

Desastre y Desvío:
Narrativas de la Catástrofe en el Chile Contemporáneo

By Arturo Márquez Gómez

M. A., Brown University, May 2011.
M.A., Middlebury College, 2006.
Psychology, University of Chile, 2001.

Thesis

Submitted in partial fulfillment of the requirements for the
Degree of Doctor of Philosophy in Hispanic Studies at Brown University

PROVIDENCE, RHODE ISLAND

MAY 2013

© Copyright 2013 by Arturo Márquez Gómez

This dissertation by Arturo Márquez Gómez is accepted in its present form
by the Department of Hispanic Studies as satisfying the
dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Date

Professor Julio Ortega, Advisor

Recommended to the Graduate Council

Date

Professor Aldo Mazzuchelli, Reader

Date

Professor Bradd Epps, Reader

Approved by the Graduate Council

Date

Professor Peter Weber, Dean of the Graduate School

Curriculum Vitae

Arturo Márquez Gómez nació en la ciudad de Santiago de Chile el 10 de enero de 1979. Cursó la carrera de Psicología en la Universidad de Chile, de donde egresó en el año 2001 con su tesis titulada *Ordenamientos de género al interior de las familias y grupos de pares de varones adolescentes*. Trabajó durante cinco años como asistente de investigación en el Área de Estudios de Género de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Chile). Ahí formó parte de un equipo multidisciplinario y desarrolló estudios y materiales de intervención en temas de identidades masculinas y diversidad sexual, género y prevención de vih/sida. Fue coautor del libro *Chile: Panorama de Sexualidad y Derechos Humanos* (2007) y coeditor del libro *Varones: Entre lo Público y la Intimidad: IV Encuentro de Estudios de Masculinidades* (2004). Realizó estudios postgraduados en *Teoría de Género y Sociedad* en la Universidad de Academia Humanismo Cristiano en Santiago, Chile.

En el año 2003 comenzó su maestría en el programa de Español en Middlebury College y en el 2006, se incorporó al programa de Doctorado de Estudios Hispánicos en la Universidad de Brown. Desde el verano del año 2010 ha participado como profesor en el programa de Español en Middlebury.

Sus áreas de investigación incluyen la producción cultural latinoamericana y trasatlántica contemporánea. Le interesa explorar los modos en que el arte representa las subjetividades y los cuerpos en el contexto global. ¿Cuáles son las disciplinas que impone aquel orden? y frente a él ¿cuáles son los modos de insubordinación o cuestionamiento? Para responder a esas preguntas, le parece pertinente volver a *lo enfermo* como un modo de representación alternativa a los discursos biopolíticos prevalecientes en la cultura del bienestar corporal. En su trabajo, el análisis interdisciplinario, la integración de distintos formatos y los viajes, son fundamentales.

En el año 2012-13 fue Instructor Visitante en el Departamento de Español de Gettysburg College en Pennsylvania y recientemente, ha sido contratado por el Departamento de Romance Languages de Kalamazoo College en Michigan.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a la Escuela Graduada de la Universidad de Brown por la enriquecedora experiencia que me brindó durante todos estos años. En particular, quisiera retribuir al Departamento de Estudios Hispánicos y a todos sus profesores y profesoras de quienes recibí una excelente preparación académica. Quisiera mencionar a la profesora Mercedes Vaquero y agradecerle las animadas clases con el joven Alexandre y las detectivescas charlas. A la profesora Stephanie Merrim por sus alucinantes clases y formativa visión de la profesión. Ya retirados del departamento, pero, presentes en mi formación; el profesor Enric Bou, mi mentor y gran amigo Antonio Carreño y el profesor Nicolás Wey Gómez. A todas las lectoras del departamento; Nidia Schumacher, Silvia Sobral, Beth Bauer y Victoria Smith, agradecerles por su preparación y supervisión. Más recientemente integradas al departamento, las profesoras Laura Bass y Michelle Clayton, a ambas una muestra de gratitud por su valioso tiempo en el proceso de búsqueda de trabajo.

Quiero expresar mi profunda gratitud a todo el comité que ha leído y apoyado este trabajo de tesis. Empezando por el profesor Julio Ortega quien inspiró los primeros pasos con su curso sobre novela latinoamericana, agradecerle por su disponibilidad de trabajar conmigo, por una lectura atenta, amistosa guía académica y, por haber facilitado muchos de los contactos que alimentaron esta investigación. También, agradecer y reconocer la maravillosa posibilidad que nos da a los estudiantes graduados de participar activamente en el *Proyecto Trasatlántico*, una rica instancia de intercambio multidisciplinario y laboral en torno a nuestro campo de estudios. Al profesor Aldo Mazzuchelli, le debo el haber creído en las utópicas páginas de Coney Island y sus asertivos comentarios para este trabajo. Mi fascinación por las crónicas finiseculares se las debo a él y a su curso sobre Modernismo. Quisiera finalmente, agradecer al profesor y amigo Brad Epps que, en medio de mudanzas y viajes, me ha leído y comentado prolijamente. Desde que nos conocimos en Chile, mientras yo trabajaba en FLACSO, el profesor Epps ha sido una inspiración de toda una carrera y artífice de amistosos diálogos, como aquel que dio origen a la idea del “dis-astro.” En el viaje que emprende: mucha suerte y felicidades.

Mi experiencia en la Universidad de Brown se enriqueció notablemente con mi participación en el Center for Latin American and Caribbean Studies que actualmente dirige el profesor Richard Snyder. Agradecerle a él, a Susan Hirsch y a mi gran amigo José Torrealba y su compañero, el doctor Trevor Tejeda por haberme dejado habitar ese pequeño rincón latino. En el CLACS, tuve el honor de asistir al expresidente de Chile, el Sr. Ricardo Lagos en sus actividades como Professor at Large; a él, una muestra de admiración y agradecimiento por su cercanía y amistosas conversaciones sobre nuestro Chile.

Mi preparación profesional no habría sido la misma sin la formación que he adquirido como profesor en el programa subgraduado de Español de Middlebury College.

Quisiera reconocer a la profesora Susan Carvalho y al profesor Jacobo Sefamí por haberme brindado la posibilidad de participar de esta maravillosa comunidad. Ahí he conocido a grandes mentores y amigos; el profesor Daniel Chávez, Jorge Ruffinelli, Aníbal González, Priscilla Meléndez, Alicia Lorenzo, Liria Evangelista, Francisco Layna, Sara Castro-Klaren, Mercedes Fernández Isla, Sylvia Molloy y Rocío Gordon, a todos y a todas: gracias.

Quisiera mostrar mi gratitud al Departamento de Español de Gettysburg College, donde trabajé como instructor visitante en el período 2012-2013. Me gustaría agradecer al Chair, Kent Yager, la profesora Alicia Rolón y a todos los colegas con los que ahí trabajé. En especial, mi agradecimiento hacia los profesores; Verónica Calvillo, Radosta Rangelova y al gran compatriota, Álvaro Kaempfer. El viaje a Gettysburg no hubiese sido lo que fue, sin Pauline de Tholozany y el profesor Hakim Williams.

En Chile, agradecer a quienes tuve la posibilidad de entrevistar; a la fotógrafa Paz Errázuriz, la escritora Diamela Eltit, al escritor Juan Pablo Sutherland, a Francisco Casas, Alfredo Castro y a Sergio Parra.

Quisiera dedicar este trabajo a mis padres, Mirtha Gómez y Luis Márquez a quienes debo la vida y mis mayores sentimientos de admiración y gratitud. También, reconocer la afectuosa amistad de mis hermanos Alicia, Patricio y Diego que siempre confortan y alegran los viajes hacia al sur del mundo; a María Angélica Márquez por su cariño incondicional y a Martín, a quien esperamos con cariño y amor. Me gustaría retribuir las bendiciones de mis dos maravillosas abuelas: Ana Ibarra Guerra y Alicia Medina Benavente, quienes me han dado un hermoso ejemplo de valor y persistencia. Aquí en Estados Unidos, me gustaría dar las gracias a la familia Ettensohn-Hassan y en particular, a su hijo Derek, feliz compañero con quien hemos caminado Brown, Ipanema y las pirámides de Tikal.

Con cariño, amistad y hermosos recuerdos, quiero reconocer a mis grandes amigos que hice en Brown; a María Pizarro por sus ensaladas verdes y Almodóvar, a David y Abby Colbert por su dadivosa amistad, a José Ramón Ortiz por los paseos y las tortugas con revólver. Con especial afecto, a Carmen Granda y su familia por la sincera amistad. A Natalia Matta, Patricia Figueroa, Danisa Bonasic, Ezio Neyra, Carlos Yushimito, Andrea Nate, Thayse Lima, Pablo Suárez, James Doyle y a mi cómplice capricorniana, Jennifer Ashley. A Carl Fischer para seguir la copucha chilena, a Angélica Orozco, Andrew Drenth, Stephanie Saunders y, a todos los amigos y amigas en Chile; Carla Sandoval, Sandra Cea, Alina Donoso, Karla Espinoza, Sebastián Reyes, Evelyn Palma y mi gran amiga Andrea Arístegui por seguir urdiendo los planes de la amistad.

Gracias.

Gettysburg, Pennsylvania
Abril de 2013.

ÍNDICE

	Página
Introducción: Una <i>loca</i> e <i>infeliz</i> copia del Edén.	1
Capítulo 1. La Caja de Pandora: <i>El lugar sin límites</i> de José Donoso.	32
1.1 Informando el terremoto: desde la geografía de la ruina a Manuela.	32
1.2 Caligrafía tectónica y grotescas mentiras.	41
1.2.1 Lugares y bordes de la escritura homosexual.	48
1.2.2 Manuela sin límites: “la muñeca mentida.”	55
1.3 <i>La Manzana de Adán</i> (1990): luces en un lugar sin límites.	78
Capítulo 2. El profeta de la catástrofe: Pedro Lemebel en el “Vil-Centenario.”	87
2.1 Pedro Lemebel y las crónicas del desastre.	87
2.2 Coordenadas de lectura para un autor en fuga.	101
2.3 De las esquinas al sidadrio: la ciudad, el cuerpo y las cicatrices.	118
2.3.1 Mapas del deseo, vórtices de fuga: <i>La esquina es mi corazón</i> .	120
2.3.2 Re- imaginado los exterminios: <i>Loco Afán. Crónica de sidario</i> .	131

Capítulo 3. Imágenes paganas: <i>Tony Manero</i>, el des-iluminado.	149
3.1 <i>¿Sobreviviendo?</i> Ciudad, sujeto y danza.	149
3.2 Subversión, desmontaje y réplicas en el cine de Pablo Larraín.	170
3.3 <i>Bailando en la oscuridad</i> : la danza macabra de <i>Tony Manero</i> .	190
3.3.1 “You should be dancing:” el momento autoritario.	192
3.3.2 <i>El igualito a</i> : el momento del doble y la performance del fracaso.	202
Conclusiones: La (mala) educación de los gestos.	213
Bibliografía	231

LISTA DE ILUSTRACIONES

	Página
Introducción	
Fig. 1. Fotografía, Roberto Candia, 28 de febrero, Pelluhue.	9
 Capítulo 1	
Fig. 1. <i>A la Búsqueda de los Pueblos Desaparecidos</i> (1960) José Donoso, Revista Ercilla. Archivo Biblioteca Nacional de Chile.	36
Fig. 2. <i>El lugar sin límites</i> (1977), Arturo Ripstein.	72
Fig. 3. <i>La manzana de Adán</i> (1990), Paz Errázuriz.	79
Fig. 4. <i>La manzana de Adán</i> (1990) Teatro La Memoria, cortesía de Alfredo Castro.	84
 Capítulo 2	
Fig. 1. La Gran Torre de Santiago (2012), Arturo Márquez Gómez.	95
Fig. 2. <i>Chile return AIDS</i> (1984).	100
Fig. 3. <i>Pisagua</i> (2007), Pedro Lemebel.	102
Fig. 4. <i>La Conquista de América</i> (1988). Performance <i>Las Yeguas del Apocalipsis</i> . Fotografía extraída de <i>Yo, Yegua</i> (2004), Francisco Casas.	107
Fig. 5. <i>La esquina es mi corazón</i> (1995), Pedro Marinello 1988.	120
Fig. 6. <i>Letrero de Micro</i> , Recorrido 210.	128
Fig. 7. <i>De perlas y cicatrices</i> (1998)	132
 Capítulo 3	
Fig. 1. <i>Saturday Night Fever</i> , carátula de la edición del 30 Aniversario.	150
Fig. 2. <i>Saturday Night Fever</i> (1977), primera escena.	154
Fig. 3. <i>Saturday Night Fever</i> , la <i>disco-inferno: 2001 Odyssey</i> .	157
Fig. 4. <i>West Side Story</i> (1961); los sharks y los jets.	160
Fig. 5. <i>Tony Manero</i> (2008), Raúl observa a Pauli, Goyo y Cony.	165
Fig. 6. <i>Fuga</i> (2006) escena en alta mar.	178

Fig. 7. <i>Fuga</i> , Claudio (Alfredo Castro) en el cuarto de Eliseo.	179
Fig. 8. <i>Post mortem</i> (2010), Mario mirando hacia la casa de enfrente, una escena que recuerda a <i>Rear Window</i> (1954) de Alfred Hitchcock.	183
Fig. 9. <i>Post mortem</i> , Mario desciende del automóvil tras el ataque militar.	184
Fig. 10. <i>Post mortem</i> , el protagonista supervisa la descarga de cadáveres.	185
Fig. 11. <i>Post mortem</i> , la autopsia vigilada al Presidente Salvador Allende.	187
Fig. 12. <i>Post mortem</i> , Mario “sepulta” a Nancy y Víctor.	188
Fig.13. <i>Tony Manero</i> (2008) Raúl en el cine.	191
Fig. 14. <i>Tony Manero</i> : el momento autoritario.	194
Fig. 15. <i>Tony Manero</i> , Raúl se esconde de los militares.	196
Fig. 16: <i>Tony Manero</i> , el escenario personal.	206
Fig. 17: <i>Tony Manero</i> , Raúl sobre su escenario absorbiendo la luz.	207
Fig. 18. <i>Tony Manero</i> , la improvisada pelota de espejos.	208
Fig. 19. <i>Tony Manero</i> , Raúl en el concurso de la televisión.	210

Conclusiones

Fig. 1. <i>El año del tigre</i> (2011): Manuel camina entre las ruinas.	219
Fig. 2. <i>El año del tigre</i> : Manuel frente al tigre.	220
Fig. 3. <i>La frontera</i> (1991), Ramiro y Maite frente a una ruina en el mar.	222
Fig. 4. <i>Female trouble</i> (1974): Aida comenta la vida heterosexual.	227
Fig. 5. <i>Paris is burning</i> (1990): Peper LaBeiija ingresa en el “Ball”.	229

INTRODUCCIÓN

Una loca e infeliz copia del Edén

*Puro, Chile, es tu cielo azulado,
puras brisas te cruzan también,
y tu campo de flores bordado
es la copia feliz del Edén.
Majestuosa es la blanca montaña
que te dio por baluarte el Señor,
y ese mar que tranquilo te baña
te promete un futuro esplendor.*

Himno Nacional de Chile,
Letra de Eusebio Lillo.

1. El terremoto: paradigma del desastre nacional.

Quisiera comenzar mi reflexión en torno al desastre y el desvío a partir de dos símbolos patrios: el himno y la bandera de Chile. Ambos, hacen referencia literal y cromática a idealizados elementos naturales y geográficos de la nación. La bandera por ejemplo, tiene tres colores; blanco, azul y rojo. El azul, se representa en un cuadrado, en cuyo centro, se ubica un alba estrella de cinco puntas. Este color evoca

no sólo el cielo sino que también el mar Pacífico que “baña” las costas del país y que augura, por la riqueza de sus recursos, “un futuro esplendor.” Junto al azul, se dispone un rectángulo blanco que simboliza el macizo andino; la “blanca montaña” que cruza al país de norte a sur. Continuo al cuadrado azul, se dispone de un rectángulo rojo en el que se representa la sangre vertida por los héroes en la lucha por la Independencia. El himno por su parte, anclado en la tradición romántica, también en sus versos recuenta los paisajes y elementos apropiados como representativos de lo nacional y que, en su diversidad y belleza, se resumen en la imagen de “la copia feliz del Edén.” Esta idea del territorio nacional como una réplica del paraíso, no se condice mucho con los desastres, especialmente, con la devastación que produce la poco mencionada “naturaleza sísmica” de Chile. Por la masiva destrucción y muerte que éstos provocan, los terremotos quebrantan la relación básica de confianza que se forja entre sujeto y patria y, cuestionan la supuesta dominancia de lo humano por sobre lo natural. El terremoto no tiene espacio ni color en la representación de los símbolos patrios, reside sin embargo, como una memoria del desorden y la destrucción. Cuando se entona el himno nacional, el terremoto se haya latente.

En países sísmicos, como los de la costa oeste del continente americano y toda la cuenca pacífica, los terremotos son comunes y frecuentes. Adquieren con la historia, una presencia que radicalmente altera los paisajes, especialmente aquellos habitados por humanos. Mark Anderson en *Disaster writing. The cultural politics of catastrophe in Latin America* (2011) indica la “normalidad negativa” de estos trágicos eventos que: “represents the inversion of the normalized relationship between humans and their environments, both “natural” and human made.” (5). Los desastres,

“deshacen los paisajes” y la hacerlo, fragmentan las nociones de lo nacional y lo patrio, basadas en un territorio que se imagina único y continuo. El desastre, no tiene un lugar en los símbolos patrios ya que, precisamente evoca todo lo contrario a la unidad que se celebra y resguarda en la noción de patria. Es por esto, que en ceremonias cívicas y efemérides la entonación del himno y el izamiento de la bandera, parecen intentos desesperados por dar una unidad quebrantada. Parte de esto, sucedió en los actos conmemorativos del Bicentenario de septiembre del 2010 en Chile que tuvieron que cargar con la ingente destrucción del terremoto y maremoto del 27 de febrero de ese mismo año.

La irónica coyuntura del terremoto y el Bicentenario en el año 2010 ofrecieron a este trabajo de investigación, la posibilidad de pensar las relaciones del sujeto y la nación en un momento de intensa fragmentación. “El país presencia y vive las reacciones normales –no por eso menos dolorosas– de una crisis inesperada que amenaza las necesidades, el mundo físico y afectivo de sus habitantes.” (20) nos dice Margarita Serrano en *Terremoto después del terremoto. Trauma y resiliencia* (2011). Patria y sujeto se hayan bajo el mismo devenir de fragmentación y ruina, donde todas las certezas han sido literalmente derrumbadas. Cuando hablemos del desastre entonces, estaremos haciendo referencia fundamentalmente, al evento del terremoto por ser éste, el paradigma del desastre en Chile. Con el y desde él se miden otros eventos catastróficos, desde los discursos públicos y oficiales se le mira a él para aminorar o aumentar las consecuencias de algún otro evento natural destructor. En pocas palabras, se le ha naturalizado como parte de la identidad nacional. Esto último, no significa que el terremoto no forme parte de una experiencia común a las

generaciones que lo experimentan pero, lo que sí preocupa es, el modo en que se da por supuesta la fortaleza y entereza de las personas frente a tal destrucción.

Por otra parte, y desde la intención completamente opuesta a los efectos devastadores del terremoto, se encuentran las ceremonias que celebran a la patria. Alfredo Riquelme y Bárbara Silva en el artículo *Una identidad terremoteada. Chile en 1960* (2011) señalan que una de las funciones de las ceremonias de celebración de efemérides, es construir un relato vinculante que evoque e informe sobre determinados episodios de la historia nacional a las nuevas generaciones con sus predecesores. Es por eso, que ellas apuntan a los planos racional y afectivo de manera de, conformar cierta continuidad entre los eventos que se evocan (batallas, héroes, etc.) y las generaciones que reúnen:

Esa historia y los ritos conmemorativos en que ella se encarna han sido concebidos para forjar una continuidad pasado – presente – futuro de carácter genealógico, que tiende a situar la actualidad –usualmente cargada de diferencias, problemas y contradicciones evidentes – en una trayectoria de sentido larga, profunda, positiva y, en especial, unitaria de la comunidad imaginada, por sobre las diversidades, quiebres o sinsentidos propios de cualquier formación social.
(69)

Los terremotos son difícilmente integrables a las ceremonias conmemorativas ya que, por su quiebre y fragmentación, atentan contra la narrativa de la unidad y la continuidad que se pretende construir en las ceremonias. El terremoto ingresa en estas narrativas a través del sujeto: uno resignado, fuerte y perseverante, que sobrevive al embate más destructivo de la naturaleza.

La de Chile, es una historia marcada por los sismos que, incluso son narrados en las leyendas mapuches. En *Chile: una historia milenarias de terremotos y*

maremotos (2010) Miguel Lawner¹ cita la mitología mapuche y sus dioses Tentén y Caica Vilú, dos gigantescas culebras que habitan las profundidades de los montes y las tierras bajas respectivamente. En su constante disputa por el poder, Caica Vilú furiosa se retorció provocando el alzamiento de las aguas y el terror de las comunidades costeras. A veinte años de ser fundada en 1570, la ciudad de Concepción, se vino abajo y debió ser reconstruida por completo; cinco años más tarde sucedió lo mismo con la ciudad de Valdivia. Recordemos que la ciudad de Concepción – nótese la ironía del nombre – fue uno de los lugares más afectados por el terremoto del 2010 y cincuenta años antes, también había azotada por el Gran Terremoto de Chile de 1960. Los terremotos por tanto, han dado forma al paisaje urbano del país que devanea entre los derrumbes y la re-construcción. No obstante, no es sólo la recurrencia de estos fenómenos lo que impacta, sino que la magnitud de la destrucción y muerte que involucran, sobre todo a la hora de elaborar imágenes continuas del sujeto y de la nación. La dificultad de representar lo fragmentario, es expresada en la cita que Lawner hace al libro de Volodia Teitelboim *El pueblo y el terremoto* (1960): “La imaginación de Edgar Allan Poe o de cualquier otro famoso escritor de terror resulta insignificante, descolorida al lado de la siniestra, múltiple y desbocada fantasía que la realidad de una tierra convulsa ha descargado sobre Chile en estos días tenebrosos.” (25). Teitelboim acude a la literatura como reservorio de imágenes del horror y al mismo tiempo, indica la insuficiencia de ese recurso para

¹ Lawner forma parte de los protagonistas del documental de Patricio Guzmán *Nostalgia de la Luz* (2010). “El arquitecto de la memoria” da cuenta de su paso por los campos de concentración de la dictadura y particularmente, los de Isla Dawson cuyas instalaciones y sus dimensiones logró recordar a través de una memoria excepcional. Esto último, le permitió reproducir croquis de las habitaciones y espacios de confinamiento. Su relato, lleno de recuerdos pormenorizados contrasta con el de su esposa Anita, que sufre de amnesia a causa del Alzheimer.

poder representar lo que un terremoto significa. Por su caos, destrucción y muerte, el terremoto cuestiona el acto mismo de la representación. ¿Cómo representar los desastres?, ¿de qué modo se pueden conciliar la “sinistra, múltiple y desbocada fantasía” con imágenes, discursos y ceremonias homogeneizantes?, ¿cómo se repara una comunidad imaginada tras la fractura del sismo y su catástrofe? y finalmente, ¿de qué manera se integra la experiencia del caos, la destrucción y la muerte dentro del ámbito subjetivo? Si Teitelboim nos indicaba la literatura, este trabajo acude a distintos productos culturales como novelas, crónicas, fotografía, performance y cine, de modo de poder acceder a una visión múltiple y de levantar nuevas dimensiones en torno a la experiencia del desastre.

Después de considerar la discordancia entre las celebraciones del Bicentenario con las del terremoto, quisiera acercarme a los efectos de éste sobre el sujeto. Para ser más preciso, me gustaría atender a las ramificaciones del desastre y cómo éste se inscribe en el espacio subjetivo. Con el objeto de pensar esa inscripción, partiré por la palabra misma, *desastre*, ya que, explorando esa dimensión es posible observar un componente subversivo y a su vez, uno subjetivo que guiará nuestra lectura de las obras *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, las crónicas de Pedro Lemebel *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *De perlas y cicatrices* (1998) y la película de Pablo Larraín, *Tony Manero* (2008).

La palabra desastre, proviene de un vocablo que se remonta al siglo XVI y que une el prefijo *des* (negación, reverso) y la palabra *astro* que designa a un astro o estrella. Un desastre por tanto, es una “mala estrella” cuyo paso por la órbita terrestre,

se creía la causa de calamidades en las comunidades humanas. El diccionario de la Real Academia Española lo define como una “Desgracia grande, suceso infeliz y lamentable.” Mientras que el de María Moliner, nos ofrece acepciones que aluden a la idea de un descalabro, derrota, fracaso o también como un modo de referirse “a cualquier persona o cosa *llena de imperfecciones*² o con falta absoluta de *habilidad o *suerte . . . Ese muchacho es un desastre.” (911). Por tanto, podría ser igualmente utilizada para referirse a un evento trágico como a una persona. Lo que se califique como *desastre*, estará por tanto alojado en el registro de lo imperfecto, lo anormal y lo fatal. Es curioso ver cómo el prefijo *des*, puede negativizar tanto una palabra que, entre otros usos, se refiere a los íconos del cine de Hollywood o la cultura popular. Las “super-estrellas” habitan un firmamento que representa lo inalcanzable, sus órbitas son perfectas o, al menos, es lo que su extrema idealización trasmite hacia los espectadores. Me pregunto entonces, ¿cuáles serían sus contrapartes? ¿podríamos pensar en un sujeto que negase a esos *astros*; un *dis-astro*?, si es así, ¿a qué tipo de sujeto nos estaríamos refiriendo entonces?

Esta investigación nació precisamente a partir de estas preguntas cuando en medio de un proyecto que analizaba las obras de Donoso, Lemebel y Larraín, sucedió el fatídico, e irónicamente iluminador, terremoto de febrero del 2010. En su perturbador suceder y sus amplias consecuencias para la vida de la comunidad chilena, el 27F – como se comenzó a llamar en la lógica breve de las redes sociales – me ofreció un crítico momento para reflexionar en torno a las formas en las que se representaba el desastre en Chile y al estatus del sujeto en este agitado panorama. ¿Dónde estaba el sujeto entre medio de tanta destrucción? Curiosamente y a medida

² Las itálicas son mías.

que leía *El lugar sin límites* y las crónicas de Pedro Lemebel, comenzaron a aparecer temblores y terremotos como telón de fondo y en cierta sintonía con sus particulares y extravagantes personajes: el travesti llamado Manuela en la novela de Donoso y la anónima loca protagonista de las crónicas de Lemebel. Más inquietante aún, resultó el personaje que retrataba Pablo Larraín en su desconcertante filme *Tony Manero*, que obviaba por completo el sismo pero, que representaba con elocuencia al *dis-astro* del que hablábamos más arriba. Fue de esta manera que el desastre y el desvío, principalmente sexual, se fueron conformando en dos ejes de lectura y mirada para comprender estas obras desde nuevas perspectivas. Otro aspecto que también resaltaba en lo que llamaremos *narrativas de la catástrofe*, era la calidad marginal de sus personajes; homosexuales en el caso de Donoso y Lemebel y, desempleados y socialmente desventajados en el caso de Larraín. Al proponer estos personajes en el universo de lo imperfecto o inválido, los autores parodiaban los respectivos órdenes sociales retratados en sus obras; Donoso por ejemplo, cuestionaba el sistema de la hacienda en medio de lo que fue la reforma agraria en la década de los sesenta. Lemebel por su parte, se rebelaba contra las heteronormativas que planteaba el momento de la transición democrática en los años noventa; mientras que Larraín, elaboraba el fracaso de las políticas de la identidad mirando al autoritarismo de la dictadura. Los *dis-astros*, como nueva categoría analítica, permitieron un acercamiento nuevo a estas obras, permitiendo descifrar los efectos del desastre, tanto en el cuerpo, como la subjetividad representados en sus personajes

El desplazamiento de la mirada desde el terremoto hacia los *dis-astros*, fue sugerido por las mismas obras que, de cierta manera, lo desactivaban como paradigma

del desastre nacional y, lo situaban en un segundo plano para dar así, protagonismo al sujeto marginal. Desde el fondo y proyectando imágenes de desorden y muerte, el desastre daba visibilidad al *dis-astro* que emergía como sobreviviente y narrador. Esta idea quedaba muy bien representada en una de las más elocuentes fotografías que circularon después del 27F. Roberto Candia, fotógrafo profesional, caminó entre las ruinas de la localidad de Pelluhue (VII Región del Maule) y retrató a Bruno Sandoval, un artesano que en medio de los escombros y desechos que arrastró el mar, encontró una rajada y enlodada bandera chilena (Fig. 1). Podemos ver que en el fondo desdibujado de la fotografía se apilan remanentes de árboles, casas y algas; mientras que, en primer plano vemos al artesano de pie sosteniendo la desgraciada bandera que, en su suciedad y rasgadura, reflejaba el caos de la ahora *copia infeliz* del Edén.



Fig. 1. Fotografía de Roberto Candia, 28 de febrero, Pelluhue.

Así como la manchada estrella de la bandera, los *dis-astros* en sus aspiraciones a *ser otros*, representan también copias infelices de un supuesto original. La idea de una “copia” basada en un modelo idealizado, la podemos asociar al concepto de réplica. Sugerentemente, este término es usado tanto en el arte para, refiere a la reproducción de una obra, como en la sismología. El Servicio Sismológico de la Universidad de Chile define a la réplica como aquellos esperables movimientos telúricos, de menor magnitud, que ocurren en las zonas contiguas al lugar donde ocurre el sismo principal. Este juego de palabras va a ser interesante para nuestro trabajo, en la medida que, aproxima el terremoto y sus efectos con el *dis-astro* y sus continuas copias o *pirateos* de los originales.

Así como las réplicas del 27F interrumpieron las ceremonias de cambio de mando presidencial el día 11 de marzo –después de veinte años, los partidos de la Concertación democrática dejaban de gobernar el país para dar paso a un gobierno de derecha–, los *dis-astros* también afectan el curso *regular y normal* de las identidades. Esto se logra, a través de las réplicas que emergen del travesti de Donoso, el que en este trabajo, comprendemos como un sustrato textual y un reservorio de imágenes que reemergen luego en las locas de Lemebel y en el proyecto fotográfico de Paz Errázuriz en *La manzana de Adán* (1990).

2. El terremoto del Bicentenario: saqueos y fantasmas.

Anotábamos anteriormente, algunas de las particularidades del 27F que lo definieron doblemente como una catástrofe natural y otra social. A la evidente destrucción del paisaje urbano, se sumó la de los saqueos que forzaron al gobierno a decretar el estado de sitio en dos grandes regiones del país. Fueron días de caos en los que se desdibujaron las fronteras entre las categorías del desastre natural y aquel producido por la mano del hombre. Esta situación, se confirmó en los posteriores terremotos que sucedieron en el 2011 y, en la serie de desastres que globalmente se repetían para cuestionar, lo *natural* o *social* del desastre y, la relación del sujeto con su entorno natural. Me gustaría detenerme en una breve reflexión en torno al modo en que el desastre de *origen natural* deviene en un evento de carácter más bien social y político. ¿Podemos después del 27F seguir distinguiendo entre lo natural y lo cultural para referirnos al desastre? Sin pretender responder por completo a esta pregunta, sí creo importante prestar atención a las consecuencias del terremoto; sus secuelas, réplicas y repercusiones en los distintos ámbitos de la vida humana. Esto, con el objeto de apreciar nuevas vulnerabilidades de lo humano en el llamado mundo global.

El terremoto despertó a Chile en la madrugada del sábado 27 de febrero del año 2010. El país, literalmente se hallaba de vacaciones cuando, por más de tres minutos, se hicieron sentir con fuerza sus destructores efectos en toda la zona centro-sur. A horas de ocurrido el sismo, las autoridades de emergencia desestimaron la alarma de maremoto e instaron a la población costera volver a sus casas. No obstante, el maremoto sí sucedió y con fuerza, arrasó con más de un centenar de vidas, ciudades

y poblados costeros. En pocas horas, la “copia feliz del Edén” se convertía en una grotesca evocación del infierno. Las imágenes que viajaron en miles de pixeles por el mundo mostraban el caos del terremoto: barcos arrastrados hacia los centros de la ciudad, edificios recién construidos desmoronados³ y autopistas que se quebraron como una oblea. A esa destrucción física se sumó una inquietante cifra de 525 muertos y 23 desaparecidos, número que las autoridades recién pudieron definir a casi un año de sucedido el desastre⁴. A pesar de las dramáticas imágenes de la destrucción, éstas fueron rápidamente desplazadas hacia el reporte de *otro terremoto* que se desarrollaba a nivel político y social. El primero, evidenció la ineptitud de las autoridades que, entre confusos y letales malentendidos con los organismos encargados de proveer seguridad a la población –el SHOA (Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada de Chile) y la ONEMI (Oficina Nacional de Emergencia del Ministerio del Interior) – fallaron en la estimación y posterior comunicación de la amenaza del maremoto; de ahí que la mayor parte de las defunciones se debieron a la inmersión violenta en el mar. A este fallo institucional, se sumaba una fatalidad que se revelaba en las principales ciudades de las regiones del Maule (VII Región) y del Bio-Bío (VIII Región) donde se reportaron saqueos y pillaje a supermercados y tiendas. Éstos, se daban en medio de la carencia de servicios básicos y un estado generalizado de ansiedad debido a las réplicas de sobre 7 grados de magnitud. No obstante, lo que sorprendía de estos incidentes, era el carácter suntuario de los bienes que se extrajeron de las tiendas: electrodomésticos, ropa y televisores plasmas que,

³ El caso más difundido y quizás el más dramático por las tareas de búsqueda y rescate, fue el del conjunto habitacional Alto Río en la ciudad de Concepción. La edificación se partió en tres partes y literalmente se fue de espaldas.

⁴ *Informe final de fallecidos y desaparecidos por comuna*. (1/31/2011). Consultado el 27 de febrero de 2011.

difícilmente podían funcionar sin electricidad y menos aun, se vinculaban directamente con la sobrevivencia. Los saqueos hablaban por tanto, de otro terremoto que se batía a nivel social y se jugaba en un sujeto ávido de objetos fastuosos.

Frente a este *otro desastre*, las autoridades fueron bastante más radicales y efectivas. Ante el desorden y tumulto no sólo declararon zona de catástrofe sino que, decretaron el estado de sitio para las localidades más afectadas de ambas regiones; se dispuso del toque de queda en ciudades como Concepción – el tercer centro urbano más grande del país – y Talca. Entre el desborde del mar, las ruinas en las calles y una población atemorizada, el despliegue de las fuerzas armadas, vino a despertar en muchos chilenos y chilenas, los fantasmas de otra gran calamidad: la dictadura militar. Como fantasma de la dictadura, el recurso del toque de queda, evocó las extremas medidas de vigilancia y represión impuestas hace ya cuarenta años. Algo similar ocurría con la figura anónima del desaparecido. Si bien es cierto, la causa de la desaparición de los cuerpos fue el maremoto, el contexto de militarización hizo que esa palabra adquiriera una amarga remembranza. Tenemos por tanto que, lo que comenzó como un movimiento sísmico, inscrito en una remecida biografía nacional, terminó por transformarse en un cataclismo de amplias dimensiones sociales que fracturaban profundamente la imagen del país.

El desajuste institucional – o el rotundo fracaso del estado –, los saqueos y el despliegue militar durante el toque de queda, dieron al 27-F su carácter distintivo de otros sismos y catástrofes. Estos tres aspectos conformaron un paisaje social de difícil comprensión y elaboración, sobre todo en la antesala del Bicentenario. La violencia desplegada en tan pocas horas y, el siniestro retorno de las imágenes del golpe de

estado de 1973, se confundían en un conmocionado escenario social. Fue la magnitud y dimensión social del 27F que explicó la rápida reacción de los intelectuales; numerosas publicaciones analizaron la situación de Chile en la coyuntura del terremoto y el Bicentenario como un momento crítico para reflexión en torno a lo nacional. A modo de introducción sólo me gustaría destacar dos de ellas. La primera, un breve libro de ensayos titulado *El terremoto social del bicentenario* (2010) editado por Silvia Aguilera y la segunda, que ya referíamos anteriormente, *Terremoto después del terremoto. Trauma y resiliencia* (2011) editado por Margarita Serrano y Borja Castro. Éste último, analiza el impacto subjetivo de los terremotos y sus réplicas, a través de las categorías diagnósticas del estrés post-traumático y la resiliencia. El libro, expone también, los resultados de la iniciativa *Hablar te ayuda*, una línea telefónica atendida por profesionales del área de la salud mental, que tuvo como objetivo atender a personas afectadas emocionalmente por el terremoto.

En uno de los artículos correspondientes a *El terremoto social del bicentenario*, el crítico Grínor Rojo aborda el problema de los saqueos situándolos en un contexto mucho más complejo e histórico. El autor, los vincula con toda la cultura de consumo e individualismo que, según él, se forjó durante la post-dictadura en Chile. En *Saqueos*, el autor ve en el pillaje, un síntoma social provocado por las profundas desigualdades sociales, las que provocan:

una mezcla explosiva de deseo y resentimiento agrio y, por otra parte en una cultura groseramente egoísta, que promueve y generaliza el principio de la ley del más fuerte, la del aprovechamiento del otro no importa cómo, una cultura que desde más de treinta años se le viene imponiendo al pueblo chileno desde arriba y que erosiona en él el espíritu de comunidad y, por lo tanto, de solidaridad. (113)

Rojo ve en la desesperación y urgencia de los saqueos, una concatenación de hechos que larvadamente se vienen arrastrando desde hace treinta años. Alude así, a las condiciones político-económicas del neoliberalismo que se impusieron a la población en los años ochenta y que se han consolidado en las últimas décadas. Bajo esa perspectiva, los saqueos podrían ser leídos como réplicas del desastre del neoliberalismo o, como consecuencias evidentes del modo en que este modelo ha ido forjando un sujeto nacional que desplazó la participación política por el consumo.

Por otra parte, el terremoto interrumpió el V Congreso Internacional de la Lengua Española que se iba a celebrar en la ciudad de Valparaíso. Algunos invitados internacionales llegaron antes y no pudieron sortear el terremoto. Fue el caso del escritor mexicano Juan Villoro, quien en *8.8 El Miedo en el espejo* (2010) dio su testimonio de la tragedia. El libro entabla un diálogo entre las dos sísmicas naciones; México y su emblemático terremoto de septiembre de 1985 y el de Chile⁵. Villoro comenta: “Los mexicanos tenemos un sismógrafo en el alma, al menos los que sobrevivimos al terremoto de 1985 en el Distrito Federal. . . . Esta intuición sirvió de poco el 27 de febrero.” (59). El autor se refiere al terremoto de la Gran Ciudad de México que también inspiró obras como *Cristóbal Nonanto* (1987) de Carlos Fuentes, *Nada, Nadie. Las voces del temblor* (1988) de Elena Poniatowska y “*No sin nosotros*” *Los días del terremoto 1985-2005* (2005) de Carlos Monsiváis, entre otras. Estos últimos destacan precisamente lo opuesto a la denuncia que hacía Rojo en relación a los saqueos; destacando el enérgico rol de la sociedad civil que incluso, superó la ineficacia del estado y la remplazo con su autogobierno; Monsiváis nos

⁵ Poco se ha hablado del sismo del 3 de marzo de 1985 en Santiago y la zona central, cuya magnitud en la escala de Richter 8.0, fue bastante cercana a la del terremoto de México D.F. de 8.1.

dice: “lo más vivo en la capital es el nuevo protagonista, las multitudes forzadas a actuar por su cuenta, la autogestión que suple a una burocracia pasmada o sobrepasada.” (77). Por su parte, Poniatowska ofrecía una suerte de coro de dramáticos testimonios de dolor, sorpresa e indignación ante la destrucción: “– Pinche gobierno, no sirve pa’ nada.” (45). Los relatos de ambos escritores mexicanos celebran la articulación de la sociedad civil en torno a la ayuda comunitaria y confirman así, el fortalecimiento de los lazos solidarios. En contraste, los críticos chilenos denuncian el individualismo llevado al extremo en el pillaje y la ausencia de una sociedad civil que se articulara de otra manera. Un rasgo común entre ambos terremotos, es la radical crítica al estado como institución incompetente a la hora de proveer de seguridad y ayuda a sus ciudadanos.

Así como Villoro asume cierta identidad tectónica en los mexicanos, los discursos post-terremoto en Chile repitieron una y otra vez, esa suerte de parentesco sísmico inscrito, nada más ni nada menos, que en el ADN de los chilenos y chilenas. A su vez, el nuevo gobierno de derecha –los rostros que apoyaron a la dictadura se replicaban en ese plano también– emprendía el llamado proceso de “reconstrucción del país,” con una retórica bastante similar a la que la dictadura promovió en contra del gobierno de la Unidad Popular. Recordemos, como lo mencionan Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva Quijada en *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989* (2012): “Además de “desinfección” del pasado marxista, la operación limpieza representaba la instauración de una estética cotidiana asociada al orden y recuperación de símbolos patrios.” (20). En ese sentido, las retóricas de rescate y orden, operaron con espectacularidad en el rescate de los mineros en octubre de ese

mismo año. El presidente, Sebastián Piñera, supervisó en vivo las labores de rescate de los 33 atrapados; número que se transformó en otro código para registrar una identidad desastrosa. La acción de excavar y sacar desde el fondo de la tierra, el rescate y redención del sujeto sumido en la oscuridad, vencer los obstáculos de la naturaleza: todo se construía para desdibujar la aún persistente destrucción en las ciudades y poblados del sur. Si los escritores mexicanos y los chilenos usaron la grieta abierta por el sismo para dejar relucir críticas al sistema predominante, los discursos hegemónicos y adherentes a los gobiernos de turno, lo aprovecharon para recrear agendas políticas e inscribirlos positivamente como muestra de la fortaleza del sujeto nacional. La recurrencia de los desastres, provee como dice Mark Anderson, la posibilidad de apelar a una narrativa ya instalada previamente; de este modo, la destrucción y la muerte se conmemoran y queda bajo el poder del discurso social, dejando poco espacio para las voces disidentes: la conmemoración termina siendo un acto de homogeneización. La bandera fotografiada por Candia, fue ampliada y corregida en una de gran escala que pasó a adornar la Plaza de la Ciudadanía y que se nombró como la Bandera del Bicentenario.

Tenemos por tanto, que los saqueos que sucedieron al 27F derivaron en una reflexión que desplazó la mirada del desastre mismo, hacia un pasado histórico marcado por la dictadura y el neoliberalismo, como determinantes en la construcción de la sociedad chilena actual. Esto último, lo veremos mejor ejemplificado en Pedro Lemebel, quien va a yuxtaponer en su crónicas, todos estos desastres de modo que, el terremoto queda desplazado a un segundo plano, mientras que el sida y la dictadura ocupan un lugar central.

Los desastres y particularmente los terremotos, han sido eventos periódicos en los últimos años. Precediendo al 27F, el 12 enero se registró el sismo en Haití y luego, el 11 de marzo del 2011, el horrendo terremoto de Japón. Ahí, la devastación se vio acrecentada por la explotación de los reactores nucleares en Fukushima. La revista *Time* del 28 de marzo del 2011 dedicaba una extensa cobertura a lo sucedido en Japón y se preguntaba por el equilibrio económico mundial que podía verse afectado por este suceso: “It only started as a natural disaster; the next waves were all man-made, as money fled to higher ground. . . . How can global recovery take hold if the third largest economy is out of business, even temporarily?” (26) se preguntaba la reportera Nancy Gibbs. La revista *Newsweek* por su parte, fue más allá y trajo a mano los fantasmas cinematográficos de la guerra de Vietnam titulando su edición *Apocalypse Now. Tsunamis. Earthquakes. Nuclear Meltdowns. Revolutions. Economies on the Brink. What the #@%! Is Next*. El #@%! Aludía, sin duda, a un inseguro escenario global que ya había sido remecido por la crisis económica del 2008. Inusuales sismos se registraron en Lorca, España y en el noroeste de Estados Unidos⁶ en agosto del 2011. Más que hacer un recuento detallado de los desastres, me interesa señalar el carácter global que adquieren estos eventos; el modo en que ha devenido en un suceso de más y más implicaciones sociales y, la preocupante normalización con que las autoridades han cubierto esta “nueva” forma de vulnerabilidad global.

⁶ En Estados Unidos, todavía se recuerda e intenta dar reparación a la trágica experiencia del huracán Katrina en el año 2005, desastre que significó una severa confirmación sobre la necesidad de atender a la vulnerabilidad de determinados grupos y la de fortalecer las medidas de prevención. El reciente paso del huracán Sandy en octubre del 2012, impuso la necesidad de reconsiderar más radicalmente aquellas medidas y estimar con más detención los asentamientos humanos en zonas de alto riesgo. *Sandy*, trajo a colación una conexión antes no mencionada, que culpaba al calentamiento global como un factor decisivo en la formación de huracanes.

En toda esta preocupación mundial en torno a los desastres, la literatura y los estudios críticos no han quedado al margen. Recordemos por ejemplo, la reciente conferencia de la Asociación Americana de Literatura Comparada celebrada en la Universidad de Brown en el año 2011 que, bajo el título de *Collapse /Catastrophe /Change* analizaba las tradiciones y actuales problemáticas en torno a la catástrofe, los modos en los que transculturalmente se han representado estos eventos de ruptura y destrucción y, la crisis en la que el mismo lenguaje se haya inserto a la hora de poder unificar una experiencia que de por sí, es fragmentaria. ¿Cómo representarlo entonces? ¿Qué es un desastre? Al leer los títulos de *Time* o *Newsweek*, da la sensación de que el mismo concepto está en crisis. Aunque persistan las distinciones entre desastres de origen *natural* o *humano* en el lenguaje institucional y de ayuda humanitaria, los textos que analizo llevan a reconsiderar esas tajantes categorizaciones para más bien, replantear el concepto dentro de un campo biopolítico; de vulnerabilidad y riesgo. Lo que queda después del desastre no son solo las ruinas, las cifras de muertes y desapariciones, ni tampoco las millonarias pérdidas; lo que emerge con violenta elocuencia es el violento desnudamiento de la vida. Junto a los sobrevivientes, perviven textos, relatos y testimonios que registran estos momentos; las reviven como traumas, las resignifican al vincularlas a otros aspectos y sujetos olvidados por las historias oficiales.

3. Dimensiones subjetivas de la catástrofe: los *dis-astros*.

Desnaturalizar el desastre y posicionar en primer plano al sujeto, son los aspectos comunes de las obras que revisaremos en esta investigación. Este proyecto de lectura del sujeto del desastre empezó por considerar el lugar desplazado de los sujetos urbanos no solo marginales sino descartados por la noción de productividad económica del neo-liberalismo. Uno de estos personajes es el de "la loca," que en la presente investigación, analizo en su estrecho vínculo con los eventos del desastre y, particularmente, con el terremoto. Ellos, loca y terremoto, conviven en un orden de lo imperfecto y lo ruinoso y, de manera diferencial han sido históricamente considerados como amenazas hacia lo cultural y hegemonícamente definido como humano. Donoso, cuando elabora al personaje de Manuela, visualiza este estrecho lazo entre su ajado y viejo travesti, con la destrucción del terremoto de 1960 que le correspondió reportar. Como sustrato textual, Manuela ofrece un primer momento del *dis-astro*. Otro aspecto de esta relación entre loca y desastre, la brindaron las anónimas locas de Pedro Lemebel y el perturbado protagonista de *Tony Manero* (2008). En ellos, el vínculo loca-desastre, pasa a través de sus deseos y búsquedas por *parecerse a o ser otro*. Ese *otro*, en ambos autores, está compuesto de un firmamento de estrellas de cine y la música popular, que fluyen en imágenes y melodías y, que se han consolidados como íconos de la cultura global. Liz Taylor, Madonna, John Travolta, son imitados, remedados y llevados hasta la parodia por las locas que, obviamente, no alcanzan a reproducir el glamour de los originales. Los *dis-astros* son sujetos en los que las políticas identitarias fracasan rotundamente, deviniendo en parodias y desautorización de los originales; son estrellas

imperfectas y distantes en un firmamento vigilado por la dictadura o normado por las identidades del neoliberalismo.

En el proyecto previo a que sucediera el terremoto de febrero del 2010, quería definir una suerte de linaje o genealogía y explorar cómo desde la novela de Donoso esta figura se proyectaba hacia otros proyectos artísticos como los de Lemebel y otros artistas. Tanto Donoso como Lemebel, se apropiaban de la denominación *loca* y la extraían de la caterva de insultos que rodean al hombre homosexual. El *Glosario del amor chileno* (2008) de Radomiro Spotorno que reúne dichos y denominaciones populares en torno a la esfera del “amor” y sus anatomías, señala en su entrada sobre loca: “Varón homosexual. Es metonimia, los homosexuales se comportan como *locas*, según las buenas costumbres. Del español peninsular *loca*, con parecido significado.” (198). Parodiando el serio lenguaje de los diccionarios, el uso de loca parece apuntar hacia dos direcciones; por una parte, a la inscripción del homosexual varón en el registro femenino y, por otra, al terreno de lo perturbado e irracional. El personaje de Manuela en Donoso, representaba persuasivamente este doble juego que podemos ver en un diálogo con su hija, la Japonesita: “sabes muy bien que soy loca perdida, nunca nadie trató de ocultártelo.” (48). Pero, esa “loca perdida” no es fácil de fijar, de hecho, devanea en toda la novela entre la restitución de su rol paterno y su rol de travesti y bailaora de flamenco dentro del prostíbulo. Ahí cautiva, regentada por su propia hija, Manuela ansía la ciudad; “de esas donde dicen que hay carnaval y todas las locas salen a la calle a bailar vestidas con sus lujos y lo pasan regio y nadie dice nada, ella saldría vestida de manola” (25,6). En lo urbano, presiente una liberación que nunca ocurre durante el relato; no obstante, en ese *deseo de ciudad*, me llevó a

pensar en otra figura clave de la narrativa contemporánea en Chile; *L. Iluminada* protagonista de la novela *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit. La performance en lo urbano, derivaba en las performances que Francisco Casas y Pedro Lemebel llevaron a cabo en el colectivo *Las Yeguas del Apocalipsis*, en las que resituaron la figura de la loca en el campo cultural refractario de la dictadura. En el proyecto original, *las locas*, sus poses y las prácticas del travestismo, los leía como un conjunto de textos que conformaban lo que, entonces llamé, un *contra-catálogo* de la nación. Éste ofrecía rostros alternativos, cuerpos antes ocultos y silenciados, en medio del cambiante escenario político y social de la transición democrática.

En dicho escenario de transformaciones operadas en distintos niveles de la sociedad, la sexualidad y la discusión en torno al género, se tornan como señala Francine Masiello en *El arte de la transición* (2001) en ámbitos donde se representan los tránsitos desde sociedades autoritarias a la democracia. La figura de la loca y la acción del travestismo por su inestabilidad identitaria, representaron para los artistas y críticos, figuras donde situar sus inquietudes y preguntas ante el nuevo orden democrático. En el acto del travesti por ejemplo, se leyó la superficialidad de los cambios que, se suponían, iban a ser mucho más radicales. Fue el caso del sociólogo Tomás Moulián en *Chile: anatomía de un mito* (1998) donde analiza el transformismo como “clave interpretativa del Chile actual” aludiendo a un: “largo proceso de preparación, durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas. El objetivo es el “gatopardismo”, cambiar para permanecer.” (145). Moulián sospechaba de los cambios que con tanta locuacidad se proclamaban durante los años noventa y miraba con detalle

cómo el cuerpo inmutable de la Constitución de 1980 aseguraba la predominancia de las mismas estructuras heredadas de la dictadura. Otra visión que es más pertinente para abordar la figura de la loca, fue la entregada por la crítica cultural Nelly Richard, quien también vinculó el momento de la transición con la figura del travesti. En *Masculino y femenino* (1989) sugiere que el travesti es una:

figura que socava el doble ordenamiento de esa masculinidad y femineidad reglamentarias y de fachada. La convulsión de la locura disimétrica del travesti revienta en una mueca de identidad que gesticula la falla de los géneros uniformados y de las uniformaciones de géneros, degenerando su facha-fachada hasta la caricatura bisexual que triza el molde de las apariencias dicotómicamente fijado por la rigidez del sistema de catalogación e identificación civil y nacional. (65)

Me interesa rescatar las ideas de la disimetría, las muecas de la identidad y la falla de los géneros. Para Richard, el travesti desordenaba el orden sexual y de género prevalente en una sociedad uniformada como la de la dictadura. Su evidente artificio, su “gesticulación” del género femenino derrumbaba las “fachadas” que se habrían construido bajo el autoritarismo militar. El impacto del travesti, se asemejaba en cierta medida entonces, con el modo en el que el terremoto dejaba ver la también desigual distribución de la destrucción y, en los saqueos, el individualismos salvaje heredado de la imposición y consolidación del modelo neoliberal.

Las anteriores reflexiones, hicieron aún más pertinente explorar la coexistencia de locas y terremotos en los textos de Donoso y Lemebel. Agazapados y siniestros, los sismos irrumpen en los relatos de dos maneras; por una parte, desde una arista destructora y amenazante, operan como presagios de otros desastres. En Lemebel, por ejemplo, el sismo que inaugura la crónica “La noche de los visones (o la última fiesta

de la Unidad Popular)” de la colección *Loco Afán* da inicio a una serie de catástrofes que se suceden sobre el cuerpo de la loca; el temblor, desemboca en el golpe de estado y la dictadura en exilios que vaticinan, en medio de silencios, disciplinas y tortura, la emergencia del sida en los años ochenta. En el régimen de pólvora y profilaxis, las locas parecen ver su propia extinción bajo la imposición del modelo *gay*, el que parece ajeno e importado, al igual que el virus, operando como un nuevo intento de colonizar y disciplinar los cuerpos. La voz narrativa de esta crónica se transforma en la voz del testigo, cuya existencia según Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (2002) reside precisamente en la necesidad de dar un testimonio y ponerlo por escrito.

Además de presagiar la destrucción y el exterminio, el terremoto emerge en los textos en un sentido más bien subversivo. Es el caso del terremoto en la novela de Donoso *El lugar sin Límites* que ocurre como un evento que contribuye a la ruina de la estación El Olivo y cuyas ramificaciones se hacen sentir en el orden social y sexual de la hacienda. El terremoto, presumiblemente el de mayo de 1960, ha deteriorado también el prostíbulo de la Japonesa donde, el frío penetra: “por las ranuras de la calamina mal atornillada, donde las tejas se corrieron con el terremoto.” (17). Sin embargo, el sismo deriva en el cuerpo mismo, subvirtiendo el orden de los géneros en el personaje de Manuela, donde Donoso ensaya la insubordinación subjetiva y corporal. El desastre devenía entonces en una forma de *desviación sexual* que disimétrica, derrumbaba las fachadas del género masculino. Los dos hitos; el de la loca y el terremoto, quedaban estrechados por sus efectos subversivos y además, por la manera en la que se les encasillaba dentro de un orden negativo de desorden y

desperfecto. Loca y terremoto quedaban fuera de esa romántica imagen de “la copia feliz del Edén,” sin embargo, es desde su lugar rasgado y enlodado, que reside su poder de impacto y confrontación. Al deshacer, derrumbar y desenmascarar, los *disastros* y los desastres, cuestionan versiones hegemónicas y homogéneas de lo nacional. Y si el desastre del terremoto desequilibra un proyecto de progreso y modernidad expresado con paroxismo en el espacio de la ciudad de Santiago, los *disastros* desestructuran al sujeto construido y uniformado por la dictadura y el neoliberalismo.

En el primer capítulo de este trabajo titulado “La Caja de Pandora: *El lugar sin límites* de José Donoso” analizo los modos en los que el autor concibe el desastre y funda desde él, un personaje central en la literatura chilena y latinoamericana: Manuela. Como punto de partida de este análisis, retomo un artículo que el escritor redactó sobre el llamado Gran Terremoto de Chile en mayo de 1960. En él, Donoso retrató la escena de la catástrofe con ricas imágenes que, como propongo, inspiran parcialmente dos de sus novelas, *El obscuro pájaro de la noche* de 1968 y *El lugar sin límites*. En la decadente localidad de El Olivo, Donoso reproduce, a modo de calco, las escenas de la catástrofe de 1960. Ahí, todo está pereciendo y, el único lugar que permanece funcionando, es el prostíbulo donde vive la Japonesa y su padre, Manuela/Manuel. Es en este personaje que, las descripciones de la ruina y el desastre se confunden con las de la desviación sexual; Donoso invierte las descripciones del espacio y el cuerpo. Para referirse al cuerpo de Manuela, usa los adjetivos de la ruina del espacio, mientras que para imaginar el espacio, *el lugar sin límites*, se vale de calificativos que se corresponden más bien con el cuerpo. Es en parte ahí donde el

autor anuda el desastre y el desvío, en un cuerpo – quiasma donde se conforma, en un primer momento, el *dis-astro*. Otro de los aspectos que llama la atención en la novela de Donoso, es la paradoja en la que Manuela se construye como personaje con una accidentada biografía y violentamente se le elimina. Su existencia es sólo posible en la *epistemología del prostíbulo* o en su calidad de desecho. Resulta curioso que, de esta breve aparición – la novela sucede en un día domingo – distintos artistas hayan vuelto a Manuela y la hayan relaborado bajo otros formatos. Es el caso del libro de fotografías y testimonio *La Manzana de Adán* (1990) de la fotógrafa Paz Errázuriz y la escritora Claudia Donoso. Como un proyecto comenzado en los años ochenta, los retratos de los travestis que habitaban los prostíbulos Santiago y Talca, aparecen como resucitadas Manueles en medio de la violencia y restricciones del toque de queda de la dictadura. En sus poses ante la cámara, sus retratos hablan de las metamorfosis que operan a diario en sus cuerpos, mientras que sus testimonios expresan la extrema vulnerabilidad de sus vidas. Paz Errázuriz, a quien tuve la oportunidad de entrevistar antes del terremoto del 2010, se refería a esta doble desaparición del travesti a causa de la dictadura y del sida. Las estrategias de cambio corporal: fajas, maquillajes, ocultaciones y travestismos, fueron en 1990, llevados al teatro por la compañía La Memoria. *El lugar sin límites* por tanto, ofrece un sustrato narrativo para pensar la figura del *dis-astro*; retratado en las fotografías y después actuado.

En “El profeta del desastre: Pedro Lemebel en el “Vil-Centenario”.”, segundo capítulo de esta investigación, analizo con la categoría del *dis-astro* en los textos de sus tres primeras colecciones de crónicas: *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995),

Loco afán. Crónica de sidario (1996) y *De perlas y cicatrices* (1998). Como figura fundamental del campo cultural de la post-dictadura, Lemebel reinstaura a *la loca* como protagonista de sus crónicas. Éstas, encuentran un primer momento de inspiración en las acciones de arte que realizó junto a Francisco Casas en el colectivo de performances *Las Yeguas del Apocalipsis*. De esa instancia de radicales intervenciones de la ciudad a través del uso y exposición del cuerpo homosexual, emergen temas comunes entre los dos autores: una fuerte crítica a los años de la dictadura, la denuncia de la marginación y discriminación de la homosexualidad en el ámbito político y cultural y, una especial atención a la emergencia del sida en los años ochenta. De este universo múltiple y apocalíptico, surgen las crónicas como textos vívidos y ágiles que, en pocas páginas, logran auscultar los cambios del Chile de la transición democrática. En los textos de Lemebel, el terremoto opera fundamentalmente como un presagio y momento de desestabilización de los íconos del progreso encarnados en los rascacielos de la ciudad de Santiago. Sus *dis-astros*, por otra parte, son retratados en su *loco afán* por parecer otros. Irrisoriamente, copian los gestos de las estrellas de cine o divas pop, sin importar mucho si comprenden o no el inglés de sus canciones. Sin embargo, desde su precariedad, sus pirateos son más bien, copias inexactas e imperfectas que terminan por desautorizar a los originales. Las crónicas de Pedro Lemebel las leeremos como si fuesen un viaje que va desde la reapropiación de la ciudad, hacia el cuerpo, en un viaje más íntimo a las homosexualidades amenazadas por el sida en los años ochenta. De las esquinas al corazón, los textos de Lemebel están atentos a los juegos de camuflaje y ocultamientos, “ojo de loca no se equivoca” versaba su columna en el diario La Nación, donde anotaba y dejaba ver los artificios de la identidad en el Chile contemporáneo. Tanta es la energía

invertida en ese deseo de recrear la identidad, que al autor sospecha de las nuevas *arquitecturas* que reordenan el espacio urbano y de las ediciones del cuerpo inspiradas en modelos foráneos exportados desde Hollywood. Parques, cines, baños turcos, peluquerías y discotecas, aparecen como laboratorios en donde Lemebel aprecia esas reformulaciones del yo; en esos lugares se tasan y tranzan los cuerpos, ahí se ensayan las gestualidades, las poses y los disimulos.

Este aspecto de la obra de Lemebel, el del “loco afán” por parecerse a otro, es el tema que abordaremos en el capítulo final, “Imágenes paganas: *Tony Manero*, el des-iluminado.” *Tony Manero* del año 2008, es el segundo largometraje del director chileno Pablo Larraín; en la película se narra la búsqueda y obsesión de Raúl, un hombre en sus cincuenta que aspira a convertirse en el personaje de la película *Saturday Night Fever* de finales de la década de los setenta. Lo particular de esta búsqueda, es que tiene lugar en medio de detenciones, torturas y desapariciones de los que fueron, los años más duros de la dictadura. El protagonista de la película, se obsesiona con seguir a la perfección los pasos coreográficos y la apariencia física de John Travolta para poder así, triunfar en el concurso televisivo que busca “al igualito a.” En una desesperada y psicópata carrera para alcanzar el premio, el perturbado protagonista, miente, roba y mata, estableciendo una fría consonancia con la figura del dictador. Mi análisis se detendrá, en el modo en que Larraín explora los procesos de construcción subjetiva durante la dictadura; en la aparente fútil obsesión del *Tony Manero* chileno, apreciamos las disonancias subjetivas que acorralaban al sujeto bajo el sistema autoritario. Inteligentemente, Larraín sitúa a su personaje en medio de las seductoras coreografías de *Saturday Night Fever* y la promulgación de la cueca como danza nacional. Ésta última, fue una de las medidas

emprendidas por las políticas culturales de la dictadura, como un modo de restituir los “valores patrios” supuestamente perdidos durante la Unidad Popular. La cueca se vuelve un baile obligatorio en la educación y en la película, esa obligatoriedad se traslada más bien al baile que impone Hollywood en la figura de Tony Manero. Como un personaje luciferino que busca una luz fraudulenta en medio de la oscura ciudad sitiada y en la umbrosa sala de cine, Raúl encarna el fracaso y el error del proyecto de la dictadura. *Tony Manero* es la historia de un *dis-astro* pero también, es la alegoría del Chile que mira y copia al modelo norteamericano como ejemplo digno de imitar. Con este filme, Larraín inaugura una desordenada trilogía compuesta por *Post Mortem* (2010) y *No* (2012). En todos estos filmes, el director y su equipo de actores –que se repite en casi todas las películas– traza una mirada a la historia reciente de Chile desde el lugar de una subjetividad perturbada. Son filmes que representan quiebres en la historia nacional; las vísperas del golpe militar, los años de la dictadura y los meses previos al plebiscito que derrocó al dictador.

En *El lugar sin límites*, *La esquina es mi corazón*. *Crónica urbana*, *Loco afán*. *Crónica de sidario*, *De perlas y cicatrices* y *Tony Manero*, los autores han reconfigurado espacios y personajes marcados por el desastre. Pensados desde el concepto de heterotopía brindado por Michel Foucault, los autores crean espacios de subversión en los que sitúan la acción de sus estrafalarios personajes. Donoso recrea el prostíbulo de la Japonesa como lugar en donde suceden las inversiones de roles y géneros, Lemebel configura la “ciudad-anal” o el sidario en *Loco afán* como espacios donde imaginar una comunidad homosexual que sobrevive, mientras que en *Tony Manero*, es la discoteca el sitio en donde se reinventa el cuerpo en una ciudad amenazada por la disciplina militar.

Recorren todas estas narrativas del desastre, una preocupante dosis de violencia. Opacada por la crítica en *El lugar sin límites*, se la lee como un comportamiento normalizado por las prácticas del hacendado. Son pocos los textos que se dedican a cuestionar la brutal agresión contra el cuerpo de Manuela que queda desecho tras una agónica golpiza. De la misma forma, en las crónicas de Lemebel, se ha celebrado la diversidad sexual que el autor trajo al campo cultural y literario chileno de los años noventa pero, poco se ha dicho sobre la cantidad de muertes y asesinatos de los que sus locas son víctimas. La cita a Néstor Perlongher en su ensayo de 1985 *Matan a un marica* puede ayudarnos a comprender esos finales violentos y en su mayoría mortales:

No por ser fugas las vicisitudes de los impulsos nómades tienen que ser románticas, sino más bien lo contrario: la fuga de la normalidad (ruptura en acto con la disciplina familiar, escolar, laboral, en el caso de lúmpenes y prostitutas; quiebra de los ordenamientos corporales y, en ocasiones, incluso personológicos, etc.) abre un campo minado de peligros. (39)

Los alejamientos de las órbitas de la normalidad, no son inocuas; la subversión de los *dis-astros* despierta desde el orden hegemónico, violentas coerciones hacia los cuerpos no-normativos. La violencia contra *lo distinto* en estos textos, alcanza un nivel alarmante que, por desgracia, tiene referente en la realidad nacional. Mientras esta investigación se llevaba a cabo, se produjo uno de los casos más horrendos de homofobia en Chile. Daniel Zamudio (1987-2012) cruzaba un parque de la capital, cuando un grupo de desconocidos lo atacó, golpeó y torturó por seis horas, hasta dejar su cuerpo completamente quebrado e inconsciente. Atribuido a un grupo neonazi en proceso de ser condenados, el caso Zamudio *despertó* la opinión pública y concientizó

sobre la necesidad de dar urgencia a la Ley Antidiscriminación que lleva años durmiendo en el Congreso Nacional. Mientras, en Chile se construyen narcisistas torres y edificios que continúan travistiendo la ciudad de un primer mundismo que claramente, queda grande y desajustado. Seguimos, desafortunadamente, leyendo un vasto abandono y una crítica indiferencia de las autoridades que, al igual que frente al terremoto, parecen obviar a la subjetividad y los cuerpos que se hayan tras aquellos desastrosos eventos.

CAPÍTULO 1

La Caja de Pandora: *El lugar sin límites* de José Donoso.

La madre, según se opina,
al hijo lo malcrió,
desde chico lo vistió
con ropitas femeninas;
dai viene la *doble ruina*⁷
que este infame recibió:
el marido lo llevó
a pedir perdón a Roma,
porque imitando a Sodoma
con otro hombre se casó.

*El Maricón Vestido de Mujer*⁸,
José Hipólito Casas Cordero

1.1 Informando el terremoto: desde la geografía de la ruina a Manuela.

En mayo de 1960 y en menos de veinticuatro horas, se produjeron dos terremotos en el sur de Chile, cuyos epicentros se ubicaron en la costa y centro de la Araucanía. No obstante, el segundo, el del día 22, es el que quedó impreso en la

⁷ Las itálicas son mías.

⁸ Poema seleccionado por Juan Pablo Sutherland en *Corazón Abierto. Geografía de Literaria de la Homosexualidad en Chile* (2001).

memoria nacional como el “Gran Terremoto de Chile.” Con su 9.5 Mw⁹ de magnitud, también se recuerda como el movimiento telúrico más intenso en la historia mundial. Sorteando la destrucción del desastre y con el objetivo cubrirlo, se redactaron a pocos días del terremoto, artículos de prensa e informes, dos de los cuales presento a continuación. El primero de ellos, fue escrito por el periodista Luis Hernández Parker y llevó por título *Catástrofe en el Paraíso* de 1960; el segundo, fue el del escritor José Donoso quien por esos años se desempeñaba como reportero en la revista Ercilla. Donoso tituló su informe con un título que poco sugería un reportaje sobre el terremoto: *A la búsqueda de los pueblos desaparecidos*.

El libro de Hernández Parker es claramente periodístico, surge, como nos dice su autor, de la urgencia por registrar la hecatombe y el apuro de informar a la población y las autoridades. De entre el caos y el desorden del desastre del terremoto y el maremoto, Hernández Parker compiló datos de manera objetiva y los ordenó temáticamente en cortos capítulos que versan sobre estadísticas de pérdidas, grados y escalas de medición de sismos, causas geológicas de los terremotos, número aproximado de víctimas, ayuda internacional, etc. La necesidad de entregar información precisa es advertida por el mismo autor: “Lo que sigue no es una creación literaria ni una obra de imaginación. . . . El material es una argamasa de relatos y entrevistas a los personajes del drama.” (12). Esta advertencia, tensa la relación con el lector en la medida que borra o al menos, no hace patente, las emociones que causa el desastre en el reportero. Detrás del “no es una creación

⁹ Como medida que sustituye la escala de Richter, la escala sismológica de magnitud de momento, no sólo mide, sino que también compara el sismo con otros movimientos telúricos. Su medición se basa en la energía liberada por el terremoto. Sus creadores, Thomas Hanks y Hiroo Kanamori la introdujeron en 1979.

literaria” pareciera existir una necesidad de alejarse de la dimensión subjetiva del desastre. Da la impresión, que el formato periodístico es un marco de control: títulos concisos, datos precisos e información relevante que lo transforman en un reportaje objetivo. El formato deviene en un *límite*, un tajar a lo vasto de la ola de la destrucción que no deja *lugar* a lo irrepresentable: el desastre. *Catástrofe en el paraíso* se cierra con un conjunto de fotografías de muy baja calidad –para el espectador del siglo XXI– que documentan la magnitud de la catástrofe: casas y edificios destruidos, calles trizadas y rasgadas, poblaciones anegadas por el agua que arrastró la ola del maremoto, el retrato de los resignados habitantes y de abnegados cooperadores. Y, aunque, el control de lo subjetivo se logra en parte a través de un rígido formato que impone límites y fronteras, el reportero nos habla de una “daga insidiosa [que] se había clavado en alguna parte de las carnes jóvenes de nuestra tierra.” (14), una estocada a esa belleza perdida, nada más ni nada menos que, un miltoniano “paraíso”, una resquebrajada e infeliz copia “del Edén.”

El segundo reporte del terremoto fue el escrito por José Donoso; cuentista, novelista, ensayista y dramaturgo, una de las figuras menos estudiadas del Boom literario y que cuya obra y biografía han vuelto a leerse a la luz de sus diarios personales en los que, entre otros aspectos, se revelaba su homosexualidad. En *Correr el tupido velo* (2009) su difunta hija Pilar Donoso seleccionó y recopiló las luces y sombras que registran los 74 tomos de los diarios del autor. Entre esas anotaciones, se encuentra una observación que José Donoso hizo respecto al artículo del terremoto de 1960 (Fig. 1):

A la mañana siguiente del tremendo sacudón, fui enviado en un monoplano de la Fuerza Aérea Nacional -cabeza al aire, gorra, antiparras inmensas, la materia esponjosa y húmeda de las nubes palpando mi rostro y el del piloto del asiento delantero- a recorrer esa zona con el propósito de que enviara a la revista el *primer informe sobre la catástrofe*¹⁰ que apareciera en la prensa. Como era de esperarse, mi informe resultó más literario y personal que periodístico y objetivo, y adolece de pobreza de información y de datos pormenorizados. (43)

Mientras Hernández Parker nos advertía que su texto no era una obra literaria, Donoso nos recuerda precisamente todo lo contrario: “más literario y personal”, en una experiencia donde lo subjetivo rebalsa el formato periodístico. Su texto, efectivamente, no es informativo aunque sí, es rico en las descripciones de la destrucción que apreció en las distintas ciudades visitadas. El paisaje del sur ha sido reconfigurado; ya no es el verde lugar armónico de pequeñas ciudades sino que, es un espacio poblado de ruinas y escombros desparramados, del tendido eléctrico cortado, de calles agrietadas, casas partidas por la mitad y las altas edificaciones en el suelo. A esa ruina, hay que sumar el diluvio del maremoto que inundó localidades costeras y subió hasta la ciudad de Valdivia o la devastación completa, como en la ciudad de Puerto Saavedra, localidad donde se filmó parte de *La frontera* (1991) de Ricardo Larraín, un filme que reflexiona sobre la memoria, la libertad y el poder simbólico de los terremotos y maremotos. En resumen, lo que Donoso aprecia, es el caos y el desorden, una inversión del orden de las cosas: lo que estaba entero en tierra, ahora flota destrozado en el mar; lo que navegaba útil en el mar, yace inservible en tierra. El caos del terremoto deviene así, en una vívida experiencia sensorial y también

¹⁰ Las itálicas son mías.

afectiva: “lo vi, lo palpé, caminé por él, y se me hizo imposible comprender otra cosa que el terror de la catástrofe.” (s/p).



Fig. 1. Extracto del reportaje
A la Búsqueda de los Pueblos Desaparecidos. (1960)
José Donoso, Revista Ercilla.
Archivo Biblioteca Nacional de Chile.

Aquella “imposibilidad de comprender otra cosa” expresa la totalidad de la experiencia del desastre y de cómo embebe los sentidos, instalándose como una suerte de fenomenología del desastre. Es por cierto también, un momento de inspiración estética ya que en sí mismo, el desastre subvierte los órdenes de lo vivo en distintos niveles. Creo que es desde esa veta que Donoso comienza a “comprender” el desastre desde otra perspectiva. ¿Cómo trazar el impacto del terremoto y el maremoto en la

narrativa del José Donoso, escritor? ¿Cómo se revela y comprende el desastre en sus novelas? En este capítulo, quisiera revelar esas formas a través de una atención dedicada a la adjetivación de lo descompuesto que puebla toda la novela *El lugar sin límites* de 1966 y la matriz desde donde ésta emerge, *El obsceno pájaro de la noche* (1968)¹¹. En ambas la escena del desastre opera como una superficie sobre la que José Donoso trabajará y rescribirá no sólo un paisaje de declive y decadencia sino que también, un cuerpo inscrito en el lenguaje de la ruina y lo malogrado. Es una escena similar a la del poema de cordel *El maricón vestido de mujer* de José Hipólito Casas, en tanto comprender a este sujeto “malcriado” y además vestido de mujer por su madre, dentro de un registro de “doble ruina”. En *El lugar sin límites*, la homosexualidad queda por tanto, inscrita en el lado del desorden y del desvío, acercándose a lo que Gabriel Giorgi denomina en *Sueños de Exterminio. Homosexualidad y Representación en la Literatura Argentina Contemporánea* (2004) como un “cuerpo terminal”: “cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas, donde se cancelan generaciones, genealogías, linajes, donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo “improductivo”.” (9). En la novela de Donoso esta apreciación del cuerpo homosexual como un cuerpo o terminal es evidente, veamos por ejemplo, la auto descripción que nos da Manuela: “un maricón pobre y viejo. Una loca aficionada a las fiestas y al vino y a los trapos y a los hombres” (50,1). Desde su llegada a El Olivo la Manuela remece convenciones y órdenes establecidos; apenas baja del tren que lo trae de Talca, las mujeres del pueblo comentan “y un hombre, *si es que era*

¹¹ A partir de ahora, resumiré los nombres de las novelas de la siguiente manera; *El lugar sin límites* como *El lugar* y, *El obsceno pájaro de la noche* como *El obsceno*.

*hombre*¹². . . flaco como un palo de escoba, con el pelo largo y los ojos casi tan maquillados como los de las hermanas Farías.” (63). Pese a que sabemos que esa *rara visita* es parte de las celebraciones del triunfo de Don Alejandro Cruz como senador, la ambigüedad física y sexual, desafían el orden de la hacienda que prevalece en la localidad. La crítica al orden patronal de la hacienda por tanto, se crítica desde un cuerpo impreciso cuyos bordes son confusos, un cuerpo que no tiene límites.

Es esta falta de fronteras y vaguedad la que me gustaría retomar para proponer que, el *Lugar sin límites* no es únicamente una alegoría del infierno como la crítica lo ha sugerido. Más bien, y ante la radical ambigüedad que propone la cadena de transformaciones Manuel-padre-Manuela-bailaora, los límites a los que se refiere Donoso en el título, también podemos vincularlos con el sujeto que se inaugura en la novela. Propongo entonces, pensar a Manuela como un *lugar sin límites*, como una Caja de Pandora que inaugura una “varia imaginación” en torno a la figura homosexual en el contexto nacional y latinoamericano. En Manuela y su trágica historia, se genera un inmanente rastro en el campo artístico, un rizoma de la narrativa en torno a lo homosexual que, a nivel nacional, lo podemos observar en las fotografías de Paz Errázuriz en *La manzana de Adán* (1990) y en las locas que emergen en las crónicas de Pedro Lemebel. Más ampliamente, la tragedia de *El lugar sin límites* se adaptó al cine por el director mexicano Arturo Ripstein quien, de acuerdo a José Amícola en *Hell has no limits: de José Donoso a Manuel Puig* (2006), se basó en un guión elaborado – aunque no reconocido– por Manuel Puig. En un plano más literario, Manuela dialoga con las locas más radicales de Severo Sarduy en

¹² Las itálicas son mías.

De dónde son los cantantes (1967) o el cautivo Molina en *El beso de la mujer araña* (1976).

Pero, así como Manuela abre la Caja de Pandora y emergen una serie de proyectos dialogantes con el de Donoso, el *sin límites* parece operar también en un nivel más bien destructivo. Si los *sin límites* de Manuela permiten abrir un imaginario en torno a un sujeto dúctil, flexible e inaprensible; los *sin límites* parecen también evocar otras imaginaciones que tienden más bien a clausurar y ofuscar a la figura de Manuela. Son los “sueños de exterminio” de los que nos habla Giorgi como “que implican limpiezas, correcciones, curas, eliminaciones” (63). Desde esa perspectiva, Manuela, con su cuerpo en constante transformación (hombre-mujer-animal), su subjetividad desanclada del cuerpo (padre-bailaora), su *sin* bordes, se representa violentamente. Tanto en acción como en lenguaje – la constante degradación y adjetivación del desastre –, Manuela es blanco una agresión *sin límites*: “Después, mientras uno le retorció el brazo, los otros le sacaron la ropa y poniéndole su famoso vestido de española a la fuerza se lo rajaron entero.” (12,3). Así recuerda la Manuela a su amor violento, Pancho Vega, quien la ronda con amenazas que más parecen insinuaciones: “– A las dos me las voy a montar bien montadas, a la Japonesita y al maricón del papá...” (12). Las agresiones y episodios de violencia en la novela, han sido obliterados o normalizados por la crítica, bajo el marco alegórico de el infierno donosiano que, por cierto, no cuestionan ni el origen ni el blanco de esas agresiones. La violencia comunica rechazos, restituciones del orden y un oscuro afecto en una comunidad condenada a la penumbra. Hay algo en la violencia que conecta los

cuerpos de agresores y agredidos en una energía trabada, que no circula sino que a través de golpes. En recuerdo de Manuela leemos:

Un año llevaba soñando con él. Soñando que la hacía sufrir, que le pegaba, que la violentaba, pero en esa violencia, debajo de ella o adentro de ella, encontraba algo con qué vencer el frío del invierno. Este invierno, porque Pancho era cruel y bruto y le torció el brazo, fue el invierno menos frío desde que la Japonesa Grande murió. (50)

Tenemos por tanto, que a partir del terremoto y su impacto en la escritura de José Donoso, hemos derivado en una reflexión que se centra en el personaje de Manuela como representación del desvío sexual. Cuando atendemos a las descripciones e imágenes que reproduce Donoso en el artículo del terremoto, a ese paseo por el infierno por las ciudades del sur, vemos como el terreno devastado, torcido e invertido, se conforma en un plano caligráfico igualmente torcido y ruinoso. En esa particular caligrafía se escribe un cuerpo – como lo diría Severo Sarduy – disimétrico que se reproduce y corresponde en un plano subjetivo y sexual. Es esa disimetría corporal y subjetiva, carente de bordes y formas precisas que, proponemos como *El lugar sin límites*. Nos alejamos por tanto, de las lecturas alegóricas que lee esa incierta geografía como una reproducción del infierno de Marlowe. En su lugar, queremos pensar, el *sin límites* como un reservorio de imaginaciones que, en el plano artístico, tienden a replicar a Manuela bajo distintas miradas y perspectivas. Pero, también de manera negativa, abren una imaginación destructora que tiende más bien a ocultar y destruir el cuerpo homosexual.

A continuación desarrollaré con mayor detalle la propuesta de Manuela como lugar sin límites a partir de las reflexiones críticas de Sylvia Molloy en su artículo

Deseo e ideología a fines del siglo XIX (2012), las de Juan Pablo en su estudio crítico que abre su antología *Corazón abierto. Geografía de literaria de la homosexualidad en Chile* (2001) y las consideraciones sobre biopolítica y teoría *queer* que presenta Gabriel Giorgi. Revisaré brevemente los calcos que es posible advertir entre el informe del terremoto, *El obscuro pájaro de la noche* y *El lugar sin límites* para iluminar la relación entre el desastre y desvío. Me detendré luego en un análisis más detallado de Manuela como personaje imaginado como inspiración y simultáneamente como destrucción para, finalmente explorar la obra fotográfica y testimonial *La manzana de Adán*.

1.2 Caligrafía tectónica y grotescas mentiras.

Hemos señalado anteriormente la influencia, no advertida por los críticos y estudiosos del autor, del Gran Terremoto de Chile en la narrativa de Donoso. Un momento clave en el reportaje sobre el cataclismo, es el de la llegada a la ciudad de Concepción, donde un derrumbado convento de monjas de clausura que el sismo, irónicamente, las ha obligado a suspender sus votos de silencio y radicalizado los de pobreza ya que, las ha dejado sin ninguna posesión. En medio de las ruinas, el escritor detiene su mirada en la faz de una anciana monja, cuyo: “rostro rugoso era como un terrón, como un pedazo de escombros, de los que llenan las calles de Concepción.” (309). Aunque son apenas unas líneas del reportaje, desde las cuáles sería complejo deducir la exclusiva inspiración que ofrece el terremoto en las novelas, sí quiero

señalar esos fragmentos como *cascotes textuales*, materiales que se reciclan y que pasan a conformar parte de sus personajes.

Veamos sucintamente como el autor cita los movimientos tectónicos como eventos de dislocamiento y distorsión y, el modo en que lo sísmico adquiere resonancia en la construcción de sus personajes. Sabemos por su *Historia Personal del Boom* de 1971, que *El lugar sin límites* y *El obsceno pájaro de la noche* están íntimamente vinculados: “Para ello desgajé un episodio de cerca de una página de largo de una de las tantas versiones de *El obsceno pájaro de la noche*, que, ampliado, en dos meses quedó convertido en *El lugar sin límites*.” (107). Como texto, *El lugar* hereda y muchas de las obsesiones y *deformaciones* del texto matriz. Una de ellas, es la localización geográfica en la zona centro sur Chile, particularmente en la séptima región del Maule y su capital Talca. Este dato puede parecer baladí, pero como veremos, se conecta en tanto zona sísmica, con el problema de los límites que Donoso nos propone en su novela. Uno de los escenarios más importantes de *El obsceno* es la Casa de Encarnación de la Chimba, un lugar dedicado al descanso de ancianas. En el capítulo 21, es cuando se manifiestan los poderes de beata-bruja de Inés de Azcoitía, cito en extenso:

durante el más catastrófico de los terremotos de fines del siglo dieciocho, el que derribó la mayoría de la casas de la capital y de los campos circundantes, la Casa de Encarnación de la Chimba permaneció intacta, firmemente en pie, pese a que no era más que una construcción de abode y teja . . . cuando los truenos subterráneos y las sacudidas que agrietaron los campos amenazaron con tumbar los muros de la Casa, Inés abrió sus brazos en cruz proyectándolos como un terrible esfuerzo que sacrificaba su ser entero para sostener esos muros, y los sostuvo, y la casa no cayó. El pánico de las monjitas, que por ser de clausura no podían huir, apenas les permitió entrever a la luz de los relámpagos que iluminaban la cordillera esas manos que salvaron la Casa (295)

La Casa de Encarnación – laberíntica y lúgubre, presagio también de *Casa de Campo* (1978) perteneciente a la familia Ventura – se mantiene en pie, gracias a esta tectónica y mágica relación que establece este personaje con las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo, esa fortaleza tiene consecuencias y deja marcas imborrables en el cuerpo, particularmente en sus manos que: “con el esfuerzo parecían haberse convertido en ramas secas o en sarmientos, como verrugosas manos de vieja.” (295). Esa gran casa en donde suceden las correrías entre el Mudito y la inquietante comunidad de ancianas hereda en parte, las asustadas y desposeídas monjas y las ruinas del convento visitado en la ciudad de Concepción.

En *El lugar sin límites*, el terremoto no es tan evidente. Sin embargo, la breve mención hace una referencia que apunta directamente a su protagonista. La casa que se malogra, no es precisamente un convento; es el roído prostíbulo de la Japonesita. El burdel, es umbroso y frío que entra por: “por las ranuras de la calamina mal atornillada, donde las *tejas se corrieron*¹³ con el terremoto.” (17). En esa breve y precisa cita al terremoto, Donoso no sólo habla del desperfecto doméstico sino que, alude a uno también personal. La expresión “tener la teja corrida” se usa en la jerga popular para denotar a alguien que ha perdido el juicio, a alguien que se ha vuelto loco o en este caso, *loca*. Es este sentido de locura, el que se cuela más bien por el techo suelto de una casa que “se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón sino que más alto” (19). Y, al igual como sucede con relación a Inés y los otros personajes, la

¹³ Las itálicas son mías.

Manuela también parece reflejar los efectos de la destrucción: “La Manuela con los *escombros de su cara*¹⁴ ordenados, sonreía.” (60).

Las coincidencias entre el reportaje del terremoto y las novelas también se alimentan de esta otra imagen; cuando Donoso llega a la ciudad de Valdivia, aprecia el efecto doblemente devastador del maremoto: “Algunas casas fueron arrastradas por la ola. Vi un bote incrustado en una tienda a ocho cuadras del mar. En el pueblo ni un alma. Todo en silencio.” (s/p). Los habitantes se acercan al escritor-reportero para denunciar la dejadez de las autoridades que ha potenciado el desastre: “Es el descuido de los parlamentarios. Todos estábamos dispuestos a trasladarnos para allá. El tren es inservible, porque tenemos que atravesar el río en balsa para llegar a él.” (s/p). En esta descripción de la autoridad política incompetente – tan similar para discutir lo ocurrido en el terremoto del 2010 – presagian las figuras de Jerónimo de Azcoitía en *El Obsceno* y la de Don Alejandro Cruz, senador dueño de las tierras de El Olivo. Ese “tren inservible” es aquel que poco a poco deja de funcionar en El Olivo: “el tren que ya ni para aquí siquiera, los lunes nomás” (54). El reportaje del terremoto, forma parte de una serie de reportajes compilados por la crítica Cecilia García Huidobro en *El escritor intruso* (2004). Ahí, García Huidobro nos indica que la labor de la escritura periodística va estrechamente anclada a la conformación de un paisaje humano y subjetivo, un “mapa del territorio espiritual que va desde la avanzada artística hasta el universo soterrado de la cultura popular.” (21). *A la búsqueda de los pueblos desaparecidos*, expresa un deseo de restitución de un espacio perdido; ¿un paraíso como en el caso del reportaje de Hernández Parker? ¿O la reinención del espacio, una re-escritura del desastre? En el título *El lugar sin límites*, Donoso nos

¹⁴ Las itálicas son mías.

plantea un problema de localizar lo inubicable ¿cómo delimitamos un espacio si no es a través de la referencia a sus bordes o fronteras? *El lugar sin límites* es en parte alegoría del infierno del *Doctor Fausto* de Marlowe pero, es también el contacto mismo con la aniquilación natural del terremoto: “al aterrizar, en todas partes, surgía la tragedia, borrando cualquier recuerdo de belleza.” (s/p).

Hemos revisado el impacto del terremoto en la escritura de José Donoso, en parte, con el objetivo de matizar la crítica que lo califica como el “novelista de la destrucción”. Selena Millares en la excelente edición de Cátedra de *El Lugar* de 1999 o la sección dedicada al autor de José Manuel Camacho en el tomo III de la *Historia de la literatura hispanoamericana* también de Cátedra. En ambos estudios que se hace del autor, no se presta mucha atención a la etapa previa de Donoso como reportero y menos, al reportaje del evento del terremoto como referente estético y motivo narrativo. Lo que propongo entonces, es pensar la “estética de la ruina” y la decadencia no sólo como una marca de autor o adopción literaria sino que también, como una experiencia biográfica del autor desde la cual elabora una perspectiva particular que se representa en las escenas de decadencia y destrucción pero, más aún, en los aspectos subjetivos y corporales. Es la fuerza dislocadora del terremoto y la subversión del orden que provoca constituyen la superficie en donde se escribe la Manuela y su disimétrica caligrafía; en medio de las ruinas existe, posa, desea y muere. El terremoto se extiende hasta el cuerpo mismo; ahí se comprueba el desorden y el caos de proporciones y funciones. Veamos por ejemplo, en *El obsceno* y la cita al monstruo de la mitología chilota, el imbunche¹⁵: “Todo cosido, los ojos, la boca, el

¹⁵ El también conocido *invunche*, nos dice Oreste Plath en su *Geografía del mito y la leyenda chilenos*, corresponde a un monstruo de la zona sur y específicamente de la Isla de Chiloé; se lo describe como un

culo, el sexo, las narices, las manos, las piernas.” (55) y esa suerte de anulación del cuerpo que se opera en este personaje. Opuesto, Boy, el hijo del hacendado Azcoitia, es más bien un excedente de cuerpo y libido:

apareció Boy completamente desnudo: la autoridad del sexo descomunal entre las piernas enclenques, los brazos cortos, el pecho sumido, el peso de la joroba proyectado hacia adelante, el rostro donde la ojiva de la boca quedaba presa entre la nariz y el mentón, el artificio de la frente, las orejas y los labios sin cuajar como los de un feto, el arco voltaico de los ojos azules descubierto por párpados de lagarto (404)

Deforme pero, bien dotado, la libido de Boy sólo puede ser saciada por el personaje de Emperatriz, administradora y regenta del mundo monstruoso que el padre de Boy le ha creado para hacerle sentir que es *normal*. En el caso de *El lugar*, Manuela pareciera ser un monstruo cuya deformidad circula más bien en torno a su “inversión sexual” y no necesariamente, por la imperfección del cuerpo. No obstante, el “sexo descomunal” se hereda como un inútil ornamento que derrumba la ilusión viril y los símbolos de lo masculino. En la novela, luego de haber hecho su número de baile flamenco en la fiesta que celebra el triunfo de Don Alejo como senador, los hombres comienzan a *deshacer* el cuerpo travesti y revelar su estrato *original*:

ayudaron a subirle la falda por encima de la cabeza, aprisionando sus brazos como dentro de una camisa de fuerza. Le tocaban las piernas flacas y peludas o el trasero seco, avergonzados, ahogándose de risa.

– Está caliente.

– Llega a echar humito.

– Vamos a echarla al canal. . . . – Uno... dos... tres y chaaaaaasss...

Los hombres que la miraban desde arriba . . . se ahogaban de risa, señalando a la figura que hacía poses y bailaba, sumida hasta la cintura. . . . Cuando por fin

sirviente de un aquelarre de brujos o brujas: “un ser humano deforme que lleva la cara vuelta hacia la espalda. Las orejas, la boca, la nariz, los brazos y los dedos torcidos. Anda sobre una pierna por tener la otra pegada por detrás al pescuezo o a la nuca. No tiene la facultad de hablar.” (pag 321-322).

les dieron la mano para que ambos subieran a la orilla todos se asombraron ante la anatomía de la Manuela.

- ¡Qué burro!
- Mira que está bien armado...
- Psst, si éste no parece maricón. (78)

Este momento de la novela concentra distintos aspectos que veremos con más detalle luego, sin embargo, prestemos atención al esfuerzo por desenmascarar al travesti y de transformar su artificio de vestuario en un elemento de sumisión y control “camisa de fuerza.” Pareciera revelarse la necesidad de *comprobar* que lo que existe detrás del disfraz es un hombre y que la inversión es momentánea. Entre los toqueteos se decide llevar a Manuela y tirarla al canal – lugar donde se depositan los desperdicios; la victrola inservible, los cachorros inútiles de Don Alejo–, mojarla y entibiar el cuerpo “caliente”. La comprobación de la genitalidad hace dudar aún más a una audiencia confundida: hombre, disfrazado de mujer, con un pene grande y a modo de veredicto dicen: “éste no parece maricón”. Con ello, la comunidad masculina festiva, hace respetar la ecuación *macho* = *pene grande*, pero la Manuela, una vez más, desestima la álgebra del cuerpo/género: “La Manuela, tiritando, contestó con una carcajada. – Si este aparato no me sirve de nada más que para hacer pipí” (78). En cierta medida, la desproporción corporal de su anatomía que, en el orden tradicional de los cuerpos significaría una *ventaja*, en Donoso más bien es un simple dato anatómico. Derrumba ese símbolo en el que se representa la masculinidad brutal que prevalece en el orden patronal: “tejas corridas”, travestismo, incongruencias anatómicas con el orden de género, hacen de Manuela un personaje de alto impacto. En sus 60 años encarna los difusos bordes y fronteras de la sexualidad, *los lugares sin*

límites de la imaginación que juega y replantea los géneros. Ese deslinde sin embargo, también se juega en otro terreno que es, el de la frontera con lo animal e inhumano. Éste tiende más bien hacia la degradación y a la descomposición de ese sujeto ambiguo y sin fronteras que analizaremos en una próxima sección de este capítulo.

1.2.1 Lugares y bordes de la escritura homosexual.

Ya hemos mencionado lo complejo que resulta localizar cuando no existe un referente o alguna frontera. La misma noción de lugar se deshace en la ausencia del borde. Y parece ser, que la metáfora topológica ha ofrecido a la crítica la posibilidad de reflexionar en torno a los modos en cómo se ha representado esta dimensión subjetiva y corporal. Retomar esta reflexión, permite a esta reflexión en torno a *El lugar* y *Manuela*, reafirmar la idea de que ésta es, un lugar de “varia imaginación”, inspiración de réplicas artísticas pero también, de la destructiva eliminación de ese cuerpo subversivo.

Es a propósito de la imagen del poeta y escritor inglés Óscar Wilde que Sylvia Molloy reflexiona en su artículo *Deseo e Ideología a Fines del Siglo XIX*¹⁶ (2012), sobre el lugar de lo homosexual en la literatura finisecular. La autora, analiza las reacciones de las dos figuras más representativas del modernismo, José Martí y Rubén Darío. Mientras el texto de Martí versa sobre la figura viva y “extravagante” del poeta

¹⁶ Este artículo fue publicado originalmente en 1992 bajo el título de *Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-siècle Latin America* y recientemente fue compendiado junto con otros artículos de la autora bajo el título *Poses de Fin de Siglo. Desbordes del género en la modernidad* (2012)

inglés, la de Darío, escrita 18 años más tarde, señala la confusión que provoca Wilde quien a su parecer, enmaraña “la nobleza del arte con la parada caprichosa” (Citado por Molloy, p.470). Darío reseña la muerte de Wilde sin mayores censuras hablando de venenos y representando un supuesto suicidio del escritor que, como “un perro muerto” fallece “en su cuarto de soledad su miserable cadáver. En verdad sus versos y sus cuentos tienen el valor de las más finas perlas.” (Citado por Molloy, p 471, 2). En ambos textos, el de Martí y Darío, es posible leer la *incomodidad* de sus autores ante la persona de Wilde y su performance de visibilidad y extravagancia. Como menciona la autora, Wilde no se suicida, de modo que la imaginación de Darío es la que prevalece por sobre los hechos: “Pero el sórdido suicidio del patético maricón es una ficción del discurso homofóbico al que Darío recurre para ajustar cuentas con el cuerpo demasiado visible de Wilde.” (24). Al escritor nicaragüense le conviene *controlar* ese cuerpo notoriamente diferente a través de la ficción de la muerte autoinflingida. No obstante, llama la atención de la crítica, es que al amargado fallecimiento, venga seguido por las “finas perlas” de su obra: “Solo en la ausencia de ese cuerpo –ese cuerpo que encarna literalmente la perversidad, ese locus de “deformidades” y “cosas monstruosas” – puede la escritura de Wilde ser apreciada... [El escritor inglés deviene entonces en] una construcción fantasmática que perturbó a muchos” (25). La desaparición de ese cuerpo subversivo es lo que le da presencia y es ahí, que se plantea un complejo problema en torno a la violencia y el modo en que esta fuerza pareciera presionar y conformar aquello que no tiene límites. La lectura de Molloy, me lleva a reflexionar sobre el sujeto del desastre que conforma Donoso en su novela. Manuela no sólo parece perturbar la acción del relato sino que también, la

de su mismo autor. ¿Por qué y para qué crear un personaje tan *visible* si es que se lo va a liquidar tan radicalmente en el texto? No cabe duda, que el locus del homosexual – como lo denomina la autora – y, particularmente, el de Manuela, abre una caja de Pandora en la narrativa nacional y latinoamericana: su cuerpo e historia se recrean con perfección “un pasado, una historia y una infancia, un carácter” (44) como nos dice Foucault en *La Voluntad del Saber* y, en cuestión de horas se hace desaparecer, se borra del mapa textual como si hubiese sido nada más que “una mentira grotesca.” (52).

Locus de ansiedades, lugar de imaginación, lugar sin límites, la literatura que versa sobre *lo homosexual* encuentra un texto que también alude a lo topológico: *A Corazón Abierto. Geografía Literaria de la Homosexualidad en Chile* (2001) del escritor, activista y crítico Juan Pablo Sutherland. En la “geografía literaria”, Sutherland compiló textos de distintos períodos, géneros y formatos de modo de ofrecer una carta geográfica tan diversa y *loca*, como la geografía “real” a la que hacía referencia Benjamín Subercaseaux en *Chile o una Loca Geografía* (1943). Subercaseaux, en un texto que aparece citado constantemente, intenta entre otras cosas, derivar un carácter nacional a partir de la diversidad geográfica y accidentada del territorio. Esa “loca geografía” es replicada por Sutherland esta vez, para compilar los “lugares” desde donde se ha imaginado lo homosexual en la literatura chilena. En el título de la antología también se ejercitan otras operaciones; por una parte, al evocar un corazón abierto se alude a cierto gesto de afectivo de liberación, no necesariamente confesional, pero sí, de segura confidencia. Lo que se abre es por cierto, el corazón de la literatura que como ilusorio cuerpo uniforme y uniformado, la

omitió y vigiló activamente. Por otro lado, “a corazón abierto” evoca la delicadeza y los riesgos que implican una “operación” de ese tipo que, en el caso de la antología, se refería a la siempre aventurada inclusión o exclusión de ciertos textos. Sutherland nos advierte que “la homosexualidad ha sido distorsionada y secuestrada tras operaciones que, desde lecturas intencionadas de la crítica, han sistematizado las interpretaciones de las obras postuladas al canon” (21). Los casos de Donoso y la polémica en torno al lesbianismo de Gabriela Mistral son los que han alcanzado mayor notoriedad. En el caso de Mistral, un filme dirigido por Francisco Casas, titulado como *La Pasajera*, nunca llegó a realizarse; sí, en el plano literario, Licia Fiol-Matta logró cuestionar la imagen irreprochable de la poeta en su libro *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral* (2002) pero, que está ausente en la antología de Sutherland. Otro de los casos que Sutherland cita pero, que sí logra incluir, es el de la novela de Augusto D’Halmar *Pasión y muerte del cura Deusto* de 1924 en la que se dramatizaba la relación de un sacerdote con un joven. Ya, en 1997 Daniel Balderston en el artículo *El pudor de la historia* (2004), revelaba los silencios de la crítica y de las historias literarias en torno a esta novela que demoró más de setenta años en ser leída como una novela homosexual¹⁷: “La “discriminación” es un arma de doble filo, ya que “el buen gusto” a veces es máscara del pudor o de la cobardía, y puede llegar a funcionar como censor” (27). Balderston revisa una serie de textos de historia de la literatura y crítica literaria latinoamericana, y señala la

¹⁷ Silvia Molloy en *Dispersiones de género: Hispanismo y disidencia sexual en Augusto D’Halmar* de 1999 inscribe esta novela dentro de una cierta modalidad trágica por la que fluyen ciertos textos que hablan de la homosexualidad desde su silenciamiento. En una revisión de ese artículo, *Sexualidad y exilio: el Hispanismo de Augusto D’Halmar*, ahí señala esa recursiva indagación del yo, ese “mucho nombrar-sin-nombrar” (253) que acaba en muerte violenta “con el homosexual como en papel de víctima sacrificial.” (254)

“conspiración de silencio” que se teje en torno a lo homosexual presente en sus tramas, como la homosexualidad de sus autores.

Sutherland en su antología recupera un fragmento de la novela de D’Halmar y con ello, supera el veto de otros textos. La antología permite a quien lea, apreciar la diversidad de lugares desde los que se representa lo homosexual; desde la trágica muerte en el fragmento de la novela *Amasijo* (1962) de Marta Brunet, hasta la voluptuosidad y desenfreno en *Epifanía de Una Sombra* (2000) de Mauricio Wacquez. En ese panorama, el texto que inaugura la antología es el *Manifiesto. Hablo por mi diferencia* (1996) de Pedro Lemebel que es reproducido a cabalidad como una hoja de ruta para navegar por la antología. Lemebel, a quien leeremos en el próximo capítulo, hace un agrisulce recuento de la homosexualidad en Chile. En *Manifiesto* se cuestionan las mismas bases de la democracia que por los años ochenta defendía la izquierda chilena y denuncia la marginalización y nula representación política.

En particular, para nuestro cometido de definir a la Manuela como lugar sin límites, la antología de Sutherland presentada a modo de “geografía literaria” nos ofrece una posibilidad de imaginar “una subjetividad en la escritura . . . Pensada como una subjetividad en movimiento, la homosexualidad no es un lugar estanco, aislado de los contextos sociales o culturales ni congelado en medio del mar” (26). No obstante, esta subjetividad (y cuerpo) por muy sujeto que esté al devenir y a la fuga, arriesga *otra imaginación sin límites*, que es la de la violencia con la que muchas veces, se le intenta reformar. La violencia tiende por tanto a restituir órdenes sexuales y, a poner límites a aquello ambiguo y sin borde.

Gabriel Giorgi, analizando la literatura contemporánea argentina, reflexiona en torno a las ficciones de exterminio en torno a la homosexualidad. Giorgi hermana algunas consideraciones de la teoría *queer* con algunos conceptos de la biopolítica, principalmente el concepto del *homo sacer* para revelar las persistentes representaciones “terminales” o “improductivas” del cuerpo y sujeto homosexual: “Los homosexuales han sido, no el único, pero sí el más persistente cuerpo de la “decadencia”: existencias *contra natura*, “estériles”, en las que se han cifrado, de las maneras más diversas, sentidos colectivos y ficciones del cuerpo político. (9). En esta primera premisa que fundamenta el estudio de Giorgi, podemos calzar las descripciones ruinosas y sobre todo, esa insistente esterilidad del cuerpo de Manuela. Se olvida, cuando se marca este último aspecto, que Manuela es un padre y que por ende, *no es infértil*. Convendría indagar entonces, en esa apresurada adjetivación que críticos como Hernán Vidal en *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos* (1972) reproduce con rabiosa ligereza al referirse a Manuela y “su monstruoso y estéril acoplamiento sodomita.” (118). Es interesante notar la reproducción de la degradación con la que el crítico se refiere al cuadro plástico, el crítico, parece olvidar que ese “estéril acoplamiento” quien a sus 18 años regenta años del prostíbulo heredado de su madre. Al contrario, la hija de Don Alejo que es símbolo de la virilidad, es la que está muerta. Manuela, deshace la palabra y el rol de padre, en las discordancias anatómicas y expectativas viriles y también, en la feminización de su nombre, en el remplazo de Manuel por Manuela. La *contra-natura* que en Manuela se representa, nos lleva a un segundo aspecto del estudio de Giorgi que es, la forma en las que la “defensa de la vida” adquiere el valor de “tácticas higiénicas” y “guerras

internas” que se baten en los terrenos de la definición entre lo natural y lo cultural, de lo humano y de lo animal. De ahí, se derivan nociones respecto de aquello que merece la pertenencia a esa comunidad en tanto, respeta *esa noción de vida*, o de aquello que se debe eliminar porque, la interrumpe o va en contra de ella.

En este polo “negativo” se ubican los cuerpos monstruosos y deformados, lo artificial confrontado con aquello original, ese vestido rojo que traviste a un padre de 60 años. Sobre esos cuerpos, representantes de la desviación de lo vivo, se imponen medidas de higiene y reforma social; la homosexualidad ha sido, nos dice el autor, una: “materia ejemplar donde estos lenguajes de exterminio se anudan y se proyectan sobre la imaginación de lo social.” (12). El *lugar* marginal y antinatural del homosexual, ofrece un chivo expiatorio, y un espacio donde se codifica lo enfermo, lo perverso y, en el caso de Donoso, lo desastroso. Manuela como personaje, en el marco que nos propone Giorgi, pone en evidencia es cuerpo castigado y destinado a desaparecer. El desvío sexual y exterminio entonces:

nacieron junto a su condena, y sirvieron, en su misma ambigüedad, para hacer visibles límites entre sexualidades legítimas, a defender y reforzar, y sexualidades perseguidas, y desde allí, límites entre existencias legítimas e ilegítimas . . . la “homosexualidad” como categoría médica y disciplinaria salió al discurso público para hacer visibles *límites de lo social*. (18).

Lo que la sociedad pretende hacer visible a través de la persecución del homosexual, son los mismos límites, bordes y diferencias entre lo humano y lo inhumano. Se es lo uno o lo otro, límites claros y no ambigüedades, terreno arrasado por el personaje de Donoso que, en continuo movimiento desde la figura del padre a la del travesti pareciera hacer y deshacer el género. La desestabilidad de Manuela,

ofrece de manera privilegiada un lugar en el cual observar la rectificación del orden. Veíamos por ejemplo, la recurrente violencia de la que es objeto, es agresión de *género*, de vestirla y desvestirla. La homosexualidad, en tanto categoría creada en un contexto histórico-médico, exhibe los límites del orden social por tanto, dice Giorgi, “*la inscripción del cuerpo en el orden biopolítico*” (18). Veremos a continuación, el modo en el que Donoso juega con estos límites, los teje y deshace en un mismo personaje, haciendo de ese *sin límites* un lugar desde el que también se resiste y confronta.

1.2.2 Manuela sin límites: la “muñeca mentida.”

Afirmábamos anteriormente, que Donoso escribe sobre el desastre valiéndose del topo del infierno como una referencia literaria. La catástrofe y todo su caos alimentan una imaginación ya fascinada por la deformidad y monstruosidad. Las descripciones del reportaje del terremoto y la “búsqueda de los pueblos desaparecidos” encuentran una ambigua respuesta: un lugar sin límites. No obstante, Donoso logra recrear un pueblo que esta en proceso de desaparecer; amenazado por las nuevas carreteras, modificado por la reforma agraria en curso por esos años y evidentemente, remecido por el terremoto. El Olivo, es una suerte de calco de lo que Donoso apreció en su viaje por los distintos poblados y ciudades devastados. En la elección del nombre de la localidad, Donoso nos da a entender la atmósfera catastrófica de la cual emerge. Recordemos que una rama de olivo es símbolo bíblico de la salvación tras el diluvio, es evidencia de tierra seca y por tanto, de un terreno

habitable y en resguardo. Donoso desactiva los significados de prosperidad y abundancia atribuyéndole al nombre El Olivo, precisamente lo contrario: la decadencia y la extinción. Si quisiéramos ubicar El Olivo en un mapa real de Chile, tendríamos que explorar la zona oeste de la séptima región del Maule cuya capital es la ciudad de Talca. Ésta, valga mencionarlo, fue uno de los sectores más afectados por el terremoto del 2010 y es sede en la novela de Donoso, del famoso prostíbulo de la Pecho de Palo. Es también, el centro cívico donde los lunes la Japonesita acude a depositar las ganancias del burdel. Otra coordenada para ubicar El Olivo, es la también abatida ciudad costera de Constitución que nombra la Manuela como destino de sus giras como artista: “Tan bonito, el río y todo y *tan buen marisco*¹⁸”. Entre ambas ciudades hay regados un centenar de pequeños poblados “anidado en un amable meandro del camino antiguo” (44), tal como El Olivo. Es curioso que al trazar una línea entre las dos ciudades nos encontremos con un pequeño punto del mapa llamado “Infiernillo” ¿Se habrá inspirado ahí Donoso? Conocedor de esa geografía rural, no sería extraño que así fuera; tampoco es extraño que ubique en esta región la tragedia de Manuela ya que, es la zona del país en donde se ejerció con fuerza el orden impuesto por el régimen de las haciendas. Esas grandes extensiones de tierra, propiedad del patrón, han significado históricamente lugares de despliegue de riqueza y ostentación al igual que, comunidades altamente jerarquizadas. La hacienda fueron también, espacios donde se ejerció el abuso, violencia y “derecho de pernada” que

¹⁸ Las itálicas son mías para destacar el juego de palabras que encierra esta breve oración. La Manuela es un artista que circula por la zona de la séptima región visitando distintos prostíbulos con su número de flamenco. Se sabe de las distintas denominaciones comunes que hacen referencia al pene y la vagina que llevan por nombre la de mariscos: el picoroco en el caso del pene y el choro en el caso de la vagina. De modo que, en este breve comentario, se sugiere que “sus farras” no son sólo bailes flamencos, sino que también incursiones sexuales.

bien lo expresa Donoso en la voz de Pancho Vega: “Hijo, decían, de don Alejo. Pero lo decían de todos, de la señorita Lila y de la Japonesita y de qué sé yo quién más, tanto peón de ojo azul por estos lados, pero yo no.” (38). Pancho, con sus rasgos de “turco” reniega de la sospecha que se basa en el color de los ojos como rasgo distintivo de pertenencia al linaje patronal. Sabemos sin embargo, que el nexo que lo mantiene unido a la figura del patrón Don Alejo, es la del recuerdo de su padre que fue peón de la hacienda y, un préstamo que le pidió para pagar el camión rojo con el que hace fletes de orujo en la zona. Es la dependencia al orden patronal la que sin duda Donoso critica en esta novela. Así lo indica Vidal quien describe la novela de Donoso como un espejo cóncavo del idealizado mundo rural poblado de “hacendados poderosos, huasos viriles y sus peones de esfuerzo, [que] en *El lugar sin límites* es visto desde la excentricidad de un prostíbulo y con un homosexual como anfitrión.” (115). Opuesto a las complacientes descripciones del criollismo, la de Donoso expone las consecuencias obliteradas del abuso del poder y el abandono que habría sobrevenido después de la reforma agraria en 1962¹⁹. Tenemos por tanto, que al momento de escribir la novela y sucediendo los desastres de 1960, la reforma agraria ya estaba en acción; con ella se redistribuían y modificaban *los límites de la propiedad* no sólo de la tierra, sino que de la relación que se establece con los peones y sus familias. *El lugar sin límites*, ocurre entonces, en ese contexto de transformación del espacio y de los vínculos con la figura patronal. La decadencia del

¹⁹ La reforma agraria que comienza en 1962 bajo el gobierno de Jorge Alessandri y que se interrumpe con el golpe de estado de 1973. Esta consistió en una medida gubernamental de redistribución de las tierras y la expropiación de grandes predios de tierras. Se llevó a cabo en distintos períodos presidenciales hasta que fue interrumpida por el golpe militar de 1973. El objetivo fue el de incorporar a los campesinos a la propiedad de la tierra que trabajaban y con ello, un involucramiento en la vida social, cultural y política del país.

patrón, del *padre*, se manifiesta en la novela a través del temor de sus personajes y por el ambiente lúgubre y ruinoso en el que se encuentra la, en otrora, efervescente comunidad de El Olivo. Don Alejo Cruz – alejo la cruz, alejado de la cruz – aparece en el recuerdo, como un patrón omnipotente “tengo muchos hilos en mi mano. Cuidado.”(36), ambivalente en su caridad y castigo, en su justicia y constante trampa. La rémora del patrón, el espectral Céspedes nos dice: “– Es que anda raro el patrón. Anoche no se acostó.” (130). Más angustiada y desoladora es la reacción del renegado Pancho Vega: “La certidumbre de la muerte de don Alejo vació la noche y Pancho tuvo que aferrarse de su manubrio para no caer en ese abismo.” (97). La muerte del padre y el hundimiento de toda la comunidad de El Olivo, el patrimonio que creó hace cincuenta años, es ineludible y evidente.

De aquí que sea importante la posibilidad de ubicar en el mapa El Olivo, ya que es en esa zona de la séptima región, donde ocurre con fuerza el terremoto del 2010, que según el antropólogo José Bengoa, se gesta simbólicamente el patrimonio nacional de Chile. En el artículo *La construcción y destrucción del Valle Central de Chile* (2010) publicado tras el terremoto, el antropólogo indica cómo en la historia del país, el Valle Central (río Aconcagua al norte y río Bio-Bío al sur) ha sido el lugar, en el que se ha configurado históricamente una identidad y carácter nacional. Esta ilusoria identidad descansa por tanto, alrededor de la hacienda; sus símbolos, arquitectura y valores jerárquicos. Bengoa, también nos señala que esa influencia se traslada al espacio urbano en la forma de réplicas arquitectónicas de tejas y muros disfrazados de adobe en la estética de homogéneos condominios urbanos. Es no obstante, “La relación fundante de “señor y siervo”, que sin dudarlo continúa con una

presencia “telúrica” en nuestra vida social y política, se constituyó en esas grandes casonas, que muchas de ellas, se han caído con el reciente terremoto.” (44). La pregunta que se hace Bengoa entonces, es sobre lo que sucede con “ese patrimonio” después del terremoto del 2010 ¿Cómo se reconstruye o restituye? ¿Qué símbolos se han venido abajo con el terremoto? Me pregunto entonces por el patrimonio de Don Alejo que “hace más de medio siglo, *hizo construir la Estación el Olivo para que el tren se detuviera allí mismo y se llevara sus productos*²⁰. (21). Tenemos por tanto, que el paisaje que retrata Donoso está sufriendo alteraciones importantes: la tierra está siendo redistribuida por el Estado en la coyuntura de la reforma agraria y el suceso del terremoto de 1960. Por tanto, remece las concepciones mismas del patrimonio nacional que, en *El lugar*, se ecualiza con la localidad de El Olivo. Como recuerdo de “épocas mejores” no queda nada; la voz narrativa describe su ajada actualidad:

Claro que en épocas mejores el centro fue esto, la Estación. Ahora no era más que un potrero cruzado por las líneas, un semáforo *inválido*, un andén de concreto resquebrajado, y tumbada entre los hinojos debajo del par de eucaliptos *estrafalarios*, una maquina trilladora antediluviana entre cuyos fierros anaranjados por el orín jugaban los niños como un saurio domesticado. . . . Más allá, detrás del galpón de madera *encanecida*, más zarzas y un canal separaban el pueblo de las viñas de Don Alejo. (21)

He marcado algunos adjetivos con los que se construye la atmósfera de la decadencia de El Olivo. Son adjetivos que caracterizan una zona en ruina y crepúsculo pero que, aluden más bien a un cuerpo humano envejecido, inhabilitado y desaliñado en el vestir o “Extravagante en el modo de pensar o en las acciones”, como nos sugiere el Diccionario de la RAE en la entrada de estrafalario. Resulta curioso

²⁰ Las itálicas son mías.

como en esta descripción, la escena del desastre parece estar conformando un sujeto-cuerpo-lugar, más que un espacio físico. El espacio adquiere corporalidad y el cuerpo se cosifica en los escombros de la cara de Manuela que, a su vez recuerda la anciana monja devastada por el terremoto. El anterior, es solo uno de los momentos en los que se conforma este sujeto del desastre, este cuerpo mentido y sin límites que es Manuela.

Pero, no es Manuela la que únicamente encarna la farsa; El Olivo es una suerte de árido tablero de juego, un Metrópoli que se despliega en medio de las viñas de la familia Cruz. La estación fue creada para el lucro exclusivo de la familia Cruz; Don Alejo dispuso de la tierra y especuló sobre un falso valor “que esto va para arriba, que tiene mucho futuro” (56). En ese terreno simuló una comunidad poblada de fachadas y edificaciones multiuso: “el otro galpón servía de capilla los domingos y de lugar de reuniones del partido durante la semana” (31). No existen lugares fijos – quizás sea el burdel, el espacio más estable del pueblo –estos, adquieren usos radicalmente diferentes dependiendo del día o la ocasión: el galpón se *viste* de política en la semana y *traviste* de religión los domingos. El pueblo creado por Don Alejo no tiene ni escuela ni cementerio: “El Olivo no es más que un desorden de casas ruinosas sitiado por la geometría de las viñas que parece que van a tragárselo.” (45). Son las viñas las únicas demarcaciones y fronteras en medio de tanta reversibilidad espacial. Ésta, se lleva al extremo cuando la voz narrativa recuerda que la campaña política de Don Alejo tiene su epicentro en el prostíbulo de la Japonesa, ahí: “se reunían los cabecillas, de allí salían las órdenes, los proyectos, las consignas.” (64) y se decidía sobre el porvenir de la comunidad. Éste fue una casa de la familia Cruz y que luego

de ganar la apuesta del cuadro plástico, pasa a ser propiedad de la Japonesa y Manuela. De los años de gloria del prostíbulo, sólo parecen quedar los recuerdos de un local *distinguido* que poco a poco fue decayendo “no cerraba nunca. Después, llegaban sólo los obreros del camino longitudinal. . . . y después ni siquiera ellos, sólo los obreros habituales de la comarca, los inquilinos, los peones, los afuerinos que venían a la vendimia. Otra clase de gente. Y más tarde ni ellos.” (45). La cita anterior retrata los cambios en el perfil de los clientes y a su vez, expresa un cambio social propiciado por la misma reforma agraria que, incidió en una masiva migración a los centros urbanos. Ya nadie entra al umbroso y frío lupanar que huele carburo y que, producto de la juerga y el baile: “se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas.” (19). La elección del burdel como centro de la acción en la novela de Donoso, aparece como motivo de otras novelas latinoamericanas señaladas por Rodrigo Cánovas en *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: La alegoría del prostíbulo* (2003). El autor cita numerosos textos como *Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti, *El zorro arriba y el zorro de abajo* (1971) de José María Arguedas y las novelas del Premio Nobel, Mario Vargas Llosa; *La casa verde* (1966) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973). El burdel según Cánovas, ha sido reinventado por la literatura como “un espacio de sumisión, habitado por seres grotescos que actúan una erótica letal; como en lugar de rebeldía, dramático o farsesco, donde se juega a cambiar el orden de las cosas.” (Prólogo). En su análisis, el burdel literario ofrece la posibilidad de potenciar el factor transgresivo ya que en él se deconstruyen todos los aspectos de

nuestras culturas. Cánovas, se vale del concepto de heterotopía acuñado por Foucault en su artículo *Of other spaces: Utopias and heterotopias* (1967) donde reflexiona sobre los espacios y lugares:

There are also, probably in every culture, in every civilization, real places — places that do exist and that are formed in the very founding of society — which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. (3)

Como un *contra-lugar*, el prostíbulo convoca el mundo de la política, la economía, las clases sociales y por cierto, los ordenamientos y jerarquías de género que se recrean y subvierten en sus personajes. En el prostíbulo de la Japonesa todo se haya invertido, incluso el orden de las palabras. Rodrigo Cánovas revela en un análisis anagramático: “la M de Manuela, puesta patas para arriba, es la W del Wurlitzer (música celestial), formada por una doble V (cuyo sonido infernal es el de la Victrola).” (61). En el burdel se invierten y tuercen las formas, se desfunda la comunidad en la farsa de Don Alejo por cuidar y proveer de electricidad al pueblo. La metáfora de El Olivo adquiere más sentido cuando, su declive coincide con la falta de luz eléctrica; recordemos que ésta ha sido la promesa incumplida de Don Alejo que ha quebrado las ilusiones de muchos, en especial de la Japonesita: “Ella y el pueblo entero quedaron en tinieblas.”(57). El Olivo, símbolo de porvenir y fertilidad se anula en un inevitable ocaso. No obstante, es el burdel el único lugar en el que se produce; la inversión no sólo opera como desorden de identidades además, como operación económica que provee de dividendos. Lunes a lunes, la Japonesita va a la ciudad de Talca a depositar las ganancias que, según Don Alejo: “Platita tienes harta en el

banco. Yo sé porque el otro día le estuve preguntando el estado de tu cuenta al gerente, que es primo mío, y ya quisiera yo... eso me dijo él, muchas propiedades y muchas deudas, pero la Japonesita lo tiene todo saneado.” (55). El prostíbulo último resquicio “de vida” en El Olivo, también reproducen los desperfectos de un lugar que en ruinas, costosamente sigue en pie en medio de la oscuridad y el olor a carburo que despiden los chonchones.

En resumen, *El lugar sin límites* propone en su paradójico título, la discusión en torno a las fronteras de los espacios físicos y del cuerpo. En El Olivo, se representa el conflicto de fronteras y deslindes que provocó la reforma agraria por una parte y, por otra, la destrucción que se hereda del terremoto. En ambos casos, es la escena de la hacienda y su régimen de relaciones de poder, lo que se ve también modificado; en Pancho Vega por ejemplo, vemos esa tensión entre el reconocimiento del poder de Don Alejo y la urgente necesidad por alejarse de su radio de control. El ocaso de El Olivo por tanto, no sólo se debe a una cita al inacabable infierno del *Doctor Fausto* de Marlowe, también, apunta a eventos reales que transformaron el espacio en el que se forja la noción de patrimonio nacional. Por otra parte, el problema del espacio también se simboliza en la ductilidad y reversibilidad de los lugares que se retratan en la novela. Las preguntas por el *qué* se hace, *cuándo* y *dónde*, están sujetas a las voluntades particulares que deciden su momentáneo y provisorio uso: hacen y deshacen fronteras, las vuelven permeables y acuosas.

Son aquellas indeterminaciones de los bordes y de las fronteras de los espacios y los lugares las que se transfieren al cuerpo de Manuela. Ahí, los límites se hacen y deshacen en un continuo devaneo entre su rol paterno y el del travesti del pueblo. En

él, también se reflejan los signos del deterioro y el violento paso del tiempo. Manuela o Manuel González Astica, tiene 60 años y alrededor de los 42 años llegó a la estación de El Olivo, para hacer su show de bailadora de flamenco. Su presencia ha acompañado la efervescencia y el ocaso de la localidad inventada por Don Alejo. Su arribo a El Olivo no es por todos celebrada; así lo muestra el rumoreo entre aburridas señoras:

- Debe ser el maricón del piano.
- Si la Japonesa no tiene piano.
- De veras.
- Decían que iba a comprar.
- Artista es, mira la maleta que trae.
- Lo que es, es maricón, eso sí... (63)

El chisme se detiene en la rotunda categoría del *maricón*, luego de merodear las categorías del artista o el de un particular pianista. Su maleta lo delata. Su presencia no pasa desapercibida, incluso en el prostíbulo, la “gente decente” se espanta en medio de celebración a Don Alejo: “era el colmo que trajeran maricones como éste, que era un asco, que era un descrédito . . . que metiera a la Manuela a la cárcel por inmoral, esto es una degeneración.” (70). El reclamo es respondido por Manuela aceptando el ser “maricón” pero, negando la degeneración. La fiesta que celebra a Don Alejo se va transformando en un constante cuestionamiento respecto de quién es ese hombre disfrazado de mujer. La inquietud de los parroquianos es curiosamente respondida, con la certeza diagnóstica del crítico Hernán Vidal quien ve en Manuela “la objetividad ejemplar de la perversión como modo de relación humana en Estación El Olivo y a través de él se enjuicia una historia en que su evolución ha pervertido los instintos.” (118). Vidal analiza a Manuela bajo esquemas fijos y

estancos, habla de “instintos” y desde ese paradigma juzga al personaje en un orden perverso. De hecho, lo presenta con su nombre “original”, marcando la frontera entre su verdadero ser hombre y su mentira de disfrazarse de mujer.

La narración va acorralando Manuela; ya veíamos como la multitud borracha quiere comprobar el sexo del bailarín subiéndole las faldas y comprobando su “virilidad” fallada. De ahí que termine en el canal, como todo lo inservible en El Olivo. Don Céspedes cuenta lo que sucede con los cachorros que no cumplen con los requerimientos del patrón: “los otros los voy a echar yo al canal de los Palos en un saco” (112). La prueba final de este interrogatorio la constituye la prueba que Don Alejo disfraza de apuesta con la Japonesa. Consistía en que ésta tenía que convencer de tener sexo con Manuela delante de los invitados y del patrón. Si lo hacía, éste le daba la casa. La jugarreta del cuadro plástico, momento en el que se concibe a la Japonesita, la leo como una rectificación del cuerpo de Manuela; un intento por restituir ese órgano que solo servía para “hacer pipí” y hacerlo funcionar bajo la función masculina que le corresponde. El capítulo VII y IX de la novela narran la mentida escena del cuadro plástico; “era solo cuestión de hacer la comedia. Al fin y al cabo nadie iba a estar vigilándolos de cerca sino que desde la ventana y sería fácil engañarlos. Era cuestión de desnudarse y meterse juntos a la cama, ella le diría qué cara pusiera, todo, y a la luz de la vela no era mucho lo que se vería” (82). Todo es performance y engaño, la Japonesa sabía en las artes amatorias conoce los guiones sexuales por los que viaja el deseo. Pero, también sabe de la soledad de Manuela y su accidentada biografía y con la promesa de un futuro refugio, la convence en su empresa del engaño:

De una casa de putas a otra. Desde que tenía recuerdo . . . siempre, desde que lo echaron de la escuela cuando lo pillaron con otro chiquillo y no se atrevió a llegar a su casa porque su papá andaba con rebenque enorme, con el que llegaba a sacarle sangre a los caballos cuando los azotaba, y entonces se fue a la casa de una señora que le enseñó a bailar español.” (84)

Esta corta cita, es el resumen de la vida de Manuel González Astica, historia de fugaz y nomadismos, de violencia y curiosas artes. Japonesa y Manuela saben de artificios sexuales o coreógrafos se embarcan en este simulacro que termina en un invertido coito. En la agitada y vertiginosa remembranza del cuadro plástico, el cuerpo de la Manuela se pierde en un universo de sensaciones simultáneas de placer y asco, de confusión de fronteras y de su reconocimiento:

como si un caldo brujo se estuviera preparando en el fuego que ardía bajo la vegetación del vértice de sus piernas, y ese olor se prendía en mi cuerpo y se pegaba a mí el olor de ese cuerpo de conductos y cavernas inimaginables ininteligibles, manchadas de otros líquidos, pobladas de otros gritos y otras bestias, y este hervor tan distinto al mío, a mi cuerpo de muñeca mentida, sin hondura, todo hacia fuera lo mío, inútil, colgando mientras ella acariciándome con su boca y palmas húmedas (102,3)

Cuando Manuela se aprecia como muñeca mentida está reconociendo las fronteras del cuerpo; de alguna manera, es lanzada a la comprobación de su simulacro artístico que el ojo patronal quiere rectificar disfrazando de broma la apuesta. Manuela reconoce lo distinto, lo otro; los conductos y cavernas se oponen a lo que inservible, cuelga “hacia fuera” en su cuerpo percibido como mentira. Se confirma por tanto, que el cuadro plástico es una escena creada para restituir el orden sexual arrebatado por el baile de este artista recién llegado en tren. La Japonesa es cómplice de esa trampa y conocedora de estas prácticas, con sus palabras la seduce como si

fuera una mujer: “y algo sucedía mientras ella me decía sí, mijita, yo te estoy haciendo gozar” (104). La fantasía parece sobrepasar las fronteras del cuerpo y entre sendos orgasmos, Manuela se estremece “hasta quedar mutilado, desangrándome dentro de ella mientras ella grita y me aprieta y luego cae, mijito lindo, qué cosa más rica” (104)

Desde la escena del cuadro plástico pasan dieciocho años hasta el momento en que comienza la novela. Una fría mañana de domingo ve despertar a Manuela y asomarse al lector desde su deterioro: “La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos . . . Frotó la lengua contra su encía despoblada: como aserrín caliente y la respiración de huevo podrido.” (12). Anteriormente, se señalábamos cómo la voz narrativa califica el cuerpo con adjetivos que se refieren más bien a lugares o espacios desolados y en franco deterioro. Al contrario, el espacio del Olivo se calificaba con adjetivos que referían más bien a un cuerpo estropeado, raro y envejecido. El comienzo de la novela, literalmente compone un cuerpo desperdigado en fragmentos:

Se arrebozo en el chal rosado, se acomodó sus dientes *postizos* y salió al patio con el *vestido*²¹ colgado en el brazo. Alzando su pequeña cara arrugada como una pasa, sus fosas nasales negras y pelosas de yegua vieja se dilataron al sentir en el aire de la mañana nublada el aroma que deja la vendimia recién concluida. (14).

Un cuerpo que se arma y se cobija, como si su calor no fuera suficiente, se asoma en las páginas de la novela con un rostro deslucido que es evidencia del paso del tiempo. El aire huele al alcohol al igual que su aliento aromatizado por las bebidas apuradas de la noche anterior. La imagen incompleta, se complementa con la de un animal. Manuela aparece por tanto, como un rompecabezas inconexo e irresuelto que

²¹ Las itálicas son mías.

se va a componer y descomponer a medida que avanza la narración. Vimos como su identidad sexual es, en los capítulos que recuerdan su llegada, un blanco de inquietudes y ansiedades que se resuelven a través de la fuerza y trampas afectivas como la del cuadro plástico. Dicha resolución violenta de las ansiedades que provoca Manuela, es una constante a lo largo de toda la novela; tanto en su acción como en el lenguaje del detrimento que constantemente marca las jerarquías del poder y del margen. No obstante, el vocabulario denotativo con el que se construye a este personaje, opera paródicamente para derrumbar los símbolos estancos de la identidad sexual. En lo que quisiera insistir sí, es que al conformar a este personaje de manera incompleta, sin bordes ni fronteras, Donoso da pie a esa riesgosa “varia imaginación” que señalábamos anteriormente. Es decir, que por un lado, se constituye en un sustrato textual sobre el que otros artistas y críticos articulan figuras de resistencia y provocación y, por otro, abre la posibilidad de desarmar y exterminar ese cuerpo. La violencia abunda en la novela y parece funcionar como fuerza que intenta dar forma al cuerpo insubordinado de Manuela. A poco rato de despertar recuerda los bocinazos del camión rojo-sangre de Pancho Vega y su estremecedora visita del año pasado: “Empezaron por trancar el negocio y romper una cantidad de botellas y platos y desparramar los panes y los fiambres y el vino por el suelo. Después, mientras uno le retorció el brazo, los otros le sacaron la ropa y poniéndole su famoso vestido de española a la fuerza se lo rajaron entero.” (12,3). El episodio se opone al momento cuando la multitud intenta sacarle a la fuerza el vestido y corroborar el sexo de Manuela; en esta ocasión, la violencia de Pancho Vega parece no tolerar a la Manuela como Manuel y lo fuerza a re-vestir su cuerpo con los bordes del encaje. El vestido da

forma a una superficie incierta y dúctil, maleable; y guardado como un talismán en la maleta bajo la cama, funcionará como el vehículo del deseo de Manuela por encontrarse nuevamente con Pancho. Para éste, es el camión el que conduce esa atracción violenta a este hombre mucho mayor que él. Ropas y automóviles, objetos marcados por el orden de género se igualan en el color carmesí que comunica la pasión pero, a la vez la sangre que se implica en ese deseo.

El vestido acompaña a Manuela durante toda la novela; consigue hilo para enmendarlo y se pasa la tarde reparando las costuras. Eso hasta que la Japonesita mediante una palabra lo desmorona:

- ¡Papá!
- ¿Qué?
- Venga.
- ¿Para qué me quieres?
- Venga nomás.
- Estoy ocupada con la Lucy.
- ¿No le digo que lo necesito?

En el diálogo las palabras contienen la carga y el peso del género. Japonesita le recuerda su rol de padre de la casa y Manuela, como muñeca mentida le responde con “estoy ocupada” marcando el modo femenino. A eso Japonesita vuelve a recordarle su lugar en el registro masculino al usar “lo.” Tras ese intercambio, Japonesita pone en evidencia el deseo de su padre: “– Usted sabe que va a venir Pancho Vega. La Manuela se pico un dedo con la aguja y se lo chupó.” (47). Manuela intenta hacerse un peinado inútil pero, prefiere ensayarlo en su hija, verdadera mujer: “qué sacas con ser mujer si no eres coqueta, a los hombres les gusta, tonta” (47). Japonesita tiene miedo de que Pancho Vega vuelva a violentarse y pide a su padre que

la defienda en caso de que algo suceda: “¿Quería que ella, la Manuela, se enfrentara con un machote como Pancho Vega? . . . sabes muy bien que soy loca perdida, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tú pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme como una gallina en cuanto llegue Pancho.” (48). Y mientras se va dando este diálogo en el que la hija demanda protección al padre, las palabras van configurando el rol masculino y paterno, deshacen – deshilvanan – las mentiras entramadas en el vestido:

bueno, bueno, chiquilla de mierda, entonces no me digas papá.
Porque cuando la Japonesita le decía papá, su vestido de española tendido encima del lavatorio se ponía más viejo, la percala gastada, el rojo desteñido, los zurcidos a la vista, horrible, ineficaz, y la noche oscura y fría y larga . . . no me digái papá, chiquilla huevona. Dime Manuela como todos. (49,50)

El deseo por Pancho se apaga, se destiñe a medida que su hija lo restituye en el lugar del padre. La subversión que se juega en el travestismo de Manuela es el combustible de su deseo; existe una economía que reza: mientras más engaño y simulacro mayor es el deseo. Esa economía es rota por Japonesita que, después de todo, es hija de una economía contraria. Los diálogos suceden en un monólogo interior, predominando un espacio subjetivo donde la palabra se reproduce con violencia para ordenar una identidad en fuga, poniendo límites al desborde. Pero la estructura que impone la palabra, desvanece el deseo, derrumba a la muñeca mentida:

Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído encima una gota de agua y él entonces se perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, esta incapacidad, nada más, este gran borrón de agua en que naufraga. (51)

Esta cita reproduce con irónica nitidez el problema que nos plantea Donoso cuando en distintos niveles se reproduce el problema de los límites. La rectificación de género que se expresa en “esa palabra,” – que dicho sea de paso, no se nombra – es el desmoronamiento del sujeto que se pierde en el juego de los géneros, de las marcas de la *a* femenina y la *o* masculina: Manuela, Manuel, muñeca, mentida.

No obstante, el confuso devenir subjetivo donde se juegan los simulacros de la muñeca o del padre, tiene su trágica correspondencia en el encuentro final con Pancho Vega. En el encuentro, que ha sido presagiado desde el comienzo “Que tuviera cuidado porque su camión andaba por ahí” (11), apreciamos más de cerca la problemática de las identidades de género pero, más que nada, el modo en el que la agresión hacia el cuerpo extraño o raro, funciona como restitución de un orden perdido. En Pancho Vega vemos esa disposición a restituir aunque, sabemos que él mismo, se haya a punto de traspasar los límites de su bruto deseo. En esta escena, en la que Manuela hace su último show, se envalentado para interrumpir la agresiva llegada de Pancho y Octavio al burdel donde se quejan de la ausencia de todo “— ¡Porquería de casa de putas! Ni putas hay.” (116). Manuela había permanecido escondida en el gallinero cuando vio que Pancho pedía su presencia “vine a ver a la Manuela, a eso vine. Ya te digo. Anda a llamarla. Que me venga a bailar.” (117). En la escena de la performance de Manuela se convocan a todos los personajes, que parecen despedirse en esa fría noche que parece se los va a tragar. Para ilustrar la entrada de Manuela en escena, quisiera trabajar con una captura de pantalla de la homónima película de Arturo Ripstein de 1977²² (Fig. 2)

²² Recordemos que originalmente, el filme iba a ser dirigido por Luis Buñuel y que finalmente, como cuenta Pilar Donoso en *Correr el Tupido Velo*, fue la censura española bajo la dictadura de Franco la que



Fig. 2. *El lugar sin límites*, (1977), Arturo Ripstein.

El actor mexicano Roberto Cobo (1930-2002) protagonizó con excelencia el papel de Manuela. Su carrera incluye un centenar de filmes pero, el más recordado es el de joven Jaibo en la película *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. El momento más esperado de la novela donde el deseo se manifiesta e ilumina; ahí en medio de la pista de baile, irrumpe la Manuela pidiendo “El relicario”: “Con el talle quebrado, un brazo en alto, chasqueando los dedos, circuló en el espacio vacío del centro, perseguida por su cola colorada hecha jirones y salpicada de barro.” (119). Su festiva presencia despierta y anima a todo, es Manuela es el epicentro de la acción al que todos se detienen a mirar: “En Talca le habían hablado a la Cloty de estos bailes de la

impidió que se llevara a cabo: “la censura española dice que no, definitivamente, Buñuel o no Buñuel, que es una inmoralidad inaceptable, rechazada definitivamente y sin apelación y ya está... esperanzas rotas.” (105). El episodio es recordado también por María Pilar Donoso en *El “Boom” doméstico*: “La película no se podía hacer, de ningún modo, pues daría una falsa imagen de la casta España, le dijeron. En España no había homosexuales ni prostíbulos...” (163)

Manuela, pero cómo iba a creer, tan vieja la loca. . . .” (120). El vestido rojo “incandescente” que ha enmendado toda la tarde, es el faro que ilumina la fiesta final en lo que se va transformando, en una fiesta de despedida ante lo que según Pancho Vega es el fin de todo: “—Échale nomás, Manuelita de mi alma, échale... que sea buena mi fiesta de despedida. Y a ustedes los van a borrar todos, así fzzzzz... soplándolos, ustedes saben quién. Don Céspedes, usted sabe que don Alejo los va a borrar a todos estos huevones porque le dio la real gana...” (120). El baile de Manuela se transforma en una suerte de danza apocalíptica que en su “locura” y desenfreno auguran el fin de El Olivo y el suyo propio. Y porque es el último de los días, las licencias se han relajado, los cuerpos se autorizan a sentir sensaciones y de diluir sus fronteras. En la cita que a continuación reproducimos en citas extensas, se puede observar como se van deshaciendo los deslindes del género; el bruto Pancho Vega es un revoltijo de sensaciones de rechazo y asco pero, que a la distancia despierta un deseo latente:

A eso que baila allí en el centro, ajado, enloquecido, con la respiración arrítmica, todo cuencas, oquedades, sombras, quebradas, eso que se va a morir a pesar de las exclamaciones que lanza, eso increíblemente asqueroso y que increíblemente es fiesta, eso está bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea sólo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá... el viejo maricón que baila para él y él se deja bailar y que ya no da risa porque es como si él, también, estuviera anhelando.

Un cuerpo paisaje: cuencas, quebrajas, oscuras aperturas que despiertan sensaciones de extrañeza, que invitan al encuentro homoerótico que, sin embargo, no ocurre si no en la distancia, manteniendo el resguardo ante los demás: “Que Octavio

no sepa. No se dé cuenta. Que nadie se dé cuenta. Que no lo vean dejándose tocar y sobar por las contorsiones y las manos histéricas de la Manuela que no lo tocan, dejándose sí, pero desde aquí desde la silla donde está sentado nadie ve lo que le sucede debajo de la mesa” (121). Pancho siente una erección que calma con la mano de Lucy, una de las lacónicas trabajadoras del burdel; el cuerpo de Pancho “arde” ante el baile que “lo soba.” El fluido erotismo que se juega en la distancia y a través de la mirada, al igual que el cuadro plástico, se reordena; la mano de Lucy restituye un lugar de límites acotados por la relación hombre – mujer. La energía se va transformado en latente agresión:

él quisiera agarrarla así, así, hasta quebrarla, ese cuerpo olisco agitándose en sus brazos y yo con la Manuela que se agita, apretando para que no se mueva tanto, para que se quede tranquila, apretándola, hasta que me mire con esos ojos de redoma aterrados y hundiendo mis manos en sus vísceras babosas y calientes para jugar con ellas, dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa. (121)

La necesidad de contener el cuerpo que se diluye en el baile, de fijar aquello que se agita y sujetar un cuerpo para encontrar un punto fijo: la mirada. No obstante, parece entrever en su masculinidad un lugar de poder que puede transar con todo, incluso con aquello abyecto y prohibido. Pancho se asegura de sus fronteras: “se tocó los bíceps, se tocó el vello áspero que le crecía en la abertura de la camisa en el cuello.” (121). La victrola deja de sonar y la música se acaba, pero la incandescente Manuela se invita a su propia muerte: “ya, vamos mijito, llévenme que tengo el diablo en el cuerpo.” (122). Japonesita intenta evitarlo, ¿protegerlo?, ¿evitar la vergüenza? A la salida del burdel, una vez que han pagado – detalle importante en la economía de

ahorro de Japonesita que, mañana lunes va a ser interrumpida – y en la inusitada claridad de la noche, Manuela intenta besar a Pancho y Octavio lo ve: “– Ya pues compadre, no sea maricón usted también . . . Pancho tuvo miedo. –

Qué me voy a dejar besar por este maricón asqueroso, está loco” (124). Una vez fuera de la protección del prostíbulo, todo parece amenazante, Manuela ya no está segura y expuesta a los golpes. La violencia vuelve a emerger como una fuerza que reordena y pone los cuerpos en su lugar; asustada y esperando poder huir, Manuela se vuelve a diluir: “Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él, Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror.”

(125). En esta cita no sólo apreciamos la efectiva restitución del nombre sino que, la consciencia en Manuela que ese acto de agresión lo llevan a cabo sabiendo quien era él. El miedo de la mañana “Hasta miedo al aire de la mañana le tenía ahora, miedo a la mañana sobre todo cuando le tenía miedo a tantas cosas y tosía, al agror en la boca del estómago y a los calambres en las encías, en la mañana temprano cuando todo es tan distinto a la noche” (16) devenía en franco terror a ser eliminada, borrada para siempre. En la desesperación de la huida, Manuela ansia poder cruzar los límites del pueblo y pedir ayuda a Don Alejo, quien con un par de disparos espantaría a sus agresores; en su fuero interno reza: “defiéndame del miedo, usted me prometió que nunca me iba a pasar nada que siempre iba a protegerme y por eso me quedé en este pueblo . . . al cabo usted es el señor y lo puede todo.” (125).

La escena final, en la que los agresores prenden a Manuela, expresa el triunfo de la coerción en el ordenamiento del cuerpo y del género. No obstante, en el forcejeo y

agonía, es posible apreciar una melcocha de sensaciones y torsiones que parecieran aludir a cierta erótica de la agresión:

lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto (127)

La presencia corporal, su peso que oprime y se diluye en esa “masa viscosa”, deshumanizados, como animales o monstruos, los cuerpos se agreden y defienden, intentando diferenciarse pero, confundiéndose centrífugos. La escena se presenta bajo la idea de un castigo; el cuadro plástico en el pasado era el juicio que permitía a la comunidad de El Olivo jerarquizar a este sujeto *raro* que trasgrede los límites y requiere ser castigado: “buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa” (127). Y este *ménage à trois* de golpes y excreciones, en el que el orden de la hegemonía se deshace de este desecho termina en el triste abandono del cuerpo de Manuela en el río, casi cruzando la frontera con la propiedad de don Alejo: “hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente.” (127).

El capítulo final, encuentra a la rémora de Don Alejo, Don Céspedes y la Japonesita, cerrando la noche conversan sobre los planes rutinarios del día lunes: ir al banco de Talca, compras y encontrar repuestos para reparar la victrola. Iluminados por los chonchones y las brasas que intentan calentar el frío burdel, los personajes se aprestan

a la oscuridad total y como en un improvisado proscenio que acaba su función, vemos a la Japonesita apagar: “uno por uno, todos los chonchones.” (133) y en medio de la “la fetidez del carburo” su prostíbulo se vuelve a cerrar hasta un incierto porvenir. Donoso nos deja en suspenso: ¿Habrán muerto la Manuela? ¿Habrán sido golpeada hasta la muerte por Pancho Vega y su cuñado? ¿Tenemos que entender este agónico momento como la *desaparición* de la Manuela? ¿O será que es una de sus farras como sugiere la costumbre según la Japonesita?:

Le entró el diablo al cuerpo. Lo conozco. Me ha hecho esto otras veces. Los hombres le convidan trago, él baila, se vuelve loco y sale de fiesta con ellos por ahí... es que se le calienta la jeta con el vino y van a Talca y a veces más lejos. Uno de estos días le va a pasar algo, eso me digo todas las veces, pero siempre vuelve. . . . ¡Qué me voy a preocupar! Si tiene siete vidas como los gatos. (132)

El *a veces más lejos* y el *almodovariano* volver de la Manuela, los quiero proyectar no como un regreso a modo de saga ni mucho menos como un retrato literal sino que, siguiendo la idea de la *réplica*. A continuación y descriptivamente presentaré una obra que dialoga con la novela de Donoso y que recompone la figura del travesti a partir de retratos fotográficos en blanco y negro y testimonios de personas reales en el libro *La Manzana de Adán* (1990). Éste, revierte a través del flash de la cámara la oscuridad de la novela de Donoso; la voz narrativa nos dice de Japonesita “Ella podía estar tardes enteras, días enteros en la oscuridad, como ahora, sin sentir nostalgia por la luz.” (46).

1.3 *La Manzana de Adán* (1990): luces en un lugar sin límites.

Hemos hablado de la “varia imaginación” que provee la figura de Manuela a proyectos artísticos posteriores. Antes, explorábamos, la imaginación del exterminio y la violencia que rectifica las identidades sexuales. Detengámonos brevemente en uno de los proyectos fotográficos y testimoniales que evoca la escena prostibular de El lugar sin límites y la disimétrica figura del travesti como sujeto de un retrato. Sólo pretendo marcar algunos aspectos que nos permiten leer otro *lugar* de la geografía literaria de la homosexualidad. El retrato de Evelyn (Fig. 3) en pleno momento de transformación cosmética y de vestimenta, es quizás, la fotografía que mejor representa el título *La manzana de Adán*. El libro de retratos en blanco y negro acompañado de textos testimoniales y descriptivos, fue recién publicado en 1990. Esto se debió, a la censura que había impuesto la dictadura y a las dificultades de publicar y difundir un libro de estas características.

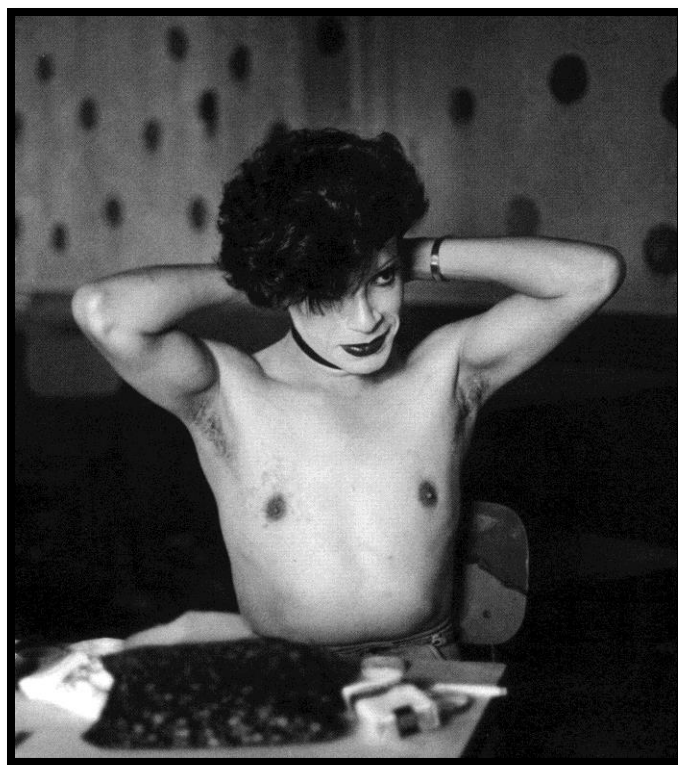


Fig. 3. “Evelyn,” *La manzana de Adán* (1990), Paz Errázuriz.

El proyecto tiene su origen en un interés de la fotógrafa Paz Errázuriz por retratar el mundo prostibular a comienzos de los años ochenta; más tarde, se une a ella, la periodista Claudia Donoso, sobrina del escritor. La fotógrafa había ingresado al mundo prostibular con el objeto de retratar a mujeres que oficiaban en los burdeles de las ciudades de Santiago y Talca. Con una metodología de acercamiento casi antropológico, Errázuriz logró conformar una red de mujeres con las que convivió en su cotidianeidad y luego de haber establecido lazos de confianza, les pidió retratarlas. Se encontró entonces con la negativa de todas ya que, no querían que sus rostros fuesen reproducidos de ninguna forma. Muy por el contrario, los travestis que vivían en los prostíbulos, se sintieron más bien halagados por la posibilidad de ser

retratados: “los travestis se sentían atraídos por la cámara” (23). En parte, al ser protagonistas de las tomas, los travestis subvertían la idiosincrática jerarquía que los ubicaba por debajo de las trabajadoras sexuales dentro del prostíbulo. Ahí, a diferencia de la casa de la Japonesita, se privilegian las muñecas verdaderas y no las “mentidas”, aunque en tiempos de la Japonesa, las posiciones de la casa habían sido bien establecidas. La Manuela era co-propietaria de la casa que junto a ella le habían *ganado* a Don Alejo, de ahí que fuese necesario dejar los límites claros: “Era preferible que la Manuela jamás olvidara su posición en su casa —el maricón de la casa de putas, el socio.” (86). Dentro de ese orden, los flashes y el protagonismo que entregaban los retratos, subvirtieron ese orden de manera momentánea. Por otra parte, validaban a ese sujeto que había sido opacado y desaparecido en la novela, figurando un rostro completo y no desmigajado en “escombros” y sujeto a la descripción animalizada: la fotografía le da realidad a algo que había quedado en un plano de irrealidad y alegoría.

Por otra parte, *La manzana de Adán* ensaya una alianza entre imagen y texto, proveyendo una experiencia multidimensional de las personas que observamos en los retratos. De esta manera, como espectadores-lectores podemos hilvanar un rostro en su versión masculina y femenina, un nombre y un breve testimonio, retazos de biografías tan accidentadas como la de Manuela: “Mataron a varias para el golpe. A la Mariliz, que era bonita, igual a la Liz Taylor, la mataron. Fue para Navidad. Su cuerpo apareció en el río Mapocho, entero clavado con bayonetas. No eran cortaplumas porque el Instituto Médico Legal nos dijeron.” (11). Así lo relata Pilar, en lo que parece ser un contexto doblemente amenazante, acosados no sólo por la

homofóbica reacción sino que también, perseguidos por la policía y los militares. Los retratos vienen por tanto, a re-presentar a un sujeto doblemente exterminado; publicadas masivamente en la década de los noventa, necesariamente se transformaron en un gesto hacia las fotos que la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos portaba en las demostraciones y protestas.

Las fotografías y los textos se transforman en documentos de carácter cuasi antropológico en la medida que, la fotógrafa se involucra en la comunidad de travestis y desde ahí los retrata. Pareciera que desde esa posición, los retratos se hacen más nítidos y logran captar con mayor elocuencia los profundos contrastes de la vida en el burdel: las personas del día y las de la noche, lo masculino y lo femenino, el cautiverio dentro del prostíbulo y las cautelosas salidas a las calles. De esta manera, el libro acompaña distintos momentos de distintos sujetos, sin embargo, se detiene en la historia de la familia Paredes Sierra. Ésta, está compuesta por su madre, Mercedes y sus dos hijos travestis: “Pili – Pilar – Keko – Sergio, y Evelyn – Eve – Leo - Leonardo” (23). De ominosa ocurrencia, el proyecto de investigación fotográfica se encuentra con un vínculo filial que también tensa no sólo las identidades de género, sino que también el ámbito de los roles que ya veíamos en Donoso. Por otra parte, en la cita a los nombres se va desde el mote travesti y *femenino* - *fantasía* de Pili, hacia el nombre *masculino* - *real*, Sergio o del Evelyn al Leonardo. Las modificaciones son mucho más radicales que en Donoso que solo cambia el género del nombre Manuel a Manuela: de Pilar a Sergio existe un tránsito mucho más largo.

“Lo que hacemos es un trabajo y una obligación, porque además uno tiene que vestir a dos personas: a un hombre y a una mujer.” (15) nos revela Chichi refiriéndose a

los cambios que del nombre se también se suceden en la ropa y la radicalidad del rostro que se redibuja con el maquillaje. Pero, incluso en plena transformación, somos capaces de ver un rostro completo; no es el caso de Manuela que siempre la vemos bajo la sombra de lo truncado, de la deformación y lo incompleto. Macarena y Coral por ejemplo, son retratadas en una secuencia que va desde sus versiones diurnas y masculinas hasta las nocturnas femeninas. De día la pose es rígida y reservada, la vestimenta cubre la piel con pantalones, sweaters, mientras las gorras esconden la cabellera larga que se reserva solo para la noche. Las fotos que le siguen muestran a Coral transformándose; desde el pulido maquillaje, el calce de los tacones y el portaligas y, finalmente, un vestido blanco que parece coronar todo el proceso:

Coral, como las demás, se maquilló y se vistió allí adentro, pero su metamorfosis resultó especialmente radical. Con su jockey habría pasado inadvertido en la calle. Cuando se lo sacó, junto con dejar a la vista su cabellera larga de tono rojizo, cambió de tímida a exuberante, y al finalizar su maquillaje se transformó definitivamente en una diva. (41)

Sin embargo, es Evelyn que veíamos al comienzo, el rostro más recurrente del libro. Es retratada en distintas instancias junto con su madre, sola en su cuarto en un traje de odalisca, tendida en la cama con un espejo tras de sí o delante de un calendario porno. En la fotografía de más arriba, Evelyn se prepara para la noche y se “colocó una cinta de terciopelo negro en el cuello para taparse la manzana de Adán.” (41). Elegante, la delgada faja amolda el cuello y oculta la muestra más evidente del dimorfismo sexual; este gesto tan minúsculo corresponde al *punctum* que señalaba Barthes en *Camera Lúcida* (1989), es decir, aquello que nos despunta de la fotografía. Y es precisamente esa franja de tela que oculta el último resquicio de la diferencia sexual, la que llama la atención del

espectador. La urgencia por borrar cualquier cicatriz de lo masculino, del Leonardo; completar con pulcritud su persona como Evelyn y re-presentarse para este mundo nocturno. Posteriormente, Pedro Lemebel en una de sus crónicas que revisaremos en el próximo capítulo, nos habla de las “cirugías artesanales” o “fraudes quirúrgicos”, medidas más radicales que se operan en el cuerpo y en frutos aún más prohibidos.

Los retratos de *La Manzana de Adán* son una suerte de reliquia familiar. Paz Errázuriz, en una entrevista que le realicé en enero del 2010, relataba: “De las personas de La manzana de Adán, de esa época, quedan dos. La Coral y la Macarena, ambas con sida, porque está esa doble tragedia ahí; que son los primeros que se contagian sin que haya respaldo de salud. Entonces, a muchos los mataron y otros murieron de sida. La Coral está bien eso sí.” (Entrevista Paz Errázuriz). Los testimonios que recoge Claudia Donoso arrojan, respecto al sida, distintas opiniones: “Me gustaría que me preguntaras sobre esa enfermedad: no le tengo miedo. No me importa contagiarme²³, porque yo lo he pasado bien. He sido degenerada al máximo” (41) dice Caty en los años del *Fantasma del sida* como enunció en su libro de 1988 Néstor Perlongher.

De las poses estáticas de la cámara, de las luces y las sombras, de la foto y la grafía, la inmanencia de estos travestis parece exceder la imago. La adaptación teatral de los testimonios por Claudia Donoso, es una réplica más de la cuestión travesti que inaugura Manuela. La compañía de teatro La Memoria fue la que llevó a las tablas este experimental proyecto cuyo núcleo dramático se centraba en el triángulo materno filial de los Paredes Sierra y, marginalmente – al igual que el libro –daba voz a la figura

²³ Los lenguajes del sida han cambiado; desde esos tiempos de sombra a los actuales que, ha visto luchas del movimiento homosexual y cambios sustantivos con la legislación de salud (Ley 19.779), ya no se habla de contagio sino que de transmisión del virus y no se refiere a él como enfermedad, ya que es un síndrome.

mortuoria e inquietante figura de Gastón Padilla, un sujeto que alucina con el cementerio, lujos y su madre (Fig. 4). El reparto de la obra, contó entre otros, con Alfredo Castro, Amparo Noguera, Paulina Urrutia, Rodrigo Pérez y Luis Gnecco, miembros fundadores de la connotada compañía y quienes, reaparecerán luego en esta investigación protagonizando *Tony Manero* (2008) del cineasta Pablo Larraín.

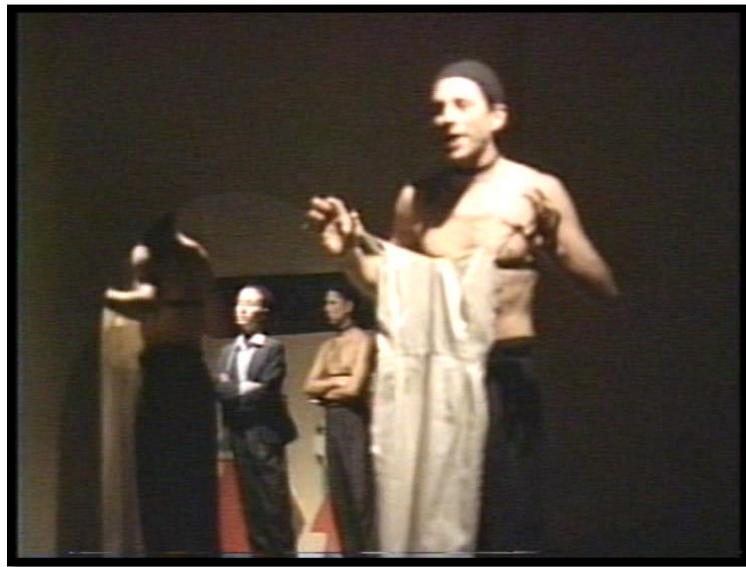


Fig. 4. *La manzana de Adán*. (1990) Teatro La Memoria
Cortesía de Alfredo Castro.

En la fotografía vemos a Castro personificando a Evelyn; usando la cinta en el cuello y portando el vestido blanco y tras él, un espejo refleja a los demás personajes. Es esta estética, la de la obra que a su vez replica la de los retratos del libro, la que será después relaborada en el personaje de Claudio, la loca del manicomio en *Fuga* (2006) primer largometraje de Larraín. Tenemos por tanto, que la representación del travesti fluye, se escapa y desborda los *límites* que las mismas obras les imponen. Lugar de “varia

imaginación” la Manuela inaugura este linaje bastardo y se replica, bajo los más diversos formatos en los textos de la transición democrática de Pedro Lemebel y Francisco Casas. En la entrevista realizada a Errázuriz, recuerda la ocasión en que expusieron las fotografías en la galería Ojo de Buey en Santiago. Ahí, se convocaron a todos los fotografiados y fue el momento en que los retratos se devuelven a modo de reflejo. Fue en esa oportunidad que conoció a Casas y Lemebel, quienes curiosos, se acercaron al evento. En una segunda oportunidad, la exposición de fotografía se desplazó a una sede de una agrupación pro diversidad sexual. Ahí, sucedió según Errázuriz, un momento mágico:

esa noche me acuerdo que hubo un atentado que se apagó la luz de todo Santiago o al menos de ese barrio. Ellos habían invitado a otros travestis de San Camilo; entonces claro, había una cosa muy fascinante para mirar. Ellos con velas, el público que éramos cuatro pelagatos, y con velas iban de una foto a otra. Y como conocían a muchos de los que estaban fotografiados, varios ya muertos, muertos por los milicos, iban contando cosas sobre ellos. Yo encuentro que fue una de las cosas más bellas que le pueda haber pasado a una exposición. A Talca no la pudimos llevar nunca, eso fue un desastre tremendo en realidad. . . . La quería mostrar en el prostíbulo.”

Esta escena de encuentro, entre travestis en la que se urden las historias de cada uno de los retratados, extrañando los fallecidos y navegando la oscuridad con una vela, es la que propongo como eslabón para comprender las crónicas de Pedro Lemebel. El autor, sobre todo en sus dos primeras colecciones, vuelve a esas imágenes y las integra a un nuevo formato, dándoles nuevas texturas y dimensiones a la maltratada Manuela y los desaparecidos frutos prohibidos de *La manzana de Adán*. No deja de ser interesante que, en la crónica que abre *Loco afán. Crónica de sidario* (1996), el texto titulado “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad

Popular),” emerja desde el recuerdo de una fotografía, único vestigio de las locas que posaron en una noche de locos afanes antes de la dictadura y el sida.

CAPÍTULO 2

El profeta de la catástrofe: Pedro Lemebel en el “Vil-Centenario.”

*“Eran tiempos donde habían otras urgencias,
y yo me siento bien de haber participado de eso.
Me siento tranquilo de haber estado donde la historia crujió.
En el momento preciso.”*

Pedro Lemebel en entrevista
con Federico Galende.

2.1 Pedro Lemebel y las crónicas del desastre.

Ad portas de las remecidas celebraciones del Bicentenario de la Independencia de Chile en septiembre de 2010 Pedro Lemebel publicaba una crónica en el periódico electrónico *El ciudadano*, en la que criticaba enérgicamente las festividades que conmemoraban los doscientos años de independencia. En *La crónica del Vil-Centenario*²⁴ el escritor dirigía la atención de los lectores a la huelga de hambre que personeros

²⁴ Lemebel, Pedro. *La vergüenza del Vil Centenario*. El ciudadano.cl. N.p. 13, septiembre, 2010. Web. 28, octubre, 2010. <http://www.elciudadano.cl/2010/09/13/26575/la-verguenza-del-vil-centenario/>

Mapuches sostuvieron por 82 días para oponerse a la ley antiterrorista que los mantenía detenidos sin haber sido previamente juzgados. En el texto, Lemebel habla de “mal-siglo” que paradójicamente, se celebraba con exhuberancia culinaria por las autoridades. Es en esa contradicción entre un régimen de gula y otro de hambre que el cronista advierte la baja cobertura mediática hacia los huelguistas:

Son tantos días que llevan mis hermanos mapuches en huelga de hambre, y este país glotón saciándose con sus asados de fiestas patrias, con sus banquetes por el vil centenario, por las reuniones de mantel largo que se les dará a las visitas imperiales que vienen a degustar el salmón al pil pil, el guachalomo frufrú o las papayas con albaca que les ofrecerá la presidencia de la derecha. (s/p)

Bajo la mirada paródica de Lemebel, la escena del Vil Centenario es, la de una suntuosa ofrenda – comestible en este caso – que ofrece el gobierno de derecha hacia “las visitas imperiales” y a su vez, un gesto de indiferencia ante la población originaria del territorio que ahora llamamos Chile. Los huelguistas se ubican en la zona en la que por más de trescientos años se liberó la Guerra de Arauco, narrada por Alonso de Ercilla en su poema épico *La Araucana*. En la breve cita de la crónica, el lector ya puede familiarizarse con algunos de los temas que cruzan todo el proyecto artístico del cronista y performer. Es, una práctica artística – performativa, narrativa, mediática – vinculante, de complicidad y defensa de los sectores de la población no representados en las definiciones homogéneas de lo nacional. Y es en la coyuntura del bicentenario, que el “Puro Chile” que canta el himno nacional, suena en tonos de una sospechosa pureza ya que, contrasta con los discursos de la diversidad global que se apareja al supuesto progreso de la nación. En el caso de esta crónica, es la comunidad Mapuche el blanco de

la indiferencia de la autoridad que presta pleitesía a las visitas imperiales, recreando así, una histórica subyugación. La crónica por tanto, tiende más bien a desarticular el núcleo del bicentenario que es la liberación e independencia de los pueblos. El país se ofrece como un bocado que agasaja al conquistador mientras, en el silencio y oscuridad de la indiferencia mediática, los mapuches sostienen la batalla a través del hambre. Gula y cobertura mediática, hambre y encubrimiento, son los ejes por los que transcurre esta crónica: “La vergüenza es un manjar amargo que se masca y cuesta tragar, más aun cuando se sabe que un grupo de mapuches en el sur del país se niegan a probar bocado en señal de repulsa frente a la injusticia” (s/p). Como un *agua fiestas* del Bicentenario, Lemebel lee los reverses de este momento histórico que más bien enmascara profundas crisis sociales y fisuras de un modelo planteado como “modelo” para América Latina. Recordemos que el Bicentenario se celebra a meses de ocurrido el terremoto del 27 febrero y que durante ese mismo año también tienen ocasión, el conflicto mapuche y el espectacular rescate de los mineros. Es desde esas fisuras y quiebres, que la presencia artística de Lemebel recupera y replica los desastres, usándolos como momentos de revelación y torsión de todo aquello concebido como homogéneo y puro.

La visión crítica expresada como sabor amargo en esta crónica, nos retrotrae por su intensa y desafiante postura, a sus primeras colecciones de crónicas publicadas a mediados de los años noventa: *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995), *Loco afán. Crónica de sidario* (1996) y *De perlas y cicatrices* (1998)²⁵. Enérgicas, atrevidas e

²⁵ Las crónicas que componen estos libros fueron publicadas anteriormente en otros medios de prensa de distribución menos masiva. Las de *La esquina* entre los años 1991 y 1993 en la revista *Página abierta*; las de *Loco afán* en revista *Página Abierta*, *El Canelo*, *LAMDA News* y suplementos de periódicos como *La Nación* y *La época*. En *De Perlas y Cicatrices* el autor recopila los textos que leía en el programa de Radio Tierra “Cancionero.” En lo que sigue del capítulo serán abreviadas por *La esquina*, *Loco afán* y *De perlas*, respectivamente.

irreverentes, las crónicas testimoniaron espacios, momentos, personajes y eventos del Chile de la transición democrática; lograron fijar en la memoria cultural, aspectos de rápidas metamorfosis, sutiles modificaciones que implicaban mucho más que un deseo de cambiar de una sociedad autoritaria hacia una democrática. En el caso de *La Esquina*, los textos son fundamentalmente de referencia urbana y en particular, basados en su mayoría en las ciudades de Santiago, Valparaíso y la distópica *ciudad-anal* que emerge de los noctámbulos paseos y deseos. *La esquina* describe trayectorias entre espacios abiertos y privados, autorizados y clandestinos que en su mayoría, quedan trucas por algún corte, por una censura o un final abrupto en una ciudad atosigada de tanta transformación. En su conjunto, las crónicas ofrecen un colorido y nocturno retrato de la metamorfosis, captan milimétricas operaciones de escamoteo y los maquillajes urbanos que pintan la ciudad neoliberal. Por su parte, *Loco Afán* ofrece una *bio-grafía*, una escritura de la sobrevivencia homosexual ante la emergencia del sida en los años ochenta. La colección es, en cierta medida, un recetario de resistencias que se trasuntan en el cuerpo y la palabra, dos aspectos ansiados en el contexto social y político de silencio ante el síndrome y la doble discriminación que acarreaba “Porque ser pobre y maricón es peor / Hay que ser ácido para soportarlo” (83) nos dice en su “Manifiesto” de *Loco afán*. En este ya clásico texto, el autor interroga a sus compañeros de lucha cuestionando a la democracia “¿No habrá un maricón en alguna esquina / desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?” (85). La resistencia de la palabra se expresa en el humor y la inventiva recreación de los nombres: “La Poto Aguja / La Siete Potos / La Poto de Palo / La Poto Ronco” en esa irrisoria lista en “Los mil nombres de María Camaleón” que “excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil.”

(58). *Loco Afán*, nos presenta una galería de personajes, *dis-astros* que aspiran a exceder sus propias identidades, a ser otros, a ser como las divas de Hollywood o como la “material girl” pero, que en sus precarios estados, terminan parodiándolas. En *De perlas y cicatrices*, las crónicas adquieren la forma de “una discoteca memorial” (Presentación 5) en las que se convocan dulces remembranzas y amargas huellas de la memoria. Son crónicas variadas temáticamente e incluye, por primera vez, material gráfico reunido por el mismo autor.

Desde las mencionadas publicaciones hasta la actualidad, la obra de Pedro Lemebel ha sido celebrada por el mundo académico nacional e internacional. Ya sea por su temática en torno a lo homosexual o, por su estilo neobarroco y el rescate de la crónica como género narrativo, la presencia de Lemebel significó una voz diferencia radical en el campo cultural chileno de la post-dictadura. Por otra parte, al momento de ser publicadas, sus crónicas encontraron un campo cultural receptivo, alimentado en parte por las categorías conceptuales de la teoría *queer*²⁶, pero fundamentalmente con un ánimo de apertura y diálogo que proyectaron a Lemebel en un panorama de “otras genealogías” (908) como las denomina Brad Epps en su crítico ensayo sobre la recepción y relaboración de los conceptos de lo *queer* en el contexto latinoamericano. En *Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer* (2008) el autor señala la especificidad del vocablo en inglés y su posible agotamiento dentro del ámbito académico. No obstante, salva la posibilidad de “rescatar la teoría *queer* como traducción incompleta, insuficiente y parcial; tal vez se podría reivindicar la “hibridez bastarda” del término.” (906).

Aquellas “otras genealogías” incluyen en el estudio de Epps, a un autor clave citado por

²⁶ Recordemos que mientras Chile entraba a la democracia en los años noventa, se publicaban también los textos inaugurales de los estudios queer: *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler y *The Epistemology of the Closet* (1990) de Eve Kosovsky Sedwick.

Lemebel en las dedicatorias de sus primeras dos colecciones: Néstor Perlongher. De mayor importancia quizás, fue la presencia de un campo crítico cultural, cuya figura más emblemática es Nelly Richard, que articuló académicamente el proyecto de Lemebel junto a otros como los de su compañero de performance Francisco Casas, la fotógrafa Paz Errázuriz, quien ha diseñado las portadas de *De perlas y cicatrices* y *Tengo miedo torero*, la novela que publicó Lemebel en el año 2000. Digo académicamente porque, esos lazos de amistad y proyectos de intervención artística preceden a las crónicas y exponen todo un entramado cultural que se tejía al reverso de la dictadura.

Como veremos brevemente en la próxima sección del presente capítulo, la obra de Lemebel excede el género de la crónica y encuentra sus antecedentes más inmediatos, en las “acciones de arte” o performances que realizó en primera instancia junto al Coordinador Cultural y posteriormente con el artista Francisco Casas cuando formaron el colectivo *Las Yeguas del Apocalipsis*. Su legado no ha sido registrado con detalle ni menos clasificado y ordenado cronológicamente; en ambos autores se lee cierta reticencia a recomponer una instancia nómada aunque no por eso menos significativa. En los últimos años, tanto Lemebel como Casas han ido entregando más pormenores sobre las performances aunque, el gesto más decidor, lo podemos apreciar en la novela de Casas *Yo, yegua* (2004) donde su autor recrea las ficciones del campo cultural clandestino, su devenir callejero e improvisado y, un aspecto no menor, los afectos y alianzas que en él se tejían. La novela es un breve y alargado recuerdo que nace en el momento de un devastador terremoto y tsunami: “Cuando el mar se replegó unos cuatro kilómetros pudo distinguir más claramente los restos de los desaparecidos. Desde lo alto de la colina, Yura presencié la gigantesca ola que devastó el balneario costero. Luego todo fue silencio.”

(213). Casas enriquece el texto en los que cita algunas de las performances, con fotografías en blanco y negro, antes no reunidas en una publicación masiva.

Quisiera en este capítulo, enmarcar la lectura de las crónicas de Pedro Lemebel en las dos últimas décadas; por una parte los primeros años de la transición democrática en 1990 y por otra, el año 2010 inaugurado por el desastroso evento del terremoto.

Retrospectivamente, y esos veinte años, me pregunto entonces por la vigencia del proyecto artístico de Lemebel, fundamentalmente en cómo una relectura de sus crónicas a partir del evento del desastre y de la figura del *dis-astro*, nos permiten acercarnos críticamente al momento del Bicentenario. La clave en cierto sentido, radica precisamente en su pasado apocalíptico, de su (in) vocación del desastre, de esa escritura que se apropia del motivo del terremoto como momento de desestabilización del orden cívico y social. Las crónicas de Pedro Lemebel auscultaron un cuerpo nacional en plena metamorfosis; afectado por terremotos y otros cataclismos naturales, destruido por una nefasta dictadura, reconquistado por el modelo neoliberal y silenciosamente diezmado por el sida. Como textos, las crónicas trabajan con el *cronos* de esos cambios, cuestionan el *ahora* y el *antes*, las nuevas vestiduras de ese cuerpo nacional que se expresó en una paroxística arquitectura vertical o que en el cuerpo, se evidenció en deseos estéticos por *parecer otro*.

En los textos que revisaré a continuación, encuentro claves precisas para leer las contradicciones que al momento del Bicentenario se ponen en juego. Tanto en los momentos de la transición como los del Bicentenario, los valores y discursos que circulan son los del progreso, la libertad, la inclusión y la independencia frente al autoritarismo – el de la dictadura por una parte y el de la Metrópolis por otra. Sabemos, que como

discursos ideales poco se condicen con la obliterada realidad con la que tienen que lidiar; los gobiernos de la concertación por una parte, con la ingente violación a los derechos humanos y, el Bicentenario por otra, con la catástrofe del terremoto del 2010 (o también abreviado 27F). De alguna manera, ambos momentos se miran el uno al otro y se encuentran en el momento del desastre: el de los saldos de la dictadura y el de las ruinas del terremoto. Por otra parte, el sismo también pone en entredicho la fortaleza de algunas construcciones en la ciudad que representan el empuje económico celebrado en los noventa y que dieron el ilusorio título a Chile de “el jaguar de América Latina²⁷”. En *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte* (2007), Luis Cárcamo-Huechante nos advertía de las retóricas del neoliberalismo en Chile forjadas desde la dictadura y proyectadas en los noventa en el terreno de lo social y cultural: “El mapa ciudadano comienza a redibujarse en torno a una serie de lugares pero, sobre todo, a cadenas y circuitos imaginarios de consumo y circulación.” (33). La imagen del país, nos dice Cárcamo-Huechante, es exaltada en la discursiva promocional y las formas retóricas de lo *hiper* y lo *mega* que, se concretó en espacios como supermercados y *malls*. A ellos, habría que agregar la Gran Torre de Santiago (Fig. 1) que con 300 metros se convertirá, cuando esté terminada, en el rascacielos más grande de América Latina. La monumental construcción se viene confeccionando desde el año 2006 y con interrupciones producto de la crisis económica del 2008 y posteriormente en el 2010 a causa del terremoto y sus réplicas. El rascacielos viene a coronar una utopía – bastante fálica por lo demás – que se ha construido en la

²⁷ Este término fue adoptado por el periódico conservador El Mercurio para comparar la pujante fuerza de la economía chilena con la de los llamados “tigres asiáticos”, Corea del Sur, Taiwan, Singapur y Hong Kong.

zona oriente de la capital y autodenominándose *Sanhattan*, viene desde los años noventa, erigiendo una tupida textura vertical en la ciudad. Ésta se ha descentrado ya que, hasta *Sanhattan* se han trasladado los grandes grupos inversionistas, hoteles de cinco estrellas y toda una densa trama de discursos en torno a lo exclusivo, lo original, lo que está de moda sólo para algunos.



Fig. 1. La Gran Torre de Santiago (2012), Arturo Márquez Gómez.

La foto arriba muestra el inacabado rascacielos que brilla y que supera con creces las construcciones aledañas. Lo que fue de ladrillo se reviste de fulgurantes espejos que como faros alumbran el día en lo que pareciera ser un “travestismo urbanero” según Lemebel en su crónica “La ciudad con terno nuevo (o “un extraño paraíso”)” de la colección *De perlas y cicatrices* como un:

que desecha la ciudad ajada como desperdicio, pretende pavimentar la memoria con plástico y acrílico para sumirnos en una ciudad sin pasado, eternamente joven, y siempre al instante. Una ciudad en donde sus peatones se sienten caminando en Marte, perdidos en el laberinto de espejos y metales que levanta triunfal el encatrado económico.

La ciudad se *masculiniza* con el traje, se cubre y se reinventa a base de obsesiones y utopías. Hablo de obsesiones porque, ¿cómo podemos concebir una construcción en un territorio históricamente sísmico y cuyas ciudades del sur, Concepción, Talcahuano y localidades como Constitución aún permanecen devastadas? De esa misma colección de crónicas, Lemebel jugaba con la palabra rascacielos y la recomponía desde el vocabulario popular. *Rasca* designa derogativamente a alguien o algo de baja o dudosa calidad; significado que Lemebel usa como prefijo a rascacielos, señalando doblemente lo frágil y enclenque de estas edificaciones. “Los tiritones del temblor (o “afirma la tele niña”)” es la crónica donde el terremoto es el protagonista, un evento democrático que afecta a todos pero que, pone en peligro las jerarquías sociales al hacer tambalear los sueños del primer mundo. Como víspera del sismo la gente siente el ambiente enrarecido, ese “apocalipsis violáceo del atardecer” (202) que desata el miedo y una cínica calma y consuelo: “todos contienen la respiración con tranquilo terror diciendo: ya va a pasar, ya va a pasar. No se preocupen” (202). Pero la intensidad es creciente y parece castigar precisamente a la altura privilegiada de las estilizadas torres: “mirando con horror el vértigo de la altura que cuncunea el suelo tan abajo, tan lejos, que es inútil pensar en el ascensor y menos en la escalera, que es lo primero que se desarma en esos *rascacielos-rascas*²⁸ esos edificios antisísmicos que oscilan como monos porfiados al hacerse más cumbianchero el remezón.” (202). Porque el sismo sigue y aún más fuerte para

²⁸ Las itálicas son mías.

convertirse en terremoto y amenazar los bienes de la población asustada:

Entonces, en el clímax de los batatazos y la quebradera de vidrios y murallas, la loca anticuaria agarra las porcelanas, el ejecutivo el computador, una vieja salva el espejo para que no se cumplan los años de mala suerte, y en las villas y condominios, *el castillo consumista*²⁹ baila peligrosamente en los electrodomésticos que se tambalean al borde de la mesita. ... Pero lo más importante, quizás en lo único que coincide la preocupación del salvataje social, es en sujetar el aparato de televisión, aunque la casa se venga abajo. (202, 3)

En esta cita cada cual agarra aquello que lo define dentro de un determinado orden, el sistema de privilegios y bienes se pone en peligro y la identidad tiembla. No obstante, es la televisión el lugar común, el talismán que como objeto decisivo en el censo, separa los estratos medios y altos de la pobreza. “El castillo consumista” viene a representar una figura en miniatura de ese rascacielos que adorna la ciudad y que se reproduce al interior de los homogéneos condominios. El “afirma la tele niña” es un grito de auxilio y sobrevivencia no tanto ante el terremoto, sino que ante un drama más vinculado a la pertenencia a una u otra clase social.

En este flujo de cambios, muchos de ellos aparentes y superficiales, no necesariamente estructurales, *fijar* las imágenes se hace complejo. Es probable que una de las pocas figuras que logra representar ese devenir sea el travesti y sus acciones de travestismo. Hablaba Lemebel sobre el “travestismo urbanero” pero, detengámonos brevemente en aquel que opera en el cuerpo y en la hilarante y trágica figura de la Madonna mapuche uno de los tantos *dis-astros* que pueblan la colección *Loco afán*. En “La Muerte de Madonna”, un travesti ansía por parecerse a la diva del pop y a calcar con detalle gestos, rasgos y un improvisado inglés:

²⁹ Las itálicas son mías.

Ella sola se puso Madonna, antes tenía otro nombre. Pero cuando la vio por la tele se enamoró de la gringa, casi se volvió loca imitándola, copiando sus gestos, su risa, su forma de moverse. La Madonna tenía cara de mapuche, era de Temuco, por eso nosotros la molestábamos, le decíamos Madonna Peñi, Madonna Curilagüe, Madonna Pitruquén. Pero ella no se enojaba, a lo mejor por eso se tiñó el pelo rubio, rubio, casi blanco. Pero ya el misterio le había debilitado las mechas. Con el agua oxigenada se le quemaron las raíces y el cepillo quedaba lleno de pelos. Se le caía a mechones. (33)

Remplazo de nombre, de gestos y cuerpo; la “Madonna Peñi” es quizás, uno de los personajes claves de toda la galería de travestis que pueblan *Loco Afán*. “Casi se volvió loca” por recrear la identidad y el cuerpo en base al modelo importado, expresa la urgencia y lo impositivo de los modelos que, elocuentemente, Lemebel destrona con sus *dis-astros*, con sus *unlucky stars*. Tenemos por tanto que, mientras los edificios de la ciudad simulan los *skylines* de los grandes centros financieros; la Madonna pirata de Lemebel aspira a brillar en el firmamento Hollywoodense. Es este deseo, esta aspiración o *loco afán*, es el gancho que nos permitirá transitar al último capítulo de este trabajo; en él analizaremos, bajo la lógica del *dis-astro*, el filme de Pablo Larraín, *Tony Manero* (2008). Su protagonista, al igual que la Madonna de Lemebel aspira a parecerse a otro ícono de los años setenta, el personaje que encarnaba John Travolta en *Saturday Night Fever* (1977). Este personaje sí se vuelve loco y su *afán*, se transforma en delirante obsesión.

Todo fluye en las crónicas de Lemebel; todo es cambio y transformación. En *La Esquina* es la ciudad el blanco de la mirada de cronista que sigue de cerca sus cambios de “terno.” En medio de esas operaciones, Lemebel trajo de vuelta a la maltratada Manuela de José Donoso; como si hubiese leído las líneas en las que el viejo travesti se imaginaba el carnaval eterno en la ciudad. Lemebel la maquilló, le cambió ropa, le puso nuevos

motes. No obstante y desgraciadamente, siguió el mismo derrotero de agresión y muerte anónima; la crítica no ha mencionado la crudeza con la que Lemebel retrata la desaparición de sus personajes. En “Anacondas en el parque” por ejemplo, crónica que abre *La Esquina*, cuenta la persecución de la policía a los amantes furtivos cuando uno de ellos escapa desesperado: “En un salto suicida vuela sobre las barandas y cae al río siendo tragado por las aguas. El cadáver amanece días después ovillado de mugres en la ribera . . . La foto del diario o muestra como un pellejo de reptil abandonado entre las piedras.” (27). Más tarde y en la crónica que cierra esa misma colección, “Las amapolas también tienen espinas”, un delincuente seduce a una loca y la termina asesinando en un erial: “la loca gritaba tanto, se fue de escándalo y tuvo que ensartarla una y otra vez en el ojo, en la guata, en el costado, donde se cayera para que se callara . . . Atavío de hemorragia la maja cola menstrua el ruedo, herida de muerte muge gorgojos y carmines pidiendo tregua” (167, 8). En “Las Amapolas”, Lemebel transforma la muerte de la loca en un evento espectacular de poses y gestos a la “navaja polaroid” advirtiéndole de la prensa sensacionalista que moraliza y respalda la violencia: “Sustenta el ensañamiento en el titular del diario que lo vocea como un castigo merecido: “Murió en su ley”, “El que busca la encuentra”, “Lo mataron por atrás” y otros tantos clichés con que la homofobia de la prensa amarilla acentúa las puñaladas.” (168). Por otra parte, en *Loco Afán* la muerte es más bien un proceso lento, larvado y progresivo que lo vincula con el abandono y silencio en torno al sida. Como una mercancía extranjera, similar a los íconos de la cultura popular: “La plaga nos llegó 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.” (Epígrafe). Un producto que el mismo autor fue a devolver a la gran

tienda del mundo; en el año 2000, en una entrevista ofrecida a la periodista Tati Penna en su programa *De Vez en Cuando la Vida*, el cronista explicaba su gesto de devolución del virus. Es 1984 y Lemebel fue invitado a participar de las marchas del Act-Up; ahí personificó una apocalíptica figura (Fig. 2). Una suerte de Medusa o Cristo coronado de puntiagudas jeringas y que expone sus deteriorados interiores. Entre la multitud, su gesto provocó, nos cuenta Lemebel, rechazo o fascinación de fotógrafos. Los flash de la fama se convierten en pinchazos de esa cabeza inquieta que gesticula el amaneramiento de *super-star*. En las agujas termina fusionando los sentidos de la vida, del dolor y la falsa fama.

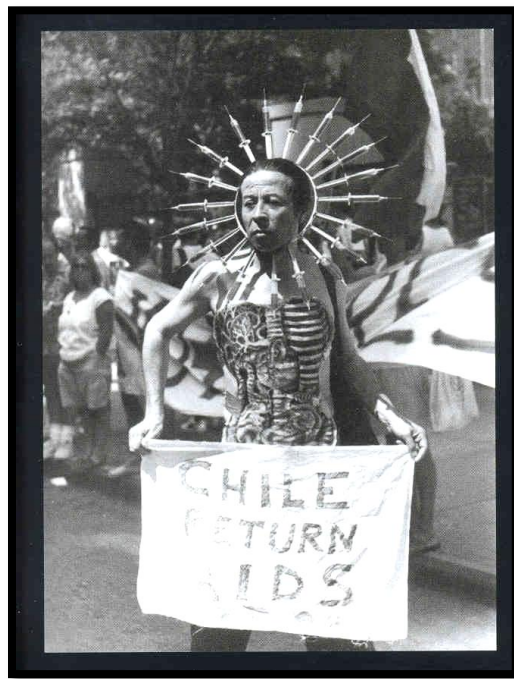


Fig. 2. *Chile return AIDS* (1984).

2.2 Coordinadas de lectura para un autor en fuga.

*Pedro Lemebel: Corazón en fuga*³⁰ (2009) es el título del documental dirigido por la fotógrafa y documentalista Verónica Quense. Al situarlo en la fuga, el documental intenta retratarlo y fijarlo en sus diversas facetas como artista y lo acompaña en distintos momentos y nos lleva por distintos lugares; sus vínculos políticos con el Partido Comunista de Chile y en especial, la amistad con la fallecida ex-presidenta Gladys Marín, su cercanía con Anita González, líder histórica de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y su militancia en el movimiento homosexual chileno. La cámara lo acompaña por espacios que han inspirado sus crónicas; los bloques (viviendas sociales), el Parque Forestal, el balneario, los cementerios y el campo de concentración en la localidad nortina de Pisagua. Se retrata también, una faceta más mediática al reunir algunas de las sesiones del programa radial *Cancionero* de Radio Tierra que inspiró gran parte de las crónicas *De Perlas y Cicatrices* y se seleccionan también algunas escenas de las adaptaciones teatrales que se han realizado tanto en Chile como en Argentina de *Loco afán* y de la novela *Tengo miedo torero*³¹. Brevemente, se citan además las imágenes de lecturas que realizó en la Casa de las Américas en noviembre del año 2006. Me quiero detener en la última estación de este viaje documental cuando el cronista visita el ex-centro de detención y tortura que operó en la localidad de Pisagua. Ahí, y sobre el techo de uno de los edificios, el autor realiza una performance titulada *Pisagua* (Fig. 3): vestido de negro, en frente de un lienzo blanco, largo y rectangular que se proyecta hacia el

³⁰ El documental fue recientemente publicado por la autora en Youtube; consta de cuatro partes: <http://www.youtube.com/watch?v=waYBGJzI8us>

³¹ La compañía Teatro La Comedia, llevó a las tablas una adaptación de “Loco afán”. <http://www.facebook.com/profile.php?id=100001870363521>.

océano como una pista de despegue. Es el atardecer y Lemebel sostiene en sus manos izquierda su tacones y en la derecha, un jarro de agua: antes de pararse sobre la pista, moja el lienzo y posa su pie derecho que al contacto deja una huella roja. La operación se repite lentamente siguiendo un compasivo *tempo*: agua y pisar, de pisar el agua, del agua al pisar, de Pisagua.



Fig. 3. *Pisagua* (2007), Pedro Lemebel.

A medida que vemos la performance, la voz en off del mismo autor lee trozos de la crónica *El Informe Rettig* (o “recado de amor al oído insobornable de la memoria”) que pertenece a la colección *De Perlas y Cicatrices*: “Por eso es que aprendimos a

sobrevivir bailando la triste cueca de Chile con nuestros muertos. Los llevamos a todas partes como un cálido sol de sombra en el corazón.” (103) y si la presencia se manifiesta como “humedad”, que no se seca y permanece, “porfiada de su recuerdo” las pisadas son recuerdos marcados por el dolor y el sufrimiento, como llagas andantes que recuerdan la aflicción del cuerpo torturado y desaparecido. La performance se inspira en otra crónica, aquella perteneciente a la colección *Serenata Cafiola* (2008) y que lleva el título de “Pisagua en puntas de pie”. En ella se narra la historia de Gastón, un coreógrafo partidario de la Unión Popular que fue llevado al campo de concentración de Pisagua. Lemebel lo imagina la mañana de su detención en su casa desparramada de zapatillas de valet, mallas y maquillajes, indeciso ante que acarrear “era difícil adivinar qué llevar en el equipaje del destierro” (91) y en un momento de atrevimiento, como si fuese un viaje de ida y vuelta, Gastón inquiere a un soldado: “¿Usted sabe dónde nos van a llevar?, preguntó arqueando una ceja depilada” (92). En Pisagua, recibe el rechazo de sus compañeros que lo aíslan de las *demasiado masculinas* reuniones de partido y, prisionero de otra cárcel – la de la homofobia de la izquierda – toalla en mano y traje de baño se broncea-resiste día a día ante la risa burlona de los vigilantes: “Era la única manera de huir de allí, aunque fuera bronceándose mariconamente en el mismo territorio que luego se transformaría en fosas del norte.” (93). Lemebel anota que la superficialidad del “broncearse mariconamente” es una estrategia que por su mismísima superficialidad constituye un desacato en medio de la seria cofradía política que defendía su utópico género masculino. A modo de escapar de ese lugar de aprisionamiento, la indumentaria de la toalla se transforma en un “tapiz volador, en una alfombra mágica que levitaba sobre las rejas . . . elevándose imaginariamente sobre ese campo del horror ” (93) hacia

un viaje no menos inquietante: el exilio. La toalla es ese largo lienzo blanco que se despliega en la performance y que se extiende hacia el mar en el despegue. Las pisadas en “puntillas” son ese gesto marica, que desestabiliza la vigilada heterosexualidad.

Más allá de la decisión de la directora de cerrar su documental con una performance, quisiera preguntarme por esta vuelta a este modo de representación en Lemebel. Hablo de vuelta porque en su más reciente libro *Háblame de amores* (2012) en la sección titulada “La política del arte relámpago” el autor reúne tres breves textos que recuerdan sus primeras incursiones en las acciones de arte en el grupo llamado Coordinador Cultural. En la crónica homónima, anota las intenciones de estas acciones que a comienzos de los ochenta intervenían la ciudad a través de raudos actos: “cuando éramos tan re pocos los que expresábamos el descontento en acciones culturales que produjeran algún despertar en la conciencia medio sonámbula de los chilenos atontados por las botas.” (127). En la crónica se narra la intervención de una plazoleta al frente del Teatro Municipal el día 11 de septiembre al mediodía. La “la acción relámpago” se desencadenó en menos de tres minutos y rápidamente, se cubrieron los anuncios de la ópera con carteles alusivos a la dictadura. El autor cuenta que él era el encargado de teñir con tierra roja la pileta frente al teatro. “Son pocos los que recuerdan esas experiencias” (129) se lamenta Lemebel y, no deja de ser curioso que pasen muchos años-libros hasta que él mismo autor vuelva a ese momento cuando germinan temáticas e imágenes que después elaborará en sus crónicas. Federico Galende en *Filtraciones II. Conversaciones sobre Arte en Chile. (De los 80’s a los 90’s)* entrevista a Lemebel y la poeta Carmen Berenguer. Ahí recuerdan los comienzos de las *Yeguas del Apocalipsis*, colectivo de performance que en 1988 formó junto al escritor Francisco Casas: “Nos interesaba

especialmente que el lenguaje fuera más juguetón, más distraído que riguroso, que nada quedara completamente finalizado.” (211). Lemebel recuerda las pruebas para ser parte del colectivo: “Caminar descalzas, desnudos, nos poníamos una sabana blanca, nada más, y teníamos que cruzar todas las calles que estaban en el centro de Plaza Italia pero sin parar, sin contemplar semáforos, tráfico de autos, pasar y pasar y pasar calles como si fuésemos fantasmas.” (218). Estas acciones de artes improvisadas en medio de la vigilancia y en el instante de la fuga, “cuando no sabíamos que hacíamos *performance*.” (215) se vuelven más concertadas, conceptuales y radicales.

Quizás sea bueno, evocar el momento en que la novela de Casas *Yo, yegua* reelabora ese “momento fundacional” en que se proclaman como tales. Recordemos que en su novela las acciones de arte quedan enmarcadas en el clandestino y efervescente escenario cultural de finales de los años ochenta. Casas recrea eventos a los que concurren Diamela Eltit, los poetas Carmen Berenguer, Sergio Parra y la crítica cultural Nelly Richard. Pero ante la verídica presencia de los otros y otras, Casas prefiere usar el *disfraz* a la hora de referirse a Lemebel y sí mismo con los nombres de dos icónicas actrices mexicanas Dolores del Río y María Félix. Y situados en las vagabundas noches del toque de queda, Dolores recuerda:

durante la segunda noche que las malditas se bautizaron yeguas, Yeguas del Apocalipsis, pensándose profetas de la pandemia que ya por esa fecha amenazaba con llevarse sus dignidades. Aterradas con la muerte de Polo Escárte trataban de averiguar, mientras tiraban los dados a la mesa, cuál de las dos era merecedora del premio mayor, cuál adornaría con sus sarcomas las portadas de los periódicos matutinos . . . Las penitentes en la conversa solidarizaban con el luto chileno. Se declararon comunistas, hoz y martillo. Una golpea y la otra corta. (124).

Los elementos bíblicos del Apocalipsis y sus cuatro jinetes, son apropiados y parodiados a propósito de la coyuntura mortal de sida-dictadura. Hay un componente lúdico y de constante juego y burla al sida. Casas incluye en sus capítulos algunas menciones a las performances y material fotográfico antes no publicado. Entre las *performances* realizadas por las Yeguas se encuentran; *La Conquista de América* en 1988 llevada a cabo en las dependencias de la Comisión Chilena de Derechos Humanos; *Las dos Fridas* en 1990 recreada en una céntrica galería de arte. También se recuenta *La Fundación de la Universidad de Chile* en la que los artistas montaron desnudos una yegua e ingresaron a uno de los campus más concurridos de la casa de estudio. Otra fotografía, retrata la performance *Estrelladas* que encuentra a ambos autores vestidos como “estrellas de cine”, sus cuellos rodeados por boas de plumas y encerrados por estrellas de fuego dibujadas en el pavimento frente al Museo de Bellas Artes de Santiago. Concisamente, me gustaría referirme a *La Conquista de América* (Fig. 4) que como dijimos, se realizó en las dependencias de la Comisión Chilena de Derechos Humanos en la ciudad de Santiago. Sobre el piso y en una superficie blanca, han dibujado un mapa de América Latina y en su interior han desparramado esquirlas de vidrios. Casas y Lemebel tienen adosados a sus pechos desnudos sendos personal estéreos, ubicados justo en la zona del corazón. Sentados, esperan el medio día para dar ingreso a un escaso público. Están prontos a bailar un “pie de cueca”, la danza que es decretada como baile nacional por la dictadura en 1979³² y en la que festivamente se representa el cortejo entre un hombre y una mujer (el huaso y la china) de las zonas rurales de la zona centro del país. Este pie de cueca evoca otra danza, aquella que bailaron un grupo de mujeres vestidas de

³² Este hito de las *políticas culturales* de la dictadura, queda registrado con mayor detalle en el filme *Tony Manero* de Pablo Larraín que revisaremos en el próximo capítulo.

negro y que portaban la foto de su familiar desaparecido en sus pechos³³.



Fig 4. La Conquista de América, 1988.
Acción de Arte por Las Yeguas del Apocalipsis.
Fotografía extraída de la novela de Francisco Casas *Yo, yegua* (2004)

Las *Yeguas* parecen seguir este gesto de reapropiación de la cueca aunque, la intención parece distinta y de una manera más explícita. Mientras la pérdida se comunica a través del luto en la *Cueca Sola*, las *Yeguas* prefieren intervenir y exponer el cuerpo desnudo, su dolor y el sangramiento. Cada paso – al igual que los pinchazos de las

³³ Su primera aparición pública fue el 8 de marzo de 1978 en el Teatro Caupolicán y en la letra se reproducían los versos: “En un tiempo fui dichosa / apacible eran mis días/mas llegó la desventura/perdí lo que más quería” que provocaban una emotividad completamente contraria a la originalmente festiva danza.

agujas en el arte-facto de las jeringas— se transforma en un corte y en una herida. Por otra parte, cuando las mujeres cancelaban el ordenamiento de pareja que requiere la cueca a través de este baile solitario, deslizaban un desobedecimiento a las reglas del baile que obligan la presencia de dos personas. Lo llevaban también hacia una zona femenina, contraria a la brutalidad del cortejo que simboliza el baile original. Por su parte, las *Yeguas* invirtieron completamente los signos al escenificar una *mari-cueca*.

El baile nacional se descompone en otros elementos también; la animada música es ahora una sorda e individual melodía, lo alegre se anula a través del dolor y en sangramiento y, lo extremadamente nacional que representa, se escenifica en una geopolítica mayor que es América Latina. Los pasos de los danzantes son cortos y breves, se retiran en silencio. El cuerpo del artista vehiculiza un daño generalizado evocando otros cuerpos torturados, danzando esta maricueca para recordar también a aquellos *otros desaparecidos* no nombrados en ninguna comisión de Derechos Humanos. De ahí que el acto de sacrificio y la sangre vengan a representar los efectos del síndrome que, entonces fatal, diezmó a la comunidad homosexual ya maltratada en todo el continente.

Son el sida, la homosexualidad, su vínculo con lo social y cultural, temas comunes a los proyectos de Casas y Lemebel. Pero mientras Lemebel eligió la crónica como género, Casas optó por la poesía y en 1991, evocando una vez más tópicos bíblicos del fin y el exterminio publicó *Sodoma mía* (1991). La mítica ciudad paradigma de la transgresión y del castigo se yuxtapone sobre la ciudad sitiada de Santiago que aún desea en los furtivos espacios parque:

Todo taladrado en la ciudad / no paseo / miro a los nuevos machos / con una
percha en el ojo / sigilo sigilo / maravillosa palabra de araña / Sibaris lejana /
Pensar que en tus parques fue el último banquete / Y cuántos han pasado desde

entonces / sin que estas espaldas hablen / ¿cuántos? sin rastros / sin llaga / sólo la exclamación / ABANDONADA AL AIRE (29)

La herramienta del taladro, esa que se repite como rima del crecimiento urbano, interfiere la exploración por la ciudad. Del paseo se pasa al oteo o “percha en el ojo” y a la remembranza de las orgías en la oscuridad del Parque Forestal. El ojo pareciera ser el órgano privilegiado en esta nueva era de “nuevos machos” que circulan por la ciudad ahora democratizada. Nostálgica, desde un *mayúsculo* estado de abandono, la voz poética recuerda esos “banquetes” y “espaldas”, los excesos del cuerpo de los que ya no hay rastro. La figura de Francisco Casas también se hizo conocida tras el encendido debate que generó el guión y el tráiler de su película *La pasajera* (2001) que retrataba el polémico y censurado lesbianismo de la Premio Nobel chilena Gabriela Mistral. Más recientemente, Casas publicó dos nuevas colecciones de poemas el *Romance de la inmaculada llanura* (2008) y el *Romance del arcano sin nombre* (2009). En resumen, podemos decir que ambos escritores encuentran en las acciones de arte un primer momento donde ensayaron actos que, desde una corporalidad intencionada y arte-fáctica, se transfirieron luego hacia un texto dinámico, cambiante y que fluye en un lenguaje artificioso, inquieto y neobarroco. Distintamente elaborados y eventualmente dialogantes, los proyectos comparten la ansiedad ante el sida y su constante parodia, el ojo atento al margen y a los derechos humanos y los paseos por la nocturna y cambiante ciudad de Santiago.

Por otra parte, la carrera narrativa de Pedro Lemebel comienza en una colección de cuentos de 1986, *Incontables* (1986) que firmó con su *nombre real* Pedro Mardones. Posteriormente, realizó un transito hacia las crónicas, género que le permitió vehicular

sus inquietudes artísticas insertas en el complejo escenario político, cultural y social de la dictadura y posteriormente de la transición. “Cronicar,” como señala Carlos Monsiváis, es equilibrar la diferencia y se capaz de situarla en un texto dinámico y mutante. Como lo señala Aníbal González en *Journalism and the development of Spanish American Narrative* (1993) con relación a las crónicas modernistas: “The chronicles became literary laboratories for the Modernist, places where the tried out new styles and ideas and made these known to other writers.” (84). Por tanto, es un texto ágil, flexible y moldeable a experimentaciones retóricas y temáticas y, a contextos de cambios sociales y culturales. En cierta medida, las crónicas sobre la ciudad de Nueva York escritas por José Martí y las de Lemebel, encuentran un problema similar que es el de fijar la metamorfosis urbana. Paseantes, mirones, *flâneur*, ambos cronistas terminan siendo testigos de escenas urbanas, de tránsitos y tráfico que suceden en la calle y otros espacios que se inauguran, en el caso de Martí, Coney Island y en el de Lemebel, *Sanhattan*. Registrar estos acontecimientos o los detalles de la vida cotidiana, implican el almacenamiento de memorias y la articulación de ellas a una narrativa más amplia que puede estar representada por la historia nacional. De ahí se deriva que el cronista sea una suerte de testigo en tránsito, escritor de aquello que ha sido condenado al olvido; hay por tanto, un componente afectivo que también se posibilita como emergencia en el formato de la crónica. Ángeles Mateo en *Crónica de fin de siglo en Hispanoamérica* (2010) describe la hibridez de la crónica como un terreno que “posibilitará que los cronistas muestren su subjetividad, su estilo personal y una mayor variedad temática.” (29). A este respecto, valga mencionar el olvido de la crítica en torno a la dimensión afectiva de las crónicas de Pedro Lemebel; pareciera que en el ánimo de buscar y encontrar *lo transgresor* ha

menospreciado el explícito intento del autor por recuperar un contacto humano perdido y tan vigilado por la dictadura. Los roces en el autobús, la furtiva mirada en el parque o un clandestino encuentro bajo los arbustos de un parque, son formas afectivas que han sido obliteradas por el ojo *pan-erotista* de la crítica de Lemebel.

El primer libro de crónicas *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* lo publica en 1995 seguido en 1996 por *Loco afán. Crónica de sidario*. De 1998 es su tercera colección *De perlas y cicatrices*, libro que reúne los textos nacidos de su experiencia radial en el programa “Cancionero”³⁴ de Radio Tierra. Comenzado el siglo XXI, Lemebel incursionó en el género de la novela con *Tengo miedo torero* (2000) ambientada a mediados de los ochenta y en las vísperas del atentado a Pinochet. El personaje de “la loca del frente” encarna una silenciada pero, arriesgada presencia revolucionaria que como Mata Hari circula entre el mundo de los militares y en el de la resistencia. Más tarde en el 2003, apareció una cuarta colección de crónicas titulada *Zanjón de la aguada* que en su título evocaba al contaminado canal que cruza la periferia de la ciudad de Santiago. En el 2004 apareció *Adiós mariquita linda* y en 2008, *Serenata Cafiola*; más recientemente, a finales del año 2012 publicó su más reciente libro: *Háblame de amores*. En esta extensa obra que se complementa con sus performances y el documental ya citado, Juan Poblete distingue dos momentos en la obra de Pedro Lemebel. En su artículo *De la Loca a la superestrella: cultura local y mediación nacional en la época de la neoliberalización global* (2010) el autor define como primer momento, el grupo de

³⁴ En la presentación del libro, Lemebel dice de “Cancionero”: “un micropograma de diez minutos, dos veces al día, de lunes a viernes, donde este puñado de crónicas se hicieron públicas en el goteo oral de su musicalizado relato. El espectro melódico que acompañó este deshilvanado collar de temas es amplio y tan imprevisible como una discoteca memorial pulsada de desde el control técnico de Marcia Farfán, a quien reitero mis agradecimientos. El producto de esta experiencia no podría contenerlo la documentación letrada que en el paralelismo gráfico de este libro se imprime como muda pauta.” (5)

crónicas sumadas en *La esquina* y *Loco Afán* caracterizadas por una lectura urbana a través de la mirada y presencia de *la loca*. Una transición hacia el segundo momento, lo constituyen las colecciones *De perlas y cicatrices* y *Zanjón de la aguada* donde si bien es cierto, se mantiene el componente urbano, se reemplaza paulatinamente *la loca* como protagonista por la persona del autor. El segundo momento, es por tanto, la consagración de del autor como cronista y figura del escenario cultural, sus giras, lecturas y andanzas que plasma en *Adiós mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008). La evolución según Poblete se puede apreciar, “desde una cierta autorización de su autoría que se fundaba en la figura de la “la Loca” a otra que gira en torno al autor literario de gran éxito comercial y reconocimiento nacional e internacional.” (136).

Nosotros, nos centraremos en ese primer momento de la obra de Lemebel ya que, es en esas colecciones es en donde se expresa con mayor notoriedad su figura profética de desastres, es decir, se presenta como testigo y sobreviviente a los desastres nacionales. Es en *La esquina* y *Loco afán* donde el autor anuda sismo, sida, dictadura y neoliberalismo como amenazas a la existencia; en ellas se revelan estrategias de sobrevivencia pero también, resistencias ante los órdenes que cada desastre impone. En una entrevista realizada en 1997 por Juan Gelpí y Fernando Blanco reproducida en el libro *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (2004) Lemebel nos dice:

Mi crónica surgió de esas alambradas, por suerte. Digo que surgió, abortivamente, como necesidad de decir algunas cosas no dichas o tratadas solamente con la distancia congelada de la objetividad post-régimen militar. Temas como la pobreza, la homosexualidad, el SIDA, y otros, fetichizados por el tráfico intelectual, o reducidos a temas de especulación periodística por esa representación cristiana terrible que una vez más los expone para su contemplación estética y misericordiosa. (155)

Son por tanto, textos que confrontan versiones homogéneas de la realidad nacional de la post-dictadura y racionalidades “congeladas” que se implantan en sectores que dialogan con el arte por ejemplo, las ciencias sociales. Esta “alambrada” era advertida por Nelly Richard en *La insubordinación de los signos* (1994) ya indicaba un quiebre en el diálogo de estas disciplinas con un campo de arte distinto y nuevo “cuyas convulsiones de signos amenazan con trastornar la ordenanza de los saberes constituidos del pensamiento social.” (69). Es en cierta medida esa convulsión, la que se reproduce en las primeras colecciones de crónicas, remueven y “corren los tupidos velos” que se ciernen sobre la homosexualidad y el sida y, la “contemplación estética y misericordiosa” mediática. Las crónicas emergen como miradas alternativas, críticas e innovadoras; escritas con una palabra rápida, narradas con el ornamento de la basura, el garabato y el insulto que, se lo llega a dominar y apropiar. Sus personajes, se alejan de los catálogos nacionales del nuevo sujeto exitoso y familiar y resisten con fuerza a los duros dictados del autoritarismo.

Este escenario de batalla del que nos habla Lemebel reproduce los “campos minados” que Eugenia Brito leía como superficie de los textos del post-golpe. Ahí, la literatura se reinventa como reservorio de otros signos, símbolos y significados que tejen una trama inversa y simultánea a la de la *dicta-dura*, que se aloja en el lugar del “margen” desde donde “se asegura sus disidencia y garantiza la posibilidad de re-crear en el espacio de los signos que desocupen el tramado urbano de la codificación impuesta por el orden represor.” (16). Y aunque las crónicas se publican a mediados de los noventa, algunas de ellas ya se habían publicado en medios de prensa de izquierda y heredan la atención a lo marginal poniendo en operación tanto en sus performances como textos, la

idea del cuerpo-barricada como “escenario de protesta o de acción histriónica.” (Brito 13). El de Lemebel sin embargo, es un cuerpo de cierta especificidad, es el cuerpo homosexual. Inscrito en ese margen terminal del que nos hablaba Giorgi, el homosexual de Lemebel no es fijo; es loca, es travesti o “carroza” u homosexuales mayores. El disastro de Lemebel va en cierta medida, al rescate de la Manuela donosiana y le inyecta “salidas a la ciudad” como las llama Diamela Eltit. No deja de ser interesante, que la atención de esta autora hacia los vagabundos de la ciudad que expone en *El padre mio* (1989) sea similar a la figura de la loca de Lemebel: “Figuras en abismo vaciadas de interioridad, la insubordinación de esos cuerpos demandantes de ciudad tramaban una libido ávida, regimentada por un simbolismo fracturado que les había impedido, quizás, para siempre, cursar su deseo encerrados tras cuatro paredes.” (13). La demanda de ciudad y la “libido ávida”, las torsiones y distorsiones del cuerpo en la urbe cambiante, son ingredientes de toda una producción cultural de la que Lemebel es sólo una parte.

Antes de seguir a un análisis más detallado de las dos primeras colecciones de crónicas, me gustaría destacar tres compilaciones de artículos críticos que se han dedicado exclusivamente a la obra de Pedro Lemebel. El primero de ellos, *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (2004) editado por Fernando Blanco. Un segundo libro, *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* editado por Blanco y Juan Poblete. A estas dos colecciones quisiera agregar el volumen XXII de la revista *Nuevo texto crítico* (2009) dirigida por Jorge Ruffinelli en la que se convocaban distintos críticos bajo la pregunta sobre ¿por qué leer a Lemebel? Las respuestas, como era de esperarse, fueron diversas aunque, todas coinciden en celebrar la innovación de su proyecto en el escenario de la

post-dictadura de Chile y América Latina. Ruffinelli advertía en *Lemebel, después de Lemebel* sobre el desafío que enfrenta su proyecto en una era en la que la transgresión ha sido domesticada: “cómo podrá continuar funcionando con sus espíritu de transgresión, sin que el sistema consiga cooptarlo, tragarlo, deglutirlo, emascularlo.” (66). En la misma dirección, Jean Franco en el estudio preliminar que abre *Reinas de Otro Cielo* titulado *Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia*, destaca el momento histórico de la transición como contexto en el cual leer las crónicas de Pedro Lemebel y los personajes “marginales” que ponen en escena:

En veinte años Chile ha pasado de una sociedad disciplinaria a una sociedad reglamentada por lo que Foucault llama el biopoder, o sea un poder activado desde el interior de cada individuo y que administra la vida. De allí, Chile ha pasado de una sociedad en el que el homosexual el travesti, y la lesbiana desafiaban los modelos fijos de sexualidad y de género, y por lo tanto existían en formas semiclandestinas, marginadas, a una sociedad en el que los grupos antes excluidos son acogidos por lo menos a nivel del espectáculo, y cuya forma de vida es capturada y administrada. (12)

La liberación de lo homosexual se resuelve en un espacio, el del espectáculo o el de la crónica roja, pero no se deja salir de ahí en tanto demanda por reconocimiento o protección de derechos. Se le inscribe pues, como una frontera, como un cuerpo que puede amenazar los pactos sociales de una democracia bastante heteronormativa que en parte, heredaba la disciplina corporal que se impuso durante la dictadura.

Es un de Carlos Monsiváis, el gran cronista de la monumental Ciudad de México, que entrega claves para integrar a Lemebel en un flujo de *letras locas* en Latinoamérica. En su artículo³⁵ *Lemebel: ‘Yo no concebía cómo se escribía en mundo raro’, o: del barroco declosetado* (2009) aparecido en la edición de Nuevo Texto Crítico, el cronista

mexicano veía en Lemebel una escritura que: “no ha tomado en serio las restricciones el clóset o el armario, ese ámbito de contención y vergüenza cada vez más desajustado.”

(27). Monsiváis apreció la subversión de Lemebel como un gesto inscrito en una producción literaria y cultural latinoamericana con la cual compartía inquietudes y temáticas: la cita a la cultura popular, el tributo a las divas de Hollywood que, en el caso de Lemebel es más bien, una pérfida mueca en su *Carta a Liz Taylor (o esmeraldas egipcias para AZT)*:

Además los pelambres³⁶ del ambiente, las víboras diciendo que las joyas se te pierden en las arrugas. Que ya no te queda cuello con tanta zarandaja. Que una reina debe ser sobria, que a tu edad el esplendor de los rubíes compiten con la celulitis. En fin, habiendo tanto hambriento tú te paseas de alhaja en alhaja. Que Julio Iglesias quedó turno con tanto brillo. Que los cheques para la causa AIDS, que tú regalas con tanta devoción, se quedan enredados en los dedos que trafican la plaga. (56)

La duda constante hacia los productos culturales que provienen del norte es complejo en Lemebel ya que, articula y equilibra todo ese firmamento de estrellas y divas con la llegada del sida como la mercancía malograda. Más compleja aún, es la relación con el campo académico norteamericano, desde donde su obra ha sido estudiada y criticada con abundancia. Sin detenerme en este aspecto, sí me parece que la tensión entre sida y estrellas de cine se resuelve parcialmente en las figuras del *dis-astro*. Como vimos con Liz Taylor y con Madonna, Lemebel se aleja un poco del uso que Manuel Puig da a esas figuras; por ejemplo, en el entrañable personaje Toto en *La traición de Rita Hayworth* (1968) Hollywood articula la supervivencia en tanto, provee de guiones y trozos de identidad a una comunidad aislada: el cine es un faro y la mirada del niño Toto re-proyecta el drama hollywoodense para recrear una realidad menos amenazante. Por su

³⁶ Chismes, comentarios mal intencionados.

parte, los *dis-astros* de Lemebel responden a ese universo de representaciones y figuras en las que se intersectan fantasías privadas con ficciones industriales (Hollywood), estéticas de elegancia y glamour que se distancian por años luces (brillos) de las vanas existencias de sus personajes, en especial, los de *Loco afán. Crónicas de sidario*. Richard Dyer, en su iluminador libro *Heavenly bodies. Film stars and society* (2004) nos señala las dinámicas que se juegan tras la construcción de una estrella de cine y la importancia que podrían evocar en el contexto mediático donde surge la obra de Lemebel: “Stars are also embodiments of the social categories in which people are placed and through which they have to make sense of their lives, and indeed through which we make our lives – categories of class, gender, ethnicity, religion sexual orientation, and so on.” (16). Esas “encarnaciones” no son perfectos calcos, sino que más bien, muestran el desajuste burlón en sus maquillajes y poses falsificadas. El vínculo entre estrellas de cine, cultura popular y homosexualidad en el mundo hispanoamericano, podría ser un tema de exploración mucho más amplio. En lo que respecta a Lemebel y su vínculo con la transición, podríamos pensar estrechos vínculos con *otro* Pedro, que elaboró cinematográficamente los años de la post-dictadura en España: Pedro Almodóvar.

2.3 De las esquinas al sidadrio: la ciudad, el cuerpo y las cicatrices.

Caminemos ahora, hacia un análisis más minucioso de *La esquina* y de *Loco afán* considerando algunos aspectos generales de ambas colecciones. Para ello es conveniente volver a la idea del apocalipsis que relincharon Lemebel y Casas en su colectivo de acciones de arte. No cabe duda, que su apocalipsis es uno secularizado cuyo objetivo, nos dice Macolm Bull en *On making ends meets* (1995), no es el de provocar una transformación espiritual sino que, más bien está orientado a “influence public opinion in favour of social or political objectives . . . but in many cases the language of apocalyptic is deployed simply to shock, alarm or enrage.” (5). En el caso de las acciones de arte, como vimos anteriormente, el impacto se provocaba a través de la concertada acción y exposición del cuerpo. Pero, ¿qué sucede cuando no hay cuerpo de por medio? ¿cómo se exhorta a la comunidad lectora? En el caso de las crónicas que pasamos a revisar, es el lenguaje enrevesado, la construcción de vívidas imágenes – referencias fundamentales al lector santiaguino – y una reveladora lectura de los dobleces de la historia nacional reciente. Pero, hablar de apocalipsis en Chile equivale a referirse necesariamente a los terremotos y otros desastres naturales que frecuentan la biografía nacional. Son eventos que interrumpen, coartan proyectos de modernización, provocan destrucción y amenazan la vida de la población. Aludir a ellos, es –como lo mencionábamos en la Introducción – establecer un inmediato vínculo con la comunidad lectora que ha experimentado este tipo de eventos. A su vez, al presentarlo de manera simultánea con *otros* desastres, se desplaza la atención de quien lee, hacia aquellos otros momentos que de otra forma, serían olvidados o suavizados bajo condescendientes versiones de la historia. Por otra

parte, la misma idea del apocalipsis encarna una voluntad subversiva ante el orden del tiempo. Como bien lo sugiere Frank Kermode en *Waiting for the End* (1995) evocar el fin puede estar expresando un “common desire to defeat chronicity, the intolerable idea that we live within an order of events between which there is no relation, pattern, mutuality, or intelligible progression.” (250). Y es curioso que el *fin* se encuentre con la noción del *cronos*, del tiempo que se registra acuciosamente por el género de la crónica. Si bien es cierto, en las crónicas que pasamos a revisar no se apela directamente al apocalipsis, existe esa sensación de apuro, de que algo va a acabarse. Como corolario, las existencias que se retratan son fugaces y urgentes, resueltas en un “loco afán” que circula entre “la esquina” y “el corazón.”

Mi lectura de *La esquina es mi corazón*, atiende al notorio componente espacial desplegado cuyo objetivo, es el de reconfigurar el espacio urbano en base a dos movimientos. Uno es retrospectivo en tanto es consecuencia del recuerdo nostálgico de la ciudad que ya no existe: sismos, dictadura o utopías neoliberales han reconfigurado el espacio urbano. Otro, es prospectivo en la medida que construye un distópico lugar llamado la *ciudad anal* que invierte y desmonta las arquitecturas que aparecen falsas y frágiles ante la mirada del cronista. En relación con *Loco afán*, el lugar de las transformaciones es el cuerpo y no únicamente la ciudad. Es en lo corporal donde se proyectan las catástrofes y se producen inquietantes rebeliones contra las disciplinas que impone el sida y que vienen a reforzar las de la dictadura.

2.3.1 Mapas del deseo, vórtices de fuga: *La esquina es mi corazón*.

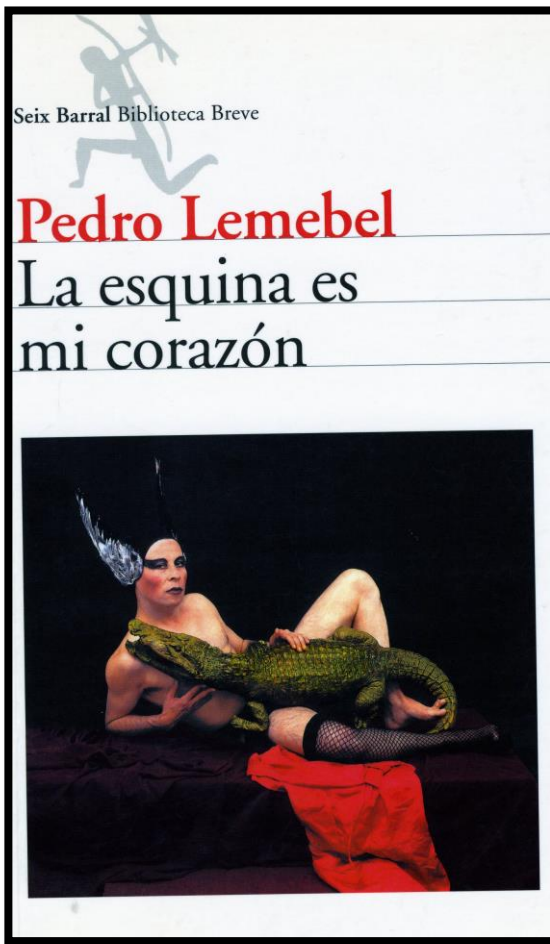


Fig. 5. *La esquina es mi corazón* (1995),
Pedro Marinello 1988.

Quisiera comenzar esta sección con la fotografía de Pedro Marinello que fue usada para la tercera edición de *La esquina es mi corazón* (Fig. 5). Pienso en esa fotografía dentro de las tiendas de la inaugurada democracia en Chile, en la noción del paratexto y en su función de umbral de la que nos habla Gérard Genette en *Umbrales* (2001). El paratexto, según el autor, es el conjunto de aspectos verbales o no verbales que rodean, exhiben y dan presencia al texto en su forma de libro. Entre esos aspectos se

encuentran: el nombre del autor, el título, el prefacio, las ilustraciones: “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público.” (7). Estos elementos no coartan la lectura ni mucho menos la continuidad del texto, son más bien umbrales donde ocurren importantes transiciones entre el mundo y el texto: “Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de *transacción*³⁷” (8) entre el autor y su público lector.

En la fotografía que se reproduce en la portada, Lemebel –cuyo nombre aparece en letras rojas– aparece desnudo y tendido, su cabeza coronada con alas, sus ojos maquillados profusamente y su boca redibujada con el *lápiz labial rojo*. La escritura del cuerpo en la fotografía – como diría Sarduy – contrasta entre fondo negro y la piel desnuda y viva que, a su vez, difiere de la piel muerta y disecada del reptil que entre sus piernas sugiere por una parte censura y, por otra, un encuentro sexual que deriva en el sangramiento de la zona pélvica simbolizado por el paño rojo. La fotografía sugiere también, un desnudamiento a medias o apresurado; la pierna derecha del artista está cubierta parcialmente por una media calada mientras que la otra está desnuda y sin afeitar. Parece hablarnos también de travestismo y taxidermismo, de cuerpos anfibios y animalizados en el camuflaje. La moneda que transa el paratexto de Lemebel es la de la ambigüedad y la fuga; todos nos indica incertidumbre sexual, genérica; de esta forma, tensiona otras polaridades: la humana y la animal, lo aprendido e instintivo, el predador y la presa. A quien se reproduce es Hermafrodito³⁸, personaje de la mitología griega que, es

³⁷ La itálica es mía.

³⁸ De acuerdo con la tradición de Ovidio, habría sido hijo de Hermes y Afrodita y en su adolescencia se bañó en las fuentes de Salmakis en donde la ninfa se enamoró de él y pidió a los dioses que no los

una forma masculina de Afrodita con un falo como símbolo de fertilidad. Lemebel la oculta o la camufla bajo la herida animal del reptil y crea una incierta mitología en torno a su persona. Hermafrodito es hijo de Hermes, dios mensajero, habitante de fronteras y de quienes las cruzan: viajeros, pastores, escritores, poetas, ladrones y melindrosos. El personaje de Lemebel evoca una belleza artificiosa, una fertilidad castrada, un erotismo exaltado; también la fuga y el viaje, el *umbral* y la mentira alojada en el cuerpo. El retrato se desestabiliza con la presencia animal, un *punctum* barthiano si es que se quiere, que va a recorrer toda la colección de crónicas ya que, es el camuflaje animal el que permite habitar la selva urbana. El paño rojo, nuevamente, evocará el dolor y el sacrificio, otra moneda de transacción en los textos de Lemebel.

Y, si en la portada se transaba la ambigüedad, la máscara y el ocultamiento, en su título *La esquina es mi corazón* se pacta un vínculo fundamental entre ciudad y cuerpo que enfatiza en el subtítulo: *crónica urbana*. Es una relación que se pone a prueba a lo largo de toda esta colección, transformando la lectura en un paseo textual que va desde y hacia lugares de confluencia y metáfora: la esquina como núcleo de la ciudad y el corazón como epicentro del cuerpo y los afectos. Como topos del encuentro, la confluencia, pero también de la fuga y el escape, del dolor y el infarto, ofrecen una primera aproximación a los acelerados y fugaces relatos. No obstante, las crónicas son frecuentemente interrumpidas, coactadas y censuradas por una fatalidad de la que el mismo Lemebel no puede deshacerse. Los textos describen una trayectoria que va desde espacios externos como parques, estadios y balnearios hacia espacios más íntimos como peluquerías, saunas, cines y discotecas. En estos desplazamientos, el cuerpo es mediador

separasen: sus cuerpos quedaron unidos de manera tal que fue imposible distinguir si era hombre o mujer, porque era ambos.

de estradas y salidas, de vigiladas libertades y encerradas fantasías. También, el cuerpo es el lugar que se trafica; ya sea como mercancía travesti prostibular o en el trueque del afecto. Veamos por ejemplo, en la crónica que abre esta colección *Anacondas en el parque* donde la voz del cronista se lamenta de la creciente vigilancia en los “Versalles criollo” que en otra época fueron lugares de placer que se tornaron en cautelados recintos: “donde se hace cada vez más difícil deslizar un manoseo, como acoplamiento de los sujetos, que sujetos a la mirada del ojo público, buscan el lamido de la oscuridad para regenerar el contacto humano.” (27). La loca paseante por la ciudad registra sus cambios y recuerda con extrañamiento otro espacio en la crónica “Noches de raso blanco”: “La ciudad se levanta en torres de aluminio y hoteles estrellados para la fantasía del transeúnte, que mira boquiabierto el cielo repartido en los espejos de las habitaciones vacías.” (129). Las torres y los hoteles son las construcciones que renuevan el perfil de la ciudad que se verticaliza, hablan de una ciudad que crece en población y en turismo, expresando cierta apertura. No obstante, la otra cara de la moneda es la clausura o desaparición de determinados espacios en los que se reunía una escueta comunidad homosexual. Es lo que sucede en los cines rotativos de “Baba de caracol en terciopelo negro” donde se anula el objetivo recreativo de Hollywood y se sustituye por otro tipo de juergas: “Ciertamente la Columbia Pictures nunca imaginó que en estos bajos fondos sudamericanos, la imagen de Bruce Lee sirviera para controlar la explosión demográfica a tan bajo costo.” (46,7). También están los baños saunas de “Escualos en la bruma”, en la que se escenifica el retorno de una loca exiliada que vuelve ansiosa por encontrarlos: “lo primero que hizo bajándose del avión fue correr a los Baños Placer. Y mientras el taxi serpenteaba por una Alameda desconocida en sus torres de espejos y caracoles

comerciales, ella rogaba que estuvieran allí; que la modernidad tardía de Chile no le hubiese derrumbado por lo menos ese recuerdo.” (61). Quisiera atender a los títulos de las crónicas: anacondas, caracoles, escualos y una lista que se va a aumentar en el resto del libro; lagartos, tarántulas, coleópteros y leopardos. No son animales de agrado precisamente; reptan como serpientes en un paraíso neoliberal, cazan a sus presas en el mar de la oferta y la demanda o se cuelgan tenebrosamente de los pelos de las clientas que buscan un cambio de estilo. Son las “Tarántulas en el pelo” de Lemebel que juegan con las manos rápidas y tenebrosas del estilista que posee el poder y el saber de *lo estético*, un arquitecto del rostro nacional. La crónica ingresa al mundo de los salones de belleza –distintos al de Mario Bellatín – para leer los cortes de cabello y los embellecimientos a los que las y los clientes se someten. La arácnida mano de la loca es la que edita el cuerpo del tercer mundo aspirando a conseguir las credenciales del éxito que se concentran en un particular corte de cabello. Lemebel aprecia en los salones de belleza, un laboratorio de disciplinas y resistencias, un espacio fundamentalmente en donde se desea ser *otro*:

la artesanía del pelo diseña un mapa comercial que conecta en trenzas de desecho los deseos sociales de parecer otro, de querer ser igual a la muñeca Barbie que lee las noticias por televisión sin que se le mueva un pelo, aunque estalle por los aires el golfo Pérsico ... Toda una suerte de estereotipos recoge el estilista en catálogos importados y revistas jetseteras, poses hollywoodenses y calcos famosos que desplaza de su glamour a la cabeza de sus clientas. (103).

Un “mapa comercial”, “catálogos” que aparecen como reproducciones de un original que el estilista replica en sus clientes. El estilista está informado de ese panorama estético, lo domina y lo ejerce sobre las cabezas deseantes de un nuevo *look*. Tenemos

por tanto que la ciudad y el cuerpo cambian y aspiran a ser otras, arquitectura y maquillaje son los medios que hacen posible esa transformación que a lo único que conllevan es al error y a la equivocación. En parte de ese *error* parten las crónicas que abren con una cita a Néstor Perlongher: “Errar es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra “conoce” en/con su desplazamiento.” Hay por tanto, *otra* textura, *otra* práctica y *otro* cuerpo: el del error, del sensorio y lo que no se yergue hacia arriba sino que se arrastra en los oscuro, sucio y húmedo. Es éste, un nuevo lugar que adquiere significancia en todas sus crónicas y es, el de la *ciudad-anal*. Esta ciudad no se proyecta hacia el futuro sino que se recuerda en su clandestinidad y en lo que sucede fuera de los focos de vigilancia del parque o en la indiferencia del vecino temeroso. Lemebel plasma esta idea sobre la *ciudad-anal* en la crónica “Las amapolas también tienen espinas. (A Miguel Ángel)”: “La ciudad en fin de semana transforma sus calles en flujos que rebasan la libido, embriagando los cuerpos jóvenes con el deseo de turno; lo que sea, depende la hora, el money o el feroz aburrimiento que los hace invertir a veces la selva rizada de una doncella por el túnel mojado de la ciudad-anal.” (161). En la cita, la esquina se hace corazón y éste se hace parte de todo el flujo de arterias y “deseos de turno”, maleables y cambiantes como la misma ciudad. En el “depende” están los pactos signados en la portada del libro como ambigüedad y como transacción de inversiones que se juegan a otro nivel: de la “selva rizada” o el del “túnel mojado”. La crónica también ofrece un lugar opuesto a las torres de espejo verticales; es el lugar horizontal, opaco y oscuro del túnel y, esa dinámica la que se pone en juego en *La esquina*, configurar una ciudad distinta a aquella que se ha soñado y ambicionado en el ecléctico y soñado Manhattan criollo.

Sin embargo, es en la crónica “Coleópteros en el parabrisas” donde mejor se representan los cambios del espacio urbano y la desarticulación social que está como trasfondo en todas estas crónicas. Lemebel logra *conducir* un texto que reproduce en lo textual el vigor del “vuelo cumbiado” (139) de los autobuses en la ciudad, reproduciendo un texto que colinda con lo cinematográfico. Las micros, viejos autobuses íconos de los años ochenta fueron remplazados por: “Buses aerodinámicos [que] borran su carnaval ceniciento, trazan nuevas rutas sin riesgo y numeraciones codificadas que remplazan la poética de los antiguos recorridos.” (146). Los nuevos trazados de la ciudad y el ánimo de descontaminarla fueron las causas de su extinción; la crónica es aquel último viaje donde literalmente desaparecen las micros y sus desafortunados pasajeros. El soundtrack de la crónica está a cargo de Daniela Romo y su canción *Todo, todo*³⁹ (1990) que en su coro canta: “esos bellos momentos / todo, todo / tus lindos ojos verdes todo, todo / el fuego de tu cuerpo todo, todo / junto con tu sonrisa / todo, todo, todo, todo” que en su zarandeado ritmo acompasa los frenazos y aceleraciones de un multiuso chofer. En sus largos recorridos, las micros convocaban pasajeramente los distintos estratos de la sociedad y conectaban las periferias del sur poniente de la ciudad con las del noreste, era de cierta manera una muestra de *todo Chile*. En la micro que nos retrata Lemebel se diluyen parcialmente las fronteras de clase y se crea una apretada atmósfera de roces y toqueteos, de encuentros fugaces y “un pastiche de eructos, flatos y peos” (141) que sólo son posibles en esas cápsulas de tiempo y espacio que, como la crónica, se trasladan por la ciudad.

El título alude a los poblados parabrisas de las micros que como gabinete de maravillas, coleccionaban un centenar de baratos ornamentos: souvenirs, luces de

³⁹ Accesible en: <http://www.youtube.com/watch?v=Cf44Z0hCZUE>

colores, calcomanías con lemas como “dios es mi copiloto”, calendarios de mujeres desnudas, fotografías de la familia que convivían como en un “museo itinerante del kitsch doméstico” (139). Los parabrisas también tenía carteles como el de la figura 6, en los que se narraba el origen y el destino de la micro y también, se incluía el nombre de los lugares por donde transitaba. El recorrido 210 por ejemplo, iba desde las faldas de la cordillera hasta el oeste de la ciudad, cruzándola toda por la Alameda.

En el régimen de entrada y salida de pasajeros, Lemebel dispone un contingente de personajes que representan los diversos estratos sociales y también los sexuales. Como foco de atención de esta crónica-documental está la figura de una loca que disfruta de roces, curvas y sobresaltos del camino: “haciéndose la lesa, la que mira la numeración de las calles, se agacha cuando un macho pasa a su espalda. Un macho que la puntea fugaz y ella se queda muy quieta gozando la dureza.” (141); también hay un “fino caballero” que es asaltado por “un manotazo del punga que le arranca los lentes, dejándole un arañón en la cara.” (143) cuando con desdén intentaba ventilar el autobús. También viajan, una gorda “atascada en el pasillo” (141), una señora con sus tres hijos “que, entre meterle la teta a uno, peinar al otro y aforrarle al tercero” (144), un carabinero y un “péndex⁴⁰” con quien la loca se frota en la erótica del transporte público.

⁴⁰ Péndex se refiere a una abreviación de la palabra “pendejo,” que en Chile no tiene connotaciones negativas como en México y se refiere a los adolescentes o menores de edad.



Fig. 6. Letrero de Micro, Recorrido 210.

Móvil y diversa, la crónica discurre acelerada, como si acompañase con el acelerador y los frenos del chofer multiuso: “que se traviste de disjockey, piloto fórmula uno, o cobrador implacable” (140). Se puede leer y experimentar ese viaje cinematográfico que filma la ciudad en un travelling desde las ventanas del autobús:

Así pasan y pasan las calles en una filmografía que recorta la ciudad cuadro a cuadro, reproduciendo en su reverso de cristal empañado el rostro laboral repetido en un bostezo de agotamiento. El regreso a casa de los cuerpos, que colgando de los fierros, dormitan acunados por el vaivén gelatinoso de la rutina vehicular.” (141).

Apreciamos dos imágenes simultáneas, la de la ciudad que queda atrás en la velocidad recortada y la del cuadro social de cuerpos “colgando de los fierros” como

reses ateridas después de la jornada de trabajo. Aúna a este cuerpo itinerante, la melodía del *Todo, todo* como himno de esa comunidad provisoria: “como si la micro fuera un wurlitzer rodante que libera su pulso resentido en la fiebre del canto, que todos (menos el caballero) acompañan moviendo los pies bajos los asientos.” (144). La melodía suaviza la experiencia bruta de la ciudad, un viaje anestesiado que “rebasa las penas de los obreros, que se permiten apoyar la cabeza en el vidrio para soñar a la Daniela Romo” (144). Sin embargo, la melodía también entusiasma el acelerador del chofer. Y mientras algunos duermen o hipnotizados miran por la ventana, la loca y su “cuerpo plural, que se entrega al roce . . . Como si la fricción de esa huella erecta en el cachete se prolongara en una fila de tulas⁴¹ que saludan su ano con un beso de debut y despedida. Como si pasara revista en un abrir y cerrar de glúteos, llevándose el tacto punzante en su memoria flagelada.” (142).” Ahí en plena micro, la loca mediatiza los contactos entre los pasajeros, hace de médium entre el cuerpo y la máquina mientras se soba con el péndex: “Y así mano y nervio, fierro y carne, loca y péndex, van agarrados de la misma fiebre, sujetos del mismo deseo clandestino que nadie ve.” (143). Clandestino y todo el toqueteo del cuerpo laboral en la micro es el *foreplay* del encuentro en casa: “Un guante lascivo siempre es necesario en la ciudad, porque remece la frigidez y deja caliente el agua para el mate que se tomará en casa.” (142). Sin embargo, el acelerado conductor asume su identidad de piloto de fórmula uno y sobrepasa el *rojo* del semáforo y estallando el *Todo, todo*:

Todo es charco en la violencia del impacto. Todo es chispazo y ardor de huesos astillados. Todo es gritadera de auxilio; que saquen a los niños por la puerta de escape que se incendia. Todo es alarido y combustión cuando estalla la bencina y la puerta trancada no cede y entre los fierros retorcidos se asoma una mano despidiéndose. Como si en un momento el “Todo, todo” se hubiera hecho real en un todo de tragedia que reventó a la gorda como un zepelín sangriento. Una

⁴¹ Penes.

cachetada metálica que al caballero le voló el sombrero con la masa encefálica. Un todo de dolor que comprimió para siempre a la loca y al péndex en un abrazo de tripas al aire, justo cuando al chico le venía el chorro de perlas. (145)

El cronista se vale del adverbio para configurar las escenas finales del documental. Zoom-escritura nos guía por la escena del accidente, rápidas escenas de agonía y desesperación que rempazan el todo por la nada, escenificando el coito interrumpido e imaginario de la loca y el péndex. Máquina y cuerpo se deshacen en el ritmo alocado de la ciudad-anal; en el último viaje de la micro se extingue a través de la figura del coleóptero que adosado al parabrisas como chiche kitsch pareciera observar *todo*. La violencia del impacto, las imágenes de cuerpos fragmentados y dispersos tras el accidente, figuran la agresión de los cambios en la ciudad y *vertiginoso progreso*: “La ciudad estalla en una megápolis apresurada para el sopor de estos paquidermos, que se alejan de la urbe tosiendo sus vapores mortíferos, reflejando en los vidrios parchados las cintas doradas de la modernidad.” (146). Con la extinción de las micros se extingue también las largas travesías de un extremo a otro por los “viaductos de la ciudad” (139) que, por poco funcionales que parezcan, conectaban barrios y cuerpos. Las máquinas nuevas rempazan con sus colores uniformes el kitsch cromático desobediente y caprichoso; el “barroco picante de los fetiches familiares” (139). Desaparecen también los juegos de roces y ese “guante lascivo” del “cuerpo plural” de la loca.

2.3.2 Re- imaginado los exterminios: *Loco afán. Crónica de sidario.*

Una vez más la lectura del paratexto de *Loco afán. Crónica de sidario* nos inicia como lectores en un ineludible ejercicio de remembranza: una larga dedicatoria a familiares, amigos, vivos y muertos y “A la bendita suerte. / A la bendita pasión.” abren el texto. Luego, en líneas que ya hemos citado anteriormente, el autor nos advierte de la llegada de la “plaga” como una mercancía desde el extranjero que vino a desplazar las “plumas por jeringas”. Un cambio de era que se reproduce en la sustitución de las *plumas* como símbolos de celebración, disfraz y travestismo, por las *jeringas*, objetos médico-punzantes potenciales instrumentos de vida y muerte. Filosas, las agujas se conectan con otro objeto en una fotografía tomada por Paz Errázuriz para la edición de *De perlas y cicatrices* (1998), un collar de rasuradoras desechables cuyos filos tocan la piel (Fig. 7). La operación es similar; las rasuradoras – los cortes del cabello, el orden y el ornato del cuerpo –suplantan a las *perlas* por las *cicatrices*, buenos y amargos recuerdos que se reúnen en esa tercera colección.

Loco afán, habla también de esas suplantaciones de *plumas* por *jeringas* y de *perlas* por *cicatrices*, evocando siempre el corte y la interrupción, la piel y el dolor, la sangre y la sutura.

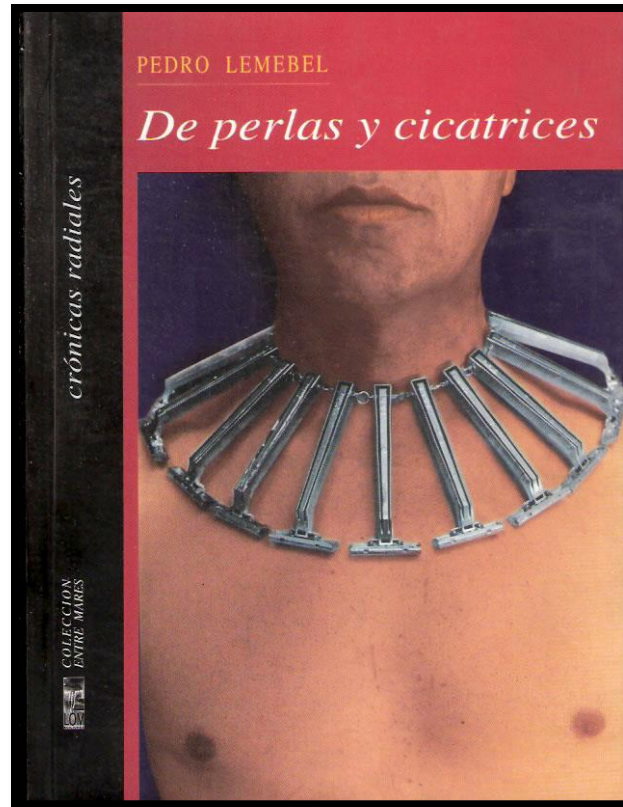


Fig. 7. *De perlas y cicatrices* (1998)

Las crónicas de *Loco afán*, son oscuras y nocturnas, suceden en su mayoría en lugares clandestinos, en una ciudad cerrada y normada por el toque de queda como en la crónica “La Regine de aluminios el mono”: “A toda hora, a media noche, al alba, cuando el toque de queda era una campana de vidrio sobre la ciudad, cuando algún grito trizaba esa campana y llovían balas sobre los habitantes.” (27). Los sentimientos de extrañamiento ante la ciudad que cambia, son más bien los de una cierta claustrofobia, de un incierto luto y de una comunidad amenazada por el silencio que se mantiene en la palabra. Es el corazón y no la esquina el lugar de *Loco afán*. Éste es vértice de la vida y de las pasiones, un latir que se agota ante el silencio que encubre al sida bajo velos y fobias en plena dictadura. *Loco afán* responde a la pregunta que David France se hace en

su reciente documental *How to survive a plague?* (2012). Éste muestra la lucha contra las autoridades y su dejadez ante el sida en Estados Unidos y fue nominado al Oscar por Mejor Documental. La respuesta de Lemebel es otra; sus textos están llenos de sarcasmo y humor negro, “conchazos” e inventivos sobrenombres con los que se combate a una sigla incomprensible e indescifrable: sida. En *Los diamantes son eternos (Frívolas, cadavéricas y ambulantes)* muestra el como el humor sirve para mitigar los efectos del síndrome:

¡Te queda regio el sarcoma linda! Así los enfermos se confunden con los sanos y el estigma sidático pasa por una cotidianeidad de club, por una familiaridad compinche que frivoliza el drama. Y esta forma de enfrentar la epidemia, pareciera ser el mejor antídoto para la depresión y la soledad, que en última instancia es lo que termina por destruir al infectado. (69)

Las crónicas que componen esta colección se revelan como usos subversivos del lenguaje y del cuerpo, como un recetario tercer mundista que responde con la palabra y la alteración del cuerpo a las terapias y órdenes higiénicos que colonizan el cuerpo ya afectado por la dictadura. Los primeros casos de SIDA se conocieron en Chile en 1981; Óscar Contardo en *Raro. Una historia gay de Chile* (2011) anota las primeras reacciones ante lo que en periódicos como La Tercera se denominaba “mal de los homosexuales”: “El sida despertó una reacción más allá de lo meramente médico. Provocó un estallido de miedo, fobias y prejuicios relacionados con aspectos culturales de la sociedad, sobre todo respecto de las conductas sexuales de las personas.” (351). Lo distintivo del caso de Chile, es la coincidencia con los años en los que vida estaba también amenazada por el recrudecimiento de desapariciones y torturas. En otro plano, la sodomía era penalizada por el artículo 365 del Código Penal que vino a ser derogado recién en 1998. Lemebel

escribe sobre la ciudad-anal y sobre el sida durante esos años, escribe contra un cuerpo legal y militar que hace valer ley.

Loco afán va a desarrollar una crónica que recupera luces y sombras de esos años; es una narración desesperada, próxima a la de Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* con subes y baja, bipolar entre el erótico-afectivo y lo violento-aislado. Las crónicas que componen esta colección trabajan con documentos del recuerdo: fotografías borrosas y descoloridas, personajes de la escena popular de los setenta y ochenta (Cecilia, Joan Manuel Serrat, Lucho Gatica, Ney Matogrosso, Bee Gees). En palabras del mismo autor en la entrevista con Blanco y Gelpi en 1997, nos dice sobre *Loco afán*:

un libro que trata el tema del SIDA cruzado con la historia homosexual y política de Chile de los últimos veinte años. Es un libro que quiero mucho como embarazo largamente esperado, quizás el libro más ligado a la tardía militancia que conocimos solo en los ochentas. Al final del continente todo llega atrasado, hasta el SIDA, que hizo su estreno a comienzos de los ochentas, como una antigua película extranjera que nos conquistó nuevamente con los vidrios technicolor de su tráfico letal. [...] son crónicas que resucité de los escombros. Tal vez la ironía metafórica de esos escritos detone en humor sobre la forma cristiana y piadosa como se transa la plaga; la risa sube las defensas.” (Reinas de otro cielo, 159)

Un primer aspecto que salta a la vista, es el vínculo entre el mundo político y la demanda homosexual que se expresa en “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”, un poema que gira en torno a la pregunta por el lugar de lo homosexual en las políticas de liberación y lucha por una sospechosa democracia:

No soy un marica disfrazado de poeta
No necesito disfraz
Aquí está mi cara
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 (83)

Recordemos que “Manifiesto”, fue leído en un acto del Partido Comunista en 1986 y que se ha transformado en un texto icónico de la lucha homosexual en Chile. Es también el texto que abre la antología de literatura homosexual de Juan Pablo Sutherland que revisamos en el capítulo anterior. El poema entrecruza la biografía dañada de la homosexualidad con su lugar en la defensa por los derechos humanos y la concepción misma de democracia. Desde ese lado más biográfico “El miedo se me fue pasando / De atajar cuchillos” (86) el director Pablo Larraín, cuya obra revisaremos en el próximo capítulo, se inspira para recrear el texto en un diálogo entre dos de sus personajes en el filme *Fuga* (2006)

No obstante, la forma en la que Lemebel plantea el problema del sida es interesante ya que, lo inserta en un flujo de índole comercial y unidireccional que va desde norte a sur. El sida parece colarse entre las ideales escenas de Hollywood como una “antigua película extranjera” que llega con retraso y que conquista el cuerpo con un “tráfico letal.” Ésta es, en esencia la concepción de lo extranjero en Lemebel. Simultáneamente se dan dos conquistas del cuerpo; una a través de la higiene sexual y exterminio que impone el sida y otra, por medio de las penetrativas identidades con las que Hollywood aterriza en la escena gobernada por las disciplinas identitarias tan o más imponentes de la dictadura. De ahí que la reflexión post-colonial en Lemebel se exprese en la coyuntura sida-Hollywood-dictadura y que se resuelva, parcialmente, en sus alocados y afanosos *dis-astros*. Veámos al comienzo del capítulo la hilarante crónica *La muerte de Madonna* en la que la diva pop se calcaba en su versión travesti y afectada por

el síndrome. Los dis-astros de Lemebel articulan lo que Homi Bhabha señala en *El lugar de la cultura* (1994, edición en español 2002) lugares de “interpretación y malversación” (123) en dónde a través de la mímica sabotean lo íconos de la Metrópolis que, en el caso de Lemebel, están representados por la cultura popular de Estados Unidos. Los *dis-astros* son de alguna manera, “deslizamientos” de ese proceso de identificación, estrellas fallidas que exponen la incompletitud y la imperfección de esos procesos de identificación.

Loco afán. Crónica de sidario describe una trayectoria circular, recorre veinte años de la historia nacional. Comenzando con un relato de la Noche Vieja en 1972 y el Año Nuevo del 73 en la crónica “La noche de los visones. (O la última fiesta de la Unidad Popular)” y terminando en la primera Navidad de la Democracia en la crónica “La loca del pino”. Como suerte de refugio en medio de tantas amenazas a la vida, Lemebel imagina el espacio del sidario como un lugar en el que se alojan los sentidos del aislamiento, la enfermedad controlada en leprosarios y manicomios, instituciones totales de las que nos habla Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (2006) con su “aparato disciplinario exhaustivo” (238). Contrario a esa totalidad y disciplina, el sidario de Lemebel muestra lo incompleto y la negación de la disciplina que le muestra la salud “Parecen campos de concentración para leproso.” (43) nos dice a través de uno de sus personajes en “El último beso de Loba Lamar”. La disciplina por otra parte, se anula a través de los inventivos juegos de nombres y palabras que nacen en esta comunidad afectiva que bromea y tira “conchazos” como estrategias de sobrevivencia. Sabemos que el humor como ingrediente tiene importancia central en esta colección ya que, reconfigura realidades insoportables y catastróficas a través de la sustitución fantaseada y

burlesca de imágenes que operan como antídotos frente al avance del virus. En la burlona crónica “Los mil nombres de María Camaleón” el autor usa la sigla del sida como un sufijo que ridiculiza palabras y causa gracia en lo que llama una “triple inventiva del nombre” como versión lingüística de la triterapia que por entonces, era el tratamiento en contra del síndrome:

para mantener el antídoto del humor, el eterno buen ánimo, la talla sobre la marcha que no permite al virus opacar su siempre viva sonrisa. De esta forma, el fichaje del nombre no alcanza a tatuar el rostro moribundo, porque existen mil nombres para escamotear la piedad de la ficha clínica. Existen mil formas de hacer reír a la amiga cero positiva⁴² expuesta a la baja de defensas si es que cae en depresión. Existen mil ocurrencias para conseguir que se ría de sí misma, que se burle de su drama. Empezando por el nombre. (58)

Esas *mil formas, mil nombres*, sugieren a *Las mil y una noches* y su cautiva protagonista Sherezade que, a través de las palabras y la narración salva su vida. También, recrea en a Molina, la loca cautiva de *El beso de la mujer araña* (1976) que teje historias para liberarse del encierro carcelario. Narrando, recolectando y registrando las historias del sidario, las crónicas de Lemebel conforman una terapia alternativa para hacer frente a las calamidades.

Irónicamente, es el sida y la campaña internacional por mitigarlo, uno de los aspectos que conecta a Chile con una preocupación global. Los rostros de las campañas y los eventos de la beneficencia a favor de la lucha contra el síndrome son vistos bajo la sospecha por las crónicas de *Loco afán*. En la lógica post-colonial en la que todo llega tarde al sur del mundo, las intenciones de las estrellas de cine que “trafican con la plaga” no son bien vistas por el cronista. Uno de los blancos de Lemebel fue la fallecida Elizabeth Taylor quien fuera una de las primeras celebridades que hizo visible y efectiva

⁴² Seropositiva.

su contribución a la recaudación de fondos para lucha contra el síndrome. Sin embargo, al cronista le inquieta la disonancia que crean las cifras de dólares; las fortunas de Hollywood y la opulencia de las *super-stars* lo alertan y, en la crónica “Carta a Liz Taylor (o esmeraldas egipcias para AZT)” ensaya una amarga misiva (escrita en itálicas para simular el trazo manual), le comenta: “me permito sumarme a la gran cantidad de sidosos que te escriben para solicitarte algo” (55) y este fan seropositivo no pide ni autógrafos ni fotografías quiere una esmeralda, aquellas reales que la actriz usó en el filme *Cleopatra* (1963): “Tan auténticas, que una sola podría alargarme la vida por unos años más, a puro AZT⁴³.” (55). Al presentar la valiosa joya frente a la vida de un homosexual seropositivo, Lemebel impone ante el lector una reflexión vital en torno a la caridad y beneficencia, apela desde ese “me permito” a cuestionar la dialéctica entre el sida y las *super-star*. La carta adquiere tonos de ironía y sutil agresión, no contra Taylor, pero sí contra “los dedos que trafican la plaga” (56) y que erigen símbolos únicos de adhesión: “Esa cintita roja que los maricas pobres las usan del plástico, seguro que fabricadas en Taiwán. Y las ricas de oro con rubíes, que más parece una horca el lacito ése.” (56). Aquello creado para simbolizar la lucha por la vida, Lemebel lo ve como como un gesto que reduce todo a una cuestión monetaria y se despliega únicamente como pose Hollywoodense.

A las poses y galas que defienden la vida y que ocurren en el norte, la crónica “Esas largas pestañas del SIDA local” ofrece un retrato del momento de un funeral que según Lemebel, se han transformado en un evento social: “Una exhibición de modelos Calvin AIDS” (75). La dinámica del funeral, va representar las diferencias entre el modo

⁴³ Primer antiretroviral usado en el tratamiento del VIH-sida el cual, retardaba los procesos infecciosos que desencadenaba el virus.

de enterrar a un amigo en los ochenta bajo la dictadura y, el de hacerlo durante la democracia. Antes, la sola mención del síndrome:

hacía huir como ratas a las amigas, negando mil veces haber conocido a la occisa. Esa virulencia homofóbica que entonces mostraba cortejos de cuatro pelagatos acompañando un ataúd huacho. . . . Ahora es otra cosa mariposa. En los noventa, es el acontecimiento que concentra la atención de un público atento, esperando paciente el deseo para ponerse el modelito guardado especialmente para la premier luctuosa. (75).

Las marcas del tiempo, un antes y un después, definen las reacciones de una comunidad hacia el funeral y el síndrome mismo pero, también comienzan a mostrar una suerte de espectacularización de la vida cotidiana donde: “las locas engalanadas con el drama han hecho de su muerte un tablao flamenco, una pasarela de la moda que se burla del sórdido ritual funerario. Más bien, revierten la compasión que pesa como un juicio pecaminoso sobre el SIDA homosexual, lo transforman en alegoría.” (76).

Así como la crónica “Coleópteros en el parabrisas” resumía con elocuencia los distintos temas sobre los que reflexiona Lemebel en *La esquina es mi corazón*, en *Loco afán* es “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” el texto que mejor resume el espíritu de la colección. Al convocar los aspectos más significativos de la primera parte de su obra, ha sido uno de los textos más citados del autor. “La noche de los visones” es un texto que narra los recuerdos que nacen a partir de una ajada y amarillenta foto: “La fotografía no es buena, la toma es apresurada por el revoltijo de locas que rodean la mesa, casi todas nubladas por la pose rápida y el “loco afán” por saltar al futuro.” (18). A lo largo del texto, nos enteramos de los distintos eventos que diezmaron a todas esas locas que posaban felices en la fiesta de Año Nuevo que despedía

1972. La voz que narra por tanto, se transforma en la de un sobreviviente a los distintos desastres que Lemebel anuda con especial maestría en el texto. Es por decirlo, un texto barthiano, una ékfrasis que se sostiene parte en el documento fotográfico y más aún, en una afectiva remembranza. Es posible distinguir tres momentos en esta crónica que coinciden con eventos percibidos como desastres; el golpe de estado, el sida y el neoliberalismo. La primera cuenta los entretelones de la fiesta de Año Nuevo donde fue tomada la fotografía que evoca esta crónica-recuerdo; la segunda, indaga en el trágico destino de los invitados de esa noche mientras que la tercera, es una profunda reflexión en torno al fin de siglo y la homosexualidad. Estos tres momentos, se encadenan mediante lúgubres presagios que a lo largo de la narración, dan continuidad a una situación vital imposible y de la que la voz narrativa, ha logrado zafarse y sobrevivir.

La crónica comienza con un temblor cuyas réplicas se hacen sentir en el espacio de la política: “Santiago se bamboleaba con los temblores de la tierra y los vaivenes políticos que fracturaban la estabilidad de la joven Unidad Popular.” (11). La agitada atmósfera de diciembre de 1972 está representada en las visiones opuestas del proyecto nacional: el mundo de la burguesía que clamaba con el golpe de cacerolas la intervención militar versus, el mundo obrero y popular que disfrutaba del reconocimiento y la asistencia estatal. Esta unión y posterior división, se recrea en la crónica a partir de dos grupos de locas que llegan a la celebración organizada por la Palma, una comerciante: “esa loca rota que tiene puesto de pollos en la Vega” (12). La Palma había prometido un banquete a sus invitadas; aquellas locas populares comandadas por la Chumilou y el grupo de las locas pijas dirigidos por la Pilola Alessandri. Ésta lleva a la fiesta el lujo y opulencia de dos visones; uno blanco y otro negro, que polares en su cromatismo,

representan un antes y un incierto después: “El blanco para despedir el 72 que ha sido una fiesta para nosotros los maricones pobres. Y el negro para recibir el 73, que con tanto hueveo de cacerolas, se me ocurre que viene pesado.” (12). No obstante, a la llegada de las locas pijas, el banquete ha sido devorado por las “locas rotas” que “se lo comieron todo. Como si viniera una guerra.” (13). Mientras el temblor augura el movido escenario político del año 1973, los visones dan un valor positivo al pasado de la Unión Popular y una incierta y negativa valoración al futuro que se vaticina como una guerra. En medio de la algarabía de la fiesta y las bromas por el banquete fantasma, los visones desaparecen. Su dueña, indignada amenaza con llamar a la policía pero desiste al notar que travestida avergonzaría a su distinguida familia⁴⁴. Luego de limar las asperezas y en medio de la música y el alcohol, “los matices sociales se confundieron en brindis, abrazos y calenturas . . . Alianzas de guetto, seducciones comunes, agarrones de nalgas y apretones de los vecinos obreros que llegaban a saludar” (14). No obstante, los signos de la muerte se vuelven a reproducir en una “sinistra escultura” (14) que alguien confecciona con los huesos sobrantes del banquete y sobre la cual ponen una banderita de Chile. La imagen de la fosa común, se reproduce en esta pirámide de restos y huesos que conforman la escena funesta del cambio de año. Esa *loca unidad popular* de la fiesta se va desmoronando poco a poco y, a la mañana siguiente, el primer día del año 1973 es retratado como un momento fúnebre y agónico:

Y esa luz hueca entrando por las ventanas, esa luz de humo flotando a través de la puerta abierta de par en par. Como si la casa hubiera sido una calavera iluminada desde el exterior. Como si las locas durmieran a raja suelta en ese hotel de cinco calaveras. Como si el huesario velado, erigido aún en medio de la mesa, fuera el

⁴⁴ Alessandri es el apellido de uno de los presidentes de Chile, Arturo Alessandri Palma que gobernó dos períodos; el primero entre 1920-1925 y el segundo, entre 1932-1938.

altar de un devenir futuro, un pronóstico, un horóscopo anual que pestañeaba lágrimas negras en la cera de las velas, a punto de apagarse, a punto de extinguir la última chispa social en la banderita de papel que coronaba la escena (15)

Luz de humo, calaveras, lágrimas negras y velas, componen el funerario acontecer de los hechos que se desarrollarán en el mes de septiembre con el golpe de estado. Éste aparece como una larga y fatídica interrupción que causa el exilio y pronostica a su vez, la venida de otros desastres. Mientras, la comunidad homosexual se repliega en la clandestinidad de las discotecas:

Desde ahí, los años se despeñaron como derrumbe de troncos que sepultaron la fiesta nacional. Vino el golpe y la nevazón de balas provocó la estampida de las locas que nunca más volvieron a danzar por los patios floridos de la UNCTAD. Buscaron otros lugares, se reunieron en los paseos recién inaugurados de la dictadura. Siguieron las fiestas, más privadas, más silenciosas, con menos gente educada por la cripta del toque de queda. (15)

En la segunda parte de la crónica, la voz narrativa hace un recuento de los destinos de las asistentes. La vida homosexual se privatiza y esconde, se adecua al *habitus* del toque de queda y sus restricciones horarias. Entre la “nevazón de balas” y “el estampido”, la voz narrativa se vuelve en la voz del sobreviviente; del único de esa agitada noche. En el repliegue de la sociabilidad hacia los espacios privados, el “gran encierro” de lo homosexual coincide con el lugar del *sidario* como una comunidad imaginada ya que, el golpe de estado vaticina con su “tufo mortuorio” el estreno del sida como lo menciona el cronista.

La crónica intensifica su tonalidad melancólica al referirse a las amigas fallecidas cuyo recuerdo parece brillar con más incandescencia que el “cartón deslavado” de la fotografía: “La foto no es buena, pero salta a la vista la militancia sexual del grupo que la

compone. . . . La foto es borrosa, quizás porque el tul estropeado del SIDA, entela la doble desaparición de casi todas las locas. (16). La “doble desaparición” del homosexual a la que se refiere opera en distintos niveles: un exilio del que nunca se habló, una militancia política inadvertida y poco valorada, la represión política y homofóbica y, la muerte debido al avance del virus. Al narrar la muerte de sus amigas, la voz narrativa mezcla la melancolía con un tono socarrón que conecta el modo de vida de las occisas con las formas de su muerte. La rica Alessandri adquirió el virus como quien compra un visón en la ciudad de Nueva York y de ahí, la exportó al suelo nacional: “la trajo en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda gay para morir. . . . El SIDA le estrujó el cuerpo y murió tan apretada, tan fruncida, tan estilizada y bella en la economía aristócrata de su mezquina muerte.” (16) la clase social juega más bien en contra; la acumulación y avaricia se representan en la austera y apretada muerte. Por el contrario, la dadivosa y fiestera Palma, se exilió en Rio de Janeiro y en sus playas adquiere el virus en medio de la samba callejera de la ciudad maravillosa: “Ardiendo en fiebre, volvía a la arena, repartiendo la serpentina contagiosa de los vagos, mendigos y leprosos que encontraba a la sombra de su Orfeo Negro. Un SIDA ebrio de samba y partusa la fue hinchando como un globo descolorido, como un condón inflado por los resoplidos de su ano piadoso. (17). Su entrega corporal por tanto, sin diferencias sociales y su erótica caridad se traducen en un cadáver pletórico y lleno, opuesto al de la tacaña Pilola. La última de la lista es la brava Chumilou que después de la dictadura se quedó trabajando como travesti en las vigiladas calles de Santiago: “Ella era la preferida, la más buscada, el único consuelo de los maridos aburridos que se empotaban con su olor de maricón ardiente.” (18). Su arriesgado oficio es sostén de toda una frágil economía familiar que,

en tiempos de crisis, *tiene cara de hereje* y se deja seducir por “un gringo” que la tienta con un “abanico de dólares”: “Tanto pan, tantos huevos y tallarines que podía llevar a su casa. Eran tantos sueños apretados en el manojito de dólares. . . . Eran tantas deudas, tantas matrículas de colegio, tanto por pagar.” (19); no es el sida que realmente se lleva a Chumilou, es la tentadora oferta del extranjero que la embelesa con el abanico verde.

La muerte y funeral de este personaje marcan el tránsito a la tercera y última parte de la crónica. Es el 5 de octubre de 1988, día del Plebiscito nacional en el que triunfó el NO⁴⁵ y que significó, el fin de la dictadura de Pinochet y la celebración de elecciones de presidente. Muerte de loca y la llegada de la democracia se cruzan fatídicamente como presagio del otro mal que se impuso en el cuerpo homosexual: “Y por un momento se confundió duelo con alegría, tristeza y carnaval. Como si la muerte hiciera un alto en el camino y se bajara de la carroza a bailar un último pie de cueca.” (21). En la escena del funeral, los manifestantes toman la carroza fúnebre y la pintan con grafiti maldiciendo al dictador: *el cuerpo sacrificado de la loca marca el tránsito hacia una nueva era en la historia nacional*, no ausente de complicaciones ni calamidades.

En una última mirada a la fotografía, la voz narrativa iguala el borrado de la fotografía con el socavamiento de la participación política de la comunidad homosexual. Las manchas del tiempo que cubren la imagen, son leídas como cicatrices dejadas por el sarcoma que parecen interrumpir el gesto de despedida: “El amarillo pálido del papel, es un sol desteñido como desahucio de las pieles que enfiestan el daguerrotipo. . . . 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.” (21). La escena en

⁴⁵ Momento de la historia reciente que Pablo Larraín llevó al cine en su película *No* (2012), nominada al Oscar a la mejor Película Extranjera.

el balcón, alzando pañuelos como diciendo *adiós mariquita linda*, figura un viaje de esta nave de la locas con incierto destino, que solo el vestigio fotográfico parece detener momentáneamente en la memoria. La fotografía de las locas recuenta una época de luchas y utopías sociales que anteceden a las garantías de la democracia y a la popularización del uso del vocablo en inglés *gay*:

Antes que el barco del milenio atraque en el dos mil, antes, incluso, de la legalidad del homosexualismo chileno, antes de la militancia gay que en los noventa reunió a los homosexuales, antes que esa moda masculina se impusiera como uniforme del ejército de salvación, antes que el neoliberalismo en democracia diera permiso para aparearse. (21)

Lemebel homenajea a ese mundo militante previo a la dictadura y la democracia, sospecha de la militancia que se articula en los años noventa, sobre todo, a partir de la uniformidad y legalidad que persiguen. No cabe duda, que el autor valora los logros parciales, no obstante, parece dudar de ese constante pedir “permiso para aparearse.” Contrastando con el presente “uniforme”, la foto del pasado expone la diversidad de locas hippies con las elegantes, de las obreras y clase media. Las nuevas estéticas que domesticar el cuerpo de la loca siguen el mismo derrotero de los clientes que se someten a las manos tarántulas del estilista. La fotografía es por tanto, un documento histórico que testimonia las homosexualidades y cuestiona las versiones de la democracia por ser tan disciplinadas como las de la dictadura:

Aún, en la imagen ajada, se puede medir la gran distancia, los años de la dictadura que educaron virilmente los gestos. Se puede constatar la metamorfosis de las homosexualidades en el fin de siglo; la defunción de la loca sarcomida por el SIDA, pero principalmente diezmada por el modelo importado del estatus gay, tan de moda, tan penetrativo en su traza con el poder de la nova masculinidad homosexual. (22).

La “educación viril de los gestos” producto de la dictadura queda vinculada a esa nueva masculinidad homosexual que, más parece un modelo impuesto y reproducido en serie que se lee bajo la lógica de una nueva colonización: “Una nueva 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.” (22). La crónica se cierra con una reflexión en torno a lo que concibe como “un mapa ultracontrolado del modernismo” (23), un disciplinamiento continuo y solapado bajo musculosas imágenes de salud y vitalidad. Desvestir las biopolíticas y travestir los cuerpos, desestructurar lo homogéneo y desbalancear lo concertado; hacer primar el *loco afán* por sobre, el “uniforme del ejército”.

En el disciplinamiento del cuerpo y, particularmente en el modelo gay norteamericano, Lemebel lee una disciplina demasiado cercana al cuerpo militar afeitado, viril y musculoso; de ahí que cuestione con tanta insistencia esa aspiración a parecerse al “imberbe mármol” proveniente del norte. Esta idea replica en un sentido crítico, las ilustraciones y dibujos del artista finlandés conocido como Tom of Finland que, en esa musculatura caricaturizada en el excedente del cuerpo que se abultado en la genitalidad y en los bíceps, evocaba precisamente el cuerpo militar y policial, serial y repetido con ciertas variaciones raciales. Es el *cuerpo del músculo*, una urgida alegoría de la vida que nace en cierta manera, como reacción ante el sida en los ochenta, de modo que en ese tiempo, el envoltorio alojaba un pasajero que “llegó a Chile de paso, y el vino dulce de nuestra sangre lo hizo quedarse.” (23).

Para cerrar este capítulo, quiero volver al espacio del cine y recuperar el de la discoteca, como dos lugares críticos en las crónicas de Lemebel. En los dos lugares, se

experimenta con la identidad y el cuerpo; ambos son lugares pasajeros donde se producen encuentros y desencuentros como nos dice en “Baba de caracol en terciopelo negro” al momento que acaba el filme: “el relámpago de las luces quema todo rastro, evaporando los espermios que nadie hace suyos, porque cada quien está solo y no reconoce a nadie de regreso a la calle, a los tajos de neón que lo trafican en el careo de la ciudad.” (50). La discoteca por otra parte, es un espacio citado en muchas crónicas como lugar de trueque y miradas, de espejos en los que se ensayan gestos, poses e identidades. Por ejemplo, en la crónica “Nalgas lycra, Sodoma disco” inspirada en una discoteca céntrica de la capital nos narra:

Allí la maricada desciende la amplia escalera de medio lado, como diosas de un Olimpo Mapuche. Altaneras en la quebrada del paso que parece no tocar la hilachenta alfombra. Soberbias, en el gesto displicente de acomodarse las pinzas del pantalón recién planchado. Casi reinas, si no fuera por esos hilvanes rojos de la basta apurada. Casi estrellas, de no ser por la marca falsa del jean’s tatuada a media nalga. (51)

Ese “casi” que marca la imperfección en la crónica, expone la falla o incongruencia de las forzadas modas extranjeras; gestos mal educados de la altanería y la falsedad. La “apurada” confección de esa piel artificial que es la ropa y la pasosa atmósfera de perfume encienden la sospecha del cronista: “demasiada limpieza, como dando disculpas por ser así, explicando la homosexualidad en el borlado aroma que enmarca los gestos.” (52). Hay una suerte de *pirateo del cuerpo* en la discoteca, lugar que nace en parte, producto del repliegue de la dictadura y el toque de queda. Es de alguna manera un refugio obligado y provisorio, uno de los pocos lugares en los que se actualizaban los modelos foráneos que presentaba Hollywood en el cine: “aunque la disco

gay existe en Chile desde los setenta, y solamente en los ochenta se institucionaliza como escenario de la causa gay que reproduce el modelo Travolta sólo para hombres.” (53). En plena dictadura y en los años más crudos, se estrena en Chile *Saturday Night Fever* (1977) que representó al sujeto de la clase media a través del joven Tony Manero. Su imagen, imprime una notoria influencia en la estética masculina en años donde el cuerpo ya había sido disciplinado por la estética militar. Como resultado de ello, aparece un *dis-astro* en el que confluyen los disciplinamientos de la dictadura y los de Hollywood. A este problema que plantean las crónicas de la discoteca en Lemebel, me gustaría agregar un comentario que el escritor realiza en una entrevista ofrecida al programa *De vez en cuando la vida* (2000) y en el que se refiere a la música como inspiración de su obra:

yo ocupo la música como escenografía de época, cada música ha escenografiado las épocas. Así por ejemplo, la música disco que les gusta *tanto* a los gays, *tanto* . . . tiene que ver con esa gimnasia, con esa aeróbica del cuerpo con ese narcisismo de poner el cuerpo en escena. La música disco escenificó los peores años de la historia chilena: los años de la dictadura . . . eso es Chile (mueve las manos como indicando la contradicción básica)” (“Pedro Lemebel”)

Es con esta cita que enfatizo en la palabra *tanto*, nos permite transitar al análisis del filme que duplica el nombre de la estrella encarnada por Travolta, *Tony Manero* (2008). El filme, imagina a ese inquietante sujeto, híbrido de dictadura y Hollywood como *dis-astro* que expresa el fracaso en la colonización del cuerpo.

CAPÍTULO 3

Imágenes paganas: *Tony Manero*, el des-iluminado.

*Whether you're a brother
Or whether you're a mother,
You're stayin' alive, stayin' alive.
Feel the city breakin'
And everybody shakin'
And we're stayin' alive, stayin' alive.
Ah, ha, ha, ha,
Stayin' alive.*

Bee Gees, *Staying alive* (1977)

3.1 ¿Sobreviviendo? Ciudad, sujeto y danza.

Parece extraño referirnos a la sobrevivencia cuando hablamos de la onda disco, sobre todo si pensamos en sus enérgicas y sensuales canciones que animaron la danza y la fantasía en el espacio de la discoteca. “Staying Alive” de los Bee Gees y “I will survive” interpretada por Gloria Gaynor –canción emblemática del movimiento homosexual- son melodías que nos transportan a aquel momento de los años setenta y nos conectan con la estética que con fuerza impuso el filme *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977) a través de su protagonista, Tony Manero. Tony es un joven ítalo-

americano de Brooklyn que acude, junto a su pandilla, como un feligrés al templo del baile (la extinta discoteca *2001 Odyssey*⁴⁶), vestido con trajes de poliéster y de sofisticado corte. En la disco, Tony conduce todo un repertorio de pasos y coreografías en medio de una iluminada y efervescente atmósfera. Y es así como lo recordamos: joven, fervoroso, ágil y tan bien parecido que pareciera volar en su impoluto traje blanco por la hipnótica pista multicolor, disponiendo su cuerpo como si fuese una estrella, un *astro* (Fig. 1).

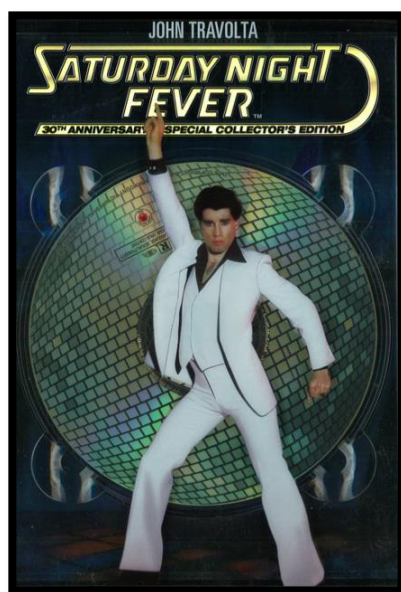


Fig. 1. *Saturday Night Fever*, carátula de la edición del 30 Aniversario.

Configurado y consolidado por la industria cinematográfica de Hollywood, el personaje de Tony Manero es una estrella que nace de un reportaje realizado por Nik Cohn para la revista *New York Magazine* en junio de 1976. En el artículo, Cohn indagó

⁴⁶ Comenzó a funcionar en 1975 y estaba emplazada en el número 802 de la calle 64 en Brooklyn, NY. Gloria Gaynor cuenta entre los artistas que actuaron en el local.

en la escena nocturna de Brooklyn encontrándose con una amplia oferta de lo que catalogó como un “monstrous urban limbo, filled with everyone who is no one” (s/p), un lugar de tránsito poblado por jóvenes “full of energy, urgency and hunger” (s/p). Entre ellos, distingue un joven a quien bautizó como Vincent, una figura que captaba todas las miradas cuando ingresaba al recinto de la discoteca junto con su pandilla. Dentro, la multitud parecía abrirle paso en la pista de baile. Vincent, inspiraba el personaje de Tony Manero; desde sus orígenes en una familia ítalo-americana de Brooklyn hasta su vida afectiva y utilitaria con las mujeres. Cohn, logró ingresar a su mundo y averiguar de la estudiada rutina del día sábado que, tenía como aderezo una importante dosis de violencia en contra de los grupos puertorriqueños o afroamericanos con quienes se disputaban los territorios del barrio. Las agresiones que reporta Cohn se va trasuntando en el texto del reportaje, a través de un vocabulario bélico que comienza a invadir un espacio que es en principio ajeno a la guerra: la pista de baile. Asimismo, la danza se transmuta en un enfrentamiento, en un gallardo encuentro más que, una expresión de libertad y diversión. Pero, lo que fascina a Cohn, no es la violencia que invade la discoteca sino que, el carisma de Vincent y su despliegue corporal en la pista de baile. En Vincent se va configurando una coreografía que se impone con la fuerza de un mandato y bajo la vigilante mirada de este dictador de coreografías, Vincent: “set formations, dictated every mode. If a pattern grew ragged and disorder threatened, it was he who set things straight. . . . They were like so many guardsmen on parade; a small battalion, uniformed in floral shirts and tight flared pants. No one smiled or showed the least expression . . . like a general reviewing a battlefield” (s/p).

Vincent proveyó de un modelo inicial de inspiración en el que el guionista de *Saturday Night Fever*, Norman Wexler, configuró a su réplica Tony Manero, interpretado por el entonces ya famoso John Travolta. Tony Manero devino rápidamente en ícono de la onda disco pero también, retrató el perfil de un sujeto marginal al ajetreo de Manhattan y en una constante lucha con su entorno. Aquella confrontación con el medio, expresaba su ansiedad por deshacer la rígida estratificación social que lo ubicaba en los bordes y no el centro de la Gran Manzana. Pero mientras que Cohn vio en la danza una disciplina casi castrense, Wexler la transformó para el guión de la película, en un medio de ascenso social; es decir, más que un arma, el baile de Manero se transformó en un escape al limitado porvenir que le ofrecía la periferia. No obstante, tanto Vincent como el imaginario Tony, parecen coincidir en el deseo expresado por el primero: “I want to be a star” (s/p). No cabe duda de que Hollywood respondió a ese deseo y vio en Vincent la encarnación de toda una sociedad. Para eso están las estrellas, nos dice Richard Dyer en *Heavenly Bodies. Films, Stars and Society* (2004): “Stars represent typical ways of behaving, feeling and thinking in contemporary society, ways that have been socially, culturally, historically constructed.” (Introduction, 16). Dyer nos advierte del fenómeno de las estrellas de cine en tanto productos de toda una industria que son, por lo tanto, mercancías que representan y perpetúan ideales y valores de una determinada sociedad. En Tony Manero por ejemplo, se confirman los valores de la persistencia, la juventud, la exploración y la auto-superación tan comunes en las narrativas del cine norteamericano, en especial, aquellas que retratan el perfeccionamiento del yo a través de destrezas como la danza o los deportes.

Otro aspecto común entre Vincent y Tony es el sentimiento de la ciudad como un lugar donde ambos depositan las expectativas y los sueños. Las luces de Manhattan que iluminan el cielo, son una atracción que desde lejos encandece y tienta sus deseos de triunfo y de alcanzar ese brillo. A su vez, el vínculo que mantienen con la ciudad es conflictivo, ya que ésta, en sus supuestas ilimitadas oportunidades, se les cierra hermética ante sus propios ojos. Recordemos que en el film, y bajo condiciones poco claras, el único personaje que logra mudarse a Manhattan es Stephanie, la pareja de baile de Manero, mientras que él y su pandilla sólo simulan los cruces del puente en afiebradas carreras y jugarretas. Es en los bordes del Puente Verrazano, que conecta Staten Island y Brooklyn, donde los jóvenes se equilibran macabramente hasta que uno de ellos cae al vacío y muere. La fiebre deviene en delirio y los puentes en ilusorios senderos para llegar a la grandiosa y omnipresente silueta de Manhattan que, a lo lejos, se yergue como una infranqueable fortaleza. La toma que abre *Saturday Night Fever* (Fig. 2) nos impacta con lo imponente de la ciudad y desde una vista aérea, la cámara bordea los puentes para dirigirse a las afueras de Manhattan y encontrar a Tony Manero caminando al ritmo del *breaking* y *shaking* de *Staying Alive* de los Bee Gees.

Desde el gran centro urbano a Brooklyn y de ahí al cuerpo danzante que rítmicamente camina en dirección a su trabajo, *Saturday Night Fever* se vuelve aún más compleja. Nos vemos simultáneamente fascinados por la sensual mezcla de luces, música y una simple historia de amor y enfrentados a la segregación urbana y a una verdadera batalla callejera⁴⁷.

⁴⁷ Vale recordar que sólo en la secuela de *Saturday, Staying alive* (1983) dirigida por Sylvester Stallone, Tony recién logra acceder a su sueño de vivir en la ciudad. En el filme, Tony se ha transformado en un popular coreógrafo que educa a otros bailarines.



Fig. 2. *Saturday Night Fever* (1977), primera escena.

Las agresiones no se expresan sólo en lo físico y hacia otras personas, se trata también de una violencia instalada en los intercambios de palabra entre sus personajes, a las relaciones familiares – como la discusión durante la cena en la casa de los Manero en que la cena termina siendo un amargo bocado – y a escenas que impactaron profundamente a los espectadores por ejemplo, cuando Anette es violada en el carro o las violentas grescas y palizas contra los puertorriqueños.

Al comenzar el tercer capítulo con un epígrafe de “Staying Alive”, el protagonismo que se ha perpetuado en el ícono de Tony Manero y la conflictiva relación entre sujeto y ciudad, quisiera pensar en el flujo de esas imágenes y melodías en audiencias extranjeras cuyos contextos políticos y sociales eran bien otros. Quisiera referirme e imaginarme cómo se apreció *Saturday Night Fever* en el Chile de la dictadura; cómo se miraron las escenas de desenfreno nocturno y danza festiva en la ciudad del toque de queda y coercitiva vigilancia de la dictadura militar. Mi ejercicio, por tanto, es intentar pensar el filme protagonizado por Travolta en medio de la experiencia

pública y traumática de la dictadura en que, como dice Elizabeth Lira, “la propia patria, se había transformado para muchos en un lugar ajeno, hostil y amenazador. Los espacios interiores de las familias habían sido espiados e invadidos. Los espacios íntimos de los afectos y lealtades habían sido arrasados y destruidos por la traición y por la muerte.” (351). En su artículo “La vida como sobreviviente: Las secuelas de la dictadura en sus víctimas,” Lira, destacada psicóloga e investigadora de las consecuencias psicosociales del trauma de la dictadura, analiza con detalle la experiencia de los sobrevivientes durante el contexto totalitario de la dictadura. Es en la sobrevivencia sobre la que habla Lira que, leo una extraña coincidencia con el título de la canción emblemática de la onda disco “Staying alive”. Me pregunto entonces, por el espectador de la dictadura y el modo en que comprendió, o más bien, elabora las imágenes de un film tan discordante con su realidad. Algunas de las respuestas, las podemos encontrar en el filme chileno *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín, película que imagina el flujo de aquellas imágenes foráneas en el contexto de la dictadura chilena. En título podemos ver el modo en que el director se apropia del nombre del protagonista a modo de un juego paródico que se lleva a extremos insospechados. La película de Larraín logra situar a un sujeto marginal en medio de un contexto político amenazante donde, es la vida misma lo que se defiende a diario. Su filme sin embargo, no propone ni soluciones ni enmiendas a las herencias de ese momento histórico sino que, su gesto político es más bien tangencial aunque, no menos subversivo. Su intervención política, si es que queremos incorporar el filme dentro de la tradición crítica del cine latinoamericano, se redefine *en* el cine y *a través* de él. El cine de Larraín, pertenece a una generación de directores que, como afirma Deborah Shaw, han perdido la fe en las clases políticas y los procesos políticos. De ahí, que el

filme de Larraín mire al sujeto, a la elaboración que hace éste de los dictados del régimen y los desacatos que provisoriamente lo desautorizan.

Con el telón de fondo y el ritmo discotequero de los *falsestos* de los hermanos Gibbs, la pegajosa “Staying alive” reza en español: “siente la ciudad quebrarse / y todos estremeciéndose / y sobreviviendo.” Me pregunto sin embargo, por el nivel de comprensión del público de habla hispana: ¿Se dan cuenta de que hay una ciudad que se quiebra? Y si lo hacen, ¿se preguntan cuál es la ciudad que *se quiebra*? ¿Cuál es el cuerpo que se estremece? ¿Es el que baila o es el que es o está siendo violentado, torturado y/o desaparecido? Y la sobrevivencia, ¿es meramente figurativa, relacionada con el éxito, como en la película norteamericana, o cobra matices más literales? ¿Cómo se habita y sobrevive, por ejemplo, en una ciudad marcada no por la fiebre discotequera sino por el toque de queda? En el capítulo anterior vimos el modo en que a través de las crónicas urbanas, Pedro Lemebel, con maestría escritural, narra las incursiones clandestinas en la ciudad sitiada, las comunidades vedadas como el imaginado espacio del sidario o los juegos de disfraz y travestismo en una galería de personajes que se enamoran y también desean ser estrellas de cine. En su crónica “Biblia rosa y sin estrellas (La balada del rock homosexual),” Lemebel nos habla del impacto de *Saturday Night Fever*: “[m]uchas locas nacionales preferían el look Travolta del trajecito y los vuelos, y bailaban el disco dance de los Bee Gees por el amariconamiento de las voces.” (101). Con sus *dis-astros*, como hemos visto, Lemebel desordena las identidades que el régimen y el neoliberalismo intentaban normalizar a partir de disciplinarios modelos de género que evocaban la heterosexualidad, la familia y el trabajo para la nación. A la rigidez de los modelos, Lemebel respondía con ambiguas e imperfectas réplicas que más bien

desautorizaban aquello que se había impuesto como original, puro e ideal. Por ese mismo carril avanza *Tony Manero* y podríamos decir, también, todo el proyecto de Pablo Larraín.

Antes de presentar otros argumentos que nos permitirán analizar *Tony Manero*, quisiera detenerme en la compleja relación entre el sujeto marginal y la ciudad. Propongo que en *Saturday Night Fever* la resolución temporal de la segregación de los jóvenes se negocia en el espacio de la discoteca, aquel lugar evocado por The Trammps en la canción “Disco Inferno” y su melódico estribillo: “Burn baby burn” que cantaban en la bullente pista de baile. Si la ciudad pese a su cercanía, aparece todavía lejana en sus promesas de éxito, generando ansiedades y sentimientos de frustración para Tony y sus amigos, el lugar sucedáneo que provee de una temporal experiencia urbana y que reproduce el intenso ajeteo del centro de Nueva York los sábados por la noche, es: la discoteca (Fig. 3).



Fig. 3. *Saturday Night Fever*, la disco-inferno: 2001 Odyssey.

Como un carnaval encapsulado en la noche, la disco sustituye semáforos y farolas fluorescentes por coloridos neones y juegos cromáticos; las coreografías, por su parte, armonizan y erotizan la mecánica estampida de los peatones; su pelota de espejos se transforma en un mezquino sol que ilumina fragmentariamente los cuerpos de los danzantes. La *2001 Odyssey*, lugar donde originalmente se filmó *Saturday Night Fever*, se ubicaba en Brooklyn y no envidiaba mucho a las discotecas de alta categoría de Manhattan como el *Studio 54* o el club *Xenon*, y en su interior vehementemente parecía reunir y convocar toda la ciudad. La discoteca se podría pensar entonces, de acuerdo al concepto de *heterotopia* elaborado por Michel Foucault en *Of Other Spaces* (1967) y que ya citábamos a propósito del prostíbulo de *El lugar sin límites*, en el primer capítulo de este trabajo. Quiero sin embargo, rescatar la idea de ser un contra-lugar en el que se representa y simultáneamente se invierten los órdenes presentes en la cultura. De acuerdo a ello, la disco espejea en el suburbio lo que acontece en la ciudad, alterando el orden cotidiano de marginalidad el sábado por la noche: durante los días de semana Tony no es nadie —“everyone who is no one” como nos dice Cohn — pero, los sábados adquiere un protagonismo central en la pista de baile. Más que aspirar a ser como los clubes de Manhattan, la *2001 Odyssey* parodia a la ciudad toda y a la vez restituye transitoriamente la luz perdida a Tony y su pandilla.

Otro aspecto que vale la pena destacar respecto de la onda disco, es su carácter experimental y de fusión de estilos, géneros y temas que se evidencian con claridad en el campo de la producción musical. Tómese por ejemplo, la banda sonora de *Saturday Night Fever* compuesta en su mayoría por canciones de los Bee Gees y complementada con obras heterogéneas y experimentales como *Salsation* de David Shire en la que se advierte

el ingreso *latino* al circuito musical. También se puede citar el *contrafactum* de Walter Murphy en “A fifth of Bethoven”, un clásico que fue metamorfoseado para los ritmos de la discoteca. Ensamblajes, *patchwork*, montajes y parodias, la onda disco y sus productos pertenecen al universo del pastiche y se revelan como deliberadas imitaciones y referencias de unas obras a otras. Y si el guión de *Saturday Night Fever* encuentra en el reportaje de Cohn un punto de partida, cinematográficamente es *West Side Story* (1961) — un musical de Broadway adaptado y dirigido en el cine por Robert Wise y Jerome Robbins — la narrativa que estructura la fervorosa cinta de Badham. Con la música de Leonard Bernstein, la versión cinematográfica de *West Side Story* también comienza con una toma aérea de la ciudad, parecida a la que Michel de Certeau nos entrega en el capítulo *Walking the City* en su libro *The Practice of Everyday Life* (1988): “The gigantic mass is immobilized before the eyes. It is transformed into a texturology in which extremes coincide — extremes of ambition and degradation, brutal oppositions of races and styles, contrasts between yesterday’s buildings, already transformed into trash cans, and today’s urban irruptions that block out its space.” (91). La cámara aérea sin embargo, va lenta y perpendicular, explorando las diferentes texturas desde el centro de la ciudad hasta la periferia. Nuevamente, la cámara nos lleva desde el centro de la selva de concreto al cuerpo del sujeto colectivo de las pandillas pendencieras de los *sharks* de origen puertorriqueño y los *jets*, de origen irlandés (Fig. 4).



Fig. 4. *West Side Story* (1961); los sharks y los jets.

Tanto *West Side Story* como *Saturday Night Fever*, abordaron de cierta manera conflictos sociales prevalentes en la sociedad norteamericana de aquel entonces, son filmes que han sido vistos como producciones superfluas y que, más que el conflicto, han puesto énfasis en el despliegue de una estética del poliéster o de fatuas noches de baile. No obstante, como señala Alice Echols en *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture* (2010), la onda disco reflejaba en las modas, música y prácticas urbanas muchos de los cambios sociales que ocurrían en la sociedad. La discoteca, según la autora, se convirtió en un espacio en el que se podía negociar la identidad y poner en órbita las reivindicaciones de la década anterior: el movimiento feminista, el movimiento homosexual y la movilización de los derechos de los inmigrantes. Éstos aspectos se deslizaron en una porosa y abierta cultura popular que se aventuró a la experimentación y al pastiche, y en cuyo extremo podemos ubicar al grupo Village People que no sólo traía al frente las cuestiones referentes a la nueva masculinidad del *macho man*, sino que aludía a la diversidad racial y sexual en su ya clásica *YMCA*. La música fue por tanto un

lugar en el que se proyectaron estos ensamblajes y experimentaciones; a ese propósito, Echols observa:

Promiscuous and omnivorous, disco absorbed rounds and styles from all over, and in the process accelerated the transnational flow of musical ideas and idioms. Disco's influence extended beyond the realm of popular music. The 1970's are associated with identity politics, but they were also a time when numbers of gay men, African Americans, and women ditched predictable social scripts. Disco played a central role in this process, which broadened the contours of blackness, femininity, and male homosexuality. (Echols 24, 5)

Staying Alive y la *2001 Odyssey* no constituyeron únicamente expresiones afiebradas de hedonismo sino también, como vemos en el personaje de Tony Manero, oportunidades para camaleónicamente trocar la situación periférica hacia el centro de la pista de baile. Tony es un hombre que se ensaya su personaje de coreógrafo estrella frente a los espejos de su cuarto y en los estudios donde se prepara corporalmente para enfrentar la noche. Estos lugares son como gimnasios de una masculinidad que no se resuelve en el músculo, sino que en la danza impecable. Los cambios que sufre Tony Manero, ocurren como dice Judith Butler en *El género en disputa* “en la superficie del cuerpo” y son por tanto, acciones performativas: “en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar son *inventos* fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos.” (167). El traje blanco, el peinado y los pasos, constituyen modulaciones del cuerpo que Hollywood contribuyó a comercializar e imponer como estética a nivel internacional.

Saturday Night Fever llegó a ser un filme que definió el *zeitgeist* de los años setenta; cinematográficamente, contribuyó a cultivar un género de películas que sin necesariamente ser musicales, retrataban en sus tramas personajes que debatían sus destinos en torno a la danza. El mismo Travolta protagonizó *Grease* (1978) donde las pandillas juveniles se confrontaban en la imaginada ciudad de Los Ángeles de los años 50. En *Fame* (1980), de Alan Parker, se seguía a los estudiantes de una escuela secundaria de artes desde su audición hasta la exitosa graduación o la frustrada despedida de otros y constituye un claro antecedente del más reciente show televisivo *Glee* (2009). En *A Chorus line* (1985), la actuación perfecta era crucial si el bailarín iba a ser parte del espectáculo final. No obstante, Hollywood también plasmó trayectorias más personales como la de *Flashdance* (1983) que iba de las faenas de soldadora y bailarina de un cabaret, al límpido, casto y sofisticado mundo del conservatorio de ballet, o como la de *Footloose* (1984), que cuestionaba las rígidas normativas religiosas de un pequeño pueblo en Oklahoma, o la de *Dirty dancing* (1987) donde el baile “se ensuciaba” —con el amor de una adolescente y su instructor de danza. En todas estas películas, los protagonistas — muchas veces elevados a la categorías de estrellas— representaban algún grado de trasgresión pero siempre triunfaban en domeñar los pasos de baile y/o conseguir el amor que les había sido prohibido. Diferente es el caso de *Summer of Sam* (1999) de Spike Lee que ocurre durante el verano de 1977 cuando tres eventos históricos se sucedían simultáneos en la ciudad de Nueva York: el apagón que la oscureció por completo —y los saqueos que le sucedieron—, el sofocante calor y los numerosos asesinatos del llamado Hijo de Sam. La infernal ciudad era celada por la inquietante presencia del *serial killer*, mientras su protagonista, Vinny (John Leguizamo), incursionaba en las alocadas fiestas

de la onda disco. La lista de películas, secuelas y *remakes* es casi interminable, sin embargo, quisiera quedarme con la idea del baile como una *performance de liberación* que desafía las normas sociales existentes. No obstante, de manera simultánea a esa liberación, estas producciones cinematográficas enfatizan y valorizan el proceso a través del cual sus estrellas llegan a dominar los pasos de la estricta coreografía. Escenas de ensayo, faltas, frustraciones que llevan al éxito final que confirma la conveniencia del viaje que va desde la imperfección a la excelencia, del paso torpe al movimiento preciso que refleje el dominio –y obediencia– a la coreografía original.

He en listado esta serie de películas sólo con el objetivo de apreciar un volumen de imágenes que fluyen desde Hollywood hacia audiencias latinoamericanas y en especial, a la chilena que imagina Pablo Larraín. Uso el verbo imaginar, porque Larraín apenas nacía cuando se estrenaba el film de Badham y porque además, en este filme reina la elaboración subjetiva de un producto cultural en otro idioma, en un lenguaje del sujeto “yoico,” que por medio de ensayos y errores es capaz de superar las exigencias del medio. Larraín trabaja precisamente sobre la discordancia de esas festivas melodías y excitantes noches de sábado con el gris escenario de la dictadura. “Staying Alive” y su desesperado grito: “I’m going nowhere / somebody help me / somebody help yeah?” pasa a representar la búsqueda de este sujeto de la dictadura.

Tony Manero (2008) no tiene tapujos en retratar crudamente la escena de la onda disco en el Chile de la dictadura. Compuesto como un tremendista retrato de la sociedad chilena de finales de los años setenta, el segundo largometraje de Pablo Larraín es una mirada despiadada a la dañada vida privada – y pública, si consideramos la relación entre los espectadores y la televisión – resultante de los procesos de autoritarismo y violencia

desplegados por el Estado. Para acercarse a esa intimidad, Larraín imagina un protagonista –presagiado por Claudio, personaje de su primer largometraje *Fuga* (2006) – abducido por su fascinación por la música, el baile y los espectáculos. En ese “loco afán,” como diría Lemebel se observa el enganche entre la esfera privada e íntima y la esfera pública, representada mayormente por los medios de comunicación. Recordemos que durante la primera década de la dictadura, 1973 a 1983, el control de los medios de comunicación fue completo y se expresó con una fuerte presencia de la censura en la televisión.

Tony Manero se ambienta en esa época y retrata parcialmente el efecto de la invasión de la vida privada por los medios de comunicación. Ahí emerge Raúl Peralta Paredes de 52 años, quien vive en una pensión venida a menos que durante los fines de semana monta espectáculos de danza. Un lugar en donde extrañamente se combinan dos espacios; el del cabaret-discoteca y el de las peñas, que por ese tiempo funcionaban de manera clandestina. Raúl está obsesionado con la idea de ganar un concurso televisivo en el que se buscaba semanalmente al *igualito a* alguna estrella de cine. El concurso existió en realidad y era parte de un programa que se replica en la película, el llamado *Festival de la una*, conducido por Enrique Maluenda (quien también participa en la película). Esa sección del programa, reproducía en cierto sentido, una cultura mimética que no sólo miraba hacia el extranjero como fuente de identidades sino que, activamente configuró símbolos nacionales para incrementar la adoración y el respeto a la patria. Raúl por tanto, se ve enfrentado ante estos dos mundos representacionales discordantes de difícil síntesis, de ahí que la resolución de esta discordancia lo arroje a la psicopatía. A mediados de la segunda semana de septiembre de 1979, *El Festival de la una* buscaba al “igualito a”

Tony Manero, personaje encarnado por John Travolta en *Saturday Night Fever*. Raúl está desempleado y no hace más que encargarse de los números de baile para los días sábados en la pensión. Ahí, también viven la amante ocasional de Raúl, Cony (Amparo Noguera); la hija de ésta, Pauli (Paola Lattus); Goyo (Héctor Morales), un joven que distribuye panfletos clandestinos en contra de la dictadura; Wilma (Elsa Poblete) la dueña y administradora de la pensión y su pequeño hijo Tomás (Nicolás Mosso) (Fig.5). Raúl, se haya entre el amor esporádico de Cony y las desganadas propuestas de amor de Wilma; por otra parte, Raúl desarrolla a medida que avanza el filme, un tenso antagonismo con Goyo quien también busca con participar del concurso televisivo. La rivalidad entre Raúl y Goyo tiene su parangón en los celos de Wilma hacia Cony y de ésta hacia su hija, celos que al final del filme desembocarán en la traición y destrucción de toda la comunidad. La atmósfera de vigilancia, control y arbitrarias muestras de autoridad transforman la pensión en una enclaustrada alegoría del Chile bajo la dictadura, cuya figura autoritaria y punitiva se representa en el despiadado coreógrafo.



Fig. 5. *Tony Manero* (2008), Raúl observa a Pauli, Goyo y Cony.

En la pensión, se ha conformado una tensa red de alianzas y cautelados afectos que explotan a veces en violentos diálogos que agreden y desmerecen a los vecinos. Sin embargo, el show del sábado los convoca y es el único momento en donde se encuentran como grupo. Bajo la estricta dirección de Raúl, la coreografía no acepta ningún tipo de innovaciones o cambios; determinado y rígido, el coreógrafo justifica sus decisiones por el hecho de sus repetidas visitas al cine lugar donde ha aprendido los pasos y gestos de la estrella de cine. Sin embargo, la ambición por ganar el concurso, mina ese breve momento de encuentro y la preparación para tener éxito personal, supera la del bienestar comunal. Raúl se va aislando de los ensayos grupales y comienza sesiones más solitarias en su cuarto y junto a la radio baila y ensaya con erráticos movimientos. Recrear la figura de Tony Manero requiere reproducir el personaje *in toto*: traje, corte de cabello, juventud, gestos y pasos. El traje de-sastre es un talismán y viaja con el personaje desde el comienzo del filme hasta su final; para pagar la confección, Wilma le ha prestado dinero.

El retablo de violencia y autoritarismo se va pareciendo más a las descripciones de Cohn en su reportaje sobre la figura de Vincent; efectivamente con la música de los *Bee Gees* de fondo se ensaya una y otra vez la coreografía y Raúl rechaza cualquier improvisación que Goyo o Pauli agreguen. Después de todo, el poder de Raúl radica en sus repetidas visitas al cine en cuya penumbra se alimenta su larvada obsesión y, si la pensión alegoriza lo que sucede a nivel nacional, Raúl viene a simbolizar un pequeño dictador que ejerce su flaco poder en el improvisado escenario de la pensión. Su carisma es *extraño* ya que, no es ni su apariencia, ni menos su condición social los que atraen a sus vecinos. Uno se interroga por el lugar poder que detenta esta apagada estrella del barrio marginal pero, también por esa frágil comunidad que sostiene sus esperanzas en él.

Su obsesión, en medio de la crisis económica provocada por la dictadura, es aún más patética y siniestra sobre todo, si consideramos que los medios para conseguir las señas de identidad serán las mentiras, traiciones y asesinatos. Éstos quedan invisibilizados e impunes en el contexto de violencia y las cotidianas desapariciones durante aquellos años. De su obsesión, Raúl pasa rápido hacia la psicopatía y deviene en un autoritario coreógrafo y lacónico asesino en serie; dos de las características del régimen militar. Como tirano verdugo, Raúl encarna una lucha individual por su propio éxito, olvidándose del todo de sus compañeros de la pensión. Su *modus operandis* es simple y de una ejemplar cobardía: entre las víctimas que mata a golpes – ¿golpe de estado?– se encuentra la anciana (Marta Fernández) a quien le roba su televisor a color (escasos por esa época) que después usará para pagar al Rumano (Alfredo Alonso). Éste, luego de engañar a Raúl, es golpeado hasta la muerte mientras duerme. Otra de sus víctimas es el proyector del cine; indignado porque han cambiado la programación (*Saturday Night Fever* es remplazada por *Grease*), penetra en la sala de proyección y golpea al proyccionista hasta matarlo. Esta escena, es un momento central de la película, sobre todo porque evidencia el problema de la *literalidad* con la que Raúl lee su realidad, como si todo su entorno fuese un guión al cual seguir a rajatabla. Una vez que mata al proyccionista, se *roba la película*⁴⁸ para luego verla fotograma por fotograma en su cuarto de la pensión. Estas escenas desbordan la racionalidad y es posible, leerlas más bien en un plano *metacinematográfico*, vale decir, en reflexiones sobre cómo se elabora escena por escena, cuadro por cuadro, las escenas de las películas. Sin duda, es también un gesto que nos recuerda los albores del cine: a la imagen estática que luego se da

⁴⁸ Robarse la película, alude en el lenguaje coloquial de Chile, al hecho de que una persona sobresalga por alguna característica o comportamiento en una situación particular.

movimiento. En el mismísimo concepto del *kine* se aluden al mismo tiempo, los esfuerzos del protagonista por configurar una escena lo más parecido posible a la de la película; paso por paso en la coreografía, vidrio por vidrio para su escenario. Pero no es uno, sino dos los que construye; el primero y oficial para la pensión, ya que las tablas podridas no han soportado la dureza del ensayo y otra rustica copia personal en su cuarto, donde se desata su erótica narcisista.

Más que seguir las convenciones de las películas de Hollywood en donde la práctica lleva a la destreza, *Tony Manero* realiza un camino inverso: mientras más quiere acercarse al modelo de Hollywood, más se aleja en sus indeterminaciones e ineludibles discordancias. Por más que vea una y otra vez el filme, por más que se tiña el pelo y pegue el botón que falta a su traje, su performance es imperfecta e irregular, solitaria y delirante, alejada de todo juicio de realidad. Y ésta lo confronta al final del film cuando en el concurso es sometido a la deliberación de un público que elige a su contrincante, más joven y del mismo nombre que el animador. Este fracaso, que ha sido presagiado durante toda la película, se conecta directamente con el trabajo que hemos ido delineando en torno a la figura del *dis-astro*, en tanto su performance discrepa sustantivamente con el modelo que aparece como original.

En este tercer capítulo, me gustaría reflexionar con más detalle sobre dos aspectos por los que discurre la obsesión de Raúl: cómo se articula el contexto social y político en el que se ambienta la película y cómo se fragua la vacua obsesión por parecerse al personaje de *Saturday Night Fever*. Para combinar ambos aspectos, Larraín se vale del terreno de la televisión y el cine como agentes importantes en la mediatización entre el sujeto y su contexto. En el filme coinciden dos eventos mediáticos y normativos: por una

parte, la promulgación del decreto que declara la cueca como danza nacional y, por otra, el estreno de *Saturday Night Fever*. Es en ese cruce de políticas identitarias impuestas por la dictadura y por Hollywood, donde Larraín ubica a Raúl y su obcecación que, no obedece a ninguno de las dos fuentes. Por lo tanto, lo que puede pensarse como un pasivo proceso de acatamiento, también puede ser leído como una coreografía de desobediencia y desautorización. Sabemos que Raúl no va a obedecer el decreto que le instiga a bailar la danza nacional; sus prácticas y gustos reniegan de la cueca y de la imagen folclórica con la que la dictadura pretende fundar un nuevo sujeto nacional: el huaso y la *china*⁴⁹, hombre y mujer en un baile que sugiere el cortejo y evoca el mundo rural de la hacienda (la propiedad de la tierra y también la práctica del llamado *derecho de pernada*). Alejado de la cueca y delirante en su carrera por ser Tony Manero. Raúl se muestra en sucesivos y torpes ensayos que, según él, lo acercan al triunfo que le promete Hollywood. *Des-iluminado*, se construye más bien como una *copia pirata* en la que las fallas e imperfecciones pasan a formar parte de su performance; mientras más intenta acercarse a la estrella de cine más se aleja. Más que construirse como el *astro* de cine, Raúl se transforma en un *dis-astro* que va a expresar el fallo de la normatividad impuesta sobre el sujeto desde ambos, la dictadura y las representaciones foráneas de Hollywood.

A continuación localizaremos *Tony Manero* entre la más reciente producción cinematográfica chilena y en la tercera sección, me en el análisis del filme propiamente dicho. Para ello, diseccionaré la película en dos grandes momentos; el primero de ellos es el *momento autoritario*, que en el filme interpela al sujeto desde los ordenamientos de la dictadura y los ideales presentados por Hollywood. El segundo, se deriva del primero y lo llamaremos el *momento del doble*, en el que reconoceremos el mortal camino a la fama

⁴⁹ Así se le conoce a la pareja mujer en el baile de la cueca.

que lleva a Raúl a convertirse en el gran *dis-astro*. Como tal, en él se entretajan los signos de la catástrofe y la locura; el suyo es un yo inundado de autocultivo cuya obcecación oblitera el otro gran desastre que día a día se desata en las calles de la ciudad sitiada.

3.2 Subversión, desmontaje y réplicas en el cine de Pablo Larraín.

En esta sección pretendo localizar y caracterizar la filmografía de Pablo Larraín en el escenario cinematográfico nacional. Éste ha sido denominado por los críticos Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza como el “novísimo cine chileno”, en el que reconocen ciertas tendencias y temáticas particulares que lo diferencia de la cinematografía producida en los años noventa. Desde el año dos mil en adelante, dicen los autores, las películas y sus directores han expresado “una preocupación por el espacio íntimo como territorio de conflicto.” (Introducción, 15). Agregaría a lo anterior una especial atención al sujeto y los modos en los que se conforman y trastornan los afectos, a los espacios y lugares donde éstos se negocian, niegan o proliferan. No es casual, por tanto, que sea un cine que atienda a las pequeñas épicas y cotidianas luchas, a las vagas búsquedas y a sus no siempre satisfactorias respuestas. Las atmósferas de la familia y la pareja son una plaza por donde transitan estas narrativas, espacios también ampliamente vigilados y controlados por las políticas identitarias del neoconservadurismo en Chile. En los cuatro filmes de Pablo Larraín — *Fuga* (2006), *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) y *No* (2012) — ese interés por la intimidad toma más bien un cariz subjetivo que es sórdido, perverso e irracional. No es de sorprender entonces, que sean las figuras marginales del

loco, la loca o los psicópatas, los que pueblen sus tres primeros filmes.

A diferencia de sus coetáneos directores, Larraín no abandona del todo la vocación política que ha caracterizado la producción nacional y latinoamericana, sino que, como nos dice Deborah Shaw, la ha inscrito de una manera diferente y desde una mirada completamente nueva. Su visión es polémica no solo por el modo en que re-encuadra la lectura de la historia reciente de Chile sino que, por el hecho de ser él, hijo de una familia profundamente marcada por la política conservadora. Su afiliación familiar, ha despertado dudas respecto al modo en que el director ha imaginado los años de la dictadura, a ese marcado énfasis en degradar al sujeto marginal y no representar del todo, al sujeto hegemónico de esa época. No obstante, su obra cinematográfica, ha sido difundida extensamente por festivales internacionales llegando incluso con *No* (2012) su cuarto largometraje a ser candidata al premio Oscar Mejor Película Extranjera. La estrategia de Larraín por tanto, se enmarca dentro de cambios importantes en la industria de cine latinoamericano. En su libro *The Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market* (2007), la autora indica la exitosa presencia del cine producido en América Latina en el mercado internacional de las últimas dos décadas, llegando incluso a cuestionar el mismísimo término de “cine latinoamericano.” Argumenta que, lo que vemos a escala internacional es sólo una pequeña selección de ciertos países y que han quedado fuera una serie de producciones nacionales que no alcanzan a llegar a los circuitos de distribución. Shaw incluye en esta situación de marginación aquellos formatos como el documental que, no concitan la atención masiva ni tampoco se distribuyen adecuadamente. No obstante, esta suerte de *boom* del cine Latino Americano, provocado en parte por la etiqueta publicitaria del *foreign film*,

también tiene una explicación más técnica. ¿De qué modo fluye en el mercado global el cine que tradicionalmente ha tenido una consistente agenda socio-política sin aparecer como localista o regional? en otras palabras, ¿cómo se da forma o se presenta a escala internacional y nacional esa agenda de crítica social y política? En su artículo sobre el filme de Fabián Bielinsky *Nueve Reinas* (2000), Shaw analiza las estrategias de composición del filme a modo de un *scam movie* (película de estafa), género convencional de filmes cuya trama gira en torno a ladrones y embusteros que son convocados por un gran robo. Al tomar prestadas las convenciones de género hollywoodense, la película es capaz de presentar la realidad local, económica y social de la Argentina pre-corralito. Es, por tanto, a través de la apropiación y el uso de elementos hollywoodenses que un tema local se inserta en el mercado global cinematográfico. Shaw concluye que: “film can be rooted in a national culture while falling within generic conventions associated with Hollywood.” (80). Esto lo podemos apreciar parcialmente en *Tony Manero*.

Del panorama del *boom* del cine latinoamericano, Chile no está ajeno. Una serie de factores han contribuido a una creciente producción y distribución de filmes chilenos a nivel mundial, principalmente en los festivales de cine internacional. Un hito fundamental fue la promulgación de la llamada Ley de Cine (Ley n° 19.981) en el año 2004 en la que quedaba explícito el rol del Estado en el apoyo y el fomento a la producción audiovisual. Con ella, se creó el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual cuya tarea fundamental es la de distribuir las producciones a nivel nacional e instancias de recreación, como festivales de cine. Por otra parte, se conformó el Fondo de Cultura Audiovisual, una instancia de financiación de proyectos y distribución. A ese escenario

favorable, se sumó la apertura en los años noventa de carreras de cine o estudios audiovisuales en instituciones de educación superior. De ahí que el denominado *novísimo cine chileno* disfrute de un contexto favorable a la producción cuya autonomía creativa ha quedado manifiesta. Cavallo y Maza apuntan también a reconocer en estos directores, directoras y sus respectivos proyectos un profundo arraigo en la producción del Nuevo Cine Chileno, cuyos representantes fueron Sergio Bravo (*No era nadie*, 1981), Miguel Litín (*El Chacal de Nahueltoro*, 1969; *Acta General de Chile*, 1986), Pedro Chaskel (*Aborto*, 1965; *Somos +*, 1985), el connotado Patricio Guzmán (*La batalla de Chile*, 1973-79; *Chile, La memoria obstinada*, 1997; *El caso Pinochet*, 2001 y *Nostalgia de la luz*, 2010) y la figura siempre presente de Raúl Ruíz, recientemente fallecido (*Tres tristes tigres*, 1968; *Diálogos de exiliados*, 1974; *La telenovela errante*, 1990; *La noche de enfrente*, 2012). El Nuevo Cine Chileno se funda en un contexto social y político que motiva una parte importante de su producción. El ejemplo más concreto es el de Patricio Guzmán y su celebrada *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas*, filmada entre 1973 y 1979 y dividida en tres partes, la primera *La insurrección de la burguesía*, la segunda, *El golpe de estado* y *El poder popular*. El formato de la trilogía le permite al director una exploración temporal, fracturada por el tiempo pero, con la ventaja de poder distinguir proyecciones, regresiones y estancamientos y de dar a conocer también nuevos actores sociales así como también la perseverancia de otros. La trilogía ha ofrecido una oportunidad a los más jóvenes directores del *novísimo cine chileno* de simultáneamente presentar una visión de conjunto y panorámica, y a la vez, de escarbar con detalle en cada film un aspecto en particular. Los casos más patentes son los de Matías Bize y Pablo Larraín, aunque los filmes de Sebastián Silva y Sebastián Lelio también pueden ser vistos

desde ese punto de vista.

En el caso de Matías Bize y sus tres filmes *Sábado* (2003), *En la cama* (2005) y *La vida de los peces* (2010), la intimidad se recorre en tres momentos actuados siempre por la actriz Blanca Lewin. La presencia de la actriz refuerza la idea de Cavallo sobre la intercambiabilidad de los personajes en los filmes de Bize. En Matías Bize. *La insoportable levedad de la pareja* (2010): “Bize ha construido su filmografía de modo tal que sus personajes podrían pasar de una película a otra o continuarse en una posterior.” (17). La temática de la pareja –heterosexual– recorre todas sus producciones y se comunica con la presencia de la ya mencionada actriz, ampliamente conocida por el público televisivo chileno que la ha visto en telenovelas. Junto a Bize, cabe destacar el proyecto de Sebastián Lelio y Sebastián Silva. En ambos directores el tema principal que se asoma en todas sus películas es la familia y sus problemáticos lazos afectivos. Lelio en *La sagrada familia* (2005) usó el nombre del icónico e inconcluso proyecto de Gaudí para desenmascarar celos y rivalidades entre padre e hijo, mientras que en *Navidad* (2009) retrató a jóvenes personajes rechazados por sus familias que terminan enredándose en un sugerente *menage a trois*. Más recientemente en *El año del tigre*⁵⁰ (2011), Lelio se consagra con la historia que imagina la accidentada liberación de un reo en la madrugada del 27 de febrero del 2010, día del horrendo terremoto y maremoto en la Octava Región. El desastre que libera al protagonista (Luis Dubó) se transforma en un ominoso encuentro con la desolación de su pueblo y la muerte de su esposa e hija. Comienza así un vagabundeo entre las ruinas –el set de rodaje son los restos y la basura dejados por el maremoto– hasta que se encuentra con un tigre enjaulado que ha sido

⁵⁰ Recientemente estrenada su sitio web promocional entrega elocuentes imágenes: <http://xn--elaodeltigre-chb.cl/>

abandonado en medio de la catástrofe. Una vez que lo libera y que se aleja en su calidad de prófugo, se entera que su protector ha dado muerte al felino. *El año del tigre* ironiza las predicciones del horóscopo que anunciaban un año fructífero y lleva al espectador a un emotivo viaje por la calamidad, pero más que nada a una supuesta liberación que deviene en condena. En este filme, Lelio vuelve al lugar del desastre inaugurado en 1991 por la película *La frontera* (1991) dirigida en los primeros años de la democracia por Ricardo Larraín. En ella, un relegado político –exiliado dentro de su propio país- es trasladado a una localidad tradicionalmente afectada por desastres naturales donde una vigilada comunidad gira en torno a los secretos del pasado. Ahí conoce a una galería de peregrinos personajes: un buzo que busca el gran origen de los maremotos en un supuesto orificio que conecta las aguas del océano, Maite una solitaria y decidida mujer que cuida de su padre, un inmigrante español llegado en el Winnipeg que día a día se sienta sobre su maleta a mirar el horizonte. En *La frontera* se alinean los eventos de la Guerra Civil Española con los de la dictadura militar en Chile y se enmarcan en la omnipresente catástrofe del maremoto. El desastre en Lelio es un momento de clausura y condena mientras que en la película de Ricardo Larraín, el maremoto que azota a sus personajes es más bien catártico y purgativo. Por otra parte, el proyecto de Sebastián Silva ve en la familia un campo de batalla, cruzado por afectos, poderes y jerarquías, aunque también habitado por la subversión. Al igual que Bize, Silva ha elegido a la actriz Catalina Saavedra para protagonizar sus películas: *La vida me mata* (2007), *La Nana* (2009) y *Gatos viejos* (2010). En particular, *La nana* nos ubica en medio del espacio doméstico y la historia de su criada, Raquel. Perturbada por la posibilidad de que alguien la remplace y viole su imaginario rol de garante del orden y la limpieza familiar, Raquel comienza a

comportarse extrañamente hasta que se enferma. Sus correrías por la casa, sus secretas acciones, omisiones, y su obsesiva labor de limpieza van socavando la autoridad de la dueña de casa, revelando viejas tensiones y animosidades con otros miembros de la familia. Como las criadas de Donoso –y ciertamente las de Jean Genet – Raquel va desembrollando la trenzada neurosis familiar, mostrando sus fracturas y delatando los delicados hilos que la cruzan y la sostienen.

Si en Bize es la pareja la que se desnuda para exponer la conflictiva intimidad y si la familia es deconstruida y destruida por las cinematografías de Lelio y Silva, en Pablo Larraín asistimos a un cine más extremo, un proyecto compuesto por fragmentos, los escombros y el fracaso del sujeto. A diferencia de sus compañeros generacionales, Larraín no abandona del todo la referencia política y social que ha caracterizado al cine chileno. Más bien se acerca desde las bambalinas, desde una mirada a la vida privada que se vio invadida de violencia y represión durante la dictadura militar. Consecuentemente, los personajes que retrata son seres marginales y perturbados que exponen claramente la desviación social a la que ya hemos hecho referencia. La locura, los delirios y una encapsulada antisociabilidad no aparecen como traumas del contexto social en el que se ubican, sino que más bien son éstos los que favorecen su manifestación. En *Pablo Larraín. Una habitación cerrada*, Christian Ramírez caracteriza el proyecto cinematográfico del director como un rompecabezas inconcluso, una continua búsqueda imposible:

sentidos de clausura y frustración. Aunque se encuentran en el centro de sus respectivas historias, apenas dejan huellas dentro de estas: unas partituras extraviadas, unos cuantos minutos para la tele, meticulosos partes médicos pasados a máquina. *Escombros. Fragmentos* de demolición que van siendo

esparcidos en la trama. Partes de un rompecabezas que, en cada ocasión, Larraín y su equipo han renunciado conscientemente a armar, usando cada vez menos piezas en la película siguiente, como si ante la alternativa de reconstruir algo –una vida, una era-, estuvieran optando por la posibilidad contraria. *Por desmontar*⁵¹. (74)

Del fragmento y de las ruinas, de lo perdido y la obsesión por recuperarlo hablan todos los filmes de Larraín. En *Fuga* (2006), por ejemplo, una composición musical olvidada es el motor de la obcecación de uno de los personajes. En este primer filme queda clara la referencia al mundo de la locura: en su ambientación en un manicomio en cuya fotografía se cita el trabajo de Paz Errázuriz y Diamela Eltit en *El infarto del alma* (1994) y en las escenas finales de la balsa abandonada en el mar que nos recuerdan las obras pictóricas *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant, la que Michel Foucault citaba al comienzo de *Historia de la locura en la época clásica* (1964): ““naves” cuya tripulación de héroes imaginarios, de modelos éticos o de tipos sociales se embarca para un gran viaje simbólico, que les proporciona, si no la fortuna, al menos la forma de su destino o de su verdad.” (21). Es parece esta cita a Foucault la que ilumina –u oscurece– parte importante de los filmes del cineasta. Además de la pieza de Brant, la escena conversa con otra gran obra pictórica; *La balsa de la Medusa* (*Le Radeau de la Méduse*, 1818-9) del pintor romántico Théodore Géricault (Fig. 6) en la que exhaustos y hambrientos, los naufragos se pierden en la inmensidad del mar.

⁵¹ Las itálicas son mías.



Fig. 6. *Fuga* (2006) escena en alta mar.

El naufragio de los músicos no es fortuito, ya que ha sido planeado por Ricardo Coppa (Gastón Pauls) quien por años ha intentado recuperar una pieza musical perdida en la perturbada mente de su compositor, Eliseo Montalbán (Benjamín Vicuña). La llamada *Rapsodia macabra* fue compuesta por Montalbán luego de haber presenciado la violación y asesinato de su hermana. Las gotas de sangre repartidas sobre el pentagrama a modo de notas musicales son la inspiración de la pieza perdida que obsesiona a Coppa. Tras la escena traumática y una serie de fallidos intentos por componer y dirigir, Montalbán es internado en una institución psiquiátrica. En el hospicio, Eliseo es sometido a terapia de electroshock y vigilado en un cuarto dentro cuyas paredes intenta completar la rapsodia. Pero el protagonismo de Montalbán en el filme queda claramente amenazado cuando aparece en escena un personaje que, al igual que en *Bize*, se va a repetir y presagia los personajes de las otras películas. Claudio (Alfredo Castro) fue encerrado por otras razones: “lo mío sí que fue un accidente de la naturaleza, no ves que yo andaba con

voces... y hacía cosas violentas, violentas, entonces mi familia decidió internarme para ver si se me pasaba la enfermedad y también para ver si se me pasaba un poco lo miéchica⁵²... pero, estoy cada día más maricón.”

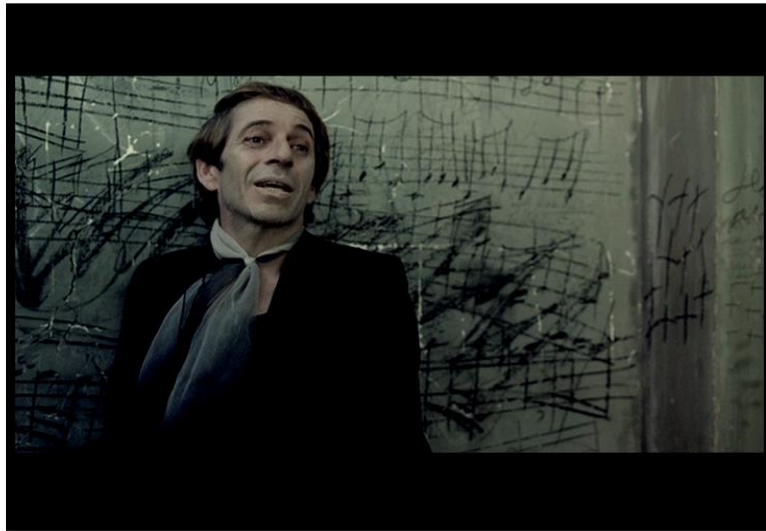


Fig. 7. *Fuga*, Claudio (Alfredo Castro) en el cuarto de Eliseo.

En la figura 7, podemos ver a Castro caracterizado como Evelyn, el travesti de *La manzana de Adán* que revisamos en el capítulo 1: el pañuelo en el cuello, maquillado y hablándole tierna y suavemente al pianista. Recordemos que es Alfredo Castro el que también en 1990 protagonizó la adaptación teatral del libro. No es casual, por tanto, que Larraín haya convocado a este destacado artista nacional a actuar en su primer filme y tampoco lo es que se valga de una serie de textos ya consagrados que revisitan la locura y la homosexualidad. Son textos y performances que desde su elocuencia han impactado profundamente el contexto de producción nacional y fueron notablemente reseñados,

⁵² Forma despectiva para llamar a los homosexuales.

criticados y analizados en la década de los noventa, cuando tras la censura pudieron ver la luz. Larraín y su equipo realizan este cruce de textos que habitan subterráneamente todo el film. No obstante, con la figura de Claudio, se cita personalmente la historia de alguien cuya obra ya hemos revisado en el capítulo anterior: Pedro Lemebel. En la escena en la que Claudio logra infiltrarse y llegar al cuarto de Eliseo sucede un importante diálogo en el que *la locura* de Claudio emerge como una cita concreta al texto de Lemebel, *Manifiesto. Hablo por mi diferencia*⁵³ (1986) que recorre toda la escena. *Manifiesto* es el texto-eje que problematiza y provee los elementos narrativos que permiten construir a Claudio:

CLAUDIO: Te dejaron clarito... y esto ¿qué vendría siendo? (Montalbán usa las paredes de su habitación como pentagrama)

ELISEO: Nada...

CLAUDIO: ¿Sabes todo lo que he tenido que hacer para llegar hasta acá?

ELISEO: No me interesa, yo no te he pedido nada... no te conozco... Sal, no sé quién eres, sal, sal...

CLAUDIO: Y vos, quién soy vos ¿a ver?... músico parece... o un mino disfrazado de trompeta o una marica fondeada como *todos los boxeadores, los políticos* o los curaos chuchasumadres... ¿con quién te crees que estás hablando cuico culiado? [Se cachetea y dan manotazos] *Yo no pongo la otra mejilla, ni cagando...* me importa una raja que no sepas quien soy yo, yo sí sé quien soy y no me revuelco en mi mierda como vos.

ELISEO: Mirate... mirate, ¡mirate! (mientras le rasga la ropa).

CLAUDIO: ¡Ay!, ¡Ella! la santa patrona del sufrimiento, el acorazado Potemkin del dolor, el culo más trajinado del puerto, la huevona más buena para sufrir de la Región Metropolitana... estás más perdido que el hueso del pico... [vuelven a darse manotazos]... Ella poh... Ay el niño terrible que no entiende el mundo y se vuelve loco componiendo sinfonías, chuuiuucha... Estás como para escribir una novela... pero mala... ¿Y esa huevá del piano asesino huevón?... Me das vergüenza ajena huevón... (se ríe y burla de Montalbán) Con esa huevá si que la cagaste...

⁵³ Recordemos que en *Manifiesto*, Lemebel interpela a la ideología revolucionaria de la izquierda desde el lugar de la homosexualidad. En el texto, el autor queda patente la trayectoria del cronista como miembro del Partido Comunista –y su estrecha relación a quien fuera su presidenta, Gladys Marín (1941-2005)- y la experiencia de discriminación que sufrió en ese ámbito. *Manifiesto* confronta a la izquierda en la misma definición de lo que entienden como *revolución* cuestionando el casto y homofóbico discurso.

ELISEO: ... Tú no has perdido a nadie...

CLAUDIO: Yo he perdido más hermanos de lo que vos has soñado tener... *he pasado mi vida gritando como una fiera, atajando cuchillos con la luz apagada*⁵⁴... *yo nací así cariño, con una alita rota y me caí*... tantas veces me caí, que me encerraron aquí y me cagaron... me cagaron... *me cagaron por loca, por comunista, por pillita y buena moza*. (Acercándose al piano cubierto por una manta) Alooo, yujuuu... esta hueva, es una caja con cuerdas cariño... la música vale callampa⁵⁵... (Comienza a tocar el piano desafortadamente)

ELISEO: ¡Para! (gritando y acercándose al piano)

CLAUDIO: Entonces, acércate poh... [Montalbán se acerca y comienza a tocar la melodía]

CLAUDIO: ¿Qué estai tocando?

ELISEO: Una fuga...

CLAUDIO: ¿Te quieres fugarte...?

ELISEO: No, una fuga es otra cosa, Bach componía fugas...

CLAUDIO: Aaaah... una fuga...

He destacado aquellos momentos donde la cita se hace explícita para mostrar como la discriminación y la dañada biografía narrada en el “Manifiesto” ofrecen un personaje más profundo, dando una dimensión social y política, una *locura* embebida no sólo por el trauma de la discriminación sino que también por ese *retablo de desastres* a los que la loca ha sobrevivido. En su texto, Lemebel nos dice: “El miedo se me fue pasando / De atajar cuchillos / En los sótanos sexuales donde anduve... Tengo cicatrices de risas en la espalda” (86,7). Gritar como una fiera, atajar cuchillos y las alitas rotas son todas imágenes que circulan en este trágico recorrido del cronista; desde su participación y rechazo en el Partido Comunista de Chile hasta la pérdida de seres queridos a causa del SIDA. Claudio es así una suerte de réplica del mismo Lemebel, pero más bien, una rearticulación del testimonio de sus locas y sus accidentadas biografías. Aunque *Fuga* sucede principalmente dentro del hospital psiquiátrico, sus personajes se escapan hacia las otras producciones de Larraín. Claudio, por ejemplo, es un claro antecedente del

⁵⁴ El énfasis es mío.

⁵⁵ No vale nada.

perturbado Raúl Peralta de *Tony Manero* y éste, del siniestro Mario Cornejo, protagonista del tercer largometraje *Post Mortem* (2010). Esta proyección de personajes que son protagonizados por el mismo actor, que también veíamos en el caso de Bize y Silva, provocan la sensación de ser una desordenada trilogía en la que *Post Mortem* sería la primera de la serie seguida por *Tony Manero* y finalmente *Fuga*. Mario, Raúl y Claudio no sólo están conectados por su enajenación sino también por una *hitchcockiana* fascinación por el mundo del espectáculo: Mario se deleita con las performances en el cabaret Bim Bam Bum; el show de Eliseo y Claudio es la excusa perfecta para programar la fuga del manicomio, y, en un extremo, el mismo Raúl se obsesiona con Hollywood. Locura y espectáculo son, pues, dos ejes por los que el cine de Larraín transita. No obstante, en *Tony Manero* y *Post Mortem* se inaugura una mirada más compleja en la que la perturbación de sus personajes se entreteje con el contexto social y político de la dictadura militar. En esos filmes, los personajes son situados en tránsitos históricos que radicalmente alteran la vida nacional y, en particular, la vida privada.

En *Post mortem* (2010), tercer largometraje de Larraín, la acción se emplaza en las vísperas y primeros días del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, cuyos fatídicos sucesos se ven bajo la torcida mirada de Mario Cornejo (Alfredo Castro), transcriptor de informes forenses en la morgue de Santiago. Ahí trabaja al mando del doctor Castillo (Jaime Vadell) y su ayudante Sandra (Amparo Noguera); por las tardes, Mario acude regularmente al show del *Bim Bam Bum*, clásico cabaret en la ciudad donde su vecina, Nancy Puelma (Antonia Zegers), trabaja como bailarina. El padre y el hermano de Nancy participan activamente de la política dando apoyo al gobierno de Salvador Allende mientras que su hermano menor ayuda a Mario en la transcripción de los

informes forenses. A diferencia de Raúl en *Tony Manero*, Mario ha logrado amarrar su locura a una estricta rutina de trabajo y a una severa y austera apariencia (Fig. 8). Atraído por su vecina, Mario complementa sus visitas al cabaret con un nocturno voyerismo que se opone completamente a su diurna apariencia de buen vecino.



Fig. 8. *Post mortem* (2010), Mario mirando hacia la casa de enfrente, una escena que recuerda a *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock.

Desde el escenario del cabaret hasta el oteo por la ventana, Mario se transforma en una intranquila presencia desde cuya perspectiva vemos todo el filme. De hecho, nos enteramos del golpe de estado, no a través de las icónicas imágenes del bombardeo a la Moneda sino mientras el protagonista se ducha para un día más de trabajo. El *golpe* ha interrumpido también la plana relación que ha establecido con Nancy, también obsesionada con su peso y figura, mientras en Chile escasean los alimentos. Como espectadores asistimos a esta seca relación sexual que sucede a una escueta y común cena que acaba en un incomprensible llanto de los comensales. Durante el golpe de estado, la casa de Nancy es saqueada por los militares que “desaparecen” a su padre y hermano;

Nancy logra escapar y se esconde en una guarida en el patio. No obstante, el golpe no impide que el empleado público acuda a sus obligaciones y, montado en el auto de su vecino, Mario conduce por la ciudad destruida como si hubiese habido un terremoto (Fig. 9).



Fig. 9. *Post mortem*, Mario desciende del automóvil tras el ataque militar.

Aquí por ejemplo, vemos a Mario saliendo del auto y en el fondo se aprecia el Palacio de la Moneda y el detritus nos conecta con el inusual comienzo del filme cuando la cámara se encuentra bajo un tanque que recorre las calles recién golpeadas. Pero el acopio de basura nos presagia el ingente amontonamiento de cadáveres que esperan ser catalogados e inventariados por las ágiles manos de Mario. El filme muestra con crudeza y cierta morbosidad, la carga y descarga de cuerpos desde camiones militares en los pasillos de Servicio Médico Legal (Fig. 10), institución encargada de registrar causas de muerte y confirmación de la identidad de los fallecidos.



Fig. 10. *Post mortem*, el protagonista supervisa la descarga de cadáveres.

La película avanza en un círculo infernal en el que Mario ingresa al edificio atestado de cadáveres sin identificar. No obstante, para Mario es fundamental proveer de ayuda al perrito de Nancy, que ha sido herido en el ataque a la casa y al cual cose desgarradamente con hilo y aguja. ¿Ternura, compasión? No, lo de Mario es más bien indiferencia por sus obligaciones laborales que se ven extremadas durante ese día. La trama hace un giro, agregando suspenso al ya macabro proceso. En medio del mortuorio paisaje, el equipo médico y su redactor son trasladados al hospital militar donde se encuentra el cadáver del Presidente Salvador Allende. Vemos ahí la reacción atónita del personal forense, es una escena larga y silenciosa donde “de golpe” se enteran de la identidad del difunto. Como representante de la nación, el cuerpo de Salvador Allende es el último que registra el personal, en lo que parece ser una serialidad cadavérica.

Con estas escenas, Larraín tensiona las polémicas suscitadas en años recientes en torno a las verdaderas causas de la muerte de Allende; mientras la derecha insiste en el

suicidio, la izquierda asegura que se debió a una ejecución. Esa discrepancia está referida en parte, a las nociones tradicionales de heroísmo y cobardía, una noción que se lleva a los extremos y que expresa una de las grandes polémicas entre la izquierda y derecha chilena. La escena de la autopsia es patética no sólo por la ineptitud de Mario con la máquina de escribir eléctrica, sino que por los instrumentos que se pretenden usar: cuchillos carniceros, un cucharón que, más que ser instrumentos quirúrgicos, aluden a una macabra gastronomía. La arsenalera queda petrificada y en un ataque de llanto se declara incompetente para llevar a cabo los cortes. Larraín pareciera poner en tela de juicio la legitimidad de los sucesos que rodearon la muerte y los informes forenses de la muerte del presidente Allende. El director se aventura a representar un momento antes no evocado en el cine nacional, rompe por tanto, un tabú a través de una escena macabra y paródica al mismo tiempo. Esto, se agudiza con la torpeza de Mario, quien de alguna forma está escribiendo la oficialidad de la historia, una tarea que claramente se le va de las manos. El cadáver, los rígidos militares que testifican la autopsia y la crudeza del procedimiento nos recuerdan otra violenta autopsia, la de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez en la que el cuerpo de Santiago Nasar se vuelve a repetir con lo rústico el procedimiento (Fig. 11).



Fig. 11. *Post mortem*, la autopsia vigilada al Presidente Salvador Allende.

Mientras Mario ha sido designado honoríficamente por el ejército como un servidor en sus gestiones de transcriptor/traidor, Nancy ha permanecido oculta en un escondite en el patio de su casa. La prófuga le ruega a Mario que busque a su hermano y su padre, y mientras, comparte el refugio con Víctor, otro prófugo amigo de la familia. Nancy y Víctor intiman dentro del escondite, lo que desata los celos e irracionalidad de Mario. Hasta ahora y pese a haber sido testigo de un genocidio, se ha mantenido aparentemente entero, pero la posibilidad de perder a su novia, gatillan una macabra reacción. Tras alimentarlos, los vuelve a encerrar tras el armario, pero esta vez en una larga secuencia sin palabras (más de cinco minutos) comienza a amontonar muebles y restos de la casa desvalijada para evitar que Nancy y Víctor puedan salir: es decir, los sepulta vivos en el patio de la casa (Fig. 12).



Fig. 12. *Post mortem*, Mario “sepulta” a Nancy y Víctor.

Mientras Mario construye esta tumba doméstica, hecha de restos y escombros, una fosa común en el patio de la casa. El espectador se pregunta por el destino de esos dos seres, relacionándolos con los cuerpos que se amontonan en las escaleras de la morgue o con el detritus de la ciudad después del golpe. Al igual que en *Tony Manero*, el crimen de Mario quedará impune y ensordecido por la muerte que transita por las calles en tanques y aviones, vestida de uniformes. La violencia se ha trasladado a los espacios domésticos e impregnado los vínculos comunitarios más básicos que en el filme se problematizan en la irónica vecindad de los protagonistas. *Post mortem* es de una lenta cadencia —violenta, graduada e impasible— que se escurre llenándolo todo y dejando a los espectadores, tras la montaña de escombros que acarrea el cataclismo de la dictadura, en un estado de estupor y desconcierto.

No (2012), el último largometraje de Larraín explora los entretelones de la campaña del “No” que, en 1989 publicitó el plebiscito en contra de la dictadura. La

película, desató una gran polémica entre los verdaderos protagonistas de la campaña del “No”; éstos, alegaban que el momento histórico del plebiscito contra Pinochet no fue únicamente una cuestión publicitaria, sino que basada en un proceso de concientización y descontento social que no pasó únicamente por la campaña. La trama del filme, acompaña la confección de la campaña a través de su personaje René Saavedra (Gael García Bernal), publicista e hijo de exiliados que originalmente trabajaba en la campaña del “Sí.” René debe equilibrar un bajo presupuesto y la inteligencia militar que vigila y amenaza con echar el proyecto abajo. Las escenas de la película, convocan a verdaderos personeros políticos de la época; el primer presidente de la Concertación Democrática, Patrio Aylwin y otros personajes claves como el animador, Patricio Bañados, rostro y voz de la campaña. No cabe duda que la película es, junto con los documentales de Guzmán como *La memoria obstinada* (1998), un acercamiento a un momento fundamental de la historia nacional y es por eso que, los críticos deberían prestar atención a esa dimensión parcial e intencionada del filme. Larraín, creo, no pretende dar ni una visión total ni única del proceso; más bien y como en todo su cine, se inmiscuye en las bambalinas o pliegues de los momentos del golpe en *Post- Mortem*, de la dictadura en *Tony Manero* y de los primeros pasos a democracia en *No*. Con este filme, se ha dicho que Larraín cierra una trilogía que aborda estos tres momentos históricos; sin embargo, creo que *Fuga*, su primer largometraje, es fundamental para comprender la particular mirada que el director ofrece, sobre todo a partir de sus personajes, de las historias oficiales y sobre el olvidado sujeto del desastre.

3.3 *Bailando en la oscuridad: la danza macabra de Tony Manero.*

Quizás sea propicio comenzar esta tercera sección con una de las vívidas imágenes que Pedro Lemebel nos entrega en su crónica “Baba de caracol sobre terciopelo negro.” En ella el cronista recuerda las desaparecidas salas de cine rotativo que funcionaban en el centro de la ciudad de Santiago. Nos entrega así un punto de partida para analizar más detenidamente *Tony Manero*: la imagen del espectador en la penumbra del cine, iluminado sólo por la proyección y refugiado de la agitación y el terror urbano. Si bien es cierto que en la crónica de Lemebel, la sala de cine es principalmente un lugar de encuentros homoeróticos donde de manera simultánea a las viriles escenas de violencia se desarrollan *otras escenas*—“un desagüe de tensiones” y encuentros fugaces entre hombres sólo permitidos en esa penumbra, una “desesperada antropofagia, que deglute su *terror al fogonazo de la calle*⁵⁶” (48)—, en la película de Larraín, el cine es un refugio pero también un espacio afectivo, una *grafía del movimiento* cuyas imágenes han sido cuidadosamente elaboradas para seducir y emocionar al que mira (Fig. 13).

En esta última sección deseo ocuparme con más detalles de *Tony Manero* y reflexionar sobre el filme más allá de la idea del asesino en serie y de la aparente superficialidad de la obsesión por parecerse al protagonista de *Saturday Night Fever*. Para ello pretendo analizar las condiciones sociales y políticas en las que emerge dicha obsesión, atendiendo principalmente a las políticas identitarias y su interpelación al sujeto. Esto se expresa en el filme, en lo que llamaremos *momentos*, es decir, un conjunto de imágenes que se articulan en torno a un tema particular.

⁵⁶ Las itálicas son mías.



Fig.13. *Tony Manero* (2008) Raúl en el cine.

Distinguiremos dos momentos, uno *autoritario* y otro *del doble*. En el caso del primero, descifraremos las políticas de identidad emanadas del proyecto estético-cultural de la dictadura militar en Chile, elementos que según Luis Hernán Errázuriz en su artículo *Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del Golpe Estético Cultural* (2009) y su libro *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989* (2012) potenciaron simbólicamente el poder y hegemonía del régimen, normando la vida privada y la disciplina corporal. Por su parte, *el momento del doble* corresponde a la ciega obsesión que consume a Raúl y a los desesperados intentos por parecerse al personaje de Hollywood. El viaje de Raúl por tanto, es inverso al de las películas que ven en la danza la liberación y el mejoramiento del yo. En *Tony Manero* hay precisamente lo contrario; una desesperada búsqueda, llena de criminalidad, traición y poblada de errores y el fracaso. En ese sentido, Larraín se acerca más a dos filmes norteamericanos que denuncian el perturbador efecto de los medios en sus fanáticos espectadores: *Fade to*

Black (Zimmerman, 1980) y *Videodrome* (Cronenberg, 1983). Señalar estos dos momentos, el autoritario y el del doble, nos ayudará apreciar los travestismos de este personaje, que es exhortado a calzar su subjetividad en modelos artificiales y normativos, los de la nación y los de Hollywood. Su precaria transformación termina siendo, una clara desautorización de ambas normativas que nos señala no sólo su desviación social sino que también, el artificio y confección que hay detrás de esos mandatos que se presentan como naturales y originales.

3.3.1 “You should be dancing”: el momento autoritario.

El día 18 de septiembre se celebra en Chile el día de la Independencia. Septiembre es por tanto, conmemorado como el “Mes de la Patria” y en él tienen ocasión solemnes festividades y ceremonias que encomian el espíritu nacional con sus símbolos y emblemas. El que se despliegue toda esta parafernalia de desfiles y discursos se debe en parte a que la dictadura fomentó a través de distintos decretos de ley el espíritu nacional, definido entonces en oposición al proyecto de la Unidad Popular que representaba el Presidente Allende. Fue así como, por ejemplo, se normó el izamiento de la bandera y se hicieron comunes los desfiles militares de las Fuerzas Armadas. A la celebración militar se le suman una serie de eventos *populares*, fiestas donde se toca música folclórica y en las que en su mayoría se celebra con el baile de la cueca. Habíamos anteriormente, citado el baile nacional, como uno de los símbolos patrios que se ha naturalizado como expresión cultural de Chile. No obstante, como veremos a continuación, esto se debió a

un orquestado plan de políticas culturales durante la dictadura.

Septiembre también se transformó a partir del año 1973 en un momento que divide al país entre los que lamentan la intervención militar del 11 de septiembre y los que la conmemoran. Este mes, deviene en un problemático momento en el que, por una parte, se celebran la libertad y la autonomía del yugo colonial y, por otra, se lamentan otros momentos de sometimiento, destrucción y autoritarismo. Ya hemos visto que *Post Mortem* ocurre en las vísperas y primeros días del golpe militar, *No* en la antesala del plebiscito del 5 octubre de 1988 y *Tony Manero* que comienza el día 18 de ese mismo mes. La precisión de fechas en *Tony Manero* se deduce de la primera escena de crimen del filme. Después de su primera visita a los estudios de televisión, vemos a Raúl corriendo inexplicablemente por la ciudad: lleva el porta traje a cuestas y se detiene abruptamente como preguntándose a dónde ir ¿a casa o al cine? Lo vemos luego ingresando al solitario cine justo en el momento en que John Travolta baila sobre el iluminado escenario al ritmo de “You should be dancing”; sentado y en la oscuridad, Raúl ensaya gestos y poses de la estrella de cine. De vuelta en la pensión y mientras fuma un cigarrillo en su cuarto, escucha los forcejeos y quejidos de una anciana que está siendo asaltada en la calle. Rápidamente, baja y la ayuda a incorporarse y mientras la conduce a casa, la mujer disgustada se queja: “Es la raza la mala... Menos mal que hay gente decente como usted señor” mientras lo invita a pasar a su casa. En el salón, la anciana que es viuda de un funcionario militar, le entrega como recompensa una lata de atún vencido, algo que, según ella, no tiene importancia. Sin embargo, lo que capta la atención de Raúl no es su premio por ser una *persona decente*, sino el *televisor a color* que la anciana ha comprado con su pensión del ejército. Ambos se sientan a ver la televisión y

mientras Raúl juguetea con el gato, se escuchan las noticias que transmiten y celebran la promulgación de la cueca como danza nacional: “¡Viva Chile, viva la cueca!”



Fig. 14. *Tony Manero*: el momento autoritario.

Como podemos ver en la figura 13, la interacción entre la anciana y Raúl se da en un espacio poblado de símbolos y objetos que representan a los discursos hegemónicos de lo nacional (lo bélico) y lo religioso (estatuas y figuras de vírgenes y santos) que se celebran en el mes de septiembre. El barrio, es probablemente un sector del Santiago viejo, de una cuestionada tradición ya que las familias más adineradas que lo habitaron en un momento, ya se habían desplazado a los barrios nuevos de Las Condes o Vitacura. Pero, préstese atención a la figura 14; al lado izquierdo y sobre Raúl hay una espada que cuelga junto con cuadros y retratos que se riegan en las mesitas y estantes del salón; la cámara nos mostrará con más detalle que quien posa en esas fotografías junto a la anciana no es nada menos que la primera dama, María Lucía Hiriart de Pinochet. Podemos ver también que detrás de la anciana, se dispone una suerte de altar con estatuilla religiosa y

colgada en la pared una reproducción de *La Última Cena*. Entre las figuras del altar destaca la Virgen del Carmen, patrona del Ejército de Chile a quien el libertador Bernardo O' Higgins –el padre de la patria– dirigió sus votos en la batalla de Maipú. Ésta sirve como figura que enlaza ambos discursos en la tarea del resguardo nacional. Enmarcados en esta escenografía, el diálogo que sostienen o, mejor dicho, el monólogo de la anciana necesariamente cae dentro de un registro violento que suma al carácter legal que adquiere la cueca – aquella muestra *espontánea* de la cultura popular – para devenir en el *momento autoritario*. Recreando una atmósfera de imposición y violencia simbólica, la escena autoritaria fluye entre lo militar y lo religioso y se corona con la noticia de la cueca. Armas, credo y danza quedan alineados en esta escena atiborrada de normatividad y cuya carga agrede a un sujeto que también recientemente ha sido *bombardeado* con las imágenes cinematográficas de *Saturday Night Fever*. Y es en este momento es en donde se produce el primer crimen de Raúl tras un extraño diálogo:

LA ANCIANA: ¿Usted sabía que el general Pinochet tiene ojos azules?

RAÚL: No, no sabía...

LA ANCIANA: *Raro...* con tanto mapuche que hay... *raro...*

No sabemos como espectadores que es lo que causa la reacción de Raúl cuando se abalanza sobre la anciana y la mata con golpes secos y duros hasta derribarla sobre el sofá. Como espectadores, sólo vemos al asesino levantar su brazo una y otra vez, oímos los golpes y la televisión que aún trasmite las noticias de las fiestas patrias. Esta reacción se difícil de descifrar es, en cierta medida, un acto sobredeterminado porque no sabemos cuál es la causa del enojo de Raúl: ¿Es la insistencia de la vieja en la *rareza* y en las cuestiones raciales?, ¿es el televisor que quiere conseguir como botín? El asesino

abandona la escena del crimen, pero no sin antes abrir la lata de atún y compartirla con el gato mientras el cuerpo de la anciana yace sobre el sillón. Luego, con el televisor a cuestas y eludiendo un camión militar que se le aproxima (Fig. 15), el asesino se esconde en las calles vigiladas por el toque de queda.



Fig. 15. *Tony Manero*, Raúl se esconde de los militares.

Es importante consignar aquí que el toque de queda fue una medida de seguridad instalada el mismo día del régimen y que su horario fue variando con el tiempo. Jorge y Gonzalo Rojas registran: “Al comienzo se iniciaba a las nueve de la noche y concluía a las seis de la madrugada, pero ya en 1975 comenzaba justo a la medianoche.” (407). Según estos autores, el impacto en la vida nocturna derivó no sólo en el cierre de locales de diversión sino también en el desarrollo de “modalidades diurnas del negocio sexual” (408). Con esto no estoy asegurando que la pensión donde mora Raúl sea un prostíbulo, pero no cabe duda que este show que dirige Raúl semana a semana es en parte una suerte

de cabaret o peña despolitizada. Según lo consignan Cristián González y Gabriela Bravo en *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*, las peñas pasaron de ser un lugar de abierto intercambio musical y participación comunitaria a un lugar vigilado y denostado por las políticas culturales de la dictadura. Éstas socavaron la representación de las peñas, enfatizando el cultivo de la llamada alta cultura y de una concepción comercial de ésta. Durante la dictadura y en medio del silencio impuesto del toque de queda las peñas se transformaron en espacios clandestinos amenazados por el constante *soplónaje* o denuncia. Muchos espacios se disfrazaron de restaurantes, como parece ser el caso de la pensión que administra Wilma. Ésta, mantiene a raya cualquier comentario político, de modo que su local no despierte sospecha sobre actividades clandestinas.

Quiero detenerme en el mensaje que trasmite la televisión sobre la cueca. La cueca es un baile adoptado desde la zamacueca, ritmo bailado en la ciudad de Lima durante la colonia que posteriormente fue trasladado a la zona central de Chile. Pese a sus variaciones regionales, es un baile que requiere de una pareja: un hombre y una mujer que actúan una situación de cortejo. Veíamos en el capítulo anterior cómo las *Yeguas del Apocalipsis* en sus performances desarticulaban esta danza y la transformaban en una *mari-cueca*, un baile silencioso y fúnebre entre dos hombres. En Raúl, la cueca es más bien remplazada por los pasos de la onda disco, también bastante ajena a la intención nacionalista que la dictadura había impreso en el baile nacional. Lo que anuncia la televisión es la promulgación del Decreto 23 titulado *Declara a la cueca como danza nacional de Chile* por la Secretaría General de Gobierno. El documento publicado el 11 de Junio de 1979 y promulgado el 18 de Septiembre de ese mismo año registraba la

supremacía y autenticidad de la cueca por sobre otras manifestaciones culturales, por ejemplo aquellas de origen indígena:

1°.- Que la cueca constituye en cuanto a música y danza *la más genuina* expresión del *alma nacional*.

2°.- Que en sus letras alberga *la picardía* propia del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y *la melancolía*;

3°.- Que se ha identificado con el pueblo chileno desde *los albores de la Independencia* y celebrado con él sus *gestas* más gloriosas, y

4°.- Que la multiplicidad de sentimientos que *en ella se conjugan* reflejan, no obstante la variedad de danzas, con mayor propiedad que ninguna otra *el ser nacional en una expresión de auténtica unidad*⁵⁷. (s/p)

Como expresión del *alma nacional* y representación de lo popular e histórico, la cueca contrasta fuertemente con las formas coreográficas y escenas que se ponen en juego en *Saturday Night Fever*: mientras la cueca celebra el mundo rural y pone en juego el cortejo entre el huaso o el patrón del fundo (hombre) y *la china* o empleada del campo (mujer), las imágenes de Hollywood están saturadas de lo urbano –la ciudad confinada de la disco– y de coreografías en las que predomina un performance más bien individual. El decreto 23 agrega en sus artículos que es el Estado la institución encargada de divulgar la cueca, enseñarla, promoverla como manifestación cultural del pueblo chileno e instalarla en los valores musicales y coreográficos. La Secretaría General de Gobierno junto con la Secretaría de Relaciones Culturales fueron las instituciones garantes de la norma, mientras que al Ministerio de Educación Pública le correspondía la organización anual de un certamen de cueca en los establecimientos escolares. El decreto formó parte de una serie de medidas de intervención en el ámbito cultural que el gobierno militar explicitó en una improvisada publicación, *Política cultural del gobierno de Chile* (1975). El documento expresaba una concepción de la cultura como “único medio eficaz para

⁵⁷ Las itálicas son mías.

mantener ciertos valores, sostener principios y conservar puros los hábitos y sentimientos colectivos, que son los que posibilitan que un país mantenga su unidad” (37). En su función aglutinadora, la definición de cultura no especificaba la figura del artista o la mención de un campo cultural generador de prácticas culturales. Más bien, la cultura era un campo inalterado y fijo en la temporalidad cuando se refería a la supuestamente continua presencia de la cueca “desde los albores de la Independencia y celebrado con él sus gestas más gloriosas.” La *Política cultural del gobierno de Chile* desarrolla en escuetas y rebuscadas reflexiones los *fundamentos* esencialistas de la cultura chilena. Ésta es vista como endémica, como “aquella disposición esencial” (19) que la política ha de encauzar y definir como *deber ser* del sujeto nacional. Se señala en el documento también que este *deber ser* ha sido desviado y corrompido a partir del siglo XX y, en especial, en el trienio del gobierno de la Unidad Popular, “en que el marxismo intervino, orientó y manejó la creación cultural chilena ajustándola estrictamente a los cánones que estuvieran de acuerdo con sus objetivos políticos” (9). Aquellos años (1970-1973) se narran como un hiato de decadencia nacional y como un momento de *extranjerismo* o “exagerada dependencia al pensamiento político foráneo y a costumbres importadas... que fueron dividiendo a los chilenos en posiciones excluyentes” (29). La *avalancha extranjerizante*, como la llama el documento, habría hecho desaparecer:

por completo el “ser nacional”; las tradiciones chilenas se consideraron como algo fuera de vigencia y hasta vergonzantes, en la medida que chocaban con las modas del momento; nuestra historia y sus héroes fueron postergados ... las aspiraciones colectivas se encauzaron en *la imitación a aquellas que se agitaban en otras latitudes*, olvidándose que cada pueblo tiene sus propias metas, que las condicionan a su realidad, su historia y la idiosincrasia de sus habitantes. (30)

De acuerdo con esta lógica nacionalista, la imitación de lo extranjero, en la forma de un hombre que baila solitariamente con un traje tan ceñido, que se peina en frente del espejo y que tiene posters en su cuarto de otros hombres, es una amenaza a la escena originaria que se representa en la cueca. Raúl, por tanto, elude el mandato de la cueca y se acerca –aunque no del todo, como lo veremos a continuación– al modelo de éxito individual que le propone Tony Manero.

Problematizar la cueca como un ejemplo de la intervención cultural de la dictadura, nos lleva a lo que Luis Hernán Errázuriz analiza más ampliamente bajo el concepto de *golpe estético cultural*. En el artículo, “Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural”, Errázuriz señala el espacio cultural como un terreno apto para la persuasión de la población. La investigación de Errázuriz cubre un corpus de artículos de prensa, fundamentalmente de *El Mercurio*⁵⁸ (medio de comunicación adherente a la dictadura y de corte conservador), en los que se distinguen estas intervenciones en las que se tendía a “eliminar expresiones culturales de Unidad Popular, provocando la destrucción y suplantación de imágenes en muros e impresos, cambiando el nombre de las calles, irrumpiendo con nuevos estímulos sonoros y movimientos escénicos propios de las operaciones militares.” (137). Este proceso incluye dos activos movimientos, uno de *borramiento de la herencia del gobierno anterior* y otro de *implantación de estéticas y símbolos* que justifiquen y confirmen las acciones de la dictadura. La erradicación del llamado *cáncer marxista* se llevó a cabo a través de lo que Errázuriz denomina como *operación de limpieza* que incluyó desde el afeitado y corte de cabello en los varones hasta medidas radicales y terroristas como la desaparición y

⁵⁸ El documental de Ignacio Agüero, *El diario de Agustín* (2008) retrata con detalle el rol jugado por el periódico durante la dictadura militar.

muerte de personas⁵⁹. A esa operación de limpieza se le sumó una enérgica instauración de símbolos patrios: la alteración de la toponimia de la ciudad en la que se remplazó el nombre común de calles por nombres de héroes militares. Corte, borradura y remplazo fueron operaciones—ya denunciadas por Lemebel en *La esquina es mi corazón*— que tendieron a implantar un orden homogéneo que sirviera a los propósitos del régimen. No deja de ser dramático que la legalidad de la dictadura haya investido energía en estos avatares mientras el sujeto se hallaba completamente despojado desnudo de derechos civiles. Despojado de la protección estatal, la vigilancia que el estado autoritario depositaba en el sujeto de la dictadura era más bien un revestimiento de decretos tendientes a normar su experiencia más cotidiana. Nos dice Elizabeth Lira: “La ineficacia de los resguardos jurídicos establecidos, las detenciones sin orden judicial, la aplicación de la ley marcial, las ejecuciones sumarias, la irracionalidad de las acusaciones de guerra, extendieron y ampliaron la vulnerabilidad. Todos podían ser sospechosos y víctimas potenciales” (352).

En la escena autoritaria, por tanto, se resumen las ansiedades nacionalistas de la dictadura que vio en la imitación de modelos foráneos una amenaza a su proyecto normativo y, a la vez, una afrenta a los valores que consideraba propios de todo ciudadano. Como parte de esa visión de la cultura y como expresión de una política de rescate, la cueca fue una respuesta ajustada a las necesidades del régimen. No obstante y pese al valor legal del decreto, no despierta el interés de Raúl que más bien parece indiferente y preocupado por seguir detalladamente los parámetros que le dicta la estrella

⁵⁹ Recordemos que Lemebel también hace alusión a los cambios estéticos en los jóvenes en su crónica “Tarántulas en el pelo” en la que narra las metamorfosis estéticas que tienen lugar en los salones de belleza: “Pareciera que estas peluquerías calvas develaran la memoria de sueños chascones y utopías despelucadas por el temporal neoliberalista.” (108)

de cine. Las danzas, nacionales o foráneas, fundan y al mismo tiempo “desfundan” al sujeto, configuran y deshacen prácticas, siendo ambas igualmente normativas al establecer estrictos parámetros para su correcta performance. Cueca y onda disco dictan unas señas de identidad y proponen modelos opuestos y excluyentes que conviven dentro de una sola torcida subjetividad. ¿Cómo se puede responder a la interpelación de estos dos discursos dominantes? ¿Cómo desde la precaria vida, como la señala Judith Butler, se responde a esa política de la identidad? Querer ser una estrella en sus condiciones de existencia nos lleva necesariamente al momento de la discrepancia y el error, un continuo orden de deslices y equivocaciones que derivan en una torpe réplica del original. Al conformarse como un *dis-astro*, Raúl en sus equivocaciones y precarias estrategias de transformación terminan por desautorizar a las estrellas de Hollywood que brillan en un firmamento de supuesta *originalidad y pureza*. Es el momento, de explorar con mayor detalle el *momento del doble* o el viaje de Raúl, lleno de contrariedades y fracasos que terminan por transformar la danza de una instancia de liberación a, una *luciférica* búsqueda de la luz de la discoteca.

3.3.2 *El igualito a*: el momento del doble y la performance del fracaso.

Toda la acción de *Tony Manero* se enmarca en las dos visitas que Raúl hace a los estudios de Televisión Nacional de Chile donde se filma “El Festival de la Una.” En su semanal concurso *el igualito a* se convocaba a aquellas personas que se parecieran a un determinado personaje famoso. Sin embargo, esa semana se busca al igualito a Chuck

Norris y no a Tony Manero; desorientado y con su traje confeccionado –una réplica *igualita* al de Travolta– es abordado por la productora del programa (Antonia Zegers) quien con un vistazo le señala la falta de un *botón en el pantalón*. Luego de advertirles a los concursantes sobre las reglas de comportamiento en el estudio de TV: “vamos a entrar por este costado del escenario, muy calladitos, no se puede hacer chistes cochinos, no se puede hablar del gobierno, ni decir groserías, cosas básicas, elementales”, la productora aprovecha la ocasión para tomar los datos de este naufragado concursante: Raúl Peralta, 52 años, ocupación: “el espectáculo.” La película se abre con dos equivocaciones: la fecha del concurso y el detalle del botón que servirá como motivo de debate entre Raúl y Goyo, quien también va a participar del concurso. Comienza entonces la oscura travesía para conseguir los emblemas de la identidad de la estrella, un proceso que en la escena del doble se da por medio de una transformación personal y espacial. La personal incluye todas las modificaciones que se cursan en la superficie del cuerpo e incluyen los afeites y tinturas de pelo hasta el debatido traje. Estas metamorfosis incluyen en mayor o menor grado los ensayos y repeticiones que progresivamente Raúl traslada desde el escenario de la pensión hasta un pequeño escenario que ha instalado en su cuarto. La metamorfosis espacial ocurre en el escenario de la pensión y evoca dos grandes momentos: la reconstrucción del escenario con ladrillos de vidrio y luces fluorescentes y la paródica pelota de espejos conformada con esquirlas de un espejo roto y una pelota de fútbol.

Detengámonos en el aspecto espacial y en particular en el escenario de la pensión donde conviven estos personajes. Sobre él tienen lugar los ensayos que Raúl vigila y controla pero también, es el único espacio de encuentro entre todo. El escenario es pequeño y al ritmo de “You Should be Dancing” todos bailan y observan a Raúl ensayar

torpemente uno de los pasos. En eso está cuando cae sobre las tablas podridas del escenario. Esto causa la rabiosa reacción de Raúl, quien termina por destruirlo. Sin embargo, esto le da pie para imaginar un nuevo escenario tal como el de la película: transparente, luminoso y colorido. Pero cómo conseguir esos materiales en plena crisis económica y política cuando un metro cuadrado de vidrio “high density” equivale a un sueldo completo. La respuesta la encuentra en las ruinas donde vive y trabaja el Rumano (Alfredo Alonso), un usurero que vende restos de construcciones demolidas y que por una suma menor le ofrece ladrillos de vidrio aptos para su propósito. Recordemos que el tiempo apremia y Raúl debe conseguir todo lo necesario para el espectáculo y el concurso que progresivamente van acaparando su dedicación. Durante los ensayos, conocemos a los demás integrantes de este grupo humano y las lealtades que los vinculan; Wilma, la administradora es la que ha dado el dinero a Raúl para comprar el traje y está enamorada de Raúl pese a que éste tiene una relación con Cony. Ésta es la que más siente y advierte el poco interés sexual que manifiesta su compañero:

CONY: Usted está *apagado* Raúl, ya ni se le para, se le hincha un poco no más, pero no se le para... Está caliente con esa cuestión del piso, pero nada más... Más tonto usted, si *el otro es gringo*... En cambio usted no, *usted es de acá* no más pos, como nosotros... *De la misma comuna*, somos todos de la misma comuna⁶⁰.
RAÚL: Ya no pos, ya no más.

La comunidad, y en especial Cony, resienten el aislamiento de Raúl, advierten lo obligatorio de su obsesión e intentan por diferentes medios, mostrarle la discordancia, recordándole que “*el otro es gringo*” y que pertenece a otra esfera social: “*usted es de acá, de la misma comuna.*” Lo que los demás no comprenden, es la satisfacción imaginaria que le provee la posibilidad del concurso de televisión; ese estar *apagado* en

⁶⁰ Las itálicas son mías.

lo sexual, se enciende como ilusión en Raúl, quien amasa con solitario placer, una búsqueda individual de éxito y bienestar en contraste con un proyecto más comunitario como lo es el show del sábado por la noche en la pensión. Al ver que Raúl se distancia, Goyo gana el protagonismo y junto a Pauli, comienzan a innovar e idear nuevos pasos para la coreografía. Ambos jóvenes aparecen desatados del modelo que apresa a Raúl, de ahí que más que imitar, ellos reforman las coreografías y creativamente, construyen otra. Entre ellos se establece además una amistad cómplice en la entrega y distribución de panfletos en contra de la dictadura que, recordemos, registra su etapa más violenta por esos años (1977-1983). Goyo y Coty, se arriesgan a salir de lo establecido, tanto en el escenario de la pensión como en el escenario clandestino. Del escenario de la pensión lugar donde ocurre lo comunitario, Raúl se encierra en su cuarto para bailar y ensayar los pasos que aprende en las reiteradas visitas al cine. En su cuarto, invadido por la normatividad hollywoodense, ha dispuesto una versión a escala del escenario luminoso y en una de las escenas más logradas de la película, lo vemos bailando “Qué clase de hombre eres” de Frecuencia Mod, parte de la banda sonora del filme (Fig. 16). La agrupación musical, destacó por la elaboración de melodías muy cercanas a los de la onda disco. Canciones bailables pero también baladas, eran entonadas por las hermanas García que a su vez, parecían espejear o ser las dobles de los hermanos Gibbs en los *Bee Gees*.



Fig 16. *Tony Manero*, el escenario personal.

Esta es una secuencia de escenas rápidas y fragmentadas por los destellos de la luz que iluminan la figura semidesnuda de Raúl bailando: el contraluz de la escena y el efecto estroboscópico de los tubos fluorescentes que parpadean arrítmicamente provocan un efecto de tenebrosa intimidad, un baile que sucede en el fuero interno del personaje. El final de la secuencia nos muestra a Raúl embriagado por la luz, bajo un inquietante efecto (¿afecto?) solitario y desnudo, mientras apoya su rostro sobre el vidrio iluminado como absorbiendo toda esa luz que le falta (Fig. 17). Raúl *está apagado*, Raúl está des-iluminado. ¿Cómo no pensar entonces en la escena que abre *Lumpérica* de Diamela Eltit y su nómade protagonista L. Iluminada?: “la luz eléctrica la maquilla fraccionando sus ángulos, esos bordes en que se topa hasta los cables que le llevan luz, languideciéndola hasta la acabada de todo el cuerpo: pero el rostro a pedazos.” (15). Desde el baile solitario y todo ese cuerpo fraccionado por la luz intermitente, Larraín nos da una inquietante tregua antes del show del sábado por la noche.



Fig. 17. *Tony Manero*, Raúl sobre su escenario absorbiendo la luz.

Pese a los malos presagios, la esperada performance del sábado por la noche será todo un éxito de público; la gente los aclama y todos parecen disfrutar del espectáculo: Raúl –sin usar el traje de Manero– se luce ante la audiencia y sus compañeros de baile. Pero anterior a esa secuencia, vemos la ingeniosa idea de Raúl para instalar una pelota de espejos y completar así el *igualito* escenario. Nuestro personaje soluciona este detalle al quebrar un espejo y recubrir con los trozos la pelota de fútbol de Tomás (Fig. 18).



Fig. 18. *Tony Manero*, la improvisada pelota de espejos.

La superstición que se deriva del espejo roto presagiará un final de noche casi tan terrible como el de *Saturday Night Fever*. Como ya queda dicho, el show de esa noche es uno de los pocos momentos en el que los personajes se re-encuentran y temporalmente disfrutan de su mutua compañía. Pero Larraín no da tregua a esta comunidad cruzada por el fracaso y la clandestinidad. Mientras Wilma echa a los últimos parroquianos antes de la hora del toque de queda, Goyo, Cony y Pauli ordenan y recogen las mesas. Más tarde y mientras cuenta las recaudaciones de la noche, Wilma nota que Raúl la mira extrañamente ante lo que ella le advierte: “pájaro que caga en el nido, pájaro de mal agüero”, y como una maldición que se suma a la del espejo, la noche comienza a adquirir un tenebroso cariz. Es cuando todos comienzan a cantar la canción de “Frecuencia Mod”, “Cállate, ya no me mientas”: “Es muy tarde ya para soñar / muchas veces te lo repetí / calla por favor, nos sigas no, no / que nuestra barca naufragó / compartí mi lecho junto a ti / entregué mi cuerpo juvenil / al que yo que tanto yo cuidé / tenías que

destruirlo tú.” Mientras la balada que entreteje el desamor y la destrucción del cuerpo, Raúl se pone de pie e invita a bailar a Pauli mientras Cony, entre la impotencia y la indiferencia, ve cómo Raúl se va con su hija al cuarto. Lo que ahí sucede es un nuevo desencuentro sexual donde cada uno se masturba y no se tocan. Lo que resulta de eso es la iracunda traición de la madre, pero no hacia Raúl o los demás que no lo detuvieron, sino que contra su propia hija.

El filme llega al momento más esperado; es el día del concurso, cuando toda esta insana carrera parece concluir. Para la ocasión, Raúl se ha teñido el pelo para ocultar sus canas y está listo para por fin estrenar el debatido traje *de-sastre*. Es cuando recuerda que bajo el mismo techo tiene a un contrincante: Goyo. Para impedir que éste vaya al programa y aprovechando que no está en casa, Raúl recuerda la literal advertencia de Wilma –“pájaro que caga en su nido”–, poniendo el traje de su compañero en el suelo y cagando sobre él. Una vez vestido para matar y mientras baja la escalera, se encuentra con que la policía ha llegado para interrogar a Pauli, Cony y Wilma, preguntándoles por Goyo. Al escucharlos, Raúl se guarece en un hueco bajo la escala y discretamente se escurre por el tejado mientras escucha que Goyo ha llegado y que la policía ha comenzado a agredirlos. Entre gritos de amenaza, llantos y golpes, Raúl se desliza como un gato y logra escapar hacia su tan esperado estreno televisivo.

Como un *déjà vu* de su primera visita, Raúl se encuentra ahora rodeado de otras cinco réplicas de Tony Manero; unos más bajos, otros más gordos y otros más jóvenes que él. Es el instante en que se pone a prueba el *momento del doble* y queda en manos del público la decisión de quien será el ganador. Esta es la gran escena de la performance con que las películas reafirman la persistencia de sus personajes: *Flashdance* maravillando

a los jueces del conservatorio; *Footloose* con una coreografía grupal autorizada por el reverendo; en breve, los ensayos y sufrimientos tienen como resultado el éxito. No obstante, en *Tony Manero* esta última escena ha sido desprovista de cualquier entusiasmo, ya que intuimos desde el mismo comienzo que será un fracaso. Como sastre de su fantasía, Raúl confecciona un traje incompleto, que siempre revela sus costuras, pliegues y arrugas: el pelo teñido, los movimientos y gestos torpemente aprendidos. Pero, hay algo del brillo de Travolta que se extraña en Raúl. El de él, es un rostro de 52 años, opaco no por la edad, sino que por un rígido rictus, una disciplinada pose de la que se puede deshacer (Fig.19)



Fig. 19. *Tony Manero*, Raúl en el concurso de la televisión.

Su performance en el concurso más que carismática, es una continuación de sus ensayos solitarios que hemos visto a lo largo del filme. Nos preguntamos por tanto, ¿para quién o quiénes baila Raúl?, ¿quién es el ojo a quien quiere impresionar? Y ahí viene el

abismo, de encontrarnos a nosotros espectadores –igual que él– sometidos a las imágenes y obsesiones que Larraín nos presenta en la gran pantalla. No obstante, el director ha roto el vínculo de identificación que se establece entre la audiencia y la película; en modo alguno queremos ser réplicas de este personaje. Por tanto, se nos interpela a través de este paródico reflejo de Hollywood, como consumidores de imágenes. La parodia de Raúl se convierte así, en un movimiento recursivo que, en principio, nos conduce a revisar los efectos del cine en nosotros mismos.

La escena del concurso de la televisión nos lleva al comienzo del filme, cuando Raúl detentaba el poder de la coreografía. En el *set* de televisión, el poder está depositado en la audiencia y, a modo de plebiscito, decide con aplausos al concursante más joven y carismático. Esto, en una escala nacional, es lo que se refleja en la película *No*, el dictador en el banquillo, sometido a la voz del pueblo. Después de su fracaso, vemos a Raúl frustrado y llorando en un paradero de locomoción colectiva; cuando ve acercarse al ganador y su pareja que abordan el bus. Se sube con ellos y se sienta en el último asiento desde donde los mira con una su asesina mirada y así se pierde en la ciudad. La película se termina abruptamente con esa mirada que se pierde en la fantasía de una nueva víctima. Visualizamos la imagen de la muerte rondando las calles de la ciudad sitiada de Santiago, sorda o más bien, ensordecida, ante la muerte de miles de personas. ¿Fue la onda disco la válvula por donde escapó el terror de esos años?

Como producto cinematográfico, Larraín es consciente del poder del cine y del potencial transgresor y estético de sus imágenes. Nos arroja a una experiencia subjetiva desprovista de límites y medidas pero a la vez vigilada por las normativas de la dictadura y el cine, distintas claramente pero cómplices en la construcción subjetiva. *Desde y con el*

cine Larraín arremete contra la hegemonía de Hollywood, atentando contra sus convenciones, invirtiendo sus narrativas y corrompiendo sus cuerpos celestes, es decir, embadurnando el impoluto traje de la estrella con una rabiosa agresión fecal. Alejado de los astros del cine, Raúl se convierte en su negación o *dis-astro*, inscribiendo en su subjetividad la marca del error, la divergencia y el desvío. Encuadrados en el abismo de juegos escópicos reflejados en la pelota de espejos rotos, perdemos la noción de lo que se representa. Larraín ha confeccionado un *Chacal de Nahueltoro*; ha desprovisto a su personaje de toda moral y lo ha ubicado en uno de los momentos de la historia más amenazantes para la sobrevivencia. El *breaking* y el *shaking* de la canción de los Bee Gees resuenan ahora con angustia y desesperación: ¿Es la ciudad que se quiebra en el toque de queda? ¿Es el cuerpo que se sacude en la violencia militar y la tortura? Sin duda, la de Larraín ha ofrecido una mirada novedosa al nuevo panorama del cine chileno en tanto se imagina los entretelones y bambalinas de la vida privada de la dictadura en Chile.

CONCLUSIONES.

La (mala) educación de los gestos.

A lo largo de este trabajo hemos aventurado una nueva lectura del desastre. Nos hemos distanciado de la evidente destrucción del paradigmático terremoto, hacia una zona menos notoria y más borrosa, que es la de la subjetividad. Este movimiento hacia el sujeto, lo proveyó el vocablo mismo del desastre. Descompusimos la palabra, para poder acercarnos no sólo a eventos trágicos, sino que a sujetos ubicados en el universo de lo imperfecto o lo fracasado. Con eso en mente, pudimos apreciar la manera en la que los personajes de las obras de José Donoso, Pedro Lemebel y Pablo Larraín, encarnaban aquella imperfección y subversión que evocaba la palabra desastre. Usamos entonces, la categoría del *dis-astro*, para conceptualizar la dimensión subjetiva de las catástrofes. Por tanto, si el desastre del terremoto operaba en los textos como un presagio de otras calamidades o como momento de revelación de condiciones precarias de existencia; los *dis-astros* derrumbaban desde sus poses y maquillajes, todas aquellas identidades que se presentaban como originales (y

originarias) y monolíticas. Desastres y *dis-astros*, servían para dejar ver determinados contextos políticos, sociales y culturales donde las identidades se fraguan.

Comenzamos nuestro análisis de los desastres y *dis-astros* con Manuela, protagonista de la novela *El lugar sin límites*. Nos alejamos de las lecturas alegóricas del texto para ofrecer una lectura de la misma Manuela como *lugar sin límites*. Donoso conformó en ella/él, un cuerpo fragmentado y registrado dentro de lo incompleto e imperfecto, de modo de reflejar la ruina y la decadencia de la estación El Olivo. La maniobra de Donoso nos resultó particularmente sugerente para este trabajo ya que, el autor invirtió personificó el espacio de la estación y cosificó como ruinas el cuerpo de Manuela; ella/él es por tanto, el lugar donde se anudan el desastre y el desvío. La indeterminación genérica del protagonista, la fluente conciencia de la “muñeca mentida” que va desde el rol de padre al de bailadora de flamenco, nos llevó a considerarlo como un personaje que desborda los límites del género. De ahí, deducíamos que es un personaje *sin límites*, donde *todo* se puede imaginar y todo puede acontecer. Tomábamos prestado entonces, el título de una breve narración de la crítica y escritora Sylvia Molloy, *Varia imaginación*, para pensar cómo el desborde de Manuela opera hacia dos direcciones. La primera que es creativa, se refiere al modo en que Manuela como lugar o locus, inaugura una suerte de linaje –bastardo por cierto– que inspira una serie de otros proyectos artísticos que, no necesariamente, se agotan en el texto escrito. Vimos por ejemplo, el libro de fotografías y testimonios *La Manzana de Adán* de la fotógrafa Paz Errázuriz y la periodista Claudia Donoso. Bajo el sugerente título, se citaba la intención por ocultar el signo del dimorfismo sexual (la manzana de Adán) que no podía ser maquillada; ese último resquicio de virilidad

que debía ser simulado, fajado u oculto. El libro de Errázuriz, suple las zonas grises con la *foto* y los silencios con la *grafía*, convirtiéndose en un espacio testimonial y un retrato más completo pero, no menos dramático, que la fragmentada imagen que nos entregaba Donoso en su novela.

Un segundo aspecto de la varia imaginación, tenía que ver con los trágicos finales que los autores imaginaban para sus personajes. Para ello, incorporábamos la lectura de Gabriel Giorgi, quien proponía que el homosexual se crea para simultáneamente eliminarlo. Teníamos por tanto que, desde la veta creativa, el cuerpo del travesti-homosexual quedaba expuesto como retrato en la fotografía; mientras que desde la imaginación por eliminarlo, quedaba *expuesto* al daño y el exterminio. Esto quedó ejemplificado en el breve análisis de *La Manzana de Adán*, cuando las autoras exponían los testimonios y violentados cuerpos de los travestis, como sujetos de una doble desaparición. Por un lado, las muertes provocadas por la violencia militar solapada de control policial e higiénico y, la silenciada emergencia del sida en los años ochenta.

Replicando en parte a Manuela, mirando hacia y desde los rostros fotografiados por Errázuriz y atendiendo a las maniobras lingüísticas de Néstor Perlongher, las performances del grupo *Las Yeguas del Apocalipsis* volvieron a traer *la loca* al centro del campo cultural clandestino de la dictadura. Sus dos miembros, Pedro Lemebel y Francisco Casas, experimentaron en ellas, un primer acercamiento a las temáticas de la homosexualidad y el sida bajo los contextos de la dictadura y la transición a la democracia. En el capítulo 2, nos detuvimos en las crónicas de Lemebel como dinámicos y novedosos textos que irrumpieron en la década de los

noventa con la temática homosexual que, por entonces, tensó la prevaleciente problemática de la memoria. El afán de Lemebel era triple ya que, entre los escombros del desastre de la dictadura, el sida y el neoliberalismo, intentaba rescatar a la golpeada y desaparecida loca. El análisis de sus crónicas urbanas, nos llevó por un alucinante viaje por la ciudad de Santiago que en los noventa, paroxísticamente cambiaba su fisonomía y, se elevaba para simular *copias de los edenes del primer mundo*. A medida que veía los cambios en la ciudad, el escritor se fijó también en los modos en los que las estéticas, cuerpos y rostros de los chilenos cambiaban en su superficie. Un *cambio de piel* o camuflajes que, iban desde la uniforme apariencia gestada por la dictadura hacia otra impuesta por los modelos foráneos que fluían como mercancías del nuevo modelo económico neoliberal. Cambiar para sobrevivir, parecía ser el lema de los personajes que merodeaban las crónicas de Lemebel, quienes como *dis-astros* (des) orientaban sus precarias existencias a imitar a las estrellas de cine o las divas de la cultura popular norteamericana. Sus *manuelas urbanas* en el “loco afán” por asimilarse a esos íconos, terminaban parodiándolos y se transformaban en sus copias piratas. Madonna y John Travolta son estrellas miradas con sospecha por Lemebel, sobre todo por lo “penetrativo” de esos íconos, por lo obligatorio que se volvieron en su insistente reproducción en las tierras entonces regidas por el totalitarismo.

Éste último aspecto fue el núcleo que, según proponíamos en el capítulo 3, el director Pablo Larraín elaboró en su filme, *Tony Manero*. Su protagonista, Raúl Peralta, lleva a los extremos su “loco afán” por ser otro e igualarse al personaje de *Saturday Night Fever*. Su búsqueda es una representación de la desesperada búsqueda

por una identidad en medio de los discursos del autoritarismo. El personaje es ubicado en una coyuntura histórica, donde se ve expuesto a las políticas identitarias de la dictadura y las seductoras imágenes de Hollywood. Su fracaso en cumplir cualquiera de esos requerimientos, lo convierten en el gran *dis-astro* de este trabajo ya que, expresa la futilidad de dichas políticas. Este desengaño que vemos en el film de Larraín, tiene un aspecto subversivo que Larraín no deja asomar y lo apaga en el momento que retrata a Raúl como un asesino. De otra forma, sus gestos hubiesen sido de una elocuente insubordinación.

Atender a la dimensión subjetiva del desastre, no es menospreciar los fatídicos efectos del terremoto en la sociedad chilena. Aún hoy, podemos observar las incompletas tareas de reconstrucción en las ciudades y localidades costeras del sur de Chile. Pero, lo que parece aún más inquietante, como lo mencionábamos en el capítulo sobre Pedro Lemebel, es el hecho de que en la capital se construya el rascacielos “más grande” de América Latina. Este radical contraste entre los vestigios y ruinas con las utopías neoliberales representadas en el rascacielos, dan vigencia a las crónicas del autor. Sobre todo, si pensamos en la vivacidad con la que retrató los cambios en la ciudad; recordemos que todo ese conjunto de altos edificios cubiertos de espejos, bajo la mirada de Lemebel, resultaban ser más bien, ruinas y escombros de la catástrofe neoliberal.

Las imágenes que circularon del terremoto mostraron el horror de la destrucción y del vandalismo que se aprovechó del río revuelto del maremoto. También reveló el deficiente manejo institucional que hasta hoy se encausa en los tribunales de justicia. En toda la confusa argamasa de destrucción, pillaje e

inoperancia, la fotografía de Roberto Candia que veíamos en la introducción, expone la soledad y la resignación del sujeto del desastre. ¿A quién se acude ante el desastre después del 27F?, ¿quién defiende esa sociedad? Como se preguntaría Foucault. A más de tres años de sucedida la tragedia, la serie de fotografías de Candia titulada *Residuos de la memoria en 8.8*, muestra la inconclusa tarea de rescate y supuesta reconstrucción. En una de las fotografías, leemos un grafiti que dice “Ya están bien los 33 y los del 8.8 siguen esperando”; la cifra numérica alude a dos catástrofes; la de los mineros y el terremoto respectivamente. Mientras la primera fue literalmente cubierta por los medios de comunicación, la permanece en el abandono. El 27F sigue siendo evidencia de las desigualdades más brutales en Chile.

Vuelvo al sujeto y a su situación de indefensión ante la amenaza de la naturaleza. Imagino a Donoso caminando entre las ruinas que vio tras el Gran Terremoto de Chile en 1960, veo a Lemebel asombrándose de los cambios en la ciudad de Santiago en la década de los noventa o a Larraín recreando las escenas del 11 de septiembre de 1973 en su película *Post-Mortem*. Fue, en el capítulo 3, que adelantamos el modo en que Sebastián Lelio filmó *El año del tigre* (2011) sin mayores efectismos y usando la escena del desastre como *set* de filmación. Muchas de las tomas de la película, fueron registradas a pocos días de haber ocurrido el desastre, que sirvió para localizar el drama de Manuel (Luis Dubó), un presidiario de una cárcel del sur que presumimos, está cerca del mar. Su personaje es un hombre cautivo por un crimen, vigilado y sujeto a la disciplina total en el espacio del presidio. Producto del terremoto, la cárcel se derrumba y provoca un gran escape de reos que se pierden en la noche mientras intentan escapar de las olas del mar. El terror del sonido

del sismo y los gritos de las personas nos desorientan como espectadores, no hay ningún punto donde fijar la mirada. Tampoco lo hay en las próximas escenas, que retratan a Manuel caminando hacia la costa y encontrándose con la devastación total dejada por el maremoto (Fig. 1).



Fig. 1. *El año del tigre* (2011): Manuel camina entre las ruinas.

Esta escena, nos hace dudar de manera inmediata de la supuesta y ansiada libertad de Manuel. Lo abierto deviene en abismal y el caos entorpece la búsqueda de su esposa e hija. Cuando llega al sitio, se encuentra con que su hogar ha sido completamente arrasado, lo que presumiblemente significó la muerte de su familia. Por error, cree ver un cuerpo flotando en la playa pero, es una muñeca que flota torpe en el agua. La desolación de Manuel encuentra un único reflejo en el paisaje por el que camina dificultosamente tratando de encontrar alguna pista. Es en esa

exploración, que hace un inusual hallazgo; entre los desechos se encuentra con un tigre abandonado en una jaula (Fig. 2). Al principio, lo da por muerto y luego, cuando se da cuenta de que está vivo, lo libera. Hombre y animal se redimen de las fuerzas represoras pero, al mismo tiempo, se ven expuestos a un total abandono. Mientras el tigre ruga y se pasea entre los escombros, Manuel se esconde y se interna en el campo en búsqueda de resguardo.



Fig. 2. *El año del tigre*: Manuel frente al tigre.

Merodeando y ocultándose de la policía Manuel llega a una casa en ruinas y ve que en su interior, hay un cadáver de una anciana. Manuel la amortaja y la lleva a un bosque, donde después de cavar una tumba, la entierra. Su errancia continúa y tras beber agua de un río, distingue entre los pastizales, el cadáver del tigre herido por un disparo de escopeta. Esto causa un gran dolor en Manuel ya que, de cierta manera la

condena del tigre es la suya también. Manuel tiene hambre y sed, no ha comido en días y desesperado, entra en un terreno privado y comienza a comer unos choclos que han sido dejados para secar al sol. Ahí es sorprendido por el capataz (Sergio Hernández) que lo apunta con la escopeta y violentamente le pregunta por qué se está comiendo la comida de los cerdos. Manuel le explica y él hombre accede a darle techo y comida a cambio de su ayuda con las tareas de reconstrucción del campo. Entre los dos personajes se van desarrollando una serie de diálogos sobre sus respectivas familias y sus soledades, y entre borracheras y fogatas los dos hombres se cuentan sus vidas. Esto hasta que, el capataz le cuenta que fue él el que mató al tigre cuando lo vio comerse al ganado de su patrón: “Ese huevón me tiene que haber comido los animales” le dice mientras notamos la ira silenciosa de Manuel. El fuego ilumina el luciferino rostro del capataz, que beodo proclama el fin del mundo: “¡Señor, tú que me dejaste solo!” y clama su perdón por lo violento que fue contra su mujer y su hijo. Sus violentas historias se reflejan en las pérdidas de sus familias que aparecen como fantasmas en la noche. Al amanecer y mientras el capataz duerme, Manuel lo asesina con un pedazo de vidrio que entierra en la base del esternón y luego, cogiendo trozo de pared, lo pone sobre su pecho. Tras su asesinato, Manuel vuelve a la costa a encontrarse con la devastación. Ahí, advierte de la presencia militar y policial en las calles que controlan el toque de queda; paradójicamente, es en ese momento de vigilancia total –la ciudad es una cárcel y las casas celdas– en el que Manuel encuentra la oportunidad para ser apresado nuevamente y comienza a golpear fierros y a gritar desaforadamente hasta que es detenido y llevado al presidio.

El filme de Lelio es desolado y se ha convertido en uno de los testimonios más crudos del abandono después del 27F. Ofrece, un rostro bastante amargo para mirar al Chile del Bicentenario. Lelio sin duda alguna, dialoga con *La frontera* (1991), otro filme que veinte años antes confrontaba los saldos de la dictadura. También reseñado brevemente en el capítulo 3, la película de Ricardo Larraín acompaña en su exilio a Ramiro Orellana un profesor de matemáticas relegado político de la dictadura. En una localidad aislada y vigilada por ineficaces burócratas, Ramiro conoce a Maite, hija de otro exiliado vasco que escapó de la Guerra Civil Española. Entre los personajes se van tejiendo afecto y rechazos pero también, escapes como el del hombre de la escafandra, que dice que en el fondo del mar hay un hoyo que conecta con el otro lado del planeta, de ahí que ansíe el momento del maremoto. La película, también usó la escénica localidad de Puerto Saavedra, donde sucedió el maremoto en 1960 para filmar los desilusionados diálogos entre sus personajes (Fig. 3).



Fig. 3. *La frontera* (1991), Ramiro y Maite frente a una ruina en el mar.

No es mi intención reseñar ni analizar ambos filmes que en un futuro sería conveniente hacer dialogar; sí me gustaría volver a marcar este poder liberador que el terremoto adquiere en ambos filmes producidos ante contextos históricos críticos como el Bicentenario y la transición democrática.

Como dispositivo narrativo, el terremoto, vaticina, revela y despierta un momento de reflexión en torno al pasado y la memoria. En la narrativa, esto queda claro en la novela de Alberto Fuguet *Las películas de mi vida* (2002) que sugería a través de su personaje, el sismólogo Borja Beltrán:

No creo que sea casual que en los sitios donde más tiembla surgen comunidades olvidadizas, con mala memoria. Un terremoto remece de tal manera a la gente que, en forma inconsciente, olvidan el terror que vivieron. Si no lo hicieran, no podrían continuar viviendo ahí; es un simple mecanismo de supervivencia. (30)

El autor de *Mala onda* (1996) propone aquí una idea que no concuerda con las de Lemebel por ejemplo. Para el personaje de Fuguet, el terremoto más bien, sutura la memoria, la esconde y oculta como mecanismo de sobrevivencia. Sin embargo, es curioso que en ambos autores recurran a Hollywood y sus películas, para imaginar espacios de articulación biográfica desde los que emergen personajes tan distintos como Matías Vicuña en *Mala onda* y la anónima loca. Será interesante cotejar las visiones contrarias de estos autores ya que, ambos sitúan la acción en la ciudad sitiada de la dictadura, los efectos de la cocaína en la sociedad chilena y el tráfico por la ciudad.

Quisiera detenerme ahora, en el título de estas conclusiones: la (mala) educación de los gestos. En él, hago una clara alusión al filme de Pedro Almodóvar

La mala educación (2004) que reflexiona sobre el fracaso de la educación casta y católica a través del crimen de la pedofilia cometido por algunos sacerdotes. Quisiera, sólo a modo de ensayo, trazar algunos de los tantos puntos en común, que podríamos apreciar entre el director español y el escritor Pedro Lemebel. Sería interesante figurarse la idea de una *loca trasatlántica* de un sujeto en fuga que va y viene, desafiando el encierro del clóset o el prostíbulo. Ambos autores coinciden en retratar a sus personajes *queer*, en contextos de dictadura y sida; pienso por ejemplo, en *Todo sobre mi madre* (1999) y su protagonista Manuela (Cecilia Roth) que en una carta a sus amigas Huma Rojo (Marisa Paredes) y Agrado (Antonia San Juan) les cuenta de los avances de salud de Esteban, quien en tiempo record ha negativizado el vih. Recordemos que el bebé es fruto de la unión sexual de la hermana Rosa y Lola, entre una monja y un travesti, y que su caso prueba que el virus “puede desaparecer.” La carta, también dice que al mismo tiempo en Argentina, ha comenzado el juicio contra el dictador Videla. Vemos por tanto, una nueva forma de representar la relación entre dictadura y sida que también veíamos representada en Lemebel. No obstante, Almodóvar es mucho más optimista que el escritor chileno ya que, anula ambos desastres a través de figurar nuevas generaciones.

Por otra parte, tanto en Almodóvar como Lemebel se representa la disimetría del travesti –como lo señalaba Nelly Richard– en el juego y búsqueda de la identidad. Mientras en *Loco afán*, las locas insistían en “parecerse a,” las de Almodóvar no pierden la oportunidad para declarar su “autenticidad,” pese a sus innumerables cirugías plásticas y falsos trajes Chanel. El monólogo de Agrado, quedará registrado en el cine de habla hispana, como un momento en que descompone completamente el

cuerpo; una anatomía completamente alterable. Disputar la identidad y resistir los órdenes del género; las locas de ambos artistas miran a sus estrellas; Betty Davis en Almodóvar o más amargamente Liz Taylor en Lemebel. Éste es más bien iconoclasta, duda del lujo y de las joyas que luchan por el sida pero, más aún, duda del modo en que los astros se replican y duplican en la población chilena de los años de la dictadura. Lemebel observó este pirateo con especial atención, en la comunidad homosexual que se fascinaba en los setenta con Tony Manero o en los ochenta con Madonna. Se deduce de las crónicas y entrevistas a Lemebel, que el personaje encarnado por Travolta prometía una nueva forma de cultivar el yo masculino sin despertar las sospechas de la homosexualidad. En pocas palabras, proveía *una pantalla* o estrategia de camuflaje para disimular el juego narcicista, lo que se sugiere en el filme de Larraín. Por otra parte, Madonna ofrecía el desatamiento de las convenciones sexuales y a la vez, un cuerpo en constante metamorfosis. Fue por tanto, en el pirateo de esas imágenes, en los *gestos* que se repetían una y otra vez, que Lemebel revivió un segundo momento de colonización del cuerpo que ya había sido normado y uniformado por la dictadura. Lo veíamos en el capítulo 2 cuando en la crónica “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” el autor hablaba de un proceso simultáneo de, educación viril de los gestos por la dictadura, “la defunción de la loca sarcomida por el SIDA” y “diezmada por el modelo importado del estatus gay, tan de moda” (22). Al educar los gestos e imponer sobre ellos disciplinas masculinas castrenses o hollywoodenses, se suprimía a *la loca* que se ha definido, como hemos visto desde Donoso, por su desborde. La inexactitud del género es castigada por la historia violenta que fija, recorta y modela los cuerpos

como una *mala educación gestual*. Las “homosexualidades del fin de siglo,” (22) como las llama, son resultado de borramientos, sustituciones y violentas ediciones del cuerpo cuyos testimonios, descansan en el registro fotográfico de Paz Errázuriz.

Para finalizar, quisiera volver a unir los proyectos de Almodóvar y Lemebel, esta vez como espectadores de dos productos visuales que circularon en la década de los setenta y posteriormente en los años noventa. Cuando pesamos en lo grotesco de la Madonna de Lemebel o en el transformado cuerpo de la Agrado, no podemos dejar de lado a un *dis-astro* que se transformó en ícono en el cine de John Waters. Me refiero a Divine (Glenn Milstead) en sus extravagantes personajes y en especial, personificando a Dawn Davenport en *Female trouble* (1974), esa desastrosa adolescente que termina en la silla eléctrica por sus crímenes. No cabe duda que Waters marca una desviada senda para muchos artistas cuyo objetivo es desafiar las convenciones de la sociedad burguesa. Sabemos que el título del filme, inspiró junto al libro de Esther Newton *Mother Camp. Female impersonators in America* (1972), el título del libro de la teórica *queer*, Judith Butler *Gender trouble* de 1990. En el film de Waters y los resultados de la investigación de Newton, la autora observó una muestra de lo que después, elaboró con más detalle sobre el carácter performativo de los géneros. Waters llevó al extremo las provocaciones e impactó a su audiencia con una galería de extraños personajes que invertían todos los órdenes y en distintos niveles. Pienso por ejemplo, en el personaje de aunt Aida (Edith Massey) quien viste como *dominatrix*, se pintarrajea la cara e insistentemente incita a su sobrino (novio de Dawn Davenport) a que se vuelva homosexual: “El mundo heterosexual es una vida enferma y aburrida.” (Fig. 4). La *sísmica* sentencia de la tía, contribuye a conformar

una subversiva atmósfera que termina por derrumbar cualquier intención de presentar una verdad en torno al sexo y al cuerpo.



Fig. 4. *Female trouble* (1974): Aida comenta la vida heterosexual.

Un segundo proyecto es el documental *Paris is burning* (1990) de Jenny Livingston. El controversial documental, filmado por una mujer lesbiana, blanca y judía, retrató la escena marginal de los “Balls” en la ciudad de Nueva York en los años ochenta. Los “Balls,” consistían en elaboradas fiestas y ceremonias en que los concursantes, en distintas categorías, desfilaban (“walk”) y eran juzgados por: la fidelidad de sus encarnaciones, la maestría de sus bailes o la espectacularidad de sus prendas de vestir. Livingston representaba una comunidad a la que era completamente ajena, de ahí que se haya generado la controversia, ya que esta estudiante de Yale retrataba a una comunidad marginal y mayormente afro-americana y latina, con un propósito poco claro que, se leyó primariamente como entretenición. La homofobia y el sida son el telón de fondo de los relatos y la causa de la muerte de

una de las entrevistadas, Venus Xtravaganza. Lo festivo que presentaba Livingston no daba mucho espacio a esa atmósfera de violencia que rodeaba a estos personajes. La crítica bell hooks generó una fuerte controversia en el capítulo 9 “Is Paris burning?” de su libro *Black looks. Race and representation* (1992) donde cuestiona el rol de la documentalista:

Here, the supposedly “outsider” position is primarily located in the experience of whiteness. Livingston appears unwilling to interrogate the way assuming the position of outsider looking in, as well as interpreter, can, and often does, pervert and distort one’s perspective. Her ability to assume such a position without rigorous interrogation of intent is rooted in the politics of race and racism. (152,3)

Más que la polémica que propone hooks que, podríamos trasladar a la representación de las clases sociales en el cine de Pablo Larraín, me quiero centrar en las prácticas reportadas por los entrevistados del documental. En especial, aquellas que operan en el lenguaje, por ser una zona común con alguna de las escenas que evoca Lemebel en sus crónicas. En la figura 5, vemos por ejemplo a Pepper LaBeija, “madre” de la “Casa LaBeija” quien tiene a su cargo un grupo de jóvenes que se inician en el mundo del *drag queen* y de los Balls. Las “casas,” emulan las casas de alta costura y se desarrollan, al igual que en Lemebel, juegos de poses y lenguaje que desestabilizan cualquier intento por monopolizar una identidad.

El documental se detiene y explora estos ansiados concursos en los que sus contendientes habían configurado una serie de códigos para derrocar o descalificar al otro a través de la palabra. El “voguing” o posar glamurosamente consiste en *gestualizar* como las estrellas; el “reading” y “shading” son filosas armas para

desencajar al adversario. Son, en pocas palabras, lecturas que uno hace de otro poniendo atención a defectos o fallas con las que se desmorona el armatoste del disfraz: “I don’t tell you ugly, because you know that you are ugly” nos dice Dorian Corey, uno de los entrevistados.



Fig. 5. *Paris is burning* (1990): Peper LaBeija ingresa en el “Ball”.

Similares modos y estrategias imagina Lemebel, sin embargo, con una intención diferente; la de levantar el ánimo de aquellas que están enfermas. En la crónica *Los mil nombres de María Camaleón de Loco afán*, el autor plantea este travestismo y maquillaje de palabras: “El apodo hace de ese lunar de pelos, una duna de felpa. De esa jodida joroba, un Sáhara de odalisca. De esos ojos miopes, un sueño de geisha. . . . De esa boca de buzón, un beso empapado de tormenta. En fin, para todo existe una metáfora que ridiculiza embelleciendo la falla, la hace propia, única.”

(59). Cuando veo *Paris is burning*, las crónicas de Lemebel y en especial las de *Loco afán*, adquieren un rostro y animación provisorios. En ambas obras, hay un intento por dar cabida y representación a comunidades discriminadas, violentadas y amenazadas por el sida.

Convertirse, transformarse, alterar un orden para desbaratar otro: transformación constante. Esa parece ser la ley que rige a los *dis-astros*, estrellas desorbitadas que desbordan lo homogéneo. Habría que explorar su persistencia en el tiempo, sobre todo, a la luz de los radicales cambios de la legalidad en torno a la homosexualidad y sus lazos civiles en países de habla hispana como Argentina, España, la ciudad de México y recientemente Uruguay. ¿Cuáles son los nuevos órdenes que rigen las subjetividades y los cuerpos diferentes? ¿De qué modo podemos conceptualizar y reflexionar sobre aquella diferencia?, finalmente, ¿habrá espacio para la resistencia en la sociedad global?

En la sociedad chilena actual, dominada por la obsesión en la productividad, la irrupción de los sujetos sociales se ha producido desde los márgenes de una cultura economicista. Incluso los estudiantes que protestan para que la educación pública sea gratuita, actúan desde los márgenes, en la calle y contra la violencia policial que los reprime. Pero ellos vuelven. Como los travestis de Lemebel y las mujeres que toman los pueblos marginales en las novelas de Diamela Eltit, estos jóvenes encarnan la rebeldía de quienes no solo resisten el modelo dominante del sujeto socializado por la televisión, sino que postulan un sujeto irónico y más libre, contradictorio y teatral, capaz de crear espacios alternos de juego y crítica, de protesta y alteridad. Frente a la domesticación del desastre social, ellos producen la rebeldía que apuesta por el sujeto de la contradicción.

BIBLIOGRAFÍA

Aaron, Michele. *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Brunswick, N.J:

Rutgers University Press, 2004. Print.

Aceituno, Roberto. *Los Retornos de Freud*. Santiago: Palinodia, 2006. Print.

Agamben, Giorgio, and Cuspinera A. Gimeno. *Homo Sacer: El Poder Soberano y la Nuda Vida*. Valencia: Pre-Textos, 2003. Print.

---. *Estado De Excepción: Homo Sacer, III*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. Print.

Aguilera, Silvia. *El Terremoto Social del Bicentenario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2010. Print.

Almodóvar, Pedro, Agustín Almodóvar, Bernal G. García, Fele Martínez, Cacho D.

Giménez, Lluís Homar, and Francisco Boira. *La Mala Educación: Bad Education*.

Culver City, Calif: Sony Pictures Home Entertainment, 2005.

---. Almodóvar, Pedro, Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Candela Peña, Juan

A. San, Rosa M. Sardá, and Alberto Iglesias. *Todo Sobre Mi Madre: All About*

My Mother. Culver City, Calif: Columbia TriStar Home Video, 2000.

- Anderson, Mark D. *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011. Print.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que Anochezca*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006. Print.
- Balderston, Daniel. *El Deseo, Enorme Cicatriz Luminosa: Ensayos sobre Homosexualidades Latinoamericanas*. Rosario, Argentina: B. Viterbo Editora, 2004. Print.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflexions on Photography*. New York: Hill and Wang, 1980. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. Print.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. España: Pre-textos, 2008. Print.
- Benshoff, Harry M, and Sean Griffin. *Queer Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, 2004. Print.
- Berger, John. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. Print.
- Beverley, John. *Subalteridad y Representación*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- . "I ESTUDIOS - La persistencia del subalterno." *Revista Iberoamericana*. 69. 203 (2003): 335. Print.
- Blanco, Fernando A. *Desmemoria y Perversión: Privatizar lo Público, Mediatizar lo Íntimo, Administrar lo Privado*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010. Print.
- . *Reinas de Otro Cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2004. Print.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1993. Print.

- . *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. Print.
- Brito, Eugenia. *Campos Minados: Literatura Post-Golpe En Chile*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990. Print.
- Brown, Wendy. *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2005. Print.
- Brunner, José Joaquín. "Cultura y Sociedad en Transición". *Revista de Crítica cultural*, vol. 1, mayo 1990. Print.
- Bull, Malcolm. *Apocalypse Theory and the Ends of the World*. Oxford: Blackwell, 1995. Print.
- . "On Making Ends Meet". *Apocalypse Theory and the Ends of the World*. Ed. Bull, Malcolm. Oxford: Blackwell, 1995. Print.
- Butler, Judith. *Vida Precaria: El Poder Del Duelo Y La Violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Print.
- . *Deshacer el Género*. Barcelona: Paidós, 2006. Print.
- . *Lenguaje, Poder e Identidad*. Madrid: Síntesis, 2004. Print.
- . *Cuerpos que Importan: Sobre los Límites Materiales y Discursivos del Sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Print.
- . *El Género en Disputa. El Feminismo y la Subversión de la Identidad*. México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 2001. Print.
- Cánovas, Rodrigo. *Sexualidad y Cultura en la Novela Hispanoamericana. La Alegoría del Prostíbulo*. Santiago de Chile: LOM, 2003. Print.

- Cañas, Dionisio. *El Poeta y la Ciudad. Nueva York y los Escritores Hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994. Print.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. *Tramas del Mercado: Imaginación Económica, Cultura Pública y Literatura en el Chile de Fines del Siglo Veinte*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Print.
- Carrasco, Eduardo y Negrón, Barbara. *La Cultura Durante el Período de la Transición a la Democracia*. Santiago: Consejo Nacional de la cultura y las artes, 2006. Print.
- Casas, Francisco. *Romance del arcano sin nombre*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009. Print.
- . *Romance de la inmaculada llanura*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2008. Print.
- . *Yo, yegua*. Santiago: Seix Barral, 2004. Print.
- . *Sodoma mía*. Santiago: Cuarto Propio, 1991. Print.
- Cavallo, Ascanio. “Matías Bize. La insoportable levedad de la pareja.” *El Novísimo Cine Chileno*. Ed. Cavallo, Ascanio, and Gonzalo Maza. . Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010. Print.
- Cavallo, Ascanio, and Gonzalo Maza. Introducción. *El Novísimo Cine Chileno*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010. Print.
- Cavallo, Ascanio, Pablo Douzet, and Cecilia Rodríguez. *Huérfanos y Perdidos: El Cine Chileno de la Transición, 1990-1999*. Santiago de Chile: Grupo Grijalbo Mondadori, 1999. Print.
- Cerda, Carlos. *Donoso sin Límites*. Santiago: LOM Ediciones, 1997. Print.

- Cheah, Pheng. *Inhuman Conditions: On Cosmopolitanism and Human Rights*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2006. Print.
- Cohn, Nik. "Tribal Rites of the New York Saturday Night". New York Magazine, June 7, 1976. Electronic copy: < <http://nymag.com/nightlife/features/45933/>>
- Contardo, Óscar. *Santiago Capital*. Santiago: Planeta, 2012.
- . *Raro: Una Historia Gay De Chile*. Santiago: Editorial Planeta, 2011. Print.
- Contardo, Óscar y Macarena García. *La Era Ochentera: Tevé, Pop y Under en el Chile de los Ochenta*. Santiago, Chile: Ediciones B Chile, 2005. Print.
- Cruz, Arnaldo, and Martin F. Manalansan. *Queer Globalizations: Citizenship and the Afterlife of Colonialism*. New York: New York University Press, 2002. Print.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. London: Rebel Press, 2007. Print.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. California: University of California Press, 1984. Print.
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de Luz*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. Print.
- Diccionario De Autoridades*. Madrid: Editorial Gredos, 1963. Print.
- Dides, Claudia. *Voces En Emergencia: El Discurso Conservador Y La Píldora Del Día Después*. Santiago de Chile: FLACSO-UNFPA, 2006. Print.
- Donoso, Claudia; Errázuriz, Paz. *La Manzana De Adán*. Santiago: Zona Editorial, 1990. Print.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. Santiago: Alfaguara, 2006. Print.
- . *Casa de Campo*. Santiago: Punto de Lectura, 2006. Print.
- . *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Argentina: Punto de Lectura, 2006. Print.

- . *El Mocho*. Santiago: Punto de Lectura, 2004. Print.
- . *Historia Personal Del "boom."*. España: Alfaguara, 1982. Print.
- . *La Desesperanza*. Barcelona, Seix Barral, 1987. Print.
- . *La Misteriosa Desaparición de la Marquesita de Loria*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1980. Print.
- . *Coronación*. Barcelona: Seix Barral, 1962. Print.
- Donoso, Pilar. *Correr el Tupido Velo*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2009. Print.
- Douglas, Mary. *Pureza y Peligro. Un Análisis de los Conceptos de Contaminación y Tabú*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. Print.
- Droguett, Carlos. *Patatas de Perro*. Barcelona: Seix Barral, 1979. Print.
- Dyer, Richard. *Pastiche*. London: Routledge, 2007. Print.
- . *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Routledge, 2004. Print.
- Eadie, Jo. *Sexuality: The Essential Glossary*. London: Arnold, 2004. Print.
- Echols, Alice. *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*. New York: W. W. Norton, 2010. Print.
- Elliman, Yvonne, Walter Murphy, Ralph MacDonald, and David Shire. *Saturday Night Fever: Original Movie Soundtrack*. Los Angeles, Calif: Polydor, 1977. Sound recording.
- Eltit, Diamela. *Impuesto a la Carne*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2010. Print.
- . "La plenitud de la apariencia." *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, Octubre-Diciembre 2008, p. 1077-1081. Print.
- . "Transición democrática, mercado y literatura". *Emergencias*. Santiago: Planeta/Ariel, 2000. Print.

- . *El Padre Mío*. Santiago, Chile: Francisco Zegers, 1989. Print.
- Eltit, Diamela; Errázuriz, Paz. *El Infarto del Alma*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1994. Print.
- . *Tres novelas*. México: FCE, 2004. Print.
- . *Lumpérica*. Santiago: Las ediciones del ornitorrinco, 1983. Print.
- Epps, Bradley. "Retos, Riesgos, Pautas y Promesas de la Teoría *Queer*". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, Octubre-Diciembre 2008, 897-920.
- Errázuriz, Luis. *El Golpe Estético. Dictadura Militar en Chile 1973-1989*. Santiago de Chile: Ocho libros, 2012. Print.
- . "Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural." *Latin American Research Review*, Vol. 44, No. 2 (2009): 136-157. Print.
- Errázuriz, Paz. Entrevista personal. 4 de enero, 2010.
- Eribon, Didier. *Reflexiones Sobre la Cuestión Gay*. Anagrama: Barcelona: 2001. Print.
- Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Print.
- Foster, David W. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin, Tex: University of Texas Press, 2003. Print.
- Foucault, Michel. *Of Other Spaces*. Foucault Info. N. p. 1998-2013. N.d. Web. 15,6,2012.
- . *Historia de la Sexualidad. La Voluntad del Saber*. México: Siglo XXI, 2006. Print.

- . *La historia de la locura en la época clásica I y II*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.
- . *Seguridad, Territorio, Población: Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.
- . *Defender la Sociedad: Curso en el College ee France, 1975-1976*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Print.
- Front Cover. "Apocalypse Now. Tsunamis. Earthquakes. Nuclear Meltdowns. Revolutions. Economies on the Brink. What the #@%! Is Next." *Newsweek* 28 March & 4 April, 2011. Print
- Fuentes, Carlos. *Cristóbal Nonato*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Print.
- Fusco, Coco. *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. London: Routledge, 2000. Print.
- Galende, Federico. *Filtraciones: Conversaciones sobre Arte en Chile*. Santiago: ARCIS , 2009. Print.
- . *Filtraciones: Conversaciones sobre Arte en Chile (de Los 60's a Los 80's)*. Santiago, Chile: ARCIS, 2007. Print.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. México: Siglo XXI, 2007. Print.
- García Huidobro, Cecilia. *José Donoso: El Escribidor Intruso; Selección de Artículos Periodísticos*. Santiago, Chile: Ed. Univ. Diego Portales, 2004. Print.
- Genette, Gérard. *Umbrals*. México: Siglo XXI, 2001. Print.
- Gibbs, Nancy. "The Day the Earth Moved". *Time* 28 March, 2011: 24-33. Print
- Giorgi, Gabriel, y Fermín Rodríguez. *Ensayos Sobre Biopolítica: Excesos De Vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007. Print.

- . *Sueños de Exterminio: Homosexualidad y Representación en la Literatura Argentina Contemporánea*. Rosario, Argentina: B. Viterbo Editora, 2004. Print.
- Gómez, Quinteros L. *Los Terremotos en el Paisaje Urbano de Concepción: Ensayo Histórico-Geográfico*. Concepción: Instituto Profesional Diego Portales, 2004. Print.
- González, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. England: Cambridge University Press, 1993. Print.
- González, Farfán, y Chiappe G. Bravo. *Ecos del Tiempo Subterráneo: Las Peñas en Santiago Durante el Régimen Militar (1973-1983)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009. Print.
- González, Horacio, Adrián Cangi, y Paula Siganevich. *Lúmpenes Peregrinaciones: Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996. Print.
- Gubert, Román. *La Imagen Pornográfica y Otras Perversiones Ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005. Print.
- Guerrero, Javier, and Nathalie Bouzaglo. *Excesos del Cuerpo: Ficciones de Contagio y Enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. Print.
- Gugelberger, Georg. *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. USA: Duke University Press, 1996. Print.
- Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011. Print.

- Hernández, Felipe, Peter Kellett, and Lea K. Allen. *Rethinking the Informal City: Critical Perspectives from Latin America*. New York: Berghahn Books, 2010. Print.
- Hernández, Parker L. *Catástrofe en el Paraíso: Reportaje al Sur de Chile y 61 Fotografías del Sismo Mayor de la Historia*. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico, 1960. Print.
- hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston, MA: South End Press, 1992. Print.
- Irwin, Robert M. K, Ed McCaughan, and Michelle R. Nasser. *The Famous 41: Sexuality and Social Control in Mexico, C. 1901*. New York, N.Y: Palgrave Macmillan, 2003. Print.
- Kermode, Frank. "Waiting for the End". *Apocalypse Theory and the Ends of the World*. Ed. Bull, Malcolm. Oxford: Blackwell, 1995. Print.
- Klein, Naomi. *La Doctrina Del Shock: El Auge Del Capitalismo Del Desastre*. Barcelona: Paidós, 2007. Print.
- Larraín, Juan D, Pablo Larraín, Mateo Iribarren, Alfredo Castro, Antonia Zegers, Jaime Vadell, Amparo Noguera, Marcelo Alonso, Marcial Tagle, Sergio Armstrong, Alejandro Castaños, and Juan C. Meza. *Post Mortem*. New York: Kino Lorber, 2012.
- , Juan D. Larraín, Mateo Iribarren, Alfredo Castro, Amparo Noguera, Héctor Morales, Elsa Poblete, Paola Lattus, Nicolás Mosso, and Enrique Maluenda. *Tony Manero*. New York: Kino Lorber Inc, 2010.

- , Hernan Larraín, Juan D. Larraín, Benjamín Vicuña, Gastón Pauls, and Héctor Noguera. *Fuga*. S.l.: Laguna Productions, 2008.
- Lawner, Miguel. “Chile: una historia milenarias de terremotos y maremotos.” *El Terremoto Social del Bicentenario*. Ed. Silvia Aguilera. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2010. Print.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. London: Blackwell, 1991. Print.
- Lemebel, Pedro. *Háblame de Amores*. Santiago: Planeta, 2012. Print.
- . *Serenata Cafiola*. Santiago: Seix Barral, 2008. Print.
- . *Adiós Mariquita Linda*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2004. Print.
- . *La Esquina es mi Corazón*. Santiago: Seix Barral, 2004. Print.
- . *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix Barral, 2003. Print.
- . *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998. Print.
- . *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997. Print.
- Lewis, Vek. *Crossing Sex and Gender in Latin America*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2010. Print.
- Lira, Elizabeth. “La vida como sobreviviente. Las secuelas de la dictadura en sus víctimas.” *Historia de la Vida Privada en Chile. El Chile Contemporáneo de 1925 a nuestros días*. Ed. Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri. Santiago: Taurus, 2007. 350-379. Print.
- Livingston, Jennie, Paul Gibson, and Jonathan Oppenheim. *Paris Is Burning*. Burbank, CA: Miramax Home Entertainment, 2005.
- Los, Ríos V. *El Cine de Raúl Ruiz: Fantasma, Simulacros y Artificios*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010. Print.

---. *El Cuerpo del Delito: Un Manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999. Print.

Ludmer, Josefina, and Carlos J. Alonso. *Las Culturas De Fin De Siglo En América Latina: Coloquio En Yale, 8 Y 9 De Abril De 1994*. Rosario [Argentina: B. Viterbo, 1994. Print.

Mateo, Ángeles. “Crónica y Fin de Siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI)”. *Revista Chilena de Literatura*, No. 59 (Nov., 2001), pp. 13-39.

McDougall, Joyce. *Alegato por una Cierta anormalidad*. Argentina: Paidós, 2004. Print.

McKeon, Michael. *Theory of the Novel. A Historical Approach*. John Hopkins University Press: Baltimore, 2000. Print.

Ministerio Secretaría General de Gobierno. Decreto 23: Declara a la Cueca Danza Nacional de Chile. Santiago, 18 de Septiembre de 1979.Url: <http://bcn.cl/19kvw>.

Moliner, María. *Diccionario de uso del Español: [1]*. Madrid: Gredos, 1966. Print.

Molloy, Sylvia. *Poses de Fin de Siglo: Desbordes del Género en la Modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012. Print.

---. *Varia Imaginación*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2003. Print.

Monsiváis, Carlos. *Apocalipstick*. México: Debate, 2009. Print.

---. *"No sin Nosotros": Los Días del Terremoto 1985-2005*. México, D.F: Ediciones Era, 2005. Print.

---. *Entrada Libre: Crónicas de la Sociedad que se Organiza*. México: Ed. Era, 1987. Print.

---. *A Ustedes Les Consta: Antología de la Crónica en México*. México: Ediciones Era, 1980. Print.

Morales, Leonidas. *Novela Chilena Contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*.

Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004. Print.

Moraña, Mabel. "El Boom del subalterno" *Revista de Crítica Cultural*, vol. 15, noviembre, 1997. Print.

Moulián, Tomás. *Chile: Anatomía de un Mito*. Santiago de Chile: LOM, 1998. Print.

Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones Somáticas. Naturalismo, Nacionalismo y Políticas Médicas del Cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2000. Print.

Olavarría, José y Arturo Márquez. *Varones: Entre lo Público y la Intimidad: IV Encuentro de Estudios de Masculinidades*. Chile: Red de Masculinidad/es, Chile, 2004. Print.

Ortega, Julio. *Caja de Herramientas: Prácticas Culturales para el Nuevo Siglo Chileno*. Santiago Chile: LOM Ediciones, 2000. Print.

Paz, Soldán E, and Debra A. Castillo. *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland Pub, 2001. Print.

"Pedro Lemebel." *De vez en cuando la vida*. Chilevisión. CHV. 2009. Televisión.

Piglia, Ricardo. *Plata Quemada*. Barcelona: Anagrama, 2006. Print.

Plath, Oreste. *Geografía del Mito y la Leyenda Chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Grijalbo, 1994. Print.

Política Cultural Del Gobierno De Chile. Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral, 1975. Print.

- Pommier, Gerard. *El Orden Sexual*. Argentina: Amorrortu Editores, 1989. Print.
- Poniatowska, Elena. *Nada, Nadie: Las Voces Del Temblor*. México, D.F: Ediciones Era, 1988. Print.
- Povinelli, Elizabeth A. *Economies of Abandonment: Social Belonging and Endurance in Late Liberalism*. Durham N.C.: Duke University Press, 2011. Print.
- Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Santiago: Tajamar editores, 2004. Print.
- Ramírez, Christian. "Pablo Larraín. Una habitación cerrada." *El Novísimo Cine Chileno*. Ed. Cavallo, Ascanio, and Gonzalo Maza. . Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010. Print.
- Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas: Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*. Providencia, Santiago [Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998. Print.
- . *La Insubordinación de los Signos: Cambio Político, Transformaciones Culturales y Poéticas de la crisis*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994. Print.
- . *Masculino/femenino: Prácticas de la Diferencia y Cultura Democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993. Print.
- Ripstein, Arturo, Lucha Villa, Ana Martín, Gonzalo Vega, Julián Pastor, Carmen Salinas, Fernando Soler, Roberto Cobo, Miguel Garzón, and José Donoso. *El lugar sin límites*. Culver City, Calif.: Strand Releasing Home Video, 2006.
- Rojas, Jorge; Rojas, Gonzalo. "Auditores, lectores, televidentes y espectadores. Chile mediatizado. 1973-1990." *Historia de la Vida Privada en Chile. El Chile Contemporáneo de 1925 a nuestros días*. Ed. Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri. Santiago: Taurus, 2007. 381-424. Print.
- Rojo, Grínor. *Discrepancias de Bicentenario*. Santiago: LOM, 2010. Print.

- . "Saques." *El Terremoto Social Del Bicentenario*. Silvia Aguilera Ed. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2010. Print.
- Ruffinelli, Jorge. *América Latina en 130 Películas*. Santiago, Chile: Uqbar Editores, 2010. Print.
- . *El Cine de Patricio Guzmán: En Busca De Las Imágenes Verdaderas*. Chile: Uqbar Editores, 2008. Print.
- Sarduy, Severo. *Colección Archivos De Literatura Latinoamericana*. Nanterre, France: ALLCA XX, 1996. Print.
- Schechner, Richard. *Performance: Teoría y Prácticas Interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, 2000. Print.
- Sedgwick, Eve K, and Adam Frank. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, and Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Serrano, Margarita. *Terremoto Después del Terremoto: Trauma y Resiliencia*. Santiago de Chile: Uqbar, 2011. Print.
- Shaw, Deborah. *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2007. Print.
- . Introduction. *Contemporary Cinema of Latin America: Ten Key Films*. New York, NY; London: Continuum, 2003. Print.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Travestism, Masculinity, and Latin American Literature*. New York, Palgrave, 2002.

- Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. España: Edhasa, 1981. Print.
- Spotorno, Radomiro, and Andrés Gana. *Glosario del Amor Chileno*. Santiago, Chile: Ediciones GrilloM, 2008. Print.
- Stigwood, Robert, Norman Wexler, John Badham, John Travolta, Karen L. Gorney, Barry Miller, Joseph Cali, Paul Pape, Donna Pescow, Bruce Ornstein, Julie Bovasso, Martin Shakar, Sam Coppola, Barry Gibb, Maurice Gibb, Robin Gibb, Ralf Bode, and Nik Cohn. *Saturday Night Fever*. Hollywood, Calif: Paramount Home Entertainment, 2007.
- Subercaseaux, Benjamín. *Chile, o, una Loca Geografía*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1944. Print.
- Sutherland, Juan P. *Nación Marica: Prácticas Culturales y Crítica Activista*. Chile: Ripio Ediciones, 2009. Print.
- . *A Corazón Abierto: Geografía Literaria de la Homosexualidad en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Sudamerica, 2001. Print.
- . *Angeles Negros*. Santiago, Chile: Editorial Planeta Chilena, 1994. Print.
- Toro, Alfonso, and Fernando, Toro. *El Debate de la Postcolonialidad en Latinoamérica: Una Postmodernidad Periférica o Cambio de Paradigma en el Pensamiento Latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana, 1999. Print.
- Toro, Alfonso. *Postmodernidad y Postcolonialidad: Breves Reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1997. Print.
- Vidal, Hernán. *José Donoso: Surrealismo y Rebelión de los Instintos*. Gerona: Aubi, 1972. Print.

Villoro, Juan. *8.8: El Miedo en el Espejo: Una Crónica del Terremoto en Chile*. Oaxaca de Juárez, Oaxaca: Almadía, 2010. Print.

Volek, Emil. *Latin America Writes Back: Postmodernity in the Periphery (an Interdisciplinary Perspective)*. New York: Routledge, 2002. Print.

Waters, John, Divine, David Lochary, Mink Stole, Mary V. Pearce, and Edith Massey. *John Waters' Female Trouble*. S.l.: New Line Home Entertainment, 2004.