

El discurso travesti o el travestismo discursivo en *La esquina es mi corazón: Crónica urbana* de Pedro Lemebel.

Karina Wigozki

En líneas generales, la figura travesti ha sido definida por la crítica como la sexualidad que resquebraja la construcción del sistema binario genérico de lo masculino y lo femenino, ya que su condición y configuración fundamental se basa en la desestabilización de las jerarquías genéricas¹. Dicha “situación”² ha llevado incluso a hablar del travesti como una sexualidad de expresiones múltiples, la cual en la cultura occidental se ha considerado como un fenómeno intrínsecamente relacionado con la homosexualidad³. En este sentido, se ha relacionado el travestismo con el cambio de vestimenta (“cross dressing”), el fetichismo, el transexual, el imitador femenino (“female impersonator”) y el travesti *drag*, siendo éstas últimas dos expresiones descritas básicamente como entretenedores de espectáculos (Garber 132).

La diferencia entre cada manifestación de la sexualidad travesti es muy sutil, como mencioné anteriormente, algunos se acercan a su sexualidad a través del mecanismo de sustitución (los fetichistas), otros invierten los códigos de su vestimenta y otros cambian su cuerpo. Sin embargo, lo importante no es formular una definición fija del fenómeno travesti, sino más bien distinguir su condición de multiplicidad, y su intención de dispersión. Por ello, encontrar una única definición que aclare y contenga lo que se entiende por travestismo estaría negando uno de los componentes elementales de este fenómeno, lo que Marjorie Garber denominaría su carácter confuso. Además, como muy bien lo señala Ben Sifuentes retomando la noción de Butler al plantear que todo género es un constructo cultural, el travestismo es también un *performance* del género y, por lo tanto, un proceso siempre en desarrollo: “travestism as a

process is always evolving” (Sifuentes 2). El travestismo, entonces, es un proceso cambiante que escapa a definiciones precisas.

Pero además del contexto socio-cultural desde donde Garber intenta definir al fenómeno travesti, el travestismo puede configurar otras lecturas desde distintos niveles discursivos. Así, se puede destacar su capacidad envolvente y además transgresora en los distintos discursos genéricos, políticos, culturales y literarios que puede contener. Como apunta Ben Sifuentes-Jáuregui: “. . . travestism . . . shows not only the interior and exteriors of culture but, crucially, the construction of these spaces” (72). Cómo se construyen estos espacios travestis o cómo se travisten ciertos espacios discursivos, es el planteamiento que desarrollaré en este capítulo.

A través del análisis de *La esquina es mi corazón: Crónica urbana* (1995) del escritor y artista visual chileno Pedro Lemebel⁴, identificaré dos lecturas del fenómeno travesti. La primera lectura resalta un espacio discursivo travesti de descolonización y de resistencia postcolonial, el cual a su vez se identifica con un proceso discursivo que podemos denominar como “des-nación”. Más aún, en *La esquina* se cuestionan los fundamentos consolidadores del imaginario decimonónico de la nación latinoamericana, a través del recorrido urbano que hace el travesti lemebeliano por la ciudad de Santiago. Con su presencia y comportamiento en la ciudad, el travesti se constituye como una figura desestabilizadora que confronta el paradigma de la ciudad “ordenada”. Una ciudad “ordenada” que se ha proyectado desde la época de la colonia (Rama) como centro y epicentro del origen de la nación latinoamericana. En una segunda instancia, leo la figura travesti como metáfora de la escritura misma de Lemebel. En este sentido, lo que se resaltará es que la inscripción del cuerpo travesti en el texto del cronista chileno, al sobrepasar la referencialidad del personaje mismo, permitirá pensar su escritura como

un travestismo literario. Este travestismo discursivo literario se configura así a partir de la vestimenta travesti, la cual envuelve y “viste” su narrativa.

1-El travesti como parodia de la parodia de una parodia: Latinoamérica

El travestismo, comenta Marjorie Garber, al volver las fronteras genéricas permeables, es decir, al subvertir el orden binario de hombre/mujer, masculino/femenino, transgrede la misma noción de categorías fijas y se convierte en una “categoría en crisis”. Como “género permeable” y como categoría en crisis, el travesti se ubica y desubica como lo que Garber denomina lo “tercero”. Un “tercero” que además de señalar la figura travesti como un “tercer sexo” o un “tercer término” describe “a mode of articulation, . . . a space of possibility. Three puts in question the idea of one: identity, self-sufficiency, self-knowledge . . .” (Garber 11).

Desde esta perspectiva, el espacio fronterizo de lo “tercero” que ocupa el travesti es otro espacio de posibilidad discursiva, un modo de rearticular y desautorizar nociones fijas de conocimiento. La figura travesti en su clasificación o “descalificación” como lo “tercero” resulta entonces analoga a la América Latina definida bajo la noción de “Tercer Mundo”:

“The Third World is only a ‘third’ in that it does not belong to one or another of two constructed regions . . . What the so-called Third World nations have in common is their post-colonial status . . . and the fact that they were once subjected to Western rule . . . ‘Third World’ is a political term, which simultaneously reifies and dismisses a complex collection of entities” (Garber 11).

En este sentido, lo “tercero” del Tercer Mundo entendido como característica constitutiva de su identidad, se acerca a la constitución misma de la figura travesti. Ambas se distinguen por no corresponder plenamente a categorías universales dadas. Estas similitudes son las que exaltan la condición inherente de resistencia, transgresión y descentramiento tanto de Latinoamérica como del travesti. En última instancia, es el resistir y subvertir un sistema de categorías fijas

impuestas lo que determina sus identidades (llamense estas políticas, culturales, sexuales o literarias).

Desde luego, esta sería una de las perspectivas que “imagina” a América Latina a través de la “resistencia”. Sin embargo, existe el peligro de una aproximación un tanto más pasiva ante la imposición cultural del Primer Mundo sobre Latinoamérica, la cual reforzaría el modelo primermundista. Sylvia Molloy, al respecto ha dicho que “As North America’s foremost Other-geographically and culturally-Latin America is constantly being asked, by the United States, to represent that Other along lines dictated by the United States’ sameness”⁵.

Ahora bien, cuando el travestismo surge precisamente en este espacio del llamado Tercer Mundo, la capacidad transgresora de su discurso se expresa a través de la “máscara” y la parodia. La “márcara” que configura un “discurso del exceso travesti”, burla la construcción de la identidad latinoamericana establecida a partir de imposiciones, copias y remedos. Y como consencuencia, desestabiliza la imagen del sujeto nacional. Sobre la noción del dicurso travesti como metáfora del imaginario de América Latina, Nelly Richard ha señalado que:

La hiperalegorización de *la identidad como máscara* que realiza el travesti pintado desenmascara la vocación latinoamericana del *retoque*. Retoque de la falta de lo propio (por el déficit de originalidad que marca las culturas secundarias como culturas de la reproducción) mediante la sobremarca cosmética de lo “ajeno”. Vista desde el centro, la copia periférica es el doble rebajado, la imitación desvalorizada de un original que goza de la plusvalía de ser referencia metropolitana. Pero vista desde sí misma, esa copia es también una sátira postcolonial de cómo el fetichismo primermundista proyecta en la imagen latinoamericana representaciones falsas de originariedad y autenticidad (la nostalgia primitivista del continente virgen) que Latinoamérica vuelve a falsificar en una caricatura de sí misma como Otro para complacer la demanda del otro” (Richard, Masculino/Femenino 68).

El travesti, entonces, como el discurso del “retoque”, como el discurso de la respuesta y de lo copiado es el espacio idóneo para la parodia. Una parodia que en el contexto de América Latina se proyecta como ese Otro que debe resistir y no “complacer” la imagen que impone la referencia “metropolitana”.

En este sentido, recordamos el performance que realizaron “Las Yeguas del Apocalipsis” (Pedro Lemebel y el poeta chileno Francisco Casas) en 1990 con “Las Dos Fridas”⁶. (Véase la figura 1)



Figura 1

Este performance al incorporar la homosexualidad al cuadro original de Frida Kahlo, se convierte en la parodia carnavalesca del binarismo genérico, ya que burla el sistema que define a la sexualidad a partir de lo femenino y de lo masculino. A través de la copia y del “doblaje”-el cuerpo doble de las dos Fridas- se transforman los afectos y sentimientos adjudicados tradicionalmente y únicamente a la mujer. Así, “Las yeguas” al vestirse de Frida Kahlo visten y

travisten con su gesto homosexual las jerarquías genéricas. Además, al incorporarse la homosexualidad masculina al cuadro original se está cuestionando la comercialización de la moda Frida, es decir, el mito que circunda en torno a la figura de Frida como mujer-víctima (Franco 33, Richard *Residuos* 214) transformándose dicho mito en la parodia del travesti-víctima. Así mismo, y en un contexto más amplio, al desestabilizar la distribución maniquea de los roles genéricos también se está fisurando la homogeneidad heterosexual tradicionalmente promovida y reforzada por el modelo jerarquizador del Estado-nación.

Desde esta perspectiva, el travesti también quiebra la construcción maniquea del sujeto de la historia y, primordialmente, del sujeto nacional universalmente sexualizado como colonial, metropolitano, viril y heterosexual. En este sentido, resulta paradigmática la representación del Bolívar del artista chileno Juan Dávila⁷. “El libertador Simón Bolívar” fue un fragmento de la instalación titulada “Utopía” que en 1994 Dávila expuso en la galería Hayward de Londres. De esta instalación se reprodujo, en forma de tarjeta postal, el fragmento alusivo a Bolívar que circuló ampliamente por varios países latinoamericanos.

La figura travesti del Bolívar de Dávila de tetas de silicona, caderas exuberantes, rasgos indígenas, medias veladas y botas negras sobre un caballo de colores sicodélicos, “traviste” la leyenda del héroe nacional al incorporar al indio, la mujer y al travesti –la subalternidad- a la centralidad criolla- masculina y oligárquica- del proyecto nacional (Richard, *Residuos* 187, Moraña 78). Así, este Bolívar con sus rasgos indígenas, femeninos y su gesto vulgar “contamina” la imagen oficial del héroe de la leyenda independentista de América Latina, siempre retratado dentro una lógica heteronormativa y metropolitana. (Véase la figura 2)

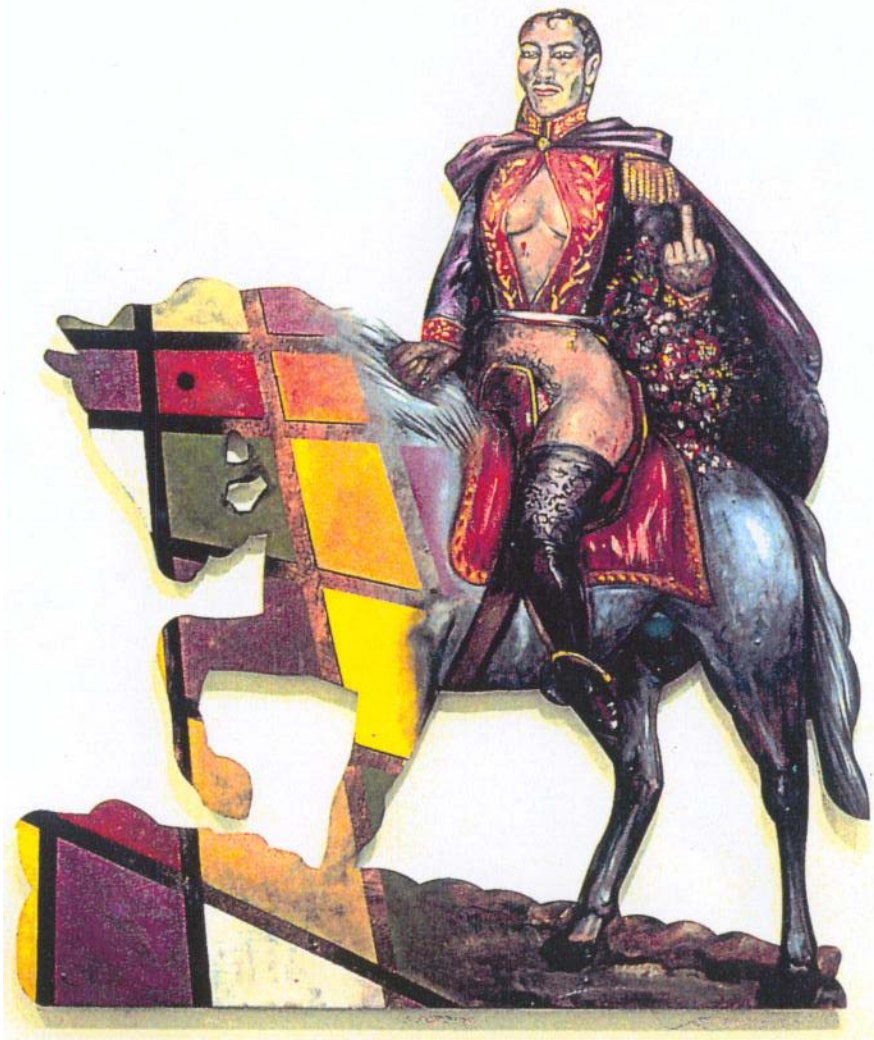


Figura 2

Este Bolívar revela así cómo el discurso de la historia ha sido un discurso siempre sexuado; “a nadie le cabe duda, desde los primeros textos escolares, que la historia se escribe en masculino” (Richard, *Residuos* 189). Paradójicamente la sexualidad, la cual ha conformado parte central en la construcción de este discurso heteronormativo, ha sido excluida de los límites del discurso nacional, sobre todo, las sexualidades marginales como se podrían considerar la de los homosexuales y travestis.

Incluso, el mismo Pedro Lemebel ha reiterado en su crónica: “Juan Dávila (la silicona del libertador)”, la importancia de esta deconstrucción del héroe nacional que realizó la instalación

de Dávila. En una de sus crónicas, se refiere al escándalo que la misma produjo en otros países latinoamericanos cuando se distribuyó la imagen en forma de postal⁸:

. . . la versión homosexual de los próceres, traviste en carnaval maraco el privado de la independencia. Porque no todo fue guerra y jurar a la bandera . . . [s]eguramente los padres putamadres de la patria también tuvieron su noche de celebración, chimba y zamba. Quizás terminaron un amanecer borrachos, con los pantalones abajo, persiguiendo a una sirvienta mulata . . . Quién puede impedir que la loca imagine estos bacanales patrios, acercándonos al cuerpo real y sexuado de la historia. Invitando a esas estatuas frías y solas de los héroes a calentar el cuerpo . . . [p]ara qué deprimirse con la difícil unidad latinoamericana . . . Así, el imaginario libertino de la loca redobla la libertad al liberar la libido de los héroes . . . Porque en última instancia, lo representado es sólo un imaginario como travesía sexual por la historia (*Loco afán*, 135-136).

La travesía sexual que traviste al imaginario de la nación latinoamericana cuestiona las jerarquías genéricas como categorías estables y polarizadas, a la vez que desestabiliza también el discurso heteronormativo de la historia. Así, el Bolívar de Dávila y la Frida travestida de “Las yeguas” deconstruyen los binarismos del discurso nacional de América Latina y lo conforman, a su vez, a partir de un travestismo discursivo que es “parodia de la parodia de una parodia”⁹.

Ahora bien, esta travesía travesti del héroe nacional de Dávila no sólo se recorre por los intersticios de la historia latinoamericana, ya que el matiz cuestionador, provocador y transgresor que produjo este Bolívar se despliega también en el deambular de otras figuras travestis. Es el caso del travesti lemebeliano que entra a participar en la deconstrucción del discurso nacional desde la ciudad. Así, Santiago de Chile como la exteriorización material del discurso nacional, es protagónica en las crónicas de Lemebel a partir del recorrido que traza el travesti. En este deambular por las calles de Santiago, encontramos la cotidianización del travesti y el paradójico protagonismo y exclusión del mismo en el espacio urbano representado por *La esquina*. Paradójico, porque aunque la figura travesti ha sido generalmente excluida en la representación de las ciudades latinoamericanas¹⁰, en el texto de Lemebel el travesti no sólo es protagonista sino que “organiza” el mismo discurso que lee a la ciudad de Santiago de Chile.

La esquina es mi corazón, se conforma de veinte crónicas publicadas entre 1991 y 1993 en la *Revista Página Abierta*, las cuales luego pasan de su carácter efímero-urbano de la revista y el periódico a ser publicadas por la editorial Lom en 1995¹¹. Estas crónicas se van configurando precisamente en los años de “Transición”, de la transición democrática que supuestamente “finaliza” con el Chile de la dictadura. Por ello, sus temas se despliegan alrededor de las huellas de la dictadura donde perdura el miedo de la vigilancia y la represión, y los efectos en sectores marginales del Chile del modelo neoliberal y sus procesos globalizadores. Al mismo tiempo, los veinte textos se unen bajo el rubrico de “Crónica urbana”, dando lugar a que la ciudad se convierta en ese espacio particular donde se desenvuelven sus personajes. De esta ciudad se retrata, fundamentalmente, las áreas periféricas de Santiago de Chile, y la cotidianeidad de sus “ciudadanos” marginales. Además de resaltar las fisuras del modelo neoliberal, estas crónicas destacan una visión erótica de la ciudad a partir de la mirada lasciva del cronista-voyeur. Una mirada que se fija especialmente en la sexualidad homosexual-travesti y sus posibilidades e imposibilidades transgresoras, configurando al mismo tiempo los espacios que recorre como espacios “tránsfugas”. Así, “ciudad”, “travesti” y “texto” en *La esquina es mi corazón*, se entrecruzan en las “esquinas” y los bordes o más bien en el filo de la narrativa de Lemebel. En la siguiente sección, destacaré la configuración de la “ciudad” o de las distintas “ciudades” por las que deambulan los personajes de *La esquina*.

I. La ciudad dictatorial, la ciudad globalizada y la ciudad corporal:

Muchas han sido las aproximaciones para estudiar el fenómeno de la ciudad. El enfoque tradicional, por ejemplo, define a la ciudad en oposición a lo rural, mientras que otras aproximaciones prefieren el criterio geográfico-espacial o el criterio económico, y otros más bien

han estudiado la ciudad a partir del modo de habitarla o a través de sus códigos comunicativos (Habermas). Hay algunos que han pensado incluso la ciudad como un lenguaje; no sólo como un fenómeno físico sino como lugares de formación de imaginarios (García Canclini, “El dinamismo” 2)¹². Me interesa destacar en esta sección, otro enfoque para pensar la ciudad latinoamericana y éste tiene que ver con cómo se “imagina” el espacio urbano. Más aún, cómo el texto construye un espacio semántico que organiza a la vez que desorganiza, en el caso de Lemebel, la lectura de la ciudad. Así, al leer las crónicas urbanas de Lemebel estamos recorriendo el trazado de Santiago de Chile diseñado en sus crónicas, lo que permite que se imagine, entonces, en *La esquina* una cartografía urbana que no es la ciudad misma, sino una o varias formas de transitarla y configurarla.

De ahí, que se pueda dilucidar el discurrir de los personajes de Lemebel, especialmente en el protagonismo del homosexual y del travesti, como el trazado que configura tres ciudades. La primera ciudad que se construye en *La esquina* interpela a lo que llamaré la “ciudad dictatorial”, una ciudad represora y reprimida. La segunda, conforma la presencia de la “ciudad globalizada”, la cual podemos leer a partir de lo Saskia Sassen ha descrito como la “ciudad globalizada”, y las consiguientes contradicciones y aporías que puede acarrear en ciudades de modernidades aceleradas y/o “modernidades incompletas” como lo es la chilena (Moulian, Canclini). La tercera, es la construcción de Santiago de Chile en *La esquina* como un cuerpo. Un cuerpo particular que subyace (pero no por su papel secundario) a las dos ciudades antes mencionadas y que conforma finalmente lo que será la ciudad lemebeliana. Sin olvidar que ninguna de las “tres ciudades” existe sin la otra, podemos, sin embargo, precisar características fundamentales de cada una.

La “ciudad dictatorial” en *La esquina* se hace presente a través de una constante mirada vigilante que transita el texto. El mismo Lemebel describe esta mirada, en una entrevista, como el ojo del “golpe militar y sus golpecitos [como] un fantasma tenebroso que me ojea desde el pasado. Esa pupila sigue vigilante, amnistiando, perdonando, reconciliando el dolor tatuado en la memoria” (Blanco y Gelpí 95). La pupila vigilante del golpe diseña de esta manera una ciudad de corte milico que describe a Santiago como

. . . una vitrina . . . [de] paisajismo japonés, donde la maleza se somete a la peluquería bonsay del corte milico. Donde las cámaras de filmación, que soñara el alcalde, estrujan la saliva de los besos en la química prejuiciosa del control urbano. Cámaras de vigilancia para idealizar un bello parque al óleo, con niños de trenzas rubias al viento de los columpios. Focos y lentes camuflados en la flor del ojal edilicio . . . (11)¹³

A través de este corte milico, de la vitrina japonesa, y el paisajismo idílico japonés ocurre el efecto de “down-loading” del que habla Appadurai al referirse a la distribución de los espacios urbanos en Bombay. Para Appadurai, la cartografía urbana de Bombay se construye como reflejo del Estado-nación, lo que explica como “a kind of national geography downloading into urban geography”, donde los espacios ya no son “tu calle, mi calle, tu casa o mi casa sino que son hindúes, musulmanes, indios, no indios, etc”¹⁴. Desde otro contexto, si la geografía imaginada nacional chilena refuerza las cualidades de poder, pureza, pulcritud y orden, las mismas serían articuladas (down-loaded), entonces, en la cartografía de esta “ciudad dictatorial” para crear las distinciones internas y divisiones necesarias para la ceremonia estatal de vigilancia y disciplina. Así, Appadurai destaca el esfuerzo del Estado por definir y controlar a la ciudad y a sus ciudadanos, su intento por regular un plano contiguo y homogéneo para crear un espacio en imagen de la nación.

También se podría traducir este paralelismo entre el imaginario nacional y la distribución del espacio urbano en términos del género sexual. Es decir, la gramática urbana que refleja el orden represivo impuesto por el Estado responde también a una lógica logocéntrica de dominio

masculino y heterosexual. Mientras que los espacios no controlados, olvidados y silenciados de la ciudad responderían a la lógica transgresora, no tanto a la femenina (por repetir quizás el orden maniqueo de los géneros) sino más bien a la del homosexual y a la del travesti. Sobre el paralelismo entre Estado-nación-poder y heterosexualidad-virilidad, Nelly Richard ha comentado que en el caso chileno:

El imaginario artístico que gira en torno a la figura travesti . . . explota bajo la dictadura en un Chile que junta en una misma imagen dos señalizaciones contrapuestas de género: activa (dominación) y pasiva (sometimiento). Por un lado de la cara, el Chile de la toma de poder y de la gesta armada que impone su discurso militarista-patriarcalista exacerbando las identificaciones viriles a la retórica del mando. Y por el otro lado de esta misma cara, el Chile sumido en la obediencia al modelo disciplinario y plegado a las ordenes (como mujer) en silencio obligado. La figura del travesti chileno . . . es la figura que socava el doble ordenamiento de esa masculinidad y femineidad reglamentarias y de fachada . . . [así] triza el molde de las apariencias dicotómicamente fijado por la rigidez del sistema de catalogación e identificación civil y nacional (*Masculino/Femenino* 65).

En este sentido, intenta imponerse un orden espacial urbano “militarista-patriarcalista”, un orden del Golpe y sus golpecitos, que será socavado por la reconfiguración urbana de la sexualidad homosexual, travesti y, sobre todo, por el sexo desatado en los espacios públicos de la ciudad santiaguina. Así, la mirada controladora de esta ciudad dictatorial vigila a la pareja escondida en los arbustos, esa que “. . . ahí en plena humedad, le enciend[e] la selva rizada del pubis, chupándole con lengua de lagarto sus cojones de menta” (12). Vigila también las “extremidades enlazadas de piernas en arco y labios de papel secante que susurran ‘No tan fuerte, duele, despacito, cuidado que viene gente’” (9-10). La mirada que vigila de reojo el sexo apurado, la erotización en el parque, ¿como mirada espectadora?, ¿como voyeur? o más bien como mirada condenante, interviene violentamente en esta sexualización del parque para impedir el libertinaje libidinal de estos cuerpos públicos.

Interviene así como un ojo disciplinario que posiblemente al sentir amenazada su virilidad por los encuentros homoeróticos y aquellos pasajeros, o quizás por no poder formar parte de esa “orgía”, arremete en contra de estos cuerpos erotizados. Así con su su “falo-carga

poderosa” penetra entre la multitud al compás del “lampareo púrpura de la sirena que fragmenta nalgas y escrotos, sangrando la fiesta con su parpadeo estroscópico” (13), reprimiendo el “deseo ciudadano” que seguirá buscando, con miedo al ojo público, en el parque un lugar para “regenerar el contacto humano” (14). Es el deseo ciudadano que se regenera en los espacios públicos de la ciudad de Santiago, como un deseo desafiante y provocador ante esta mirada condenante del cuerpo policial y milico.

La presencia de este Estado represor ya sea como cuerpo policial “democrático” o como representante de esa “demos-gracia” al decir de Lemebel, ya sea también como parte del ejército de corte dictatorial se enfrentara constantemente ante una sexualidad desbordada. La sexualidad travesti y homosexual, sobre todo, en la ciudad de *La esquina* desnormativiza el sexo convencional, ese que según Lemebel prefiere la “cochinada” burguesa del ámbito privado. Ocurren así estos encuentros en distintos espacios de la ciudad, los cuales no sólo transgreden la mirada pública de la ciudad de corte milico sino que además escapa al ojo vigilante penitencial. Es el caso del homoerotismo masculino en la cárcel, aquel denominado como “Encajes de acero para una almohada penitencial”. En esta crónica, el sexo en las cárceles masculinas es descrito como el único espacio de libertad para los presos: “Como si el afán de libertad se contagiara por la irrigación seminal en los conductos” (49). Aún más, la intrasexualidad penitencial sirve como “[a]alianzas de sexo y muerte que no se domestican en el claustro, y desgarran en sí mismos los tules acerados de su confinamiento” (49). El sexo así como un desgarramiento por la libertad, por una libertad de segundos que en el sube y baja del acto sexual permite “ver el cielo mugroso pero libre de la ciudad” (48). Vemos así como incluso en la cárcel, ese lugar condenado para los no-ciudadanos, se trasciende el confinamiento a través del contacto homosexual.

Ahora bien, esta mirada que intenta constantemente confinar al cuerpo en búsqueda de esa libertad libidinal también se despliega en otros sectores de la sociedad. Sucede así con la mirada moralizante civil, la que se ejerce, por ejemplo, sobre la loca que se atrevió a asistir al partido de fútbol, la “Babilonia” que paseando desnuda por el vecindario corrompe a los niños educados, la mira de las viejas del barrio que condenan a la loca que entra a los Baños de vapor, etc. Sin embargo, simultáneamente a esta mirada policial, milica, civil, de “corte bonsái” surge la que burla y coquetea con el Estado y sus instituciones, la mirada lasciva travesti del cronista voyeur que exagera y reparte en abundancia el sexo apurado, los encuentros homoeróticos, en fin, una sexualidad desbordada en todas las esquinas e intersticios de la ciudad. Así, la figura travesti con su deambular del exceso libidinal burla los espacios “prohibidos” y públicos-normativos de la ciudad de Santiago de Chile. Burla al cuerpo “contenedor” de la ciudad de *La esquina*: al cuerpo milico; heterosexual, masculino, viril, y fálico. Y a la vez que desarma a esta autoridad hetero-represora, el travesti refuerza su intención transgresora y su figura de cuerpo coliza, homosexual, afeminado, andrógono y exuberante.

Al mismo tiempo que se va corporalizando política y sexualmente la ciudad de *La esquina*, también se van desterritorializando sus espacios públicos. Lo que quiere decir que esta transgresión corporal travesti que transita la ciudad subvierte la función normativa de sus espacios. Al cine, por ejemplo, ya no se va a ver películas ya que en el cinema Nagasaki de la Plaza de Armas se muestran películas de Bruce Lee, pero la audiencia transforma su pasividad de espectador en una gimnasia erótica. Una gimnasia erótica que se efectúa en

el crujido de los asientos; [en] una coral de seseo o pequeña gimnasia promiscua en el jiu-jitsu de los dedos. En contraste con la gimnasia de la coreografía karateca doblada por la cadena de manueles, mano con mano, golpe a golpe, beso a beso, saltos mortales del chino que reproduce en menor escala el chorro ligoso que dibuja el aire con su trapecio seminal (27-28).

Después de la descripción de esta gimnasia ero-karateca, Lemebel agrega con una nota irónica: “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” (28). A través de la Columbia Pictures-centro metropolitano-la sexualidad Latinoamericana y más aún la homosexualidad chilena y su expresión travesti tercermundista, utilizan el producto del Primer Mundo no como copia ni semejanza y menos todavía como el modelo impuesto, sino que olímpicamente reciclan su función para crear “otro” mapa cognoscitivo, en este caso, un espacio para la gimnasia sexual. Se convierte entonces el cine Nagasaki en el lugar de complicidades, de las complicidades tercermundistas que resisten la imposición metropolitana. El cine así como “vertedero imprescindible de la urbe” donde “la política del cuerpo expulsa su legislación a todo cinerama” (30).

Otros “vertederos imprescindibles de la urbe”, otros espacios urbanos periféricos pero protagonistas en las crónicas de Lemebel como el circo pobre travesti, el regimiento, la micro, los baños turcos del barrio, la galería del estadio de fútbol, las fondas del Parque Ohiggins, etc, reconstruyen permanentemente la ciudad postdictatorial de Santiago de Chile. Son lugares tráfugas que quiebran la cartografía homogeneizante del cuerpo militar-político y del cuerpo civil moralizante, a la vez que recrean una ciudad habitada por un Santiago popular; de travestis prostibulares, maricas, rotos, el lumpen, empleadas, jóvenes de la calle, etc. Al reterritorializar a Santiago de Chile con estos lugares tráfugas y sus no-ciudadanos, las crónicas de Lemebel no sólo están interpelando y enfrentándose a la ciudad sitiada de la dictadura y sus huellas, sino que también aluden a la ciudad “dislocada” de la globalización.

De los procesos globalizadores se ha hablado sobre su carácter transnacional y transmigratorio, generalmente, sin un centro de producción ni de contacto específico. A lo más,

se ha llegado incluso a hablar de una ciudad global que se define a partir de procesos económicos donde la ciudad se destaca por ser centro de producción mercantil y financiera. Es el caso de ciudades como Nueva York y Londres (Sassen)¹⁵ y de Ciudad de México y San Pablo (García Canclini)¹⁶.

Desde esta perspectiva, las aproximaciones al fenómeno de la globalización son múltiples. Por un lado, la desterritorialización que produce permite de alguna manera categorías móviles; nuevas subjetividades urbanas, lo que sería el desarrollo y la visibilidad de sujetos híbridos y multiculturales. Sería ésta, por supuesto, una visión celebratoria de la globalización y de los espacios que desdibuja en sus ciudades. García Canclini, por ejemplo, ha hablado de la reformulación de los espacios locales y de sus ciudadanías en el proceso globalizador. Para él este proceso se da en lo que denomina “megaciudades” que son “lugares donde se manifiestan los movimientos globalizadores en la industria y las finanzas, los servicios y las comunicaciones”, donde así mismo se transforma el espacio público de las ciudades Latinoamericanas (García Canclini, *La globalización* 169).

Sin embargo, las transformaciones y las reformulaciones que este nuevo sentido urbano conlleva es para muchos un proceso vertiginoso que borra la localidad, el sentido histórico y la memoria histórica de las ciudades y sus países. Para Lemebel, aunque la desterritorialización del espacio urbano, por un lado, permite el “protagonismo” del travesti en la ciudad y los encuentros sexuales en el espacio público, por otro lado, es este mismo proceso de desterritorialización globalizador (que se inicia con esa “ciudad dictatorial”), el que limita los espacios por los que pueden transitar sus personajes marginales. Por ello, describe los efectos del modelo neoliberal y de esta ciudad globalizada como la exclusión social y urbana de las ciudadanías no-establecidas e intenta recrear los lugares olvidados “como una forma de imaginar

el mundo desde todos los lugares agredidos y dejados de lado por esta maquinaria neoliberal y globalizante . . . [y] como una forma de permitirse la duda, la pregunta; quebrar el falogocentrismo que uno tiene instalado en la cabeza.”¹⁷

La lectura que hace Lemebel de este proceso de modernización acelerada, del crecimiento abrupto de la ciudad destaca, sobre todo, una perspectiva culturalista-genérica sexual del protagonismo y/o la exclusión del homosexual y del travesti de esta ciudad global. Desde una perspectiva similar, Marc Zimmerman resalta la importancia de preguntarse sobre los procesos humanos y culturales dentro las ciudades globalizadas y sus aceleradas modernizaciones. De este modo, Zimmerman también se permite la “duda” y la “pregunta” cuando señala que

Es obvio el impacto de la modernización y la globalización económica sobre grupos humanos diferentes y sus procesos interactivos. Pero es preciso mirar cómo estos grupos actúan en el proceso de la globalización en función de su “capital cultural”, cómo ellos desmercantilizan objetos en función de sus valores de uso culturalmente logrados o implicados, y cómo estos valores son esenciales para la formulación de identidades posmodernas en los espacios urbanos (Zimmerman, “Fronteras latinoamericanas” 347).

La crítica lemebeliana recurre precisamente a esta pretendida homogeneización de la cultura globalizadora y a la necesidad de reformular las subjetividades urbanas de la modernidad como nuevas subjetividades, que al decir de Deleuze y Guattari son las subjetividades que quiebran fronteras en un “nomadismo rizómico”¹⁸. A través de la duda y la pregunta de Lemebel (que Zimmerman reitera al pensar en la globalización) es desde donde se piensa en *La esquina* en la movilización de identidades fijas, sobre todo, en la movilización de las identidades binarias del género sexual. Pero la ruptura de ciertas categorías ya sean sexuales o espaciales, paradójicamente o inevitablemente defiende cierto “capital cultural” que se distancia críticamente de las aceleradas modernizaciones y las invasiones tecnológicas.

En “Barbarella Clip (esa orgía congelada de la modernidad)”, Lemebel destaca precisamente el aniquilamiento del “capital cultural” chileno por la invasión de los avances tecnológicos del Primer Mundo. Una tecnología que en nombre del progreso y la modernización homogeneiza, según la crítica que hace Lemebel, la cultura eliminando las diferencias locales y regionales, sobre todo, de un Chile popular que es el que rescata en sus crónicas. Enfocándose en la economía libidinal del cuerpo, la crónica describe al cuerpo primermundista como un producto inalcanzable para el lumpen latinoamericano. Así, el efecto libidinal de la publicidad¹⁹ que crean los “centros” de globalización hacia mercados periféricos desterritorializa el “capital cultural” de la población, en este caso, de la localidad o “nacionalidad” chilena, ya que

. . . la imagen erótica desborda portadas y avisos luminosos, haciendo creer que estaríamos viviendo una época desprejuiciada, donde el sexo reina y satisface hasta la última gota que resbala por el escote de la niña que sonrío apuntada en el comercial. Pero todos sabemos que esa niña de colegio rubio no es una puta. Y si lo fuera, sería un producto inalcanzable para el obrero transeúnte que se detiene bajo el cartel a gozarla . . . (61).

La imagen de la rubia inalcanzable es además lo que Nelly Richard ha descrito como la cultura del “look”, la cual consiste en “ ‘ser imagen, poseer valor de cambio, cotizarse en el mercado visual’ (Baudrillard)” (*Residuos* 166). Es también la mercantilización libidinal de la que habla Jameson, donde se exporta una práctica de consumo que convierte al producto en algo atractivo y sexy. Es, así mismo, el efecto consumista que al decir de Lemebel neutraliza la transgresión de los cuerpos deseantes, ya que estandariza ese “capital cultural” dejando a la sexualidad “deseante” inofensiva ante el bombardeo de imágenes de los medios masivos. En *Barbarella Clip*, el video clip, la publicidad, los comerciales, reemplazan al sexo del contacto humano en una “política voyeur . . . que se mira y no se toca” (64).

En este sentido, Marc Augé nos ayuda a pensar el dibujamiento de la publicidad en la cartografía urbana chilena como un espacio de no-lugar. El no-lugar se describe como un

espacio donde los individuos no se relacionan sino a través de mensajes, imágenes y textos de consumo. Así, el sujeto en este espacio no tiene una relación significativa con su entorno ya que se encuentra mediatizado por el discurso publicitario. En palabras de Augé:

. . . son puestas en su lugar las condiciones de circulación en los espacios donde se considera que los individuos no interactúan sino con los textos sin otros enunciadores que las personas 'morales' o las instituciones . . . cuya presencia se adivina vagamente o se afirma más explícitamente . . . detrás de los mandatos, los consejos, los 'mensajes' transmitidos por los innumerables 'soportes' (carteles, pantallas, afiches) que forman parte integrante del paisaje contemporáneo (100).

Desde el contexto lemebeliano, el no-lugar se reflejaría entonces en la sustitución del video-clip, la televisión, las películas de Hollywood, por la "memoria histórica" chilena y la cultura local lumpen. Los medios de comunicación, en general, se encuentran cooptados en las crónicas de Lemebel por el no-lugar de la sexualidad "plastificada" que promueve el modelo neoliberal, la cual gira en torno a un espacio urbano que se convierte en "evocación" (de la imagen) en lugar de "interacción"²⁰.

La política publicitaria de la "evocación" que intenta borrar la memoria histórica a través de la imagen rápida y fugaz, intenta comercializar así mismo una nueva imagen del "Chile actual" o del Chile postdictatorial. Borrar las huellas de la dictadura a través de una nueva publicidad de Chile, fue exactamente lo que ocurrió en 1992 en la expo- Sevilla, donde se representó a Chile con la punta de un glaciar. Nelly Richard llamó a este Chile, el Chile de la Transición el cual transplantado al pabellón chileno de Sevilla en forma de glaciar imaginaba a un país frío, "virgen, blanco, neutral, sin antecedentes" (García Canclini, *La globalización* 50). Así, con este símbolo se intentaba borrar las superficies rugosas de la memoria chilena, el "lugar" de la historia y lo que se destacaba con este registro de publicidad era un Chile modernizado, lejos de aquel Chile del subdesarrollo y la dictadura. El Chile virgen de la expo deja afuera "de cámara lo no-sincronizable por sus tecnologías del éxito" (Richard, *Residuos* 166). De este modo, la publicidad como medio que borra la historia de la represión chilena se

convierte en ese “no-lugar”, el cual en lugar de desenterrar las viejas heridas encubre con pureza, frialdad y virginidad una historia colectiva de dolor y resentimiento. Nelly Richard, ha comentado al respecto que

Las imágenes del desarrollo modernizador de Chile en Sevilla (imágenes rápidas y livianas que se basa en un puro valor de circulación) debían necesariamente omitir los saltos y discontinuidades que entrecortan cada relato histórico; borrar lo residual de tiempos anteriores y suprimir los espacios-sombra de lo pretérito y de lo inactual que obstruyen el flujo visual de lo simultáneo que celebra la globalización capitalista (Richard, *Residuos* 172).

Así, el no-lugar es paralelo a la noción actual de globalización capitalista o más bien dicha globalización produce estos no-lugares; fríos y “neutrales” como el del Iceberg chileno. Ese Santiago del 92 se encuentra además, inevitablemente sumergido en los residuos del régimen dictatorial pero subyugado a otra imposición homogeneizadora que vendrá en los siguientes años y que es también secuela de la dictadura; como lo es el modelo neoliberal y los procesos globalizadores. Al extrapolar este modelo del Iceberg a las crónicas de Lemebel, surge como metáfora de una ciudad transicional que se encuentra y conecta a la ciudad dictatorial con la ciudad globalizada.

Como consecuencia al iceberg celebratorio de la modernización en la expo del 92, y de las políticas neoliberales, la “ciudad transicional” chilena y su expresión posterior en la “ciudad global” se ve intervenida por un crecimiento desbordado de la ciudad²¹, y un crecimiento mayor aun en la violencia cotidiana. Tomás Moulian en su libro *Chile Actual* describe al crecimiento de la delincuencia en Santiago como el efecto de “procesos de modernización rápidos que no dejan tiempo para la reconversión de individuos ‘fronterizos’, combinada con el desarrollo generalizado de la mercantilización y la hegemonía del ‘espíritu mercantil’ que incitan a ganar dinero por cualquier medio” (137). A esa ciudad de la violencia, Moulian la caracteriza como la “ciudad sitiada” que recrea, a su vez, la violencia de los “golpecitos”, del hambre y la miseria, la violencia delincuente, en fin, la violencia cotidiana de las ciudades latinoamericanas. Santiago

se ha convertido así en “una ciudad violenta, desordenada, descontrolada. Apaciguado el terrorismo de Estado, la violencia se ha desplazado hacia el ámbito de la vida urbana. Allí se expresa en diversas formas: sutiles, brutales, estridentes” (Moulian 125).

En *La esquina*, el Chile del glaciario sería la transición de la “ciudad dictatorial” a la “ciudad globalizada”, donde se sustituye el Estado represor por un modelo “deocrático” de mercado homogeneizador²². Curiosamente, la violencia citadina que se ejerce por individuos “fronterizos” casi siempre resulta en un enfrentamiento genérico sexual y de clase social: entre el heterosexual de clase media-media alta, y la homosexualidad o el travestismo lumpen. En otras palabras, los actores agresores de *La esquina* son generalmente los péndex (jóvenes pendejos), casi siempre heterosexuales y de clase social media o media alta. Mientras que los agredidos, son los travestis y homosexuales marginados. En este sentido, la teoría de Moulian sobre la delincuencia civil se transforma en una lucha quizás un tanto maniquea entre hetero y homo, entre los dominantes y los dominados, el Estado y el pueblo, la derecha y la izquierda.

Al mismo tiempo que Lemebel incorpora a sus ciudadanos fronterizos como protagonistas, cae en una especie de orden maniqueo el cual paradójicamente intenta quebrar en todo momento. Pareciera entonces que es inevitable romper con el sistema binario de pensamiento donde los “buenos” son las víctimas; aquellos individuos y sexualidades marginadas de la sociedad, mientras que los “malos” son los victimarios; esto es: aquellos individuos que en el poder refuerzan un modelo heterosexual (Estado) o esos que simplemente desprecian a través del “poder” de la masculinidad lo que es “diferente”.

Si la violencia es un síntoma de las aceleradas modernizaciones y de la imposición del modelo liberal, en las crónicas de Lemebel esta violencia sólo la ejerce el “enemigo”, a quien no hay que rescatar porque simplemente ha predominado en la historia de la humanidad: hombre,

heterosexual, blanco, poderoso, etc. Siguiendo esta idea de repartir un modelo maniqueo de buenos y malos, de violentos y pacíficos, la crónica “Las amapolas también tienen espinas (A Miguel Ángel)”, describe la violencia del sexo apurado entre un homosexual y un péndex-heterosexual. El péndex después del coito acribilla violentamente al homosexual hasta la muerte: “Un velo turbio lo encabrita por linchar al maricón hasta el infinito. Por todos lados, por el culo, por los fracasos, por los pacos y sus patadas, por cada escupo devolver un beso sangriento diciendo con los dientes apretados: ¿No queríai otro poquito?” (128). La violencia se inicia por robarle el reloj a la loca pero luego se transforma en asco y culpa por el encuentro sexual, asesinándola como “carnicerías del resentimiento social que se cobran en el pellejo más débil, el más expuesto” (129). Siendo, por supuesto, el más “débil” y el más “expuesto” el homosexual-lumpen pero pocas veces algún heterosexual que por condiciones marginales también pueda exponerse a la violencia social y a la delincuencia, a esa violencia de la ciudad “sitiada” de Moulian²³.

Pero una vez más y aunque pueda ser criticado el modelo bajo el cual Lemebel rescata a los individuos fronterizos de Santiago, un modelo que puede recordar a la treta del débil de la que ha hablado Josefina Ludmer²⁴. Sin embargo y a pesar de esta victimización del “indefenso”, la fuerza en sus personajes reside en la resistencia a ser coaptados completamente por la ciudad globalizada y su modelo neoliberal, y por ese esquema binario genérico que garantiza a la heterosexualidad como modelo a seguir. Los personajes de Lemebel entran a la ciudad, se pasean por ella, pero también pueden salir y movilizarse, y es en este salir y entrar donde se crea un espacio liminal de la ciudad globalizada, es ahí donde se mueven los personajes de *La esquina*.

La resistencia en la ciudad globalizada y su espacio de tensión radica en la ciudad lemebeliana, una ciudad que desde una “poética del esfínter” crea su propio espacio al ir contra un sistema logocéntrico que ha negado el placer a lo anal (Guerra-Cunningham 89). Es precisamente a través de esta poética de la excreción donde Lemebel recrea su propia ciudad, una ciudad corporal que interpela a las ciudades descritas anteriormente y que se construye a través de la resistencia de las mismas. Es esta la “ciudad-anal”.

Una ciudad-anal que se multiplica además en la “histeria anal”, el “cosquilleo hemorroide”, la “flor homófaga”. Al enfocarse en el placer anal, esta ciudad burla el modelo burgués que hace de la familia y de la reproducción heterosexual el núcleo del Estado. Más aún, la ciudad-anal se convierte en el culo de la patria, en el espacio negado del Estado, pero que resiste y enfrenta, como el Bolívar de Dávila, a los modelos diferenciadores, fijos y calificadores.

En este sentido, la ciudad-anal parte de una localidad muy particular y de una condición sexual y social que intenta desdibujar las fronteras homogeneizantes, fálicas y milicas de la ciudad santiaguina. Se crean nuevas subjetividades urbanas que a través de una “revolución” del deseo se apoderan de la ciudad para resquebrajar categorías fijas identitarias y espaciales-urbanas. Así y a pesar de la constante amenaza de la ciudad globalizada y de su proceso irreversible, la ciudad-anal constantemente se encontrara luchando para homosexualizar y travestir la ciudad chilena. Una ciudad travestida no sólo posee como protagonistas a individuos travestis y homosexuales. Una ciudad travestida crea un discurso de representación que en su travestismo resiste la copia y la imposición de modelos primermundistas y metropolitanos. La ciudad travestida de Lemebel se compone además de otros discursos que travisten y homosexualizan tanto a la ciudad como al discurso mismo que la representa.

Este discurso que traviste a la ciudad lemebeliana traviste así mismo al discurso literario tradicional y canónico de la literatura latinoamericana. Mediante un género menor como lo es la crónica urbana y un lenguaje despojado de convencionalismos, el cronista chileno logra “bordar” una narrativa de “giros” y “guitaneos” cargada de imágenes y metáforas, siendo la vestimenta travesti y su expresión “neobarroca” la gran metáfora de su narrativa. Esta vestimenta al decir de un lenguaje, de un bordado y de un tejido se inscribe así mismo tanto en el cuerpo travesti como en las crónicas de *La esquina es mi corazón*. El texto, surge así, como un cuerpo donde se re- escribe a partir de una mirada periférica los “mini-relatos” de la postmodernidad y de los procesos globalizadores.

II. Desnuda como un travesti: la escritura de Pedro Lemebel.

Lee Edelman en su libro *Homographesis* se refiere al mecanismo cultural que conecta la escritura con la diferencia sexual donde, así, se llega a concebir el cuerpo homosexual como un texto. El proceso que construye la homosexualidad como el sujeto del discurso, como una categoría cultural desde la cual uno puede pensar, hablar o escribir coincide con la representación del sujeto homosexual como ser mismo, como un cuerpo que demanda ser leído en su identidad misma, como un cuerpo en el cual su sexualidad otra aparece siempre inscrita (10).

En este sentido, la inscripción de la figura homosexual y travesti en las crónicas de Lemebel se desenvuelve a través del proceso de construcción de la identidad sexual como un discurso. Un discurso que inscribe al cuerpo homosexual como la *diferencia* sexual, lo que a su vez articula una escritura de la *diferencia* (en el sentido derridiano) que constituye al cuerpo

homosexual como un texto. Para Derrida, esta “diferencia” se referiría a una escritura de la “différance” que media con la realidad a través del texto escrito. La *différance* es para Derrida:

. . . the displaced and equivocal passage of one different thing to another, from one term of an opposition to the other. Thus one could reconsider all the pair of opposites on which philosophy is constructed and on which our discourses lives, not in order to see opposition erase itself but to see what indicates that each of the terms must appear as the *différance* of the other, as the other different and deferred in the economy of the same...” (17).

Así, la escritura homosexual como la escritura de la *différance* dentro de la economía de lo mismo, no borra las oposiciones binarias entre homo/hetero, masculino/femenino, sino que indica que hay una escritura distinta que requiere de una estética particular y que se inscribe en el texto de la *différance* como otro diferente y diferido. Desde esta noción de la *différance*, si leemos a la figura travesti lemebeliana como un texto o más bien a las crónicas de Lemebel como el cuerpo travesti que se inscribe en la diferencia del Otro, se destaca una escritura corporal que se “desvía” de cierta escritura “heterosexual”²⁵. Es la *différance* del “detour” que no plantea categorías homogeneizantes ni esencialmente diferenciadoras sino que destaca un movimiento en que los términos opuestos dependen el uno del otro. En este sentido, los opuestos terminan relacionándose pero en una suerte de “violenta dialéctica” como la ha definido Lee Edelman²⁶.

La escritura travesti lemebeliana como esta escritura del “desvio”, se configura como un cuerpo-texto, que en el caso de *La esquina* se “envuelve” con un género literario “menor” que viene a ser un género de la diferencia y de la *différance*. Es el caso de la crónica y su tradición literaria en América Latina.

Sobre el género de la crónica Susana Rotker y Julio Ramos han propuesto que surge en la historia literaria latinoamericana a fines del siglo XIX y comienzos del XX, como un género “menor”, “híbrido” y “heterogeneo”. Ramos, por ejemplo, ha planteado que sin ánimos de idealizar esta “marginalidad” y “heterogeneidad” de la crónica, su flexibilidad formal “le

permitió convertirse en un archivo de los ‘peligros’ de la nueva experiencia urbana; una puesta en orden de la cotidianidad aún ‘inclasificada’ por los ‘saberes’ instituidos” (Ramos 113). Esa flexibilidad formal de la crónica que pone en “orden” aquello excluido por modos de representación literarios más canónicos, tiene que ver con su indefinición genérica que va a caballo entre el periodismo, la literatura, y la filología (Rotker 129).

Carlos Monsiváis también se ha referido a la “indecisión formal” de la crónica, al definirla como la:

reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas. Esto implica la no muy clara ni segura diferencia entre objetividad y subjetividad . . . En la crónica, el juego literario usa a discreción la primera persona o narra libremente los acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad ajena. Tradicionalmente –sin que eso signifique ley alguna-, en la crónica ha privado la recreación de atmósferas y personajes sobre la transmisión de noticias y denuncias (Monsiváis, A ustedes 13).

En *La esquina*, el género de la crónica y, específicamente, de la crónica urbana como un espacio anclado en las ciudades en vías de modernización (Ramos 113), le sirve a Lemebel para retratar a Santiago de Chile a través de documentos, hechos reales e informativos y también por medio de la peculiaridad de lo subjetivo. Diría que la subjetividad y la poetización así como la referencialidad de los hechos en la ciudad de Santiago, van mano a mano en las crónicas para construir una visión erótico-política de la ciudad, pero también para denunciar y sobre todo reclamar una memoria histórica que la postdictadura, la llamada Transición y los procesos globalizadores intentan borrar. Además, el género de la crónica tiene que ver con su carácter de “urgencia” que implica un llamado a la conciencia social en el presente, en la cotidianidad, en el ahora²⁷. Al respecto, el mismo Lemebel comenta en una entrevista:

Digo crónica . . . por la urgencia de nombrar de alguna forma lo que uno hace. También digo y escribo crónica por travestir de elucubración cierto afán escritural embarrado de contingencia. Te digo crónica como podría decirte apuntes al margen, croquis, anotación de sucesos, registro de un chisme, una noticia, un recuerdo al que se le saca punta enamoradamente para no olvidar (Blanco y Gelpí 93).

Se destaca, entonces, la “urgencia” como rasgo constitutivo de la crónica de Lemebel pero sobre todo su imprecisión formal. Una imprecisión que no interesa tanto definir sino recuperar, ya que en sus espacios de tensión –literatura/periodismo, referencialidad/ficción, subjetividad/objetividad, es donde se “solidifican” sus textos. Más aún, es en esta condición de “margen”-menor/marginalidad- de la crónica donde Lemebel socava el discurso “doctrinario del saber” (Blanco y Gelpí 93), a través del registro, la noticia, el recuerdo, el informe, la nota, el chisme, en fin, a través de géneros menores que representan a una ciudad de ciudadanías móviles y periféricas.

Las crónicas de *La esquina* se destacan además por ser crónicas “rosas” (Blanco y Gelpí 94), como el mismo Lemebel las denomina. Crónicas “rosas” que desde una economía libidinal homosexual y travesti socavan la mirada masculina tradicional del cronista urbano de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Este *voyeur*: “mirón urbano” (Ramos 131) en su discurrir “masculino” por la ciudad experimenta tradicionalmente las sensaciones y experiencias de la ciudad en una voluntad organizadora del caos de la urbe moderna. Así, a través del paseo va trazando un itinerario-un discurso-que Julio Ramos ha llamado la “retórica del paseo”. Desde la retórica del paseo o la “flanería”, el paseante-voyeur-flâneur, establece articulaciones, puentes, “entre espacios (y acontecimientos) desarticulados. De ahí que podamos leer la retórica del paseo como puesta en escena del principio de narratividad en la crónica” (Ramos 126).

Sin embargo, entrados ya en el siglo XXI y con el vertiginoso crecimiento de las ciudades latinoamericanas-lo que Canclini ha llamado megaciudades y Celeste Olalquiaga se ha referido como la megalopolis-ese intento ordenador y articulador del cronista al percibir la fragmentación del espacio urbano en la modernización del XIX, se convierte con la flanería “postmoderna” y “globalizadora” en una tarea imposible e inalcanzable. Además, el sentido de

la ciudad, sobre todo en las crónicas de Lemebel, es precisamente ese sin sentido, ese des-orden y desarticulación. El no poder establecer categorías fijas y clasificadoras indican la imposibilidad de la implementación de la noción misma de categoría. Así como en un comienzo de este capítulo, se habló de la figura travesti como la crisis del orden binario del género sexual y de la crisis de la misma noción de categoría, la cartografía urbana a la que apela Lemebel traza un mapa crítico de la ciudad Santiaguina demostrando el devenir y el nomadismo (Deleuze y Guattari) del paseante (homosexual, travesti, lumpen, roto, indio, mapuche) que huye de la inmovilidad y de la imposición de lugares y espacios normativos.

El cronista-paseante de Santiago, en su flanería no sólo experimenta la sexualidad desatada de la ciudad sino que construye ese principio de narratividad de la crónica; representar la ciudad, mirarla y contar lo visto. Aunque esa narrativización urbana este cargada de contradicciones, desarticulaciones, desordenamientos, de una ciudad que se desborda en el paseo del cronista. Y, en este desbordamiento/desbordaje de la ciudad, es donde surge precisamente la figura del travesti. Las zonas “equivocas” de Santiago son narradas entonces como un matiz provocador, postmoderno, descentrado cuyo representante ya no sería el flâneur de la modernidad sino el mismo travesti. Se podría pensar entonces que el travesti de esta ciudad postmoderna y lemebeliana, sustituye al flâneur de la ciudad moderna. Así, la retórica del paseo travesti “desarma”, altera, ironiza, critica y cuestiona los espacios urbanos normativos. Su flanería al no poder contener a *La ciudad*, revela entonces las rupturas y las zonas oscuras; los huecos, los callejones de la urbe santiaguina.

Al mismo tiempo, en la flanería el sujeto urbano a la vez que revela la “fealdad” de la ciudad también la “decora” y “maquilla” al envolverla con una narrativa que se viste (no de gala precisamente) con un ropaje travesti. En otras palabras, así como en la crónica modernista el

cronista “maquillaba” los signos amenazantes de la modernización en un “espectáculo”-*performance*-pintoresco y estetizado²⁸, así Lemebel maquilla su ciudad pero con una escritura “anti-estética” que destaca el espectáculo del “mal gusto”: la irreverencia, “el destripe” y la violencia.

Pero antes de llegar a esta escritura del “mal gusto”, quisiera desarrollar la analogía entre bordaje y escritura, ropaje y escritura para pensar al travesti y a la narrativa lemebeliana. Tununa Mercado en Canon de alcoba comenta que “. . . la escritura es *como* un bordado, la labor es *como* el texto. De izquierda a derecha, al menos en nuestra lengua, la letra va mordiendo el blanco, paulatinamente se clava en él como garrapatas a la piel, en secuencias absolutamente regulares a medida que la máquina rueda . . .” (137-138). Así mismo, el ropaje travesti permite reflexionar sobre el travestismo como una metáfora de la escritura misma de Lemebel. Una escritura que viste y traviste el género en sus dos acepciones: el sexuado y el literario.

La vestimenta es un elemento que inevitablemente resalta al hablar de la figura travesti, no sólo porque conforma lo que Garber ha llamado como el ritual travesti, el cual consiste en un ritual de “clothing, naming and performance or acting out”, sino porque la vestimenta además destaca el acto mismo del disfraz, aspecto constitutivo del travestismo. El travesti se viste y “disfraz” según las reglas sociales con las ropas que pertenecen al sexo opuesto. Así como cualquier sujeto puede definir su masculinidad o feminidad a través de un sistema de signos; ropa, cosméticos, comportamientos; el travesti, es también un sujeto como cualquier otro. Sin embargo, a diferencia de otros individuos que se han clasificado bajo la categoría de “normales”, el travesti escoge intercambiar y confundir estos signos genéricos (Sifuentes 53-54), y es precisamente en el intercambio, en la confusión y en la diferencia de signos donde la vestimenta travesti cobra más fuerza²⁹. Como muy bien lo ha dicho Ben Sifuentes:

Clothes not only gain meaning through a continuous socio-historical displacement, but strangely, what matters most is that any meaning that clothes might have becomes manifest most strongly at the moment a particular object is deployed and recontextualized outside its 'intended' use and space. Travestism evokes and fixes intentionality of dress beyond exclusively maintaining what might be 'traditional' values of clothes (which incidentally permit some slippage). (Sartorial) meaning appears more lucid through the complex of difference (87-88).

De ahí, que la vestimenta travesti como el ropaje de la “diferencia” destaca a su vez el irrumpir de la misma noción de diferencia; la diferencia genérica, la diferencia de clase, la diferencia social y la inscripción de esta diferencia en la escritura. En Lemebel, por ejemplo, la vestimenta distingue a las distintas sexualidades presentes en sus crónicas, siendo la más común la diferencia entre la homosexualidad masculina blanca, norteamericana o latinoamericana de clase media-alta y cierta homosexualidad masculina latinoamericana, lumpen, travesti, mapuche³⁰. La “moda homosexual” norteamericana, y hasta de cierto tipo del homosexual latinoamericano “blanqueado” se envuelve, de acuerdo a Lemebel, con “la ropa sport clara y las zapatillas Adidas”, el “bordado Levis”, “el jeans Calvin Klein . . .”, reforzando la sociedad de consumo. El “jean”, sobre todo, se describe en la crónica “Barbarilla Clip” como el sintagma unificador y amenazante que exporta el Primer Mundo:

Un mensaje subliminal dirigo a través de la moda, luce un stock de cuerpos jóvenes que introducen la mercancía. Nos llegan a la retina los chispazos de sudor spray, que bana al mocetón que publicita a un jean con todo el aparato tropical al alcance de la mano [...] Esta misma publicidad erecta los Twin Peaks, poniéndoles jeans a sus desnudas moles de cemento. Así, el jean pasó a ser un profiláctico urbano que acondona la ciudad con su calipso estriptisero (64).

Así, a través del jean y su efecto de “acondonamiento” se configura una estética aniquiladora de las polaridades del cuerpo, una especie incluso de moda unisex donde “[l]a empresa publicitaria exhibe el cuerpo como una sábana donde se puede escribir cualquier slogan, o tatuar códigos de precios según el hambre consumista” (60).

Por otro lado, el travesti prostibular o el de la calle se viste con ropa de mujer, su ropa es sacada también de las tiendas americanas pero su vestimenta no refuerza ese patrón impuesto por el modelo “uniformador” publicitario y neoliberal, ya que el cuerpo travesti resiste convertirse en

un producto más del mercado de consumo. La apariencia travesti, a diferencia de la del homosexual “tradicional”, no recicla la moda de los medios de comunicación sino que es más bien un reciclaje desde el Tercer Mundo de la moda del Primer Mundo. Es una vestimenta “copiona” del ropaje americano, como un vestido de segunda sacada de las tiendas norteamericanas. Es el ropaje del préstamo el cual, en el caso de Lemebel, intenta resistir a través de la caricatura y la parodia de lo “casi nuevo” la imposición del modelo homogeneizador del Primer Mundo (*Masculino/Femenino* 73-74)³¹. El ropaje travesti es también un collage del exceso de lo femenino con su “taco plateado”, “encaje roto” y la “pluma de plumero” (97), su “. . . camisa de velos, que el cinturón Saint Tropez, que los pantalones rayados, no mejor los anchos y plisados como maxi falda, con zuecos y encima tapados de visión” (*Loco afán* 12).

La vestimenta travesti, entonces, como una estética del exceso: del exceso de lo femenino, pero también del exceso de lo “pobre” y de la violencia. Una estética “anti-estética” que destaca además del ropaje travesti la “moda” de la muerte, la “moda del destripe”. Esta “contra-moda” de la loca acribillada descrita a través de una mirada de placer-violencia o de una violencia voyeurista “en la secuencia de poses y estertores de la loca teatrera en su agonía” (127), es la “contra-moda” de la loca que pide un “intermedio” a su muerte, una muerte macabra de un maquillaje-lenguaje tétrico y grotesco. Se viste, entonces, la crónica de Lemebel con un ropaje sangriento, con

. . . la moda del destripe. La star top en su mejor desfile de vísceras frescas, recibiendo la hoja de plata como un trofeo . . . una rasgadura del atuendo Cristián Dior que en púrpura la estila . . . burlesca en el muac de besos que troca por una destellada, irónica en el gesto cinematográfico ofrece sus labios machucados al puño que los clausura (*La esquina* 127).

La loca, en este caso, lleva puesto la moda la rasgadura. Su muerte desarticulada se burla de su condición (ante las cámaras, ante el ojo voyeur) e ironiza también su propia tragedia con sus “labios machucados” y su “muac de besos”. El cuerpo de la loca también destaca una

especie de *performance* de la muerte y del “espectáculo” de la violencia. Se describe así un cuerpo descarnado que con su violenta desnudez denuncia no el crimen ni el vandalismo sino esos “[t]eatros lúgubres donde la violencia contra homosexuales excede la simple riña, la venganza o el robo” (*La esquina* 129). Un teatro lúgubre que recuerda al espacio de la dictadura chilena y al cuerpo torturado. Al mismo tiempo, se unen la violencia criminal, cotidiana-esa descrita por Tomás Moulian como la violencia de la ciudad sitiada-con la violencia represiva del gobierno dictatorial, y sus huellas postdictatoriales reflejadas en esa “moda del destripe” que aniquila diferencias y reprime el deseo.

El exceso travesti o esa estética del exceso se destaca en *La esquina* no sólo como la anti-estética de la violencia y la tortura o en la estética del exceso femenino, ya que también se describe una estética del exceso del exceso mismo, es decir, una estética que podría llamarse “neobarroca” por la imagen recargada, el uso de máscaras, la “artificialidad” (Sarduy)³². La estética neobarroca se produce en *La esquina* en ese espacio de fantasías y deseos, en el escenario de las apariencias: en la peluquería: “Como desprendidas de una revista de modas, las peluquerías son páginas capilares que exhiben en sus vitrinas el look de cabezas escarmenadas, aflautadas o reducidas según la jibarización del peluquero” (71). Recoge, el estilista, también la moda comercial, la moda hollywoodense que implementa en sus clientas. Pero en esta imposición de los estilos del mercado, se invierte también la homogeneidad del modelo Barbie cuando el peluquero traviste a la mujer con “la exuberancia coliza negada socialmente” (71). Es él quien proyecta su fantasía, en una complicidad travesti que se “mira en la faz ansiosa de las mujeres que engalana. Es su fantasía de diva, mujer fatal, Quintrala o ninfa adolescente” (71). Así, el travesti se imagina y fantasea en el Otro que no puede ser o que quisiera ser; desde una estética del exceso al estilo del barroquismo capilar de Evita Perón.

Al mismo tiempo, el escenario de la peluquería también refuerza el “loquerío” barroco en la elección sobrecargada del nombre, ya que las “peluquerías del barrio lucen apodos gastados en su grafía sencilla. Letras manuscritas entre rosas y corazones se leen con voz de vecina como Carmencito, Iris, Nelly, Fany, etc. Un travestismo doméstico del nombre se poetiza en el chancleteo doméstico de vuelta la esquina y a media cuadra” (74-75). El nombre travestido, el sobrenombre y el renombrar de los apodos en la peluquería es metáfora también de la escritura barroca de Lemebel, donde se hace presente “una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre. Toda una narrativa popular del loquerío que elige seudónimos en el firmamento estelar del cine” (*Loco afán* 57). Así, para la “cultura mariposa” los sobrenombres son infinitos: “La Cuando No”, “La Cuando Nunca”, “La Carmen Miranda”, “La María Félix”, “La Teté”, “La Totó”, “La Tacones Lejanos”, “La Yo Nó”, “La Ahí Va”, “La Ahí Viene”, “La María Sarcoma”, “La Sui-Sida”, “La Insecti-Sida”, “La Ven-Sida”, etc (*Loco afán* 60-61)³³.

Esta alegoría barroca comienza incluso con el mismo cronista quien inicia su carrera como Pedro Mardones para luego transformarse en Pedro Lemebel. En una entrevista, se refiere a esta transformación al comentar que: “me empezó a cargar ese nombre legalizado por la próstata del padre. Por lo mismo desempolvé mi segundo apellido: el Lemebel de mi madre, hija natural de mi abuela”, y concluye “El Lemebel es un gesto de alianza con lo femenino, inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti” (Blanco y Gelpí 93-94). La adopción de lo materno y femenino como elemento de identificación es significativo no por el extra biográfico que nos ofrece esta cita sino porque sus crónicas parten precisamente de esa “ilegalidad” femenina como uno de los elementos que desautoriza la tradición patriarcal. De ahí que esta “poética de los sobrenombres” sea parte constitutiva del

fenómeno travesti. En su constante reinscripción en el Otro la estética “travesti-barroca” busca estilos heterogéneos, menos canónicos, que permitan al mismo tiempo la apertura a sexualidades no convencionales. Así, quiebran las imposiciones genéricas binarias que asignan diferencialmente los nombres de ambos sexos (hombres y mujeres)³⁴.

Además de ser la acumulación, yuxtaposición y recargamiento del estilo elementos constitutivos del estilo barroco lemebeliano, el lenguaje neobarroco, así como el travesti, se viste con el artificio ya que se nos va presentado un “festín barroco” de la “repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confiados sombreros y espejeantes sedas” (Sarduy 168). Este “festín barroco” o más bien este “festín barroco travesti” de sombreros, máscaras, arabescos y sedas disfrazan, enmascaran, decoran y juegan con el lenguaje. Espejos y reflejos de la loca que “con su alucinada fantasía barroca” va girando y girando “remecida por el baile” (*Tengo miedo* 32). Es el giro y el baile de su escritura, el “guitaneo” de su lenguaje que seduce con “esos besos brujos que la loca le tiraba soplando corazones, esas pañoletas carmesí que hizo flamear en su costado...” (*Tengo miedo* 32)³⁵. Espejo y reflejo también de escritores como Nestor Perlonguer, Severo Sarduy, Lezama Lima, quienes

desde Cuba, La Habana, Paris, a Buenos Aires y, en su navegación, atraca[n] con las santiaguinas orillas del Mapocho; delineando un mapa otro, diferente y de la diferencia. Fluyendo del Barroco, al Neo-Barroco (americano ya), al Neobarroso rioplatense, al Neobarrocho (Bianchi 2).

Acoge así Lemebel, las influencias de distintos escritores latinoamericanos para representarse a través del barroco. Un barroco ya depurado que ha viajado de Europa a Cuba como “neobarroco”, a Buenos Aires como “neobarroso” para anclarse en el Chile de Lemebel como el “neobarrocho”. Desde las orillas del río Mapocho, el cronista chileno rescata la oralidad del “roto” en un espacio particular- la ciudad-anal -y una historia local; la posdictadura.

En este sentido, Juan Poblete ha comentado que esta “localización vernácula del español chileno . . . defiende un sentido fuerte de Otridad localizada” (146). Otridad que al mismo

tiempo que delinea otros mapas lingüísticos se viste con un lenguaje “estetizado más global o universal . . . que le da legibilidad y lo hace comunicable” (Poblete 146). Pero, a pesar de que el español vernáculo chileno en Lemebel tiene cierto sentido universal, la oralidad hace parte de su travestismo literario. Se apodera de un lenguaje poético y literario como lo es el lenguaje neobarroco para transformarlo en el neobarroco del roto chileno, en las “malas palabras” del “poeta de la calle”, y así con ese “mal gusto” exagera los códigos discursivos en un discurso de la respuesta y la copia, y en la escogencia de un género menor y no canónico como lo es la crónica urbana.

El travesti surge, entonces, como metáfora de la hibridez genérica y discursiva. Su sobreactuación lo enmascara pero al mismo tiempo pone al desnudo su intención predominantemente transgresora y burlesca (burlona, sobre todo en sus crónicas, de cierto modelo burgués que define lo femenino como la discreción, el intimismo, la medida). De esta manera, entendemos al travesti como entendemos la escritura lemebeliana: provocadora, irreverente, sugestiva, seductora, transgresora. Es la escritura que finalmente invita al “festín barroco” que con sus espejos y sedas se visten y travisten para luego desnudarse en el neobarroco lemebeliano o como la llamaría Sifuentes el “homobarroco” lemebeliano³⁶.

Para concluir, dilucidamos un recorrido que se desplaza en un espacio de tensión entre la norma y la transgresión. Desde la preocupación de Lemebel por la representación de la ciudad y del fenómeno urbano chileno hasta su narrativa y la inscripción de la figura travesti en su texto, vemos espacios de tensión que luchan para no ser cooptados por el modelo neoliberal y los procesos globalizadores (en el caso de la ciudad) así como la escogencia de un género literario y un género sexual poco convencional que reflejan en su escritura ese intento por definirse y distanciarse de modelos canónicos. Ya sea de la novela por su privilegio en la literatura

latinoamericana y específicamente, de la novela del Boom, ya sea de sistemas binarios genéricos que no permiten la inclusión de sexualidades marginales como lo es la del travesti.

Pensar el fenómeno travesti además en América Latina como metáfora de la construcción de una noción de nación que se basa en el discurso de la respuesta y la copia, pero que a la vez resiste desde una actitud postcolonial la imposición del primer mundo, es pensar también en la narrativa travesti como una narrativa “anti-fundacional”, siguiendo la noción de Sommer de las narrativas fundacionales a fines de siglo XIX. En este sentido, la escogencia de la crónica para representar un discurso travesti o un travestismo discursivo nos indica esta intención anti-fundacional en *La esquina*. Por ello, el género literario así como el género sexual en este texto desdibujan las fronteras “duras”, falocráticas, y las categorías fijas de representación proponiendo –con todas las contradicciones que dicho planteamiento puede acarrear– distintos espacios y distintas subjetividades que con su “devenir” y “nomadismo”, con su movilidad, permiten la visibilidad y el discurrir de Otros espacios discursivos.

Notas

1 Al respecto veáanse los trabajos de Marjorie Garber, Judith Butler, Nelly Richard y Ben Sifuentes-Jáuregui citados en la bibliografía de este trabajo.

2 Judith Butler al referirse al pensamiento de la feminista francesa de Simone de Beauvoir comenta que el cuerpo es una “situación” cultural: “If ‘the body is a situation’ . . . there is no recourse to a body that has not always already been interpreted by cultural meanings; hence, sex could not qualify as a prediscursive anatomical facticity. Indeed sex, by definition, will be shown to have been gender all along” (8).

³ Aunque en la cultura occidental el travestismo se ha considerado un fenómeno intrínsecamente relacionado con la homosexualidad, el sexólogo alemán Magnus Hirschfeld, quien según Marjorie Garber, acuñó el término, lo define principalmente en sus tendencias heterosexuales. Para Hirschfeld: “Male transvestites . . . were resistant to be called or thought of as homosexuals, and hated ‘sissies’ . . . he [Hirschfeld] argued strongly that transvestism was a ‘thing in itself’ quite distinct from sexual orientation” (Garber 131-132).

⁴ Uno de los representantes más interesantes sobre la temática de la homosexualidad y el travestismo en Latinoamérica es el escritor y artista visual chileno Pedro Lemebel. Según reza la solapa de *La esquina es mi corazón*, se ha destacado en su carrera como artista visual con el colectivo de arte *Yeguas del Apocalipsis* creado en 1987 junto con el poeta chileno Francisco Casas, a partir del cual desarrolla un extenso trabajo plástico en fotografía, video, performance e instalación. Como escritor ha explorado varios géneros entre los cuales se destacan el manifiesto político, la autobiografía y la crónica. Comienza su trayectoria con el libro de cuentos *Incontables* (1986), luego publica su primera colección de crónicas *La esquina es mi corazón: crónica urbana* (1995). Le siguen *Loco afán: crónicas de sidario* (1996) y *De perlas y cicatrices* (1998). Su primera novela *Tengo miedo torero* fue

publicada por la editorial Anagrama de Barcelona en el 2001. También ha participado en distintas conferencias y seminarios como “Utopías”, seminario que se realizó en Chile en 1993, en el Festival “Stonewall” que tuvo lugar en Nueva York en 1994, y en la conferencia “Crossing National and Sexual Borders, Latin American Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender”, Nueva York, 1996. En la emisora chilena de mujeres Radio Tierra, presenta desde 1996 su programa de crónicas “Cancionero”.

⁵ Manuscrito inédito.

⁶ vi La foto de “Las Dos Fridas” fue tomada por Pedro Marinillo. La imagen fue sacada del libro “Corpus Delecti” de Coco Fusco (Editora), Londres: Routledge, p. 221.

⁷ Juan Dávila, es un artista chileno quien reside en Australia desde 1979.

⁸ Sobre el escándalo que desató la instalación de Dávila y la postal que que de ella se reprodujo véanse los libros de Nelly Richard: *Residuos, Masculino/Femenino*. Así como también la prensa de Chile y Venezuela de agosto de 1994, y el volumen dedicado a la instalación de Dávila publicado por la Revista de Crítica Cultural Chilena; el número 9 de noviembre de 1994.

⁹ Retomo la triple parodia del travestismo de la idea de Nelly Richard a partir de la instalación del Bolívar de Dávila (Masculino/Femenino 68).

¹⁰ Basta referirse a los importantes estudios de la ciudad latinoamericana de Angel Rama y Jose Luis Romero para dar cuenta de la exclusión de los homosexuales, travestis, mujeres, etc, como ciudadanos protagonistas en la definición y desarrollo de la ciudad. Más aún, no se menciona la posibilidad de pensar la ciudad latinoamericana a partir de un discurso travesti.

¹¹ Tanto la *Revista Página Abierta* como la editorial Lom, son dos medios de difusión alternativos en el Chile posdictatorial.

¹² Un interesante paralelismo entre lenguaje y espacio urbano lo hace Lyotard en referencia a la condición postmoderna del conocimiento. Para ello, recurre a Wittgenstein cuando señala que: “ ‘Our language can be seen as an ancient city: a maze of little streets and squares, of old and new house, and of house with additions from different periods; and this surrounded by a multitude of new boroughs with straight, regular streets and uniform houses’ ” (citado en Harvey 46).

¹³ Al menos que se indique lo contrario, todas las citas de Lemebel provienen de *La esquina es mi corazón*.

¹⁴ La traducción es mía. La cita fue tomada de un artículo inédito de Arjun Appadurai titulado “Globalization, Ethnic Violence and Cities”, 1998.

¹⁵ Saskia Sassen al respecto ha dicho que “Las formas espaciales y organizadas asumidas por la globalización y el actual trabajo de echar a andar operaciones transnacionales, hicieron de las ciudades un tipo de lugar estratégico y de los productores de servicios de insumo un lugar estratégico [...] Estas ciudades han surgido como importantes productoras de servicios para la exportación con una tendencia hacia la especialización. Nueva York y Londres son productoras y exportadoras de punta [...] (3).

¹⁶ En este sentido García Canclini considera que la globalización ha cambiado el modo de definir la ciudad latinoamericana, ya que “lo que convierte ahora a México y San Pablo en ciudades globales no es ser capitales de regiones, o sus conexiones con un país metropolitano, sino el convertirse en focos decisivos de redes económicas y comunicacionales de escala mundial” (*La globalización*, 169).

¹⁷ Es esta la respuesta que da Lemebel ante la pregunta “Cuál es la homosexualidad que más te interesa a ti como proyecto crítico cultural?, en una entrevista realizada por Andrea Jeftanovic (tomada de la red).

¹⁸ El mismo Lemebel comenta sobre la influencia de Deleuze en su obra: “Cómo no va a resultar fácil para mi entender lo que es el devenir. Los pobladores, las barriadas cariocas, los cinturones periféricos, los travestis callejeros saben lo que es el devenir [...] De una u otra manera ellos manejan los códigos tráfugas del devenir, experimentan conceptos como transformar, alterar, metamorfosear, transfigurar” (Blanco y Gelpí 97). Sobre el tema del devenir homosexual en la ciudad latinoamericana veáse también el trabajo de Nestor Perlongher: “Avatares de los muchachos de la noche”.

¹⁹ Este efecto libidinal Jameson lo describe como “the libidinalization of the market...-the reason so many people feel that this boring and archaic thing is sexy – results from the sweetening of this pill by all kinds of images of consumption...” (“Globalization” 69).

²⁰ En el no-lugar de Augé no se integran como en la modernidad baudeleriana los espacios antiguos, aquellos catalogados como los ‘lugares de la memoria’. Así lo que Augé denomina como sobremodernidad (¿globalización?) produce espacios prometidos a la “individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje” (Augé 84).

²¹ Patricio Navia ha comentado que “La ciudad que en 1970 contaba con 3.2 millones de habitantes (36% del total nacional), recibió al 2000 con una población cercana a los 6 millones (40% del total nacional)” Por su papel central Santiago es, además, la ciudad representante de Chile. Navia continúa: “Y si Santiago en 1970 representaba el

centro de poder económico, político, social y cultural del país, para el 2000 los frustrados y a menudo sólo simbólicos gestos de regionalización y descentralización adoptados por los gobiernos del período no lograron revertir el papel central de la capital en todos los aspectos de la vida nacional. Santiago sigue siendo, cada días más, Chile (Biblog?1).

²² Al respecto se ha dicho que bajo el modelo de la dictadura Chile tenía que ser parte obligada o voluntariamente de la competencia económica que identificada al modelo de la dictadura como “mercado, represión y televisión” (Brunner citado en Richard, *Residuos* 167). Dicho modelo se sustituye con el nuevo modelo democrático por “mercado, consenso y televisión”, desde el cual Chile hace la transición a la modernización neoliberal (Richard, *Residuos* 167).

²³ Para explorar aún más esta noción de la ciudad sitiada, Tomás Moulian señala que “Santiago es una especie de Babel, donde la confusión de los significados es el más inofensivo de los desórdenes. Se trata de una ciudad engullidora, desequilibrada, fuente nutricia del desquiciamiento psíquico. La ciudad como fauce, una enorme mandíbula que devora a los individuos vulnerables” (134).

²⁴ Josefina Ludmer en *La sarten por el mango* al referirse a la escritura “femenina” comenta que algunas escritoras asumían su condición de mujeres como víctimas, lo cual a la vez que las colocaba en una posición de marginalidad de alguna forma también les otorgaba cierta voz. La treta consistía en el ejemplo ilustrativo de Sor Juana Inés de La Cruz, en “no decir pero saber, o decir que no se sabe y saber, o decir lo contrario de lo que se sabe” (Ludmer 52).

²⁵ Al hablar de una escritura “heterosexual” me estoy refiriendo en el caso de Latinoamérica a la novela del “Boom” y al género de la novela en general. Jean Franco se ha acercado al género literario de la novela a partir de una perspectiva “genérica” y en ese sentido ha destacado como la novela latinoamericana se ha pensado en su forma alegórica y también “masculina” ya que “la búsqueda de la identidad personal y nacional siempre es encarnada en un personaje masculino y muchas veces intelectual” (93). Al mismo tiempo, explica la conexión entre género literario y género sexual al destacar la imposibilidad de las monjas de poder expresarse en la época de la colonia a través del sermón, ya que tanto éste como la interrogación, la confesión, la admonición eran géneros privativos de los hombres (91).

²⁶ Para Dino Plaza esta relación de los opuestos a partir de la “différance” “produce una desjerarquización de los términos en contradicción y que a partir de ahí la relación que se establece entre los dos es más igual igualitaria, provocándose una interdependencia que conlleva a un nuevo tipo de enriquecimiento” (133)

²⁷ Sobre este rasgo de “urgencia” de la crónica contemporánea Susana Rotker en su artículo “Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década” ha comentado que “. . . la crónica periodística aporta de por sí . . . la característica de lo inmediato: casi es táctil su urgencia de capturar el inaprensible presente...” (123).

²⁸ Sobre la crónica modernista Julio Ramos ha dicho que “La estilización en la crónica transforma los signos amenazantes del ‘progreso’ y la modernidad en un espectáculo pintoresco, estetizado. Obliterada la ‘vulgaridad’ utilitaria del hierro, la máquina es embellecida, maquillada, y el ‘oro’ (léxico) modernista es aplicado a la decoración de la ciudad” (114).

²⁹ Así mismo, Marjorie Garber en su estudio sobre la vestimenta travesti también ha destacado la irrupción del vestir travesti no sólo en cuanto a la confusión genérica que produce sino también en cuanto a la distinción del rango social y clase. Garber se enfoca, sobre todo, en las sociedades inglesas y norteamericanas donde el código de vestir ha funcionado como una estructura jerárquica que simultáneamente regula y critica categorías normativas como el rango social, la clase y el género. Desde esta perspectiva, la irrupción del vestir travesti diluye fronteras sociales, la arbitrariedad de estas normas y sus costumbres (Garber: 25-28).

³⁰ El mismo Lemebel en una entrevista, comenta sobre los diferentes tipos de homosexualidades: “Existe una homosexualidad gay, blanca, apolínea que se adosa al poder por conveniencia. En este sentido hay minorías dentro de las minorías, lugares que son triplemente segregados como lo es el travestismo. No el travestismo de show que ocupa su lugar en el circo de las comunicaciones, sino que el travestismo prostibular. El que se juega en la calle, el que se juega al filo de la calle, ese es segregado dentro del mundo gay, o también son segregados los homosexuales más evidentes en este mundo masculino” (Buscar referencia 3).

³¹ En palabras de Nelly Richard, el travesti latinoamericano destaca una “estética pobre” la cual consiste en: “exhibir el hallazgo de la baratura de lo ‘casi nuevo’ cuando su traje [del travesti] de fiesta es una prenda de mujer sacada de las tiendas de ropa usada norteamericana. . . El travesti latinoamericano que se revolotea en medio del sintagma vestimentario de la ropa usada para juntar una femineidad de segunda mano, remata su desfile de caricaturas en el apoteósico remedo de una femineidad prestada (copiada) y copiona (*Masculino/Femenino* 73-74).

³² Sin embargo, Ben Sifuentes prefiere ubicar al travestismo en la tradición modernista de América Latina que en el neobarroco de Sarduy, ya que al basar el fenómeno travesti únicamente en exceso Sarduy puede caer en una visión esencialista y naturalista del género sexual. En palabras de Sifuentes: “[I] suggest that the Project of transvestism is

linked to modernismo, insofar as modernismo can be defined for its tendency to create a textual palimpsest that radically calls into question the notion of referentiality. In other words, transvestism (as theory and practice) follows the modernista Project in assessing, constructing, and placing the figure(s) of the transvestite as part of a contextual operation or social construction. Transvestism read within such a literary history seems more productive than situating it with the culture of the baroque, which define transvestism as necessarily an excess. Travestism is an excess; however, I highlight the importance of how this excess is deployed to construct the subject. This reproduction of transvestism as only an excess (as Sarduy would suggest) must be regarded with caution because it hints at shades of a naturalism and essentialism of gender” (65).

³³ Esta poética del sobrenombre y su enumeración infinita recuerda lo que Severo Sarduy en su ensayo “El barroco y el neobarroco” comenta sobre el estilo barroco latinoamericano. Para Sarduy el barroco es un mecanismo de proliferación donde “su presencia es constante sobre todo en forma de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y collage” (170).

³⁴ En palabras de Nelly Richard, la poética travesti del sobrenombre es “la primera ceremonia de refundación de la identidad . . . que . . . consume el acto de la desafiliación traicionando el nombre heredado como definitivo (el nombre propio) con nombres de paso-la Marilyn, la Sultana, la Brigitte, etc.- que lo rebautizan, pero ya sin el peso ontológico del santo de nacimiento profanado por la exhuberancia de un capricho seudonímico” (Richard, *Masculino/Femenino* 68).

³⁵ Tomo estas citas de su última novela *Tengo miedo torero* (2001), porque aunque no es el texto que analizo con profundidad en este capítulo permite visualizar los rasgos del travesti. El travesti de *Tengo miedo* culmina (hasta ahora) una tendencia a lo largo de la obra de Lemebel donde el travesti se describe con rasgos muy similares a los de *La esquina*, *Loco afán* y *Crónicas radiales*.

³⁶ Sifuentes también comenta que para Sarduy lo Barroco es un “queer imperative”, una sensibilidad que Sifuentes denomina como Homobarroco (“homobarroque”).

Bibliografía

- Appadurai, Arjun. “Globalization, Ethnic Violence and Cities”. Manuscrito inédito presentado en la conferencia, “Mapping Latin America/Latino Chicago:” en la Universidad de Chicago, Illinois en Septiembre 1998.
- . *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis. U. of Minnesota Press. 1996.
- Bianchi, Soledad. “Un guante de áspero terciopelo, la escritura de Pedro Lemebel.” Tomado de la red. Trabajo leído en el marco del Ciclo de Género, Educación y Cultura “Conjurando lo perverso. Lo femenino: Presencia, supervivencia.” Realizado los días 19 y 29 de junio de 1997 en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Blanco, Fernando y Juan G. Gelpí. “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel” *Nómada* (1987): 93-98.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Derrida, Jacques. “Différance.” *Margins of Philosophy*. A. Bass (trans). Brighton: Harvester Press, 1982.
- Edelman, Lee. *Homographesis*. New York: Routledge, 1994.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. New York: HarperCollins, 1993.
- García Canclini, Néstor. “El dinamismo de la descomposición. Megaciudades latinoamericanas.” *Las ciudades latinoamericanas y los procesos urbanos en el nuevo [des]orden mundial*. Zimmerman, Marc y Patricio Navia (eds). México: Siglo veintiuno. (forthcoming 2003).
- . *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Guerra Cunningham, Lucia. “Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel.” *Revista chilena de literatura* (2000): 71-92.
- Jeftanovic, Andrea. “Entrevista a Pedro Lemebel: El cronista de los márgenes.” Tomada de la red y publicada en la revista *Lucero* en el año 2000.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón: Crónica urbana*. Chile: Cuarto Propio, 1995.
- . *De perlas y cicatrices*. Chile: Lom Ediciones, 1998.
- . *Loco afán: Crónicas de sidario*. Chile: Lom Ediciones, 1996.

- . *Tengo miedo torero*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Mateo del Pino, Angeles. “Chile, una loca geografía o las crónicas de Pedro Lemebel.” *Hispanamérica* (1998): 17-28.
- Mellado, Marcelo. “Entrevista a Pedro Lemebel: Géneros bastardos.” *Textos Profanos* (1997): 1-12.
- Moraña, Mabel. *Políticas de la escritura en América Latina*. Caracas: Escultura, 1997.
- Moulian, Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Chile: Lom-Arcis, 1997.
- Navia, Patricio. “Santiago entre Hombre muerto caminando y Yo pisaré las calles nuevamente.” *Las ciudades latinoamericanas y los procesos urbanos en el nuevo [des]orden mundial*. Zimmerman, Marc y Patricio Navia (eds). México: Siglo veintiuno, (forthcoming 2003).
- Ortega, Julio. “Diálogo en Chile (Pedro Lemebel)”. Brown University. Department of Hispanic Studies. Tomado de la red.
- Perlongher, Nestor. “Avatares de los muchachos de la noche.” *Nueva Sociedad* (1990): 124-134.
- Plaza Atenas, Dino. “Lemebel o el salto de doble filo.” *Revista chilena de literatura* (1999): 123-135.
- Poblete, Juan. “Violencia crónica y crónica de la violencia: espacio urbano y violencia en la obra de Pedro Lemebel.” *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Mabel Moraña, ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Chile: Francisco Zegers Editor, 1993.
- . *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Rotker, Susana. *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*. Cuba: Casa de las Américas, 1991.
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno, ed. México: Siglo veintiuno editores, 1972.
- Sassen, Saskia. “Ciudades en la economía global: enfoques teóricos y metodológicos.” *Las ciudades latinoamericanas y los procesos urbanos en el nuevo [des]orden mundial*. Zimmerman, Marc y Patricio Navia (eds). México: Siglo veintiuno, (forthcoming 2003).
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, masculinity, and Latin American Literature*. New York: Palgrave, 2002.