

INTERMEDIALIDAD Y ESTÉTICA NEOBARROCA
EN *LOCO AFÁN: CRÓNICAS DE SIDARIO*
DE PEDRO LEMEBEL

Karen Poe Lang
Universidad de Costa Rica

INTRODUCCIÓN

LA aparición del sida en la década de los años 80 del siglo pasado, despertó una gran angustia social, equivalente, en cierta forma, al miedo producido por la peste en la Edad Media. Según Susan Sontag “son las epidemias las que se asocian con las pestes y esto lleva a considerar la enfermedad como un castigo que es la más vieja idea que se tiene de la causa de una enfermedad, idea que se opone a todo el cuidado que merece un enfermo” (129). En el caso del sida, la enfermedad aparece asociada a las sexualidades marginales (específicamente a las comunidades de homosexuales y travestis) razón por la cual, inicialmente se le llamó cáncer gay. Debido a lo anterior, el sida despertó temores ancestrales, y, ligado al pecado y la desviación, provocó el rechazo y la segregación de los enfermos por parte de un tejido social que temía de forma irracional el contagio. Como propone el teórico *queer* norteamericano Leo Bersani: “el sida ha hecho que la opresión de los gays pase por un imperativo moral” (30).

Esta situación de intolerancia, sumada al carácter en un principio letal del virus, produjo un efecto literario,¹ ya que muchos enfermos de

¹ En Hispanoamérica existe un corpus literario importante que trata el tema del sida desde la poesía, la crónica, la narrativa (cuento, novela,

sida y personas cercanas a estos pacientes, utilizaron la escritura como forma de resistencia cultural ante la ola de conservadurismo y homofobia que los marginaba y excluía del problema y de las instancias encargadas de tomar decisiones. Como han señalado varios estudiosos, las campañas sanitarias contra el sida, ancladas en una visión homófoba (Halperin 15-16), generalmente no tomaban en cuenta la opinión de las poblaciones de alto riesgo, sino que parecían destinadas a tranquilizar a las familias heterosexuales, blancas y de clase media (Bersani 17).

En este ensayo, propongo una lectura de *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996) que pone de relieve las posibilidades estéticas del género crónica² en dos aspectos específicos: el carácter intermedial y neobarroco de la escritura lemebeliana, y la estrecha vinculación de la crisis política chilena a partir del golpe de estado y la dictadura con la crisis personal a causa de la epidemia del sida. En este libro, la dictadura y el sida convergen en la siniestra figura del desaparecido.

Cleia Moure resalta el hecho de que la crónica es un registro discursivo que verifica una continuidad notable en Hispanoamérica y establece una cronología del género a partir de tres grandes momentos: la crónica de Indias, la crónica modernista y la crónica contemporánea que va de las dos últimas décadas del siglo XX hasta nuestros días (8).

autobiografía, cine) que ha llamado la atención de la crítica. Además de una gran cantidad de estudios específicos sobre un autor o un texto en particular, cabe destacar dos ensayos enteramente dedicados a esta temática en la literatura de la región: Lina Meruane. *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2012 y Alicia Vaggione. *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, 2014.

² En el espacio literario hispanoamericano existe otro libro de crónicas, centrado en este caso en la experiencia autobiográfica del sida, que es una recopilación de textos que aparecieron inicialmente en la columna NO del diario argentino *Página/12*. Marta Dillon. *Vivir con virus*. Buenos Aires: Norma, 2004.

Para esta autora, las crónicas de Lemebel³ disuelven la dicotomía que se presupone entre ficción e historia, ya que este autor “Instaura en el texto una travesía: crónica en el corazón de la ficción, ficción como principio activo de la crónica” (5).

ALGUNAS PALABRAS SOBRE *LOCO AFÁN*

Loco afán. Crónicas de sidario es una recopilación de 34 crónicas que aparecieron con anterioridad en distintos medios de comunicación masiva como revistas, periódicos, emisiones radiales y discursos por lo que conservan el sabor de la oralidad. Originalmente publicado por la editorial chilena LOM, el libro ha sido traducido a varias lenguas y reeditado por editoriales de prestigio como Anagrama y Seix Barral. Según Marta Urtasun: “La recepción de *Loco Afán*, de fuerte factura local, de jerga chilena en un contexto global, interesó desde el momento de su publicación en 1996, porque habla del sida desde los cuerpos vivos, no desde la medicina y el virus” (210).

A pesar de que el título del libro hace referencia a un espacio de internación, el sidario que rima sudario, al correr de sus páginas no es posible detectar ninguna referencia a este espacio cerrado, ni al hospital, ni a ninguna práctica de aislamiento sanitario.⁴ Por el contrario, su geografía es la noche santiaguina, los bares, las plazas, las discoteques y las calles, apenas alumbradas por una tenue luz.

³ Pedro Lemebel dejó siete libros de crónicas: *La esquina es mi corazón* (1995), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *De perlas y cicatrices* (1998), *Zanjón de la aguada* (2003), *Adiós mariquita linda* (2004), *Serenata cafiola* (2008) y *Háblame de amores* (2012).

⁴ Otros textos literarios del corpus hispanoamericano enfatizan el espacio de internamiento cerrado como forma de opresión. Cito dos ejemplos: Severo Sarduy. “Pájaros de la playa.” *Obra completa*. Vol. 1. Madrid: ALLCA XX, (1999) y Mario Bellatín. *Salón de belleza*. México: Tusquets, 1999.

La estructura del libro se divide en cinco capítulos que llevan títulos sugerentes como: Demasiado herida; Llovía y nevaba fuera y dentro de mí; El mismo, el mismo loco afán; Besos brujos y Yo me enamoré del aire, del aire yo me enamoré.

Desde el título, que hace referencia a un tango, esta forma de nombrar las secciones del libro refiere directamente al acervo musical popular latinoamericano del bolero, la balada y la canción de amor, para lograr como dice Ángeles Mateo del Pino “un recuerdo sonoro, que la melodía se deje oír a través de las líneas” (“Reflotando odiosidades”). Estrategia que podría parecer asombrosa en un texto que mira, desde una perspectiva crítica, los estragos del sida en la periferia de la periferia, ya que se ubica en el espacio urbano de las comunidades de travestis y locas en Chile.

Lemebel (quien voluntariamente utiliza el apellido de su madre como un gesto de alianza con lo femenino), propone al lector un recorrido por la historia de su país desde la incipiente década de los 70 con el gobierno de la Unidad Popular, pasando por el golpe de estado y la dictadura militar, para terminar en los primeros años de la frágil democracia.

Desde el epígrafe, se hace visible una postura política radical para pensar la enfermedad: “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario” (12). La referencia a la colonización⁵ de los pueblos autóctonos de Hispanoamérica por los españoles, recuerda la asociación de la sífilis con la figura de Cristóbal Colón en la mentalidad europea posterior a 1490. Si ésta imaginaba la fuente infecciosa de la sífilis en los territorios recientemente visitados y traída al viejo continente por Colón, Lemebel invierte ahora el proceso y

⁵ Para una discusión en profundidad sobre este epígrafe según los conceptos de postcolonialidad y descolonialidad ver el artículo de Jorge Lagos. “Postcolonialidad y descolonialidad en *Loco afán* de Pedro Lemebel.” *Alpha*, 33 (2011): 105-14.

ubica en el exterior la fuente del contagio. Esta postura crítica, ante lo que el narrador llama colonización, será reforzada al correr de las crónicas mediante una inversión de la metáfora que según Sontag (135) ha prevalecido en los Estados Unidos, que imaginó el sida como un peligro proveniente del extranjero, del Tercer Mundo, específicamente de África, que invadía la sociedad “civilizada”.

Sanders Gilman refuerza esta idea al decir que: “In the United States we have labeled AIDS an ‘African’ or ‘Haitian’ disease” (263). Este hecho puede leerse, según este autor, como una de las manifestaciones del paradigma de la ideología racista americana que justificó los horrores del Tuskegee Syphilis Experiment, liderado por el médico John Cutler. El experimento consistía en inocular el virus a pacientes negros, mientras eran observados sin ninguna intervención médica hasta su muerte. Un experimento similar fue repetido por el mismo médico en Guatemala entre 1946 y 1948. En este caso, se utilizaron prostitutas infectadas con sífilis y gonorrea para contagiar a soldados y poblaciones marginales como los internos en los manicomios. Hay evidencia de que también le inocularon el virus a niños en hospicios de huérfanos.

Como una forma de revancha, Lemebel invierte el proceso de propagación del virus para contestar esta visión racista de los orígenes de la enfermedad:⁶

Y junto al molde de Superman, precisamente en la ascéptica envoltura de esa piel blanca, tan higiénica, tan perfumada por el embrujo capitalista. Tan diferente al cuero opaco de la geografía local. En ese Apolo, en su imberbe mármol, venía cobijado el síndrome de inmunodeficiencia, como si fuera un viajante, un turista que llegó a Chile de paso, y el vino dulce de nuestra sangre lo hizo quedarse. (33)

⁶ Postura reforzada por su trabajo como performer, cuando en una manifestación del orgullo gay en los Estados Unidos desfiló con un cartel que decía: Chile returns Aids.

De este modo, *Loco afán...* propone a su lector una mirada que amalgama, en una verdadera fiesta del lenguaje, lo social y lo individual, y hace que lo político aparezca anclado en el cuerpo enfermo. Además, como ha resaltado Rossi, “el autor utiliza la voz de una minoría excluida por la norma, la voz del travesti lemebeliano” (61). Las crónicas, narradas principalmente en la primera persona del plural, hacen del nosotros inclusivo un vehículo para establecer una complicidad entre el narrador y los personajes, en su mayoría travestis pobres infectadas de sida. De este modo, la distancia entre el sujeto que mira y el objeto observado es sustituida por una identificación en sangre propia (nuestra sangre, dice el texto) con el cuerpo que sufre. No hay que olvidar que la sangre es el vehículo de la transmisión del virus, por lo que decir nuestra sangre en el contexto de la epidemia del sida, es ubicarse en el lugar de sus personajes infectados.

Lemebel dedica este libro a su abuela, a su madre y a varios amigos muertos a causa del sida como por ejemplo el poeta argentino Néstor Perlongher, a quien considera una de las influencias literarias más importantes en su carrera como escritor.

Debido a la gran variedad temática de las crónicas, para este ensayo he elegido dos: “La noche de los visones. (O la última fiesta de la Unidad Popular)” y “El proyecto nombres. (Un mapa sentimental)”. En la primera, que abre el volumen, se destacan dos aspectos, el carácter intermedial y neobarroco de la escritura lemebeliana, y la estrecha vinculación de la crisis política chilena a partir del golpe de estado con la crisis personal a causa de la epidemia del sida. En este libro, la dictadura y el sida convergen en la siniestra figura del desaparecido. Como plantea Ostrov: “La dictadura pinochetista y la epidemia del SIDA son explícitamente equiparadas en estas crónicas como sendos dispositivos de colonización” (149).

En “El proyecto nombres”, es posible rastrear las diferencias que establece Lemebel entre el *glamour* de las estrategias de resistencia producidas en los Estados Unidos, y las dificultades vividas al interior del incipiente movimiento chileno por los derechos de las minorías sexuales.

ESTÉTICA NEOBARROCA⁷ Y RESISTENCIA CULTURAL

“La noche de los visones. (O la última fiesta de la Unidad Popular)” es la crónica más extensa del volumen y funciona como una puesta en abismo, ya que condensa el recorrido temporal que luego desarrolla todo el libro. La narración da inicio un mediodía soleado de diciembre de 1972, en un comedor gratuito para obreros en un lugar emblemático del gobierno de la Unidad Popular, el hermoso edificio de la UNCTAD, que luego fue reciclado por la dictadura militar y hoy alberga el Centro Cultural Gabriela Mistral. La crónica termina en la calle, otro lugar público, en medio de los festejos por el plebiscito que dijo no al continuismo del gobierno de Pinochet y dio paso a la instauración de la democracia.

La anécdota principal es el relato de una fiesta ficticia de año nuevo en un barrio bajo de Santiago, ocurrida en la simbólica fecha del 31 de diciembre de 1972, organizada por un travesti conocido como la Palma. La Palma “dijo que iba a matar veinte pavos para que las locas se hartaran y no salieran pelando. Porque ella estaba contenta con Allende y con la Unidad Popular, decía que hasta los pobres iban a comer pavo ese Año Nuevo. Y por eso se corrió la bola de que su fiesta sería inolvidable” (16).

Todo el submundo del travestismo de la ciudad de Santiago estaba invitado a la gran comilona, sin importar la clase social. Es así como la Pilola Alessandri se compromete a llevar dos abrigos de visón (que dan pie al título de la crónica) pertenecientes a su madre, que se extraviarán durante la noche. Sin embargo, cuando llega a la fiesta acompañada por

⁷ Soledad Bianchi (1997) propuso el neologismo neobarroco para indicar los desplazamientos y deslizamientos ocurridos en la escritura de Lemebel respecto de la concepción neobarroca de Severo Sarduy. En este trabajo conservo el término neobarroco con el objetivo de resaltar los puntos de encuentro entre este concepto y las teorías intermediales.

otras locas de clase alta, engalanadas en sus abrigos de visón en pleno verano, no queda ni rastro de la comida. La Palma, muy nerviosa, comienza a dar explicaciones y amontona los huesos desnudos de los pavos en el centro de la mesa: “Por todos lados, las locas juntaban huesos y los iban arreglando en la mesa como una gran pirámide, como una fosa común que iluminaron con velas. Nadie supo de dónde una diabla sacó una banderita chilena que puso en el vértice de la siniestra escultura” (20).

Esta “siniestra escultura”, imaginada por Lemebel, funciona como una “máquina funeral”, expresión barroca que según Luis Gusmán “aunque nombra al sepulcro, pareciera referirse a la armazón de madera, vestida de paños fúnebres que se erige para la celebración de las honras fúnebres de un difunto” (41). En el caso de la pirámide de huesos, Lemebel corona la escultura con un símbolo patrio, la bandera chilena, de tal modo que el país entero queda asociado por vía metonímica con una tumba vacía, una estructura iluminada en la cual faltan los cuerpos de los desaparecidos. A diferencia del barroco que vestía el vacío con paños fúnebres, en Lemebel la pirámide está formada por huesos.

He aquí un primer ejemplo de cómo la prosa neobarroca de Lemebel introduce el tema de la muerte (verdadera obsesión del barroco), a partir de la siniestra escultura, como premonición de las dos tragedias que se avecinan: la dictadura y el sida. “Como si el huesario velado, erigido aún en medio de la mesa, fuera el altar de un devenir futuro, un pronóstico, un horóscopo anual que pestañeaba lágrimas negras en la cera de las velas...” (21).

La imaginación plástica que devela la construcción de este altar con materiales de desecho (los restos de la comilona), es inseparable del recorrido artístico de Pedro Lemebel, quien junto a Francisco Casas fundó en 1987 el colectivo Yeguas del Apocalipsis que tendría una presencia importante en Chile hasta 1995. Al interior de esta agrupación, Lemebel se dedicó exitosamente a la práctica del performer, la fotografía, el videoarte y la instalación. En este sentido, se podría decir que su escritura nace marcada por su experiencia en las artes visuales, para dar

paso a la construcción de una mirada que se juega en un lugar intermedio entre la palabra y la imagen.

UNA VIEJA FOTOGRAFÍA

Walter Moser, uno de los principales teóricos de la intermedialidad dice, a propósito del cineasta británico Peter Greenaway, que en sus obras “la intermedialidad contemporánea converge con la actualización de la potencia del barroco” (45). Considero que esta afirmación es también válida para la escritura de Pedro Lemebel, quien es uno de los principales expositores de la estética neobarroca latinoamericana, teorizada inicialmente en 1972 por Severo Sarduy,⁸ “La noche de los visones” es un claro ejemplo de como la intermedialidad converge con el estilo neobarroco para crear una escritura que apremia, palpita de deseo y sucumbe a la melancolía.

Lemebel hace de una figura retórica de la antigüedad clásica, la écfrasis, el lente a través del cual presenta su relato. Esta figura, presente en la tradición clásica desde Homero, es definida por Hermógenes de Tarso en *Progymnasmata* como: “. . . una composición que expone en detalle de una manera manifiesta y que presenta ante los ojos el objeto mostrado. . . . Las virtudes de la descripción son principalmente claridad

⁸ Como ha indicado Ángeles Mateo del Pino: “Aun cuando por lo general se suele asignar la creación de este vocablo a Severo Sarduy, la primera vez que aparece lo hará de la mano del poeta brasileiro Haroldo de Campos, en el artículo ‘A obra de arte aberta’, publicado originalmente en el *Diário de Sao Paulo* el 3 de junio de 1955” (*Ángeles Maraqueres* 29-30). Como indica esta autora, Severo Sarduy será el encargado de difundir y teorizar ampliamente este término en su ensayo “El barroco y el neobarroco”, publicado en 1972 (31).

y viveza, pues es necesario que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que se describe”.⁹

La écfrasis es una estrategia literaria que ha sido rescatada del olvido, en parte gracias al campo de los estudios intermediales, debido a su carácter híbrido que permite, según Ágnes Pethó “usar la expresividad lingüística como un sentido táctil o visual y así cruzar los dominios de lo visible”.¹⁰ Lemebel elige relatar los acontecimientos a partir de una fotografía, de un retrato grupal que funciona como el elemento desencadenante de la memoria del narrador. Elección que no parece casual dado el poder simbólico de la fotografía en la lucha por esclarecer los sucesos relacionados con los desaparecidos de la dictadura chilena. La fotografía, como puede verse en el Museo de la Memoria en Santiago, es en muchos casos lo único que queda de las víctimas:

De esa fiesta sólo existe una foto, un cartón deslavado donde reaparecen los rostros colizas lejanamente expuestos a la mirada del presente. La foto no es buena pero salta a la vista la militancia sexual del grupo que la compone. . . . La foto no es buena, está movida, pero la bruma del desenfoque aleja para siempre la estabilidad del recuerdo. La foto es borrosa, quizás porque el tul estropeado del sida entela la doble desaparición de casi todas las locas. (23)

Llama la atención el uso de la reiteración anafórica “la foto no es buena” al inicio de las frases, que le da un ritmo poético a la descripción de una fotografía imaginaria, utilizada como referente ficticio para ir relatando las pequeñas historias particulares de las locas que adquieren el

⁹ He tomado esta definición de Jesús Ponce. *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Editorial Fragua, 2014, 20.

¹⁰ Ágnes Pethó. “Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard’s Cinema”. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Macmillan, 2010, 212. El texto original dice: “to use linguistic expressivity as a tactile or visual sense and thus cross over into the domains of the visible” (mi traducción).

simbólico apelativo de desaparecidas, estableciendo de ese modo un paralelismo con las víctimas de la dictadura:

La foto no es buena, no se sabe si es blanco y negro o si el color se fugó a paraísos tropicales. No se sabe si el rubor de las locas o las mustias rosas del mantel plástico, las fue lavando la lluvia mientras la foto estuvo colgada de un clavo en la casucha de la Palma. Es difícil descifrar el cromatismo, imaginar colores en las camisas goteadas por la escarcha del invierno pobre. Solamente un aura de humedad, amarilla, el único color que aviva la foto. Solamente esa huella mohosa aviva el papel. Lo diluvia en la mancha sepia que le cruza el pecho a la Palma. La atraviesa, clavándola como a un insecto en el mariposario del sida popular. Ella se lo pegó en Brasil, cuando vendió el puesto de pollos que tenía en La Vega, cuando no aguantó más a los milicos y dijo que se iba a maraquear a las arenas de Ipanema. (24)

O el caso de la loca de clase alta:

Esa sombra es una delicada venda de celofán que enlaza la cintura de la Pilola Alessandri, apoyando su cadera maricola en el costado derecho de la mesa. Ella se compró la epidemia en Nueva York, fue la primera que la trajo en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda gay para morir. La última moda fúnebre que la adelgazó como ninguna dieta lo había conseguido. (23)

Tradicionalmente la écfrasis es la descripción literaria de obras de arte con cierto valor canónico. Lemebel subvierte esta tendencia al hacer la descripción detallada de una fotografía casual tomada en el espacio íntimo y carnavalesco de una fiesta que no puede considerarse como una obra de arte. Sin embargo, y a pesar del carácter cotidiano del objeto, el narrador juega con nociones técnicas de la crítica fotográfica. Su discurso se presenta como una parodia de la crítica artística de obras de arte pertenecientes al canon occidental.

La foto no es buena, la toma es apresurada por el revoltijo de locas que rodean la mesa, casi todas nubladas por la pose rápida y el loco afán por saltar al futuro. Pareciera una última cena de apóstoles colizas, donde lo único nítido es la píramide de huesos en el centro de la mesa. Pareciera un friso bíblico, una acuarela de Jueves Santo atrapada en los vapores de la garrafa de vino que sujeta la Chumilou como caliz chileno. Ella se puso en el centro, ocupó el lugar de Cristo a falta de luminarias. Empinada en los veinte centímetros de sus zuecos, la Chumilou destaca su *glamour* travesti. (26)

Aunque el modelo subyacente de la foto es *La última cena* de Leonardo da Vinci, en la prosa poética de Lemebel, este cuadro canónico del arte occidental pierde su solemnidad, gracias a la sustitución de los apóstoles y de Jesús por travestis. Esta inversión paródica recubre el verdadero secreto de la fotografía que es (al igual que en el modelo italiano), una anticipación de la muerte.

Françoise Mulan, en su análisis de la estética neobarroca de Severo Sarduy, resalta la importancia capital del retrato para este escritor cubano. “El retrato no enseña sino una anamorfosis del modelo, su casi desaparición. El neobarroco para Sarduy se encuentra en este deseo de simulacro en el que modelo y copia han entablado una relación de correspondencia imposible” (1669). Cabe recordar que la anamorfosis era una técnica pictórica utilizada para indicar la presencia de la muerte al interior de la *Vanitas*, esos cuadros que tenían por objeto criticar la vanidad humana, mediante la introducción de una calavera representada en escorzo que agujereaba la potencia simbólica e ideológica de la escena pintada en primer plano. Para poder contemplar la calavera, el público tenía dos opciones: utilizar una cuchara convexa o modificar su posición ante el cuadro, pues la anamorfosis podía verse al sesgo, mas no frontalmente.

Mediante la descripción efrástica, Lemebel construye un discurso anamórfico que introduce de manera sesgada la presencia de la muerte en el retablo de la felicidad pasada, cristalizada en la fotografía. De este modo, la muerte funciona como el elemento desestabilizador del cuadro,

la muerte estructura el sentido de la imagen más allá del fasto de las pieles y la estética kitsch y exagerada del travestismo.

Del grupo que aparece en la foto, casi no quedan sobrevivientes. El amarillo pálido del papel es un sol desteñido como desahucio de las pieles que enfiestan el daguerrotipo. La suciedad de las moscas fue punteando de lunares las mejillas, como adelanto maquillado del sarcoma. Todas las caras aparecen moteadas de esa llovizna purulenta. Todas las risas que pajarean en el balcón de la foto son pañuelos que se despiden en una proa invisible. (31-32)

Cabe destacar que Lemebel narra la decrepitud de los cuerpos enfermos a partir del deterioro del soporte material de la fotografía, el papel. De este modo, la historia de los personajes, la historia de Chile y los avatares de la fotografía comparten un destino común, la enfermedad, la podredumbre y la desaparición. Esta importancia dada al aspecto material del arte es una característica que comparten la estética neobarroca y los estudios intermediales, que como su nombre indica, se interesan por el medio o soporte físico que permite la circulación y la lectura de los signos.

Además, mediante este recurso a la descripción de la fotografía, Lemebel construye un campo intermedial en el cual el lenguaje poético despliega un espacio de visibilidad, el lenguaje es mirada, sin dejar de ser lenguaje. El lector debe transitar los bordes de distintas prácticas significantes que no son entidades cerradas, sin lograr ubicarse con comodidad en ninguna. Como dice Silvestra Mariniello: “La intermedialidad está más del lado del movimiento y del devenir, lugar de un saber que no será aquel del ser” (7).¹¹ La escritura intermedial y neobarroca de Lemebel borra la frontera entre lo visible y lo decible, entre la literatura y la fotografía, para invitar a su lector a seguirlo en esta

¹¹ El texto original dice: “L’intermédialité est plutôt du côté du mouvement et du devenir, lieu d’un savoir qui ne serait pas celui de l’être” (mi traducción).

amalgama pulsional de voz y mirada. El lector es él mismo ese movimiento, ese devenir.

EL PROYECTO NOMBRES

La crónica “El Proyecto Nombres. Un mapa sentimental” pertenece al tercer apartado del libro que se titula “El mismo, el mismo loco afán (Uf, y ahora los discursos)”. Cabe resaltar el estilo burlón que utiliza Lemebel para presentar sus intervenciones políticas. Se trata de una forma de reirse de sí mismo, ya que esta sección da inicio precisamente con un texto que el propio Lemebel leyó en un acto político de la izquierda chilena en Santiago, en 1986. El Manifiesto poético “Hablo por mi diferencia” es un llamado de atención a las agrupaciones de izquierda, muchas veces insensibles en aquellos años, a los problemas de las minorías sexuales.

Porque la dictadura pasa
Y viene la democracia
Y detracito el socialismo
¿Y entonces?
¿Qué harán con nosotros compañero? (122)

A usted le doy este mensaje
Y no es por mí
Yo estoy viejo
Y su utopía es para las generaciones futuras
Hay tantos niños que van a nacer
Con una alita rota
Y yo quiero que vuelen compañero
Que su revolución
Les dé un pedazo de cielo roto
Para que puedan volar. (126)

Lemebel ubica “El Proyecto Nombres” justamente después de su manifiesto, razón por la cual se podría decir que es también la primera crónica de la sección. El Proyecto Nombres, hace referencia a un edredón conmemorativo de las víctimas del sida que fue concebido por el activista norteamericano Cleve Jones en 1985, durante la celebración anual para recordar los asesinatos de Harvey Milk y George Moscone ocurridos en 1978. Jones le sugirió a los participantes que llevaran una pancarta con los nombres de sus seres queridos muertos a causa del sida, para cubrir la fachada del Edificio Federal de San Francisco. Al verlas juntas, tuvo la impresión de que se trataba de un gigantesco edredón de mosaicos.

En aquella época, en los Estados Unidos, los muertos por causas relacionadas con el sida eran estigmatizados a tal punto que las funerarias y los cementerios se negaban a tratar sus restos. De esta forma, el Proyecto Nombres se convirtió en el lugar donde los deudos del fallecido podían expresar su dolor a falta de tumba y de servicios fúnebres. El Proyecto Nombres es la mayor pieza de arte comunitario del mundo, pesa aproximadamente 54 toneladas y sigue creciendo. Fue expuesto por primera vez en Washington en 1987, y está formado por paneles individuales de 3 x 6 pies, el tamaño estándar de una lápida.¹²

Gusmán dedica una sección de su libro a la crónica de Lemebel, en la cual propone que en el Proyecto Nombres: “Es como si el epitafio excediera el espacio de la lápida y se desplazara de la piedra en busca de una superficie nueva para tratar de inscribirse en un género para la muerte” (104). Más adelante, este autor aclara que las piezas del Proyecto Nombres son “cenotafios”, término asociado con los marinos muertos en alta mar cuyos restos no descansan en tumba alguna (105). De este

¹² Para más información sobre el tema ver: www.aidsmemorial.info/id=36/page=site.memorial/lang=ES

modo, se establece también una relación con los desaparecidos de la dictadura cuyos cuerpos tampoco han encontrado sepultura.

Lemebel, quien ha comprendido bien la dimensión funeraria e incluso ritual del Proyecto Nombres, al que denomina “cementerio naif” (131), lo describe así:

Este tapiz monumental, autografiado por Elizabeth Taylor, viaja por el mundo desplegando en sus dobleces la última noche fileteada por el contagio. La última sexualidad despreocupada, libertina en el desahogo sin condón. Fechas y nombres se desposan en esta sábana de azahares amargos. Nombres caligrafiados en blondas y cintas. Nombres cosidos a la mezclilla que no alcanza a inflar los muslos, tantas veces acariciados, tantas veces estrujados y que fueron adelgazando en la comprensión de la enfermedad. (128)

La prosa de Lemebel insiste en establecer una relación entre la ausencia de cuerpo y el lenguaje, condensado en el nombre propio del muerto. Las prendas de ropa del fallecido son intervenidas por los deudos sin conseguir devolver a la vida a sus seres queridos. Las prendas de vestir no sustituyen al desaparecido, más bien crean el espacio vacío, indican la ausencia de carne que podría darles vida, movimiento, sentido.

Marcaciones de letras que se funden en etnias y culturas diversas. Cruces transculturales que se encuentran en el roce de lija que une estos ajuares. Nombres rutilantes en hilos de oro, como Foucault, Hudson, Liberace, Nureyev, se saludan con el anónimo “Louis, anoche no parecía que iba a llover”, “Michael, no alcancé a decírtelo”, “Carlos el tiempo fue... fue un tiempo”. Pequeños recados en pasamanería, posdatas en cursiva alargan el eco del llamado. Nombres sordos, rehilados, redichos, mascados, repetidos mil veces antes del enjuague espumoso que se traga antes de recibir la noticia. (128)

A esta centralidad del nombre propio del difunto, Lemebel asocia la materialidad de la escritura, de la letra que aglutina elementos tan

diversos como hilos de oro y trozos del cuerpo del muerto (pelo o uñas) que transforman la pieza en una reliquia. Esta amalgama de cuerpo y escritura produce cierto calor que invierte el frío de la lápida.

Cuadros de telas, lanas y bordados, como *patchwork* de cirugías, como pedazos de injertos, arman este mosaico que reitera en su composición las lozas mortuorias. Pero que invierte el frío de la lápida por el sutil *broderie* que amortigua la caligrafía del nombre.

Un vasto museo del sida se descompone en restos de pelo y uñas encorvadas que florecen en estos tapices, como nuevas necrópolis que adornan las grietas de la modernidad. (131)

Lemebel asocia este proyecto funerario monumental, nacido en el primer mundo, con una práctica común para honrar a los muertos que se puede observar en la periferia chilena, la de las animitas. Y aunque en ambos casos resalta el deseo de mantener la comunicación con el difunto, de establecer un puente con el más allá, la escritura lemebeliana se resiste a una fácil identificación con los modelos importados.

Algo de colorear la muerte une estas cartas con las animitas de Latinoamérica. Un intento barroco de adornar la fatalidad con el festejo colorido, pinta triste las flores plásticas, las fotos quemadas al sol, los juguetes y cintas de cumpleaños que palidecen en los nichos de la periferia. (132)

El Proyecto Nombres ha propiciado que en varias partes del mundo se utilice esta técnica para honrar a las víctimas del sida y Chile no es la excepción. Sin embargo, Lemebel insiste en marcar la distancia de clase, etnia y nación que separa su manifestación rutilante en el primer mundo y la versión pobre de Latinoamérica y su Chile natal.

En Chile, una entidad de Concepción que trabajaba por la prevención del sida, ha impulsado estos trabajos con los familiares

de los muertos. Pero acá los materiales son distintos, tampoco tienen la espectacularidad del Primer Mundo y nunca los autografiará Liz Taylor. (132)

Las manos que tejen son parecidas, pero una doble sombra semianalfabeta perfila su huella en el tizne de la ortografía. Un dígito de retazos que ponen en acción las morenas extremidades de América Latina para rearmar la pena con los hilos negros de su preñez. (133)

En la prosa de Lemebel, la diferencia entre los homenajes de tela del Primer Mundo y los de los países pobres pasa por la materialidad de los objetos fúnebres, y por la oposición entre la firma de la diva y el analfabetismo de unas manos que expresan su dolor en el equívoco ortográfico. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, hay algo que une las piezas del Proyecto Nombres, a saber, su materialidad efímera que ha cambiado la piedra y el mármol por un soporte menos duradero como la tela, el hilo y la ropa.

OBRAS CITADAS

- Bellatín, Mario. *Salón de belleza*. México D.F.: Tusquets, [1999] 1994. Impreso.
- Bersani, Leo. *¿El recto es una tumba?* Córdoba: Edelp, 1999. Impreso.
- Bianchi, Soledad. “Un guante de áspero terciopelo, la escritura de Pedro Lemebel”. *Cyber Humanitatis* 3 (1997): s.p. Web.
- Dillon, Marta. *Vivir con virus*. Buenos Aires: Norma, 2004. Impreso.
- Gilman, Sanders. *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to AIDS*. New York: Cornell UP, 1988. Impreso.
- Gusmán, Luis. *Epitafios: el derecho a la muerte escrita*. Buenos Aires: Norma, 2005. Impreso.
- Halperin, David. *San Foucault: para una hagiografía gay*. Córdoba: Edelp, 2000. Impreso.

- Lagos, Jorge. "Postcolonialidad y descolonialidad en *Loco afán* de Pedro Lemebel". *Alpha* 33 (2011): 105-14. Web.
- Lemebel, Pedro. *Adiós mariquita linda*. Santiago: Seix Barral, 2004. Impreso.
- . *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1995. Impreso.
- . *Háblame de amores*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2012. Impreso.
- . *Loco afán: Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Seix Barral, [2013] 1996. Impreso.
- . *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: Seix Barral, [2010] 1998. Impreso.
- . *Serenata cafiola*. Santiago de Chile: Seix Barral: 2008. Impreso.
- . *Zanjón de la aguada*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2003. Impreso.
- Mariniello, Silvestra. "Présentation". *Cinémas: revue d'études cinématographiques* 2-3 (2000): 7-11. Web.
- Mateo del Pino, Ángeles. "Reflotando odiosidades compromiso y denuncia en las crónicas de Pedro Lemebel". *Cyber Humanitatis* 48 (2008): s.p. Web.
- Mateo del Pino, Ángeles, ed. *Ángeles maraqueros: trazos neobarroc-s-chos en las poéticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2013. Impreso.
- Meruane, Lina. *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- Moser, Walter. "Puissance baroque dans les nouveaux médias: À propos de Prospero's Books de Peter Greenaway". *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, 2-3 (2000): 39-63. Web.
- Moure, Cleia Inés. *La voz de los cuerpos que callan: las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia*. Tesis doctoral. U Nacional de La Plata, 2014. Web.

- Mulan, Françoise. “Invención y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones”. *Obra completa de Severo Sarduy*. Vol. 2. Ed. Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: ALLCA XX, [1999] 1993. 1649-78. Impreso.
- The NAMES Project Foundation. *memorialSIDA.info*. Web.
- Ostrov, Andrea. “Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel”. *Confluente*, 2 (2011): 145-57. Web.
- Pethó, Ágnes. “Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard’s Cinema”. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Macmillan, 2010. 211-22. Impreso.
- Ponce Cárdenas, Jesús. *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Editorial Fragua, 2014. Impreso.
- Rossi, Alejandro. “Construcciones de lazo social en ‘La noche de los visones’ y ‘La Regine de Aluminios el mono’ de Pedro Lemebel”. *Catedral Tomada*, 2 (2013): 60-68. Web.
- Sarduy, Severo. *Obra completa*. Vol. 1. Ed. Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: ALLCA XX, [1999], 1993. Impreso.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas; y El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996. Impreso.
- Urtasun, Marta. “Locas que importan: *Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel”. *Anclajes* 10 (2006): 201-13. Web.
- Vaggione, Alicia. *Literatura/enfermedad: escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, 2014. Impreso.