

# El sudaca ajuar travesti: Pedro Lemebel y el neobarroso\*

María Alejandra Minelli

María Alejandra Minelli es profesora de la Universidad Nacional de Comahue y de la Universidad Nacional de Villa María

**E**l retrato es puro artificio: todo un derroche de signos que se yuxtaponen equívocos<sup>1</sup>: un cuerpo semidesnudo reposa sobre un paño rojo, el rostro dramatizado por la teatralidad del maquillaje y el yacaré trazando una diagonal desde el hombro hasta el extremo de la pierna flexionada. La otra pierna descansa sobre el paño, enguantada en una media negra que sube hasta medio muslo. Las manos sostienen con delicadeza el saurio que permanece entre las piernas de Pedro Lemebel. Esta fotografía –que inmortaliza un cuadro viviente interpretado por Pedro Lemebel en los años 80– me proporciona una elocuente entrada para señalar algunos aspectos referidos a la construcción de su figura de escritor.

Pedro Lemebel construye la figura de un escritor *freak* que se contrapone virulentamente a lo que él llama el "famiión chileno" en que incluye a las familias Chadwick, Aylwin, Frei, Alesandri, Gumucio, etc., en sus palabras: "tan prolífica y numerosa como un panfleto anti aborto, pero en papel couché y auspiciado por la beca Andes" (Lemebel, 2000). Según Carlos Monsiváis, "Pedro Lemebel es un fenómeno de la literatura latinoamericana de este tiempo"; usa el término "fenómeno" en su doble acepción: es un escritor original, notable y un *freak*, alguien que llama la atención por su aspecto y rechaza la normalización (Monsiváis, 2001).

---

\* Ponencia leída en el Congreso internacional "América Latina: identidad, integración y globalización", organizado por el Centro de Estudios Avanzados, UNC, julio de 2003, Córdoba.

<sup>1</sup> "Yegua con yacaré": Cuadro viviente interpretado por Lemebel en los años 80, cuando integraba el dúo de artistas "Yeguas del Apocalipsis" en Santiago de Chile. (Foto: Concepto visual de P. Lemebel / Paz Errazuriz). En: "Reina en el Apocalipsis", *Clarín. Suplemento Cultura y nación*. Buenos Aires: 16-11-02 < <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/11/16/index.html> >.

Pedro Lemebel nació en Santiago de Chile a mediados de la década del 50, es escritor de relatos y crónicas y artista. Inició su carrera literaria como Pedro Mardones (su apellido paterno), para luego cambiarlo por su apellido materno: Lemebel. Utilizando una expresión de Nelly Richard, diré que lo que Lemebel realiza es una "ceremonia de refundación de la identidad" que consuma el acto de desafiliación del nombre paterno (Richard, 1993: 68), como el mismo se encarga de subrayar: "Mi padre se llama Pedro Mardones igual que yo y mi madre; Violeta Lemebel, un apellido que mi abuela inventó porque su hija era natural" (González Langlois).

Cuando Pedro Lemebel narra sus inicios como cronista urbano, explica que fue decisiva su experiencia con la *performance*, las artes visuales, el discurso político cultural y la lectura de *Mil mesetas*, de Félix Guattari y Gilles Deleuze. También, resalta entre sus lecturas *El lugar sin límites*, de José Donoso, *El beso de la mujer araña*, de Puig; casi toda la obra del poeta Néstor Perlongher; las *Obras Completas*, de Osvaldo Lamborghini; *El baile de las locas*, de Copi, *Pájaros en la playa* de Severo Sarduy, *Fresa y chocolate* de Senel Paz y *El portero* de Reinaldo Arenas (Lya Rosén y Mauricio Jürgensen). En particular, enfatiza su interés por la problemática de lo homosexual "como construcción cultural", como una otra forma de pensar el mundo desde zonas agredidas y marginalizadas por la globalización neoliberal: "es como la construcción cultural de un otro, tal vez en ese otro están incluidos otros colores, otras posibilidades insospechadas de las minorías" (Jeftanovic, 2000).

Pedro Lemebel y Francisco Casas fundaron en 1987 el colectivo de arte "Yeguas del Apocalipsis", con él realizaron una actividad que combinó el travestismo, la *performance*, la instalación, la fotografía y el video para reclamar por los derechos humanos, las reivindicaciones de minorías y la construcción de la memoria en el contexto del fin de la dictadura chilena<sup>2</sup>. Por su parte, Pedro Lemebel recuerda de este modo la experiencia de "Las yeguas del apocalipsis":

Evoco a las Yeguas como un imaginario delirante que intentaba contener algunos lugares minoritarios que no estaban contemplados en el proyecto de la futura democracia que se peleaba en esos años. Creo que hoy esos lugares por los que batallamos las Yeguas siguen más ausentes que nunca coartados o simplemente invisibilizados por esta farsa democrática que añora al tirano. Lo de Yeguas tiene que ver con cierta reivindicación de palabras duras y fuertes que ofenden a la mujer. En Chile la palabra yegua es sinónimo de libertina, de mala mujer como perra, puerca, etc. Nosotros al usar este adjetivo con glamour lo descargamos de misoginia. Pero también el nombre completo

<sup>2</sup> Entre 1987 y 1995, "Yeguas del Apocalipsis" realizaron por lo menos quince eventos, entre ellos, "La conquista de América", instalación y *performance*, baile nacional descalzo en mapa y adios, Comisión Chilena de Derechos Humanos, Santiago (1989); "Lo que el sida se llevó," instalación, fotografía y *performance*, Instituto Chileno-francés de Cultura (1989); "Estrellada," intervención de espacio público, zona de prostitución, calle San Camilo, Santiago (1989); "Suda América," instalación y *performance* en la Obra Gruesa del Hospital del Trabajador, Proyecto de salud pública del gobierno de Salvador Allende, Santiago (1989) y "Las dos Fridas," Instalación *performance*, Galería Bucci, Santiago (1990).

citaba los jinetes del apocalipsis metaforizados en una gran ópera sobre el sida. También es un nombre rutilante como de película hollywoodense de 50, en suma el nombre fue un artificio más de nuestro desnutrido y sudaca ajuar travesti (Mateo del Pino, 2001).

Entre las publicaciones de Pedro Lemebel, se destacan *Incontables* (1986, cuentos), *La esquina es mi corazón* (crónica urbana) (1995), *De perlas y cicatrices* (1998, crónicas), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *Tengo miedo, torero* (2001, novela). En el ámbito académico, quizás las críticas que más hicieron por la visibilidad internacional de la labor de Pedro Lemebel fueron Nelly Richard, Jean Franco y Francine Masiello<sup>3</sup>.

La figura de escritor que construye Pedro Lemebel es en todo afín a la que construyen los más representativos neobarrocos argentinos<sup>4</sup>; la "conexión chilena" de esta formación de escritores ya ha sido visualizada por críticos como Julio Ramos —quien extendió el alcance de la constelación neobarrosa para incluir la escritura de la chilena Diamela Eltit (Ramos, 1998: 225)- y Beatriz Sarlo cuando apuntó el linaje literario de Pedro Lemebel: "Lemebel escribe entre Puig y Copi. Pero, aunque esto no dejara de ser cierto, habría que precisarlo: escribe entre el mundo pop que fascinó a Manuel Puig y la violencia desatada de Copi. También hay que decir que el barroco de la representación remite a la etnografía poética de Néstor Perlongher" (Sarlo, 2000).

### "Navajazo contra la tela canónica"

Reírse de la autoridad, garabatear el modelo, impugnar a los inquisidores, ensuciar, manchar, orinar, eyacular sobre lo impoluto, lo perfecto, lo inalcanzable por su nitidez y armonía. Borrón, graffiti de los urinarios públicos, anuncio obsceno, navajazo contra la tela canónica, pedrada a la Monalisa, quema del templo de Éfeso.

Severo Sarduy

Al igual que algunos de los neobarrosos argentinos<sup>5</sup>, Pedro Lemebel insiste en fisurar los códigos de la cultura del estado patriarcal, en especial corroe la exacerba-

<sup>3</sup> Nelly Richard en "Contorsión de géneros y doblaje sexual: la parodia travesti", en *Masculino/Femenino Prácticas de la diferencia y cultura democrática* y, más recientemente en "Género, valores y diferencia(s)", en su libro *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)* (1998); Jean Franco en "Desde los márgenes al centro". Tendencias recientes den la teoría feminista", en *Marcar diferencias, cruzar fronteras* (1996) y Francine Masiello en "El espectáculo de la diferencia", en *El arte de la transición* (2001).

<sup>4</sup> He tratado este aspecto en "De cómo devenir 'condenaditos'. El arte de producir figuras de escritor (Argentina 1983 -1995)", *Territorios intelectuales, Pensamiento y cultura en América Latina* (Ed. Javier Lasarte), Caracas, La nave va (2001), p. 149 - 165.

<sup>5</sup> A partir de la década de 1980, se perfila en la Argentina una constelación denominada

ión de las identificaciones viriles que aparecen en la historia de la sociedad chilena.

En el marco de la beca Guggenheim, que obtuvo en 1999, trabajó en un proyecto titulado *Nefando (Crónicas de un pecado)* en el que revisa los antecedentes homosexuales de figuras célebres del país, de este modo, a contrapelo de la historia, hace estallar un ícono del heroísmo civil nacional: Caupolicán, el cacique araucano, conformado como símbolo heroico de la resistencia aborigen por Alonso de Ercilla y Zúñiga en *La Araucana* (1569) y así cristalizado en la cultura chilena. En el texto titulado por Lemebel "Caupolicán (o la virilidad empalada del alma araucana)", la figura del cacique héroe de la primera epopeya americana es arrebatada a las marcas identitarias monumentalizadoras y se torna una alegoría del pueblo araucano a través de la "suspensión de la dialéctica diegética" y la "resistencia a una resolución reconfortante" que subrayaba Idelber Avelar (Avelar, 2000: 18) al retomar en su estudio sobre la literatura postdictatorial el concepto de alegoría elaborado por Walter Benjamin.

Recordemos que la figura de Cauplican fue colmada, por Alonso de Ercilla primero y por Rubén Darío luego, con abundantes atributos de virilidad. Según cuenta la leyenda, Caupolicán habría logrado el grado de toqui (jefe en tiempo de guerra) después de una competencia de resistencia física en la que había cargado un gran tronco durante tres días. Cuando fue capturado por los españoles, murió empalado, suplicio que narra el Canto XXXIV de la Tercera Parte de *La Araucana*. Caupolicán se convirtió, para la posteridad, en el heroico defensor de la libertad de su tierra.

Lemebel se interna en el ramaje difuso de lo que él denomina la "Biblia patria", la "bitácora testimonial" en que la verdad fue construida por y para la mirada imperial española. Para Lemebel, tratar la figura de Caupolicán supone relativizar las versiones que han hecho de su existencia un mito, una fantasmática presencia. Desde este presupuesto, comienza por desestabilizar la hagiografía literario-histórica de casi todas las versiones oficiales de la derrota de un pueblo arrasado por la conquista, versiones que cristalizan a partir de la obra de Ercilla la gallarda y recia masculinidad del alma araucana. Y este es el punto del que se sirve Lemebel para retorcer el masculino espíritu épico: espectaculariza una operación que abundantemente la crítica ha señalado en *La Araucana* –esto es, engrandecer el heroísmo araucano para acrecentar la gloria española- y la reformula actuando cultural y políticamente en el campo de la representación: señala que las alabanzas de los cronistas de la Conquista "redoblan su propio narciso al ponderar mariconamente la hombría mapuche" (Lemebel, 2000). Proyectando esta perspectiva, *Mutatis mutandi*, Lemebel extiende la idea de una economía homosexual subterránea a otros ámbitos hipermasculinizados, el fútbol y el malevaje:

---

neobarroca o neobarrosa que nuclea la producción de escritores como Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Copi y César Aira, entre otros. Néstor Perlongher redefinió programáticamente en el Río de la Plata el barroco contemporáneo señalando que es el "producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del 'realismo mágico' y de lo 'real maravilloso'" (Perlongher, 1997: 99); una estética del neobarroso que funcionó a partir de los últimos años de la dictadura como alternativa a los modos de representación canonizados por la cultura y las instituciones.

Con estas citas se podrá escribir una versión gay de la Historia de Chile, digo gay porque me refiero a esa homosexualidad que se da entre machos: el gallito, ese juego tan popular que traviste en ejercicio de fuerza la excusa para cogerse las manos (E. Muñoz). Pero este baile del guapo a guapo, tanguendo la conquista y que nos enseñaron en el colegio, escribe solamente un tratado hombruno de la historia, un espejo de machos obcecados rivalizando un territorio, peleando la administración del mapa americano (Lemebel, 2000).

A esta altura, ya previsiblemente, se detiene en las circunstancias de la muerte del cacique y sobreimprime la imagen de Caupolicán en el santoral gay: "Tal vez, es irónico pensar que por este castigo los vientos orales lo recuperan y lo transforman en una versión de San Sebastián chileno sodomizado por terquedad" (Lemebel, 2000). Cabe acotar respecto a la figura de San Sebastián, que a partir del Barroco -su progresivo despojamiento de ropas y su transformación en lánguidos efebos desnudos- conjuga lo fúnebre con lo voluptuoso<sup>6</sup>; sin embargo la relación entre este santo y la homosexualidad dataría de principios del siglo XX, a partir de *El martirio de San Sebastián* (1911) de Gabrielle D'annunzio, posteriormente, Derek Jarman en su película *Sebastiane* (Reino Unido, 1976) hace proliferar esta asociación en la segunda mitad del siglo XX. El mismo Severo Sarduy, en el artículo del que proviene el epígrafe de este apartado, hace referencia a la especial predilección erótica de Yukio Mishima por el San Sebastián de Guido Reni (un joven martirizado, sin huellas visibles de tortura). Existe incluso una fotografía de Mishima posando como San Sebastián (tomada por Eikoh Hosoe en 1963).

Ante el hecho de que no existe una versión mapuche de su propia historia, y solo la oralidad de su lengua la guarda, Lemebel se pregunta: "¿Desde qué memoria se podría reafirmar o desmitificar la cárcel extrema sobre la virilidad semental que acuña el escrito castellano? La respuesta que sugiere se cruza con su propia autobiografía: "acudir a mi propia biografía colihue o colipán y actualizar la memoria desde mis

<sup>6</sup> Dominique Fernández analiza las distintas representaciones de San Sebastián en la pintura (entre otros, han representado su imagen Tiziano, Veronés y Tintoretto) y su vínculo con la comunidad gay; destaca que "el sorprendente éxito iconográfico de San Sebastián se remonta a la alta Edad Media. En el siglo VII, una peste causó estragos en Roma; el pueblo creyó que Dios enviaba aquella epidemia como un arquero que dispara sus flechas; Sebastián, un oficial que se había convertido al cristianismo y había sido condenado al suplicio (en el siglo III, durante las persecuciones de Diocleciano), no murió de sus heridas (sino de una lapidación ulterior, episodio que la leyenda olvida), así que se le atribuyó el don milagroso de proteger de las flechas, y por tanto, de curar de la peste" (Fernández, 1992). La asociación entre la figura de San Sebastián y la homosexualidad es reciente (no tiene más de un siglo) no hay en su hagiografía indicios de una relación entre Sebastián y el emperador como la que se alude en el film de Derek Jarman *Sebastián* (1977); según algunos, el documento más antiguo que evidencia este desplazamiento es la obra que Gabrielle D'annunzio escribió durante su estancia en Francia, *El martirio de San Sebastián* (1911), pieza teatral en verso protagonizada por Ida Rubinstein (travestida), para la cual el compositor francés Claude Debussy compuso la música. En esta obra, los arqueros que lo matan gritan también su amor por la belleza de San Sebastián (señalado en esta versión como un favorito del emperador).

uegos eróticos con hijos de panaderos en la lejana adolescencia de mi india población" (Lemebel, 2000). La operación que propone extrae de la "historia petrificada" el objeto condenado a ser espectro: la homosexualidad, frustrada/negada del panteón patrio y, por extensión de la nación chilena actual; con esta operación rompe los marcos convencionales del formato de las tradiciones canónicas, corroe su carga sacra y la abre a devenires menores. De este modo, parafraseando a Jean Franco, deslegitima el acto de habla hegemónico a través de la parodia y la puesta en escena pública de lo abyecto provoca un cambio de paradigma que afecta las concepciones de identidad (Franco, 1996: 122). Jean Franco utiliza el término abyecto en el sentido en que lo emplea Julia Kristeva en *Los poderes del horror*: "no es la falta de higiene o salud lo que causa la abyección sino lo que disturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta bordes, posiciones, normas. El intersticio, lo ambiguo, lo compuesto" (Franco, 1996: 128).

Una estrategia similar a la de Lemebel fue la que utilizó en 1994 el artista plástico chileno Juan Dávila, cuando publicó reproducciones de su pintura de Simón Bolívar *in drag* (con rouge, capa estampada y senos). El retrato formaba parte de una instalación titulada "Utopía" (1988) y apunta al funcionamiento de las marcas de género en la constitución de las identidades nacionales. Como ya observó Francine Masiello refiriéndose al trabajo de Juan Dávila, se trata de creaciones que nos recuerdan que: "el proyecto nacional necesita un cuerpo masculino y heterosexual para organizar la memoria y la historia" y que "existen otros sujetos que no se encuadran en esas características y que también pueden construir sus propias imágenes identitarias y en esta operación alteran los tradicionales estéticos y simbólicos" (Masiello, 1997: 92).

Con su reelaboración de la figura de Caupolicán, Lemebel -siguiendo la perspectiva de Severo Sarduy- suscita la venganza del modelo, rescata la energía iconoclasta y provoca "el nerviosismo y la blasfemia que estaban ya contenidos en él, y que la copia irreverente despierta" (Sarduy, 1987: 133). La violencia de esta estrategia queda en la expresividad, no articula una fuerza distinta, es un signo que disuelve y no instaaura: "Político, erótico, gratuito, el ultraje maltrata la lengua. No funda, golpea. Es un estilo, una manera de tratar el lenguaje. Es la fiesta efímera, surge como el absurdo. Por eso mismo, revela la violencia encerrada en un orden. Desencadena el furor" (de Certeau, 1999: 77).

### Neobarroso: El "sudaca ajuar travesti"

*Tengo miedo torero* ficcionaliza el atentado contra Augusto Pinochet en 1986, narra una historia de amor homosexual y, en segundo lugar, la historia que protagonizan el propio Pinochet con su esposa. A través de su protagonista, la Loca del Frente, la novela conjuga lo individual y lo colectivo, lo amoroso y lo político. Su mismo nombre cifra estos cruces, pues el frente no sólo alude a un sitio urbano, sino también al Frente Patriótico Manuel Rodríguez; de similar modo, la clandestinidad que enmarca

a travestis y militantes del Frente Manuel Rodríguez articula los dos mundos (como la contraseña entre la Loca del Frente y Carlos, que termina siendo parte de una canción romántica: "Tengo miedo torero"); las marcas de lo clandestino espejean también en los seudónimos del espectáculo y en los alias guerrilleros: "¿Y qué es eso de chapa? Algo así como un apodo, un seudónimo. Cuando yo hacía show travesti usaba seudónimo, nombre de fantasía le dicen los colas. ¿Y cuál era tu nombre de travesti? ¿Y por que te lo voy a decir si tú no me dices el tuyo? Esto es otra cosa mariposa, rió Carlos, guardando el carnet, es político, es otro nombre para actuar en la clandestinidad (Lemebel, 2001: 121).

Mediante la voz de la Loca del Frente se montan fragmentos de una historia que desde el comienzo se perfila como una historia sufriente. En primer lugar, por que siendo un travesti pobre y de avanzada edad persigue un imposible: tener la apariencia de una bella mujer. Al respecto, Irlemar Chiampi ha observado: "el Travesti es un príncipe melancólico, el mártir (etimológicamente: el testigo) del exilio en un cuerpo simulante, que lamenta, desde la escena del Teatro Lírico de las Muñecas, no poder ser 'absolutamente divina'" (Chiampi, 1993: 143). La Loca del Frente, desdentada, despelucada por los años, vive su amor sabiéndolo imposible y su figura -asociada a semas que indican la proximidad de la muerte- protagoniza una historia que reconocemos desde el principio como penosa y fallida. En este sentido, es interesante recordar que en su examen de la literatura postdictatorial sureña, Idelber Avelar subrayó las siguiente cita de Walter Benjamin:

La alegoría ofrece a la mirada del observador la *facies hippocratica* de la historia en tanto paisaje primordial petrificado. La historia en todo lo que tiene, desde el comienzo de extemporáneo, penoso, fallido, se acuña en un rostro, no, en una calavera (...) Éste es el núcleo de la consideración alegórica, de la exposición barroca, mundana, de la historia como historia sufriente del mundo (Avelar, 2000: 14).

La figura de la Loca del Frente condensa una historia fallida y sufriente. A través de la historia de La Loca del Frente (casi una calavera, casi una parca travesti), en **Tengo miedo torero**, Pedro Lemebel realiza un montaje de fragmentos heterogéneos para pronunciar un indecible: las veinte páginas escritas a fines de los 80 trasapeladas por largos años, entre abanicos y medias de encajes, tal como lo anuncia en el párrafo introductorio. En ese párrafo, también dedica la novela a los protagonistas con los que compartió las utopías de aquel tiempo (Lemebel, 2001: 7). La figura de Pedro Lemebel se aproxima así a la que Irlemar Chiampi describió como la de un "príncipe melancólico", un alegorista que maneja fragmentos y formula su historia sufriente del mundo (Chiampi, 1993: 144).

La sintaxis barroquizante de esta narración entreteje una profusa red hecha de fragmentos arrancados a la Santiago de Chile de la época: relatos mediáticos orales (películas antiguas, boleros, rancheras, etc), panfletos, consignas gritadas en las calles, noticieros y comunicados emitidos por las radios, emergen entre las peripecias de la

trama delineando matices de un murmullo social que nos asoma a "un impronunciable" que late oculto<sup>7</sup>. A esta altura es pertinente recordar que ya Idelber Avelar –siguiendo la teoría de lo alegórico de Walter Benjamín– observó que la teoría de la cripta de Abraham y Torok<sup>8</sup> sería un componente clave para una teoría de lo alegórico en la postdictadura: alegórica es la cripta en donde se guarda el objeto perdido, enterrado vivo y condenado a ser espectro y por lo tanto resistente al trabajo de duelo.

El proyecto narrativo de *Tengo miedo torero* parece intentar superar la imposibilidad de nombrar lo traumático, se orienta especialmente a abrir la cripta que posterga la realización del duelo, como lo anuncia la primera frase de la novela: "Como descubrir una gasa sobre el pasado, una cortina quemada flotando por la ventana abierta de aquella casa la primavera del 86" (Lemebel, 2001: 9).

Descorriendo la gasa que cubre el pasado, abriendo la cripta, la frondosidad de esta escritura barroca –que se retuerce en sinestesias, desplazamientos de sentidos y transgresiones gramaticales– conjuga insistentemente tanto el paisaje de la industria cultural (las canciones románticas, las escenografías hollywoodenses, el mundo de la moda, etc.), como lo silenciado por el orden del discurso: el drama de la dictadura chilena y la figura de los desaparecidos<sup>9</sup>.

Para terminar e intentando sintetizar apretadamente lo expuesto hasta aquí: en "Caupolicán (o la virilidad empalada del alma araucana)" y en *Tengo miedo torero*, Pedro Lemebel interfiere en las políticas de representación hegemónicas horadando la repetición lineal y literal de un pasado cristalizado. Su principal estrategia para ello es la rebelión contra la necesidad de un cuerpo masculino y heterosexual para organizar la memoria y la historia nacional. De esta manera, formula un modo de pensar la historia abierto a otros sujetos que no caben en estas categorías, pero que también tienen derecho a participar en la construcción de imágenes identitarias y memorias.

---

<sup>7</sup> Para Idelber Avelar, la contribución fundamental de Walter Benjamin ha sido "explicitar la irreductibilidad del vínculo que une alegoría y duelo", según su lectura de Benjamin "lo que está en juego en el drama barroco es una emblematización del cadáver; paralización del tiempo, suspensión de la dialéctica dialéctica, resistencia a una resolución reconfortante" (Avelar, 2000: 18).

<sup>8</sup> Siguiendo la sugerencia de esta idea de Benjamin, Avelar recupera la noción de *criptonimia* (de Nicolás Abraham y María Torok) que designa el sistema de sinónimos parciales que es incorporado al yo como signo de la imposibilidad de nombrar la palabra traumática: "La cripta, para Abraham y Torok, sería la figura de la parálisis que mantendría el duelo en suspenso. En la ya clásica distinción freudiana entre el duelo y la melancolía –distinción elaborada, cabe recordar, bajo el impacto del caso del hombre de los lobos– el duelo designa el proceso de superación de la pérdida en el cual la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo, mientras que en la melancolía la identificación con el objeto perdido llega a un extremo en el cual el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida" (Avelar, 2000, 20).

<sup>9</sup> "El desaparecido no expuso sólo el drama en la historia nacional, el desencuentro envilecido de una sociedad sin capacidad de respuesta frente a un Estado que la asoló, sino la historia en sí como hecho infausto. El desaparecido remitió la crónica de una sociedad a esa pregunta sin aparente respuesta, del cómo fue posible" (Casullo, 1998: 216).

En "Caupolicán (o la virilidad empalada del alma araucana)" y en *Tengo miedo torero*, se actualiza una lucha política por la pluralidad de memorias y por la posibilidad de significar el pasado en función de horizontes futuros; en estos textos la escritura de Pedro Lemebel resplandece como un arma política, el "sudaca ajuar travesti" transmuta el relato de la historia en una máquina de guerra que hace aflorar lo invisibilizado por el orden del discurso: las identidades proscritas de la Historia Nacional y el horror de las dictaduras.

## Bibliografía

- Abraham, Nicolas y Torok María. (1976). *Cryptonymie: le verbier de l'homme aux loups*. Prefacio de Jacques Derrida. París: Aubier-Flamarion.
- Avelar, Idelber. (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio (traducción revisada y ampliada de *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham and London: Duke UP, 1999).
- Casullo, Nicolás. (1998). *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Chiampi, Irlemar. (1993) "El neobarroco en América Latina y la visión pesimista de la historia". *Sobre Walter Benjamin* (Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann editan). Buenos Aires: Alianza Editorial/Goethe Institut Buenos Aires.
- De Certeau, Michel. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Fernández, Dominique. 1992. *El rapto de Ganimedes*. Madrid: Tecnos <<http://www.islaternura.com/APAISAJES/GALERIASematicas/SanSebastian/ApuntesTEMA.htm>>
- Franco, Jean. (1996). *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- González Langlois, Pilar. "Pedro Lemebel y su estadía en Curicó". *Triángulo abierto*.
- Jeftanovic, Andrea (2000). "Pedro Lemebel: El cronista de los márgenes" (entrevista). Berkeley: *Revista Lucero* <<http://www.letras.s5.com/archivolemebel.htm>>
- Kristeva, Julia. (1982). *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press, p. 4.
- Lemebel, Pedro. (2000). "Caupolicán (o la virilidad empalada del alma araucana)". *Nefando crónica de un pecado*. Página chilena diseñada y dirigida por Luis Martínez S. Iniciada en agosto de 2000 <<http://www.letras.s5.com/archivolemebel.htm>>.
- Lemebel, Pedro. (2000). "El incesto cultural del familión chileno o las erres y las zetas de un paisaje feliz". *Rocinante*, Junio 2000.
- Lemebel, Pedro. (1977). *La esquina de mi corazón*, Crónica urbana, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1995; 2da. ed. 1977.
- Lemebel, Pedro. (1997). *Loco afán, Crónicas de Sidario*. Santiago de Chile: Editorial LOM Primera edición: 1996.
- Lemebel, Pedro. (1998). *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: LOM.

- Lemebel, Pedro. (2001). *Tengo miedo, torero*. Barcelona: Anagrama.
- Masiello, Francine. (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Masiello, Francine. (1997). "Género, vestido y mercado: el comercio de la ciudadanía en América Latina". *Revista Estudios* N°9, p. 91 -106.
- Mateo del Pino, Ángeles. (2001). "Cronista y malabarista" (Entrevista). *Cyber Humanitatis* N° 20 <<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber20/entrev2.html>>
- Monsiváis, Carlos. (2001). "El amargo, relamido y brillante frenesí" (Prólogo a *La esquina es mi corazón*). Santiago de Chile: *El Mercurio*. 28-10-01.
- Richard, Nelly. (1989). *Masculino/Femenino Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Richard, Nelly. (1996). *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio
- Rosén, Lya y Jürgensen, Mauricio. "La biblioteca personal de: Pedro Lemebel" *La tercera. La Guía: literatura*.
- Sarduy, Severo. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.