

La crónica como género en construcción y la construcción del gender. Abordaje desde la performance.

María José Sabo
CIFYH. Conicet

Resumen:

El trabajo se propone focalizar el análisis indagando una zona de doble performatividad entre género literario y *gender* en las crónicas *Loco Afán* ([1996] 2000) de Pedro Lemebel, *Rosa Prepucio* (2011) de Alejandro Modarelli y *Un año sin amor. Diario del sida* (1998) de Pablo Pérez.

Partimos de una hipótesis de lectura que busca poner en relación la auto-construcción performática en estos textos de subjetividades sexuadas disidentes perteneciente a la esfera de lo “abyecto” (Butler, 2001 [1990]: 154) a través de la escritura crónica en primera persona (en especial, a través el formato de la carta, el testimonio y el diario íntimo) que construye al sujeto a medida que éste se narra, con el proceso de adquisición de una “identidad de género” dentro del sistema literario hegemónico latinoamericano que gestiona la propia crónica de las últimas décadas, la cual, al presentarse como espacio idóneo para la puesta en discurso de estas subjetividades que aparecen desplazadas de otras matrices escriturarias, se construye a sí misma también como género “menor” legítimo.

El trabajo se propone focalizar el análisis indagando una zona de doble performatividad entre género literario y *gender* en las crónicas *Loco Afán* ([1996] 2000) de Pedro Lemebel, *Rosa Prepucio* (2011) de Alejandro Modarelli y *Un año sin amor. Diario del sida* (1998) de Pablo Pérez.

Partimos de una hipótesis de lectura que busca poner en relación la auto-construcción performática en estos textos de subjetividades sexuadas disidentes perteneciente a la esfera de lo “abyecto” (Butler, 2001 [1990]: 154) a través de la escritura crónica en primera persona (en especial, a través el formato de la carta, el testimonio y el diario íntimo) que construye al sujeto a medida que éste se narra, con el proceso de adquisición de una “identidad de género” dentro del sistema literario hegemónico latinoamericano que gestiona la propia crónica de las últimas décadas, la cual, al presentarse como espacio idóneo para la puesta en discurso de estas subjetividades que aparecen desplazadas de otras matrices escriturarias, se construye a sí misma también como género “menor” legítimo.

A través de la puesta en escena de un discurso en primera persona, cercano a la autobiografía, el cual impugna el sistema de *gender* heteronormativo, la propia crónica se pone también “en escena” interpelando otro sistema, el de los géneros literarios, y gestionando su propia

posición en él como escritura en devenir, escritura travesti, escritura en construcción.

Este *posicionamiento* de la escritura en un género menor, implica -siguiendo a Dominique Maingueneau (2004) un recorrido selectivo por el archivo literario, una redistribución de los valores atribuidos desde la tradición y a la vez una impugnación de los mismos (127). Así, la crónica, como escritura de frontera y en constante desplazamiento, cita y repite irreverentemente los códigos genéricos que se presentan como más 'estables' y legítimos: la novela, el periodismo, la poesía, la entrevista, el teatro, el discurso etnográfico y antropológico, etc. moldeando en esos intersticios del retal, un cuerpo escritural monstruoso que, en esta misma citación de lo canónico, lo deconstruye e invalida en tanto todo devenir minoritario desterritorializa los lenguajes hegemónicos.

Encontramos así, en estas crónicas, una subjetividad que se construye en un devenir que se espejea y redobla a la vez en el devenir de la propia escritura que la dice.

En las obras, el tránsito desde géneros literarios más estables y canónicos hacia la crónica, ya sea en su modalidad de diario íntimo, o de carta o testimonio, configura una 'de-generación' necesaria para, por una parte, sostener la vida de los personajes como potencialidad y exceso, pero también, en el caso de Lemebel, para gestionar un espacio en el cual, el yo que habla, se afirma sujeto en una sexualidad disidente al sistema heteronormado. Así, el devenir escritural de la propia crónica es ponderado como valor literario específico en confrontación y diferenciación con otros géneros que, mirados desde un horizonte mayor de análisis, están siendo discutidos desde la propia crítica y la teoría literaria latinoamericana, marcados como géneros 'masculinistas', 'criollistas' y autoritarios en tanto que, como la novela, 'hablan por' otros (AA.VV, 1998 [1993]: 91).¹

En una entrevista, Lemebel (Blanco y Gelpí, 1997) se refiere a su propio desplazamiento desde el escribir cuentos a escribir crónicas a través de un paralelismo con al abandono de su apellido paterno y adopción del materno, que es también un tránsito del cuerpo mismo: desde los talleres literarios, ambiente espurio, ilusorio de creación literaria “amnésica”, hacia la calle:

Usaba mi nombre legal [Pedro Mardones] como una chapa, y escribía narrativa como testimonio frente a los atropellos de la dictadura. En esa época publiqué los *Incontables*. (...) Había demasiados talleres de cuento: la cocina del cuento, la jardinería del cuento. La ficción literaria se escribía en la sábana blanca de la amnesia. Había

1 Recordemos, este sentido, la pregnancia que en los estudios latinoamericanos de los años '90 tuvo relectura poscolonialista que Edward Said hace de la novela como un género imperial por excelencia. Una lectura que es recogida por el Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos para revisar los géneros narrativos canónicos y sus estrategias representacionales dentro de horizonte cultural latinoamericano-poscolonial. En esta búsqueda, la crónica y el testimonio, en tanto “pequeñas historias”, comienzan a leerse positivamente poniéndoselas en contraste con la narrativa novelística del boom. Así lo expresa su *Manifiesto Inaugural*:

A diferencia de la ambición mostrada por los novelistas del Boom de “hablar por” América Latina, los sujetos subalternos representados en los textos testimoniales se convirtieron en parte misma de la construcción textual. La insatisfacción con la estrategia metaficcional y masculina de los autores del Boom condujo a un nuevo énfasis en lo concreto, en lo personal, en “las pequeñas historias”, en la escritura producida por mujeres (...) (AA.VV, 1998 [1993]: 91).

Así, en simultáneo a esta relectura de la novela del boom como relato criollista, exponente de una narrativa “fallida” (De la Campa, 1996: 711) colonial y exotista, el testimonio emerge como relato que da cabida al sujeto subalterno, constituyendo justamente allí su valor en tanto discurso comprometido con el proyecto de desoccidentalizar América Latina.

excepciones, algunas escritoras, pero en general se veía venir el boom del novelón cursi, una especie de coro literario del neoliberalismo. Yo no estaba ni ahí. Muchos decían que el Pedro Mardones del cuento era mi destino. Fíjate, creo que en ese momento -1986-1987- 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, quien, al parecer, lo inventó jovencita cuando escapó de su casa. (...) El Lemebel fue un gesto de alianza con lo femenino, inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti. Tal vez la crónica sea el gesto escritural que adopté porque no tenía la hipocresía ficcional de la literatura que se estaba haciendo en ese momento (...) Todos esos montajes estéticos de la burguesía comprometidos con la amnesia local. La crónica fue para mí un pasaporte para cruzar la frontera” (93-94)

Lo femenino es también lo “huacho”, aquello que no se reconoce en ningún linaje o tradición que fije la identidad a una legalidad de origen, por el contrario, es el lugar de lo huidizo, como su abuela, que habilita invención. Y es desde esa invención sin asidero, el apellido “Lemebel”, que el cronista firma su autoría.

La tensión con el canon literario latinoamericano colisiona en los dos sentidos que adquiere el significante "género" en castellano, por un lado, los géneros literarios que la tradición crítica ha encumbrado, novela y poesía, y por el otro, la complicidad de éstos con un ordenamiento del género sexual en un binarismo jerarquizante de polo fálico.

Mira: la novela *Tengo miedo torero* fue un desafío, un ejercicio de provocación frente al protagonismo mesiánico de los novelistas machos. (...) Nunca escribí poesía porque en Chile era un género colonizado por las próstatas locales. (...) Con respecto a Chile, la catedral literaria se yergue sobre las plumas del clóset; a mí me aceptan con una risa torcida, debe ser porque la crónica marucha no compite con los géneros sacralizados por el canon literario (...). (Lemebel, 2004 -entrevista con Flavia Costa- s/n)

El canon de la novela es también otro linaje que “se yergue sobre las plumas del closet” del cual la crónica busca alejarse, inventarse otro origen menos déspota en la citación caótica, fragmentaria y minoritaria de los códigos literarios hegemónicos.

La crónica vagabundea entre los géneros al compás de la errancia de sus personajes, siempre movidos por el deseo del encuentro, quienes arrastran también a la escritura desde los arrabales de la ciudad hasta la plaza pública, hacia las salas del cine pornográfico, la estación del tren donde ejercen la prostitución, por ejemplo las “teteras” de Alejandro Modarelli (2011, 7-12), los salones de belleza y los cuarteles. Este errar es un vagabundear pero, sobre todo, es también convocar la posibilidad del “error”, de lo desbordante y excesivo de la vida, aquello que desde una perspectiva foucaultiana desafía las técnicas de sujeción y normalización del poder disciplinario (Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, 2007: 9-35) a un género y a un *gender*.

“La maricada gitanea la vereda y deviene gesto, deviene beso, deviene ave, aletear de

pestaña, ojeada nerviosa (...)” (Lemebel, 1996: 87). Es un devenir performático de un sujeto nómada por entre las fisuras del espacio y del deseo “desviado”. Y a su vez, esta “pulsión dionisiaca del deseo” (87) solo tiene cabida en una escritura que, también, se nos presenta como nómada: “(...) el taconeo suelto que pifia la identidad con la errancia de su crónica rosa” (88). Así, esta escritura menor es en sí misma el espacio donde el errar es un taconeo azaroso por la 'ciudad-anal' pero, particularmente, es la *pifia de una identidad*.

El error/errancia quiebra esa sujeción disciplinaria del cuerpo a un espacio que le imprime su lógica de exclusión-inclusión: la irrupción del cuerpo travesti, el indígena, el *roto*, la *loca*, el malandrage en la plaza pública, epicentro donde históricamente se han disputado la posesión y el control de los símbolos patrios, perturba los significados unívocos atribuidos a él y el sentido de pertenencia que ciertos grupos definen como natural a ese espacio e incluso exclusivo. Como afirma Masiello (2001) “Como irrupción que rechaza los lugares específicos pertenecientes a identidades fijas, el movimiento en el espacio desencadena circulaciones en la historia y en la narrativa” (125).

También en la obra Pablo Pérez, *Un año sin amor*, encontramos un desplazamiento desde un género literario canónico como es la poesía, hacia el diario íntimo, el cual habilita la performatividad del sujeto en la medida en que en él, el narrador vuelca todos los deseos y miedos que calla en su vida pública y se construye, a través de esa escritura, en una vida que permanece en su potencialidad conjurando la acechanza de muerte que significa el estar enfermo de sida.

La escritura del diario íntimo está entrelazada a la vida, es una demora, un retardar la llegada de ese fantasma de la muerte. Por ello también hay un “obligarse a escribir” aunque la práctica no resulte placentera.

Este diario íntimo surge cuando el personaje, definido a sí mismo como un escritor poeta y profesor de francés, siente que ha perdido “toda poesía, toda posibilidad de seducir a nadie” (1998:62). La poesía ya no es una escritura a través de la cual el yo pueda decirse (incluso, es una escritura donde ese yo no está, no se encuentra: “Es un poema que se me fue de las manos. Lo encontré una noche en la computadora y no recordaba haberlo escrito” (Pérez, 1998: 44) mientras que el diario, con su forma fragmentaria, inconclusa y desordenada, pasa a ocupar este espacio vacío.

De esta forma, en esta modalidad intimista de la autobiografía se va conformando un yo a través del relato de la vida cotidiana, pero, sobre todo, se va conformando la sexualidad 'abjecta' del personaje, algo que solo emerge en el espacio de esta escritura mientras se mantiene en secreto en el ámbito laboral e incluso, es ocultada de su propio hermano. Las prácticas S/M, la promiscuidad, las orgías, etc., ocupan un espacio importantísimo en el diario junto a la medicalización de la vida. El diario es el único lugar en que el sujeto puede narrarse *en* sus fantasías sexuales y mortuorias, incapaz de transmitir las en otras escrituras: ni los avisos clasificados S/M (112), ni en sus charlas

con sus amantes ni en su poesía. “Si llegara un *máster asesino*” (64) fantasea al escribir, “en mi fantasía me encuentro con un hombre en moto, vestido de cuero, que me hace subir y me lleva abrazado a él por una ruta desértica hasta que llegamos a una casa abandonada. Me hace un *piercing* en la tetilla. Usa mi cuerpo como objeto de placer y a su vez me cuida como a su pequeño tesoro”. (112).

En Lemebel la crónica es también el espacio en que las fantasías mortuorias, románticas y sexuales funcionan como narración performática a través de las cuales el sujeto se configura en la simultaneidad del discurrir discursivo.

El simulacro de la heroína melodramática es una de las performances del género que más se explora en la escritura a través de la cita y repetición del discurso hegemónico de la diva hollywoodense . Especialmente, los elementos tipificados de este rol de lo femenino heroico aparecen con mayor dramatismo en aquellos pasajes en que la *loca*, agonizando a causa del Sida , se relata a sí misma y a sus compañeras esa última escena de su vida que será su funeral.

Así, “la Chumi”, en su lecho de muerte pide a sus compañeras:

“Solamente quiero que me entierren vestida de mujer; con mi uniforme de trabajo, con los zuecos plateados y la peluca negra. Con el vestido de raso rojo que me trajo tan buena suerte. Nada de joyas, los diamantes y esmeraldas se los dejo a mi mamá para que se arregle los dientes (...) Y para las colas travestis, les dejo la mansión de cincuenta habitaciones que me regaló el Sheik (...) No quiero luto, nada de llantos, ni esas coronas de flores rascas compradas a la rápida en la pérgola (...) a lo más una orquídea mustia sobre el pecho, salpicada de gotas de lluvia. Y los cirios eléctricos, que sean velas, cientos de velas por el piso, por todos lados (...) muchas llamitas salpicando la basta mojada de la ciudad. Como lentejuelas de fuego para nuestras lluviosas calles. Tantas como perlas de un deshilvanado collar (...) Tantas, como chispas de una corona para iluminar la derrota, necesito ese cálido resplandor para verme como recién dormida. Apenas rozada por el beso murciélago de la muerte. Casi irreal, en la aureola temblorosa de las velas, casi sublime sumergida bajo el cristal. Que todos digan: si parece que la Chumi está durmiendo, como la bella durmiente, como una virgen serena e intacta, que el milagro de la muerte le borró las cicatrices. Ni rastros de la enfermedad, ni hematomas, ni pústulas ni ojeras. Quiero un maquillaje niveo aunque tengan que rehacerme la cara, como la Ingrid Bergman en *Anastasia*, como la Betty Davis en *Jezebel*, casi una chiquilla que se durmió esperando. Y ojalá sea de madrugada, como al regresar a casa del palacio, después de bailar toda la noche (...) Mírenme que ahí voy cruzando la espuma, mírenme por última vez, envidiosas, que ya no vuelvo. Por suerte no regreso (...) y digo que fui feliz este último minuto (...)” (Lemebel, 2000 [1996] 23-24).

La notable extensión de esta fantasía mortuoria delata el placer de narrarla y al mismo tiempo, el estar viéndola en simultáneo como una película, repleta de elementos imposibles, de exageraciones que dan cuenta de la necesidad de espectacularizar y eternizar ese “último minuto” cual última escena melodramática que cierra ese mundo ficcional con toda la potencia sentimental de un último beso, una última mirada o la despedida inexorable de los amantes. En la fantasía de “la Chumi” aparecen las divas del cine como modelos de belleza, inocencia, despojo. Lo niveo y lo

virginal, vinculados al estereotipo de mujer, se imponen como elementos reparatorios de esa condición degradante del cuerpo cadavérico invadido por las marcas del Sida . De esta forma, ese último momento que quedará eternizado exhibe todo el artificio (o *tecnologías* para utilizar la categoría de Teresa de Laurentis) puesto en el armado del género, donde aquellos códigos sociales de la femineidad son colocados y sobrepuestos unos y otros en un mismo cuerpo que los teatraliza. Observamos aquí cómo el relato encarna la performatividad del género: es el propio lenguaje el que *construye* ese género inexistente previo al acto de su propia narración. Porque no es solo la sumatoria de elementos susceptibles de ser decodificados y asignados a una idea de femineidad como la flor, el llanto, la piel lozana, las perlas, sino que también emerge el discurso amoroso como parte de ese artificio; la mujer/diva engalanada de piedras preciosas, seducida y tratada como una verdadera reina por un Sheik de pura ficción. El discurrir fantasioso de “la Chumi” se carga así del exotismo clásico del cine hollywoodense inscribiéndose en el modelo de la *femme fatale*.

Por otro lado, señala Joan Copjec (2006), el instante en que la heroína se retira del mundo es el punto donde se consume esa heroicidad, porque refuerza la idea de la mujer como depositaria de la virtud frente a una sociedad hostil. Los ideales perviven y se refuerzan en ese gesto de abandono altruista. (175).

De allí que el momento de la muerte o la proyección de la forma que adquirirá esa retirada del mundo sea uno de los tópicos más recurrentes en *Loco afán*, pero también lo encontramos en Modarelli (2010: 15) y en Pablo Pérez. En otras ocasiones, es el propio cronista el que proyecta el mundo idílico del cine al relatar la muerte de una de las *locas*, por ejemplo, en la muerte de la Madonna:

“Y así, finalizando su espectáculo, cerró los ojos, como un cortinaje pesado de rímel que cae en el estruendo de los aplausos (...) la boca entreabierta, apenas rozada por el plumaje del ocaso, es un beso volando tras el lente que nunca imprimió la última copia de Madonna, la última caricia de sus mejillas damasco, apoyada en el hombro salpicado de brillos que estrellan su noche lunar (...)” (Lemebel, 2000 [1996]: 45).

La muerte como último momento de significación del sujeto adquiere la espectacularización de un instante cúlmine y la estaticidad de una imagen fotográfica que intenta sobreimprimirse a lo cadavérico. En estas crónicas hay un verdadero despliegue de “artesanía necrófila” (Lemebel [1996] 2000: 54) que malamente intenta reparar esta falla a través de la abundancia y barroquismo de códigos que no logran suturar esos retazos de género, por el contrario, espectacularizan las contradicciones entre las carencias reales del cuerpo y el derroche de lujo y fantasía.

Por su parte, en la crónica de Alejandro Modarelli, “Carta de la vieja Diosa Arrodiada”, la cual toma la primera persona adquiriendo el formato de un carta redacta por una 'travesti vieja' a un 'pendejo' (2010: 12-20), nos volvemos a encontrar con una escritura que afirma la potencia de la vida del cuerpo monstruoso que no encaja ni en la 'especie modélica gay' (14) ni en el sistema

heteronormativo en tanto es una 'travesti vieja' ("Molesta el puto viejo, el puto feo, el puto pobre". 12). Aquí la escritura, desde un género menor, se torna escenario performático de un sujeto que, a través de ella, se afirma en el derecho a la vida, al respeto y al deseo, en contraposición a la violencia y los disvalores que recibe por parte del joven y potencial amante. "Pendejo, tesoro, no derrames la ira de tu plenitud veinteañera contra nosotras, las locas del ocaso. Dejámonos ser así, maduras por la erosión de la mirada ajena" (12). En el horizonte de esta carta se recorta también una novela, *La guerra del cerdo* de Bioy Casares (19), contra cuyo discurso eugenésico la carta se configura como una resistencia. Así, frente a aquellos que piensan que "nuestra sexualidad es una anomalía o una parodia de la vida erótica del joven" (19), en esta escritura minoritaria encontramos un sujeto que se construye en la aserción de su abyección: , "somos insurgentes en nuestros cuerpos abyectos" (19).

Aquí también se trabaja el lugar afirmativo de la monstruosidad de un sujeto que toma la palabra para ratificarse como error y vida en producción constante. Enfermedad, decrepitud, vejez se afirman como formas de vida válidas y disruptivas del modelo hegemónico, "cuando nos señalaban como un *error* dentro de la evolución psíquica" (19). Ese "sentirse fuera de la especie humana" (11), o un "monstruo" medicalizado (Pérez, 1998: 103), exceso y desfiguración (Lemebel [1996] 2000: 63), "montaje exagerado que excede el molde" (84), y "cuerpo mutante" (40) es una apertura performativa hacia las posibilidades de la vida y las mutaciones anómalas que, como afirma Gabriel Giorgi, se inscriben en el umbral subversivo donde los límites se vuelven inestables (en nuestro caso, de los géneros literarios y del cuerpo sexuado) y donde se desafían las formas instauradas de "inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase". (2009: 323).

Una monstruo que exige también una monstruosidad textual, un discurso que está en lo obsceno de la escena literaria.

Bibliografía

AA.VV ([1993]1998). "Manifiesto Inaugural. Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos". En S. Castro-Gómez, y E. Mendieta (coord.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. (pp 85-99) México: University Of San Francisco,

Blanco, F., y Gelpí, J. (1997). El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel. *Revista Nómada* N° 3, 93-98.

Butler, Judith ([1990] 2001). *El género en disputa*. México DF: Paidós/PUEG-UNAM.

----- ([1993] 2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós: Buenos Aires.

- Copjec, Joan (2006). *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Costa, F. (2004). Entrevista a Pedro Lemebel. La rabia es la tinta de mi escritura. *Revista Ñ*. (sin número de página). Recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/08/14/u-813177.htm>
- De la Campa, R. (1996). Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza. *Revista Iberoamericana* 176-177, 697-717.
- Giorgi, G., Rodríguez, F. (comp) (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Giorgi, G. (2009). "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana* 227. 323-329.
- Lemebel, P. ([1996] 2000). *Loco afán. Crónicas del sidario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Maingueneau, D. (2004). *Les discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin.
- Masillo, F. (2001). *El arte de la transición*". Buenos Aires: Norma.
- Modarelli, A. (2011). *Rosa Prepucio. Crónicas de sodomía, amor y bigudí*. Buenos Aires: Mansalva.
- Pérez, P. (1998). *Un año sin amor. Diario del sida*. Buenos Aires: Hoy X Hoy.