PEDRO LEMEBEL: UN GEOPOLÍTICO SOCIO-TEXTUAL*

Carolina Navarrete Higuera**

Resumen

El artículo aborda la creación del espacio geo-textual presente en las crónicas de Pedro Lemebel, espacio que está determinado por un desplazamiento de fronteras en la dimensión material, imaginaria y simbólica. Cada una de estas dimensiones presenta rasgos particulares que apuntan a una nueva visión de la sociedad afincada en la transgresión de los códigos tradicionales de lectura/escritura que se le aplican, lo que permite la emergencia de una nueva política, esta vez, geo-textual.

Palabras clave: Pedro Lemebel, política geo-textual, imaginaria, simbólica, material.

PEDRO LEMEBEL: A GEOPOLITICAL-TEXTUAL

Abstract

This article discusses the creation of geo-textual space present in the chronicles of Pedro Lemebel, determined by a displacement of borders in material, imaginary and symbolic spheres. Each of these dimensions has specific traits which point to a new vision of society based on the transgression of traditional codes of reading and writing within the system, allowing for the emergence of new politics, this time, geo-textual.

Keywords: Pedro Lemebel, geo-political textual, imaginary, symbolic, material.

Recibido: 20-12-2015

Aceptado: 16-06-2016

* El artículo está asociado al eje temático de investigación «Desplazamientos conceptuales y temáticos» del laboratorio LCE perteneciente a la Université Lumière Lyon 2, Francia.

** Chilena, Doctora en Literatura por la Université Lumière Lyon 2. Latin American House, Londres, Inglaterra. caronavh@gmail.com

La ciudad se parte y de su utopía universalista
se arrancan pedazos que unos consideran extraños
porque justamente allí están los otros

(Sarlo, *La ciudad* 97)

1. A modo de introducción

La obra de Pedro Lemebel ha sido incontables veces catalogada como una literatura comprometida o más bien política. La socióloga Belga Chantal Mouffe (2007) identifica lo político como la «confrontación agonística» (16-17) en donde la clave está dada por el reconocimiento del conflicto antagónico como base relacional de toda condición y organización humana; en ese sentido, se interpreta lo político no como un consenso sino como una lucha contra éste. Siguiendo el mismo pensamiento, el filósofo francés Jacques Rancière define la política como la «lógica del desacuerdo». De esta manera, podríamos afirmar que el sesgo político de Lemebel estriba, primero que todo, en la propia figura del autor, quien en su *performance* cotidiana siempre desafió los consensos tradicionales y las verdades unilaterales omnipresentes en el espacio público o común, confrontándose de manera antagónica al pensamiento hegemónico. Sin embargo, nos parece que lo político en Lemebel pasa ante todo por su literatura, es decir, por su manera de cortar y recortar o de plegar y desplegar el espacio habitado y compartido. En este sentido, el escritor hace política no solamente como actor social, sino que lo hace desde su literatura. Con respecto a este tema Jacques Rancière¹ (2007) expresa:

[...] La expresión política de la literatura implica, entonces, que la literatura interviene en tanto que literatura en el recorte del espacio y de los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Ella interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes. (11; la traducción es nuestra)

Entonces, vemos emerger espacios, sujetos, vivencias históricas y contenidos memoriales forzados a permanecer en la opacidad discursiva,

¹ «[...] L'expression politique de la littérature implique donc que la littérature intervient en tant que littérature dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit. Elle intervient dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des mondes du dire qui découpe un ou des mondes en commun» (11).

y excluidos así del imaginario o, en términos psicoanalíticos, inhibidos. El gesto lemebeliano reside, justamente, en la instalación de este imaginario obliterado y más aún, en la propia ruptura del imaginario tradicional que la precede. El cronista, al instalar nuevas imágenes mentales de la realidad material o conceptual, trastoca los parámetros de interpretación y de comprensión de ésta, lo que implica la posibilidad de una transformación de nuestra percepción. De esta manera, la ciudad se convierte en una esquina deseante de sexo carnal en su primera antología *La esquina es mi Corazón* (1995), lo mismo sucede en su última obra *Háblame de amores* (2012) donde a partir de historias fragmentarias del pasado y del presente se modelan otras interpretaciones de la Historia.

Las crónicas de Pedro Lemebel devienen así sinónimo de ruptura² y, entonces, de traspaso del límite o de fronteras. Es decir, los relatos van desplazando las fronteras tradicionales del imaginario, desafiando al mismo tiempo las retóricas oficiales. Antes de ahondar más en esta problemática, nos parece necesario esbozar escuetamente el significado que damos al término «frontera».

La frontera en términos físicos o espaciales es una demarcación que determina un territorio y por ende circunda un espacio de soberanía. Se puede hablar de fronteras internacionales entre los países, regionales, globales, económicas, etc. En este sentido, toda frontera implica una relación adentro-afuera, exterior-interior, y es por antonomasia sitio de fisión y fusión.

Para los objetivos de nuestro estudio, el concepto de frontera al que apelamos tiene más bien relación con los «límites simbólicos contenidos en las representaciones de los sujetos y grupos sociales» (Marta Rizo y Vivian Romeu 38), es decir, la frontera interpretada como un sistema simbólico que participa en la interpretación de determinados aspectos de la realidad. La pregunta que emerge es ¿quién valida o legitima tal sistema y por ende tal frontera? La legitimación o validación de una frontera estaría dada «por el poder o por la dominación que unos grupos han logrado ejercer sobre otras perspectivas, lógicas y significaciones» (Abrego 47).

² RAE, Traspasar el coto, límite o término que está puesto, o salirse de él.

Podemos preguntarnos qué fenómenos o factores determinan un desplazamiento de fronteras. En el aspecto territorial el desplazamiento estaría dado por factores como la guerra, la posesión de territorios, nuevos tratados, etc. Sin embargo, en el sistema simbólico estos desplazamientos son menos perceptibles o, quizás, más difusos. Sin duda, uno de los fenómenos cruciales es el desplazamiento del propio discurso, es decir, la posibilidad de instalar nuevas interpretaciones y legitimaciones de la realidad dentro del tejido de la enunciación.

Nos parece que en el caso de Lemebel, el desplazamiento de fronteras se afina en la puesta en escena y teatralización de las transgresiones infligidas al discurso consensual, por ende, al sistema simbólico hegemónico. Lemebel empuja lo admisible, y hasta el momento decible, a fin de desvanecer lo reconocible. Se focaliza así en lo inefable a través de una lente de aumento que magnifica las transgresiones que el escritor ejerce sobre las legitimaciones de la realidad. Una buena parte de sus textos devela por ejemplo, las relaciones carnales de los homosexuales, la violencia masculina y de género, las perversiones de la sexualidad, o el deterioro del cuerpo enfermo. Tópicos en su mayoría excluidos del discurso literario. Los enunciados metafóricos e hiperbólicos nombran y deforman lo hasta entonces inenarrable. Se multiplican, por ejemplo, las metáforas anales; «magnolia terciopela» (Lemebel, *La esquina* 125) «flor homófaga» (126), seminales; «garúa seminal» (12), «mancha espumosa en el acantilado de la entrepierna» (118) y las descripciones excesivas de las noches de sexo y alcohol: «[...] el espolonazo me cortó la respiración. Ufff, casi me dejó los ojos colgando. Sácalo, sácalo, me está destrozando, le supliqué. Quietito, quietito, me sujetó fuerte. Pero él ya no me oía, estaba en éxtasis, ametrallándome con la catarata seminal» (*Adiós Mariquita* 33)

La apuesta de Lemebel es visibilizar este desplazamiento de fronteras incluyendo el ejercicio obligado de señalar la presencia de éstas. La estrategia consiste en introducir las fronteras que han sido sobrepasadas en la enunciación, como por ejemplo en la crónica zoofílica «Noche Quiltra» donde el narrador manifiesta abiertamente la transgresión: «Por eso archivé la moral ecológica en el estante de Greenpeace, y le brindé a mi Cholo una paja gloriosa que nunca una caricia humana le había concedido» (*Adiós Mariquita* 163), o a través de la oposición explícita entre los espacios en pugna, como lo describe el narrador al retratar los dos rostros de la ciudad que profundizaremos en el desarrollo de nuestro artículo.

En ese sentido vinculamos el gesto literario del escritor chileno a un trabajo geopolítico. Nos permitimos emplear el término geopolítica³, proveniente de la cultura militar y luego desarrollado por las distintas disciplinas de las ciencias sociales, pues se aplica cada vez que una frontera es violada, franqueada o desplazada. Es decir, la geopolítica está asociada al desplazamiento de fronteras, o más bien a la certeza de su falibilidad, lo que conlleva la noción de transgresión. Al mismo tiempo, esta noción implica una perturbación de las relaciones de poder y su distribución en el espacio. Precisamente, Michel Foucault (1981) consideró a la geopolítica como un discurso que concernía a la relación entre conocimiento de poder y relaciones sociales y políticas.

Enmarcar de esta manera el trabajo de Pedro Lemebel bajo el rótulo de geopolítica nos permite determinar no solamente las nuevas formas de concebir las legitimaciones de la realidad y con ello los bordes de los espacios simbólicos e imaginarios, sino precisar el reordenamiento de los poderes que propone. Esta noción será nuestra principal herramienta teórico-metodológica a lo largo de nuestro trabajo.

Ahora bien, la primera frontera desdibujada por el escritor estriba en su elección genérica: la crónica literaria, la cual es por antonomasia desplazamiento de fronteras discursivas, y por sobre todo lugar de cruce, «hibridez» e «heterogeneidad», como señaló la investigadora Susana Rotker⁴. La crónica como género privilegiado por Lemebel, pocas veces fue reivindicada por el escritor, más bien solía escamotearla: «Yo digo crónica por decir algo, quizás porque no quiero enmarcar o alambrear mis retazos escriturales con una receta que pueda inmovilizar mi pluma o asignarla en alguna categoría literaria. Puedo tratar de definir lo que hago como un calidoscopio oscilante» (Mateo del Pino 38). De esta manera, el propio género ha sido desplazado.

Este movimiento genérico entra en resonancia con la dimensión diegética cuando examinamos de cerca la constitución de los espacios

³ Según Pascal Lorot (1995) la geopolítica es definida como: «La ciencia que estudia el poder en el espacio» («la 'science' de la puissance dans l'espace») (5; traducción nuestra).

⁴ En su libro de investigación sobre la crónica modernista, Susana Rotker (2005) la define por: «Su hibridez indisoluble, las imperfecciones como condición, la movilidad, el cuestionamiento, el sincretismo y esa marginalidad que no termina de acomodarse en ninguna parte, son la mejor voz de una época –la nuestra– que a partir de entonces solo sabe que es cierta la propia experiencia, que se mueve disgregada entre la información constante y la ausencia de otra tradición que no sea la de la duda» (230).

por los cuales circulan los personajes o las subjetividades⁵ lemebelianas. Los espacios humanos, territoriales y políticos manifiestan una continua transgresión de las fronteras tradicionales de todo orden. Vemos cómo la mayoría de las subjetividades evocadas por el cronista se alejan de la visión logocéntrica y falocéntrica impuesta por el discurso histórico. De esta manera, locas, enfermos y marginales (incluyendo a la mujer) devienen fuerza central del universo narrativo, creando una nueva geografía humana. Apreciamos cómo ciertos territorios, antes denostados u obliterados, cobran vida y valor (como, por ejemplo, la población), al ser incluidos dentro del espacio literario de manera orgánica. Todo ello implica una transgresión en las relaciones de poder, puesto que se desafía el orden jerárquico establecido.

Si bien la obra de Pedro Lemebel desplaza los espacios fronterizos anteriormente citados, surgen preguntas sobre la manera de construir esta geopolítica socio-textual: ¿De qué forma estos desplazamientos fronterizos espaciales son visibilizados en las crónicas? ¿Cuáles son las características de los nuevos espacios lemebelianos? ¿De qué manera esta geopolítica textual construye otra manera de construir sociedad?

Estas constataciones e interrogantes nos llevan a sugerir que Pedro Lemebel propone en la totalidad de sus crónicas una nueva manera de concebir y de representar los territorios, la comunidad que los habita y las relaciones de poder que se establecen entre los dos elementos. Esta nueva geopolítica, que denominamos socio-textual, aborda tres aspectos fundamentales: el material, el imaginario y el simbólico. Cada uno de ellos presenta trazos y particularidades que configuran la geopolítica propuesta.

2. Dimensión material: la ciudad

Crónica y ciudad son actualmente casi una antonomasia, cada una es incontestablemente la extensión de la otra, puesto que ambas son fuentes de conocimiento y re-conocimiento de la sociedad y de sus actores.

⁵ En el marco de nuestro artículo, consideramos la subjetividad como un conjunto de procesos, de interacciones entre los diferentes elementos interiores y exteriores de la vida de un individuo. La subjetividad es así una red de relaciones o de dependencias, un flujo constante de energías. En este sentido, la subjetividad no es el resultado de un proceso, sino el proceso en sí mismo, un devenir. Esta noción se inscribe en el pensamiento desarrollado por la filósofa italiana Rosi Braidotti (2005).

A través de sus crónicas, Pedro Lemebel ejerce el trabajo de reinterpretar y reformular la ciudad. El cronista mantiene con Santiago de Chile una relación que vacila entre el amor y el desdén, o más bien, su representación de la megalópolis oscila entre la fascinación y la aversión, y quizás hasta repulsión. Esta tensión se reproduce en la mayoría de las crónicas, donde el autor transita desde la crítica implacable de la ciudad liberal al elogio más ferviente de la ciudad popular. Santiago encarna a Eros y Tanatos, que fecundan su pluma, tal como el autor explica:

Respecto a mi relación con la ciudad, creo que se trata de una especie de amor y odio con esta metrópolis [...] No hay un imaginario de ciudad que contenga todas las críticas que le hago a Santiago. Yo creo que Santiago es apenas un esbozo de ciudad, un sueño de ciudad. De alguna manera Santiago sigue estando vacío y en toque de queda. (Guerrero del Río 111)

De esta manera la ciudad de Lemebel emerge de la ambivalencia de dos pulsiones tan contrarias como interdependientes, inmersa en un ejercicio pendular que hace imposible aprehenderla de manera integral. La imagen de esbozo y sueño que determina a la ciudad en la cita evocada, la posiciona en una doble dimensión: la de la realidad inacabada y la de la utopía. Santiago amalgama las pulsiones antinómicas, los sueños y los desencantos en un pasado sin futuro. La capital es así fractura obligada. De esta manera, la crónica urbana de Lemebel estaría marcada por la presencia constante de la fisura o grieta que deviene corte, escisión.

Lucía Guerra Cunningham (2000) explica que la ciudad de Lemebel está dividida entre «la ciudad neoliberal» y la «ciudad anal» (86). La primera despliega signos y símbolos del sistema económico liberal y de sus representaciones, mientras que la segunda se instala en los bordes o grietas donde se amontonan los obreros, los marginales y proletarios. Esta herida categórica, hecha en la carne de la sociedad, recuerda la constitución geográfica y social de la capital del país. En el norte, cerca de la cordillera, vive la población acomodada cuya vida es ritmada por el lujo y las demostraciones grotescas de riqueza. Por el contrario, en el sur, la población vive en la precariedad y la vida cotidiana es ritmada por la sobrevivencia y la escasez.

Lemebel cartografía esta división o frontera de manera literal en la crónica «El río Mapocho», en la cual «el símbolo de Santiago, se descuelga

desde la cordillera hasta el mar cortando el flaco mapa de Chile en dos mitades» (*De perlas* 119). Así el afluyente deviene el símbolo que zanja el espacio geográfico en dos y al mismo tiempo el elemento igualitario que azota sin distinción ambas clases sociales: «como una culebra desbocada que arrasa en su turbulencia las casas de ricos y pobres» (119).

La dicotomía de la ciudad se visibiliza claramente, como lo analiza Guerra Cunningham, entre el *Shopping Center* y el mercado persa, dos lugares que encarnan los cambios vividos por la ciudad después de la implantación del sistema económico liberal. Según una estética contra-especular⁶ ambos espacios dibujan una realidad marcada por las polaridades –seculares– y los contrarios. A la arquitectura ordenada del mall, sus suelos brillantes y la concentración de boutiques especializadas se opone una arquitectura ausente que privilegia el desorden, un suelo de tierra y polvo y la acumulación incoherente de productos ritmados por cumbias y rancheras. En el espacio cerrado, aséptico e hiper-vigilado del mall las leyes del mercado se imponen incluso en las relaciones sociales. El lema «tanto tienes tanto vales» se encarna en los comportamientos de los guardias que acosan «a la gente morena con facha de pobre» mientras que «a las viejas pitucas las reciben como reinas y las acompañan llevándoles los paquetes hasta los autos» (*Zanjón* 210).

De esta manera, el *mall* representa para el escritor el lugar infernal donde todo se vuelve pesadilla. En la crónica «Socorro me perdí en un mall» (210), el narrador relata las peripecias vividas en el *Shopping Center* cuando inicia la búsqueda de un parche curita. Teniendo el humor como piedra angular, el texto da cuenta de todas las especificidades que hacen del centro comercial un espacio de supuesta seguridad y de confort, mientras que para el cronista todo ello es fuente de angustia e incluso de locura. La crónica está hilada como un viaje iniciático hacia el infierno que comienza con la simple necesidad de un minúsculo artículo para la salud y que termina por convertirse en el deseo obsesivo por abandonar el lugar. Todas las acciones emprendidas lo llevan al sin sentido que éste posee. La arquitectura es un laberinto incongruente, la decoración un

⁶ Para profundizar en el territorio del mercado persa, ver el interesante artículo de Luis E. Cárcamo-Huechante «Las perlas de los mercados persas: estética y economía de la crónica urbana en Pedro Lemebel». Publicado por primera vez en *Casa de las Américas*, no. 246, enero-marzo 2007, pp. 95-102, y reeditado en 2008 en *Desdén al infortunio, sujeto comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (Ed. Fernando Blanco y Juan Poblete, pp. 157-179).

simulacro y los encuentros un vacío: todo se vuelve absurdo. Este viaje al infierno termina en la calle, donde al fin el narrador obtiene «su parche curita» de manos de una vendedora ambulante en plena libertad.

Los dos rostros de la capital representados en las crónicas que confrontan las casas de las elites con «las cajoneras de los blokes» o «los nichos de cementerio» (*La esquina* 19), y las plazas bien cuidadas con «el tierral colectivo de la cancha» (*Zanjón* 50) son asediados constantemente a través de la enunciación, extremándolos casi a la saturación.

El ojo del cronista se detiene en los mecanismos y dispositivos que perpetúan la existencia de estos dos rostros a fin de develarlos, busca sin descanso poner al descubierto las relaciones de poder que condicionan la vida de la sociedad y de la capital, sobre todo cuando ellas se disimulan bajo una naturalidad aparente. Por eso, el narrador se interroga y nos interroga sobre todos los dominios de la vida cotidiana vividos de manera opuesta por los diferentes estratos de la sociedad. Vemos desfilar un veraneo para los pobres (*Zanjón* 194), la Navidad para los desposeídos (*La esquina* 111), una cordillera accesible para los ricos, pero inalcanzable para los pobres (*Loco afán* 193) y la micro y sus proezas habituales para los trabajadores proletarios (*La esquina* 99). Esta bipolaridad de la cartografía social chilena no hace más que subrayar la constante tensión en la que vive la megalópolis, y al mismo tiempo contaminar por medio del discurso ambos territorios.

Esta mirada antagónica presente en gran parte de sus crónicas exhibe cierta evolución. En la antología *Adiós Mariquita Linda* (2005), el autor da cuenta de las transformaciones de Santiago a partir de los años 2000, con la llegada de los homosexuales al centro histórico de la capital. El *gay town*, como el cronista denomina a las cuatro o cinco cuadras que lo componen, sirve de enclave a una población homosexual adinerada que se instala en los territorios anteriormente destinados a la clase media o popular. Así, el *gay town*, se transforma en un territorio de encuentros inesperados, de paso, de diálogo, de reunión, donde existe un esbozo de disolución de los mundos contrapuestos. El propio cronista se pregunta: «¿Qué orfandad de barrio los hizo ubicarse en este rincón del centro, que no es del barrio alto?, [...] tiene estilo tiene ese no sé qué nostálgico, me dijo un gay hediondo a Paco Rabanne, mientras acariciaba las zungas de cebra en una tienda de lencería para hombres» (173).

Esta metamorfosis que Lemebel describe se ampara de la mirada del escritor, quien después de la muerte de su madre decide dejar su casa del sector sur de la capital para instalarse en pleno centro de la ciudad. Él abandona así la población y el «resumo a sobaco y [la] ropa con olor a detergente» (171) para acceder a las boutiques, bares y librerías de moda. Puede ser que este desplazamiento personal sea el origen de una mirada menos maniqueísta o quizás más consensual en relación a la ciudad, es decir, una mirada y una experiencia que actúan como un puente entre las dos orillas del río.

La fisura o grieta es uno de los *leitmotifs* en la representación que Pedro Lemebel erige del espacio urbano. De una fisura geográfica (norte-sur) a la fisura del cuerpo social, ella configura una geopolítica que recuerda la constante tensión en la cual estamos inmersos. El discurso sobre la ciudad concebido por Lemebel está vinculado a la dicotomía, a los dos rostros, y a las dos memorias. Esta afirmación puede corroborarse visualmente en las ocho fotografías de la parte «Relicario» de la antología *De perlas y cicatrices* (1998) de la editorial LOM. La disposición de las imágenes en blanco y negro, todas ellas tomadas por Álvaro Hoppe, opera como metáfora o correlato de esas dos realidades descritas en las crónicas.

3. Dimensión imaginaria: el deseo fundador

La geopolítica textual inaugurada por el cronista chileno tiene como elemento específico la presencia del deseo como magma subterráneo que se derrama y solidifica en toda su obra. Cuando enuncio la palabra deseo, no la relaciono solo con las pulsiones sexuales que Lemebel explora en cada uno de sus textos, sino más bien con la pulsión vital de creación y transformación que el deseo implica y vehicula. El deseo invade todas las manifestaciones artísticas y políticas desarrolladas por Lemebel: sus performances con las Yeguas del Apocalipsis, su militantismo, su posición frente a los medios de comunicación y su producción literaria.

Analicemos brevemente la manera cómo este elemento se modela en sus antologías. *La Esquina es mi corazón* (1995) devela una ciudad deseante de sexo y de justicia social. *Loco afán* narra la llegada del sida o «la epidemia silenciosa» a la vida de las locas, que a pesar de la muerte certera poseen el deseo de vivir. En *De perlas y cicatrices* (1998), el deseo

deviene un grito polifónico que expone a los referentes del sistema histórico y sociopolítico del país deliberadamente silenciados. *Zanjón de la aguada* (2003) recoge y expresa el deseo de examinar y de poner al día el capital histórico de la nación, corrompido y maltratado. *Adiós Mariquita linda* (2005) nos empapa del deseo sexual errante del autor. Finalmente, en *Serenata Cafiola* (2008) surge el deseo del escritor por el ejercicio escritural.

De esta manera, vemos desfilar diversas manifestaciones de esta pulsión: deseo sexual, sensual, carnal, político, cultural, social, histórico, de justicia y de libertad. Deseos constantes que nos empujan a reescribir y re-visitar la realidad y las relaciones del sujeto con el objeto y sus semejantes. Así, el deseo se convierte en motor de cambios, de nuevos desafíos y en germen de revoluciones.

Esta concepción del deseo lemebeliano entra en resonancia con la noción desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes cuestionan completamente la noción de deseo interpretada hasta los años 60 –con excepción de Spinoza y de Nietzsche– como una respuesta a una carencia, falta o ausencia. Por el contrario, ambos intelectuales la conciben como una producción, es decir como una voluntad de poder: «Si el deseo produce, produce lo real, si el deseo es productor, solo puede serlo en realidad y de realidad» (Deleuze y Guattari, *El Anti-Edipo* 33). En *Cartografías. Micropolíticas del deseo*, Félix Guattari (2006) explicita: «El deseo atraviesa el campo social, tanto en prácticas inmediatas como en proyectos más ambiciosos [...] propondría denominar deseo a todas las formas de voluntad o ganas de vivir, crear, de amar; a la voluntad o ganas de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores» (255).

En tanto generador de mundos, el deseo ofrece la posibilidad de dibujar otros imaginarios y otras representaciones de manera plural, heterogénea, sin restricciones ni miradas unívocas, alejadas de todos los sistemas de representación existentes. Tomando esta perspectiva como punto de partida, afirmo que el deseo en la obra lemebeliana es proposición de nuevas miradas, narraciones y construcciones.

Ante todo, el lector/auditor es empujado a mirar las subjetividades que se encuentran fuera del sistema referencial tanto sociopolítico como literario: homosexuales, lesbianas, marginales, mujeres, niños, enfermos

y locos devienen visibles. Estos personajes se construyen poniendo de manifiesto los sistemas de modelización utilizados por los centros de poder y de jerarquía para someterlos. De esta manera, las subjetividades lemebelianas señalan entre líneas los procesos de singularización que los distinguen de las subjetividades normalizadas. Así, identificamos, por ejemplo, a La Babilonia de Horcón (*La esquina* 21) y la Loca del carrito (*De perlas* 145), que transgreden sistemáticamente las normas del sistema que las rechaza y marginaliza. Descubrimos la juventud de las Barras Bravas, que abandonando la periferia se apodera del centro como signo de insurrección. Lo mismo sucede con las mujeres que haciendo uso de micropolíticas⁷, logran repudiar los discursos falocéntricos y dictatoriales que las condenan, como se describe en la crónica «Las mujeres del Frente» (*Zanjón* 100).

Estas nuevas miradas son igualmente dirigidas hacia las subjetividades fugitivas o nómades que privilegian las construcciones inasibles o en constante devenir, como podemos apreciar en la siguiente cita:

La flama busquilla de la marica relampaguea siempre en presente y equivoca su captura en el espejo cambiante de su sombra [...] La ciudad se lo perdona, la ciudad se lo permite, la ciudad la resbala en el taconeo suelto que pifia la identidad con la errancia de su crónica rosa. Una escritura vivencial del cuerpo deseante, que en su oleaje temperado palpa, roza y esquivo los gestos sedentarios en los ríos de la urbe que no van a ningún mar. Un carreteo violáceo del patinaje, la mirada, el vitrineo o el cambiarse de local en cada vuelta de esquina, y este despiste, esta mariguancia teatral, es el viso tornasol que dificulta su fichaje, su cosmética prófuga siempre dispuesta a traicionar el empadronamiento oficial que pestaña al compás de los semáforos dirigiendo el control ciudad-ano. (*Loco afán* 88)⁸

Como representante del sujeto nómada la loca desafía toda construcción tradicional. Ella no se inserta en la ciudad/sociedad, ni la

⁷ Deleuze y Guattari desarrollan esta noción en su obra *Mille plateaux* (1980), sobre todo en el capítulo «Micropolitique et segmentarité». Félix Guattari retoma este mismo concepto en su obra *Micropolitiques* (2007), en la cual expone: «Cada uno tiene que afirmarse en la posición singular que ocupa, que la haga vivir, que la articule con otros procesos de singularización y que resista a todas las empresas de nivelación de la subjetividad» (71; traducción nuestra).

⁸ Para esta cita hemos empleado la publicación de *Loco afán* hecha por Anagrama el año 2000.

ciudad se adapta a su presencia, si no más bien la contamina a través de su errancia rosa. El texto pone en evidencia el carácter inasible de la loca a través de la trasgresión de las categorías morfosintácticas y semánticas que se manifiestan en la descripción hecha de su corporalidad. El desorden textual coordinado por el hipérbaton y la acumulación de epítetos revela la voluntad de desarticular la inteligibilidad fundamental de la corporalidad. Debemos constituir el cuerpo a partir de sus recortes: «sombra», «taconeó» y «mirada», que luego se convierten en un ejercicio metonímico e invitan a la errancia, haciendo del taconeó un patinaje, un carreteo; y de la mirada un vitrineo. La categoría morfosintáctica es trastocada, aparecen pronombres inusitados: «la ciudad la resbala», que señala esa presencia antes obliterated. El empleo de las isotopías de la naturaleza: «flama», «la marica relampaguea», «oleaje» o «río», que califican los gestos de la loca, hacen de su corporalidad un llamado al origen, a la naturaleza, a lo primitivo.

Las nuevas miradas se narran a través de una lengua que fractura la lengua dominante. Se inaugura así un «locabulario» o «lengua marucha» a través de la cual Lemebel expone el deseo como un modo de producción de otro orden social, conquistado esta vez por la palabra. La meta-lengua (Sutherland 27) o lengua menor, así denominada por Deleuze y Partnet (10-11), es la combinación desenfrenada de los hablars populares, del humor, de los neologismos, de un barroquismo florido. Los saberes populares se cuelan en diálogos, como por ejemplo cuando la Madona mapuche de la crónica «La muerte de Madona» sueña con acompañar a la verdadera cantante: «[...] sería como su mano derecha, su amiga íntima, su secretaria, su confidente que la mandaría a dormir sin pastillas. Un baño tibio con eucaliptos, una agüita de toronjil, un masaje en los pies contándole mi vida, y al final terminaríamos roncando juntas» (*Loco afán* 39). De la misma manera, dichos y refranes aparecen reactualizando las imágenes colectivas de un pasado enraizado en la oralidad.

Los personajes recurren al parafraseo de las canciones, generalmente de amor, que abandonan su función primera con el fin de sustituir los actos de palabra, como, por ejemplo, en las réplicas de la Lobita durante sus noches de moribunda: «Y ahí la veíamos torneada por el sol 'aunque es invierno en mi corazón' repetía incansable en su show de doblete» (42).

Otra de las características de esta lengua popular descansa en el humor imprevisible y espontáneo. Incluso las situaciones solemnes son investidas por la comicidad desacralizante, como es magistralmente descrita en la «artesanía necrófila» de la Lobita cuando sus amigas deciden recomponer su rostro de la risa post-mortis: «Todas emocionadas mirando a la Loba [...] habrá que taparle los moretones dijo alguna sacando su polvera Ángel Face. ¿Y para qué? Si el rosa pálido combina bien con el lila cerezo» (48). El humor, generalmente, es asociado a un ejercicio hiperbólico que señala sistemáticamente la desproporción entre la palabra y la realidad en la cual vive la loca: «Y me tuvo que repetir la frase, porque yo había quedado amnésica de tanta belleza» (*Adiós Mariquita* 87). A veces el gesto hiperbólico lemebeliano es superado y se transforma en adinaton⁹, cuya finalidad es representar lo imposible. Encontramos un ejemplo en la descripción de la boca de la Lobita a la hora de su muerte: «Nos quedamos como tontas asomadas al zaguán de su boca, tan abierta como un abismo [...] Su boca sin fondo, su boca paralizada en la «a» gigante de esa ópera silenciosa»; en este caso el adinaton es empleado para desacralizar el propio significado de la muerte. Encontramos también comparaciones de imágenes inusitadas: «la silicona es como jalea. Como esas lágrimas de mar que hay en la playa» (*Loco afán* 73). La triada silicona-jalea y lágrima desbaratan completamente las realidades evocadas que se confrontan en una alianza estética barroca-kitsch, reuniendo indisolublemente lo feo y lo sublime. Finalmente, esta lengua produce realidad a través de la creación de neologismos ligados directamente a la condición de locas o enfermas, como es demostrado en la política de los nombres y sobrenombres: «La sui-sida», «La insecti-sida», «La depre-sida» (61). Estos ejemplos irónicos combinan la vida y la muerte y demuestran cómo el signo lingüístico deviene nómada a imagen y semejanza de los individuos que lo llevan.

Finalmente, el autor propone la historia como un modo de construcción fundado sobre lo que es fragmentario, discontinuo e inacabado. Pedro Lemebel edifica sus relatos privilegiando el hecho singular, ficticio o real, que se integra enseguida a los relatos históricos. En la crónica «La Amazonas de la colectivalésbica Ayuquelén» (*De perlas* 155), el cronista

⁹ «Término griego (a-dunatos: imposible de hacer) con el que se denomina una figura retórica relacionada con la hipérbole que se utiliza para resaltar enfáticamente que lo que se propone es imposible de realizar» (Estébanez Calderón 18).

recupera los inicios del grupo feminista cuyo nacimiento está ligado al asesinato de la militante Mónica Briones en manos de un grupo de hombres durante la dictadura. A partir de este crimen (particular), el cronista despliega diversas temáticas que abordan los conflictos del naciente grupo lesbiano-feminista Ayuquelén con el feminismo clásico, así como la represión fálico-dictatorial de la época. Todos esos hechos históricos ya estaban anticipados en la descripción narrativa del cuerpo de Mónica, de sus gestos y de su deseo de existir. La activista, a pesar de la represión fálico-dictatorial, poseía: «la pasión», «[las] ganas de soñar», «[y de] brindar por la esperanza». Todos esos sentimientos reunidos en el personaje proyectaban la idea del nacimiento de un grupo lésbico-feminista pionero y disidente. A ello se suman sus características corporales: «Mónica hablaba fuerte, no tenía pelos en la lengua [...] ella era así, voluptuosa, desenfadada» (155). De esta manera, la corporalidad de Mónica opera como antesala de todos los hechos históricos que ocurrirán. El ejercicio de prosopopeya transforma la materialidad del personaje en una semiótica de la historia futura del grupo lésbico, así como de la lucha contra la represión de otros grupos feministas.

Esta manera de develar la historia a partir del cuerpo, desarrollando otros tópicos, abre el texto a diversos horizontes históricos. Este hecho singular sirve de corte en la historia del feminismo chileno, porque descentra el discurso proponiendo un espacio de interrogaciones sobre la homogeneidad de la lucha feminista. Así, las Amazonas y Mónica no solamente encuentran un lugar en la Historia, sino que desplazan las fronteras.

Este descentramiento de la Historia es puesto en evidencia con mayor fuerza cuando Lemebel pone en escena a personalidades históricas o mediáticas reconstruyéndolas. Este mecanismo ya había sido abordado por el artista visual Juan Dávila cuando pintó la imagen de Simón Bolívar con senos al descubierto, desnudo de la cintura hacia abajo, con pronunciadas caderas y haciendo un gesto obsceno, al cual Lemebel dedica una de sus crónicas¹⁰. En el relato «Aquellos ojos verdes a ese corazón fugitivo de Chiapas», consagrada al subcomandante Marcos, el cronista problematiza integralmente el discurso oficial creado en

¹⁰ La crónica se titula «Juan Dávila (La silicona del libertador)», publicada en su libro *Loco afán*.

torno a la imagen del revolucionario mexicano. El texto pone en duda la autenticidad de «ese color turquesa entre las pupilas azabaches» (137) que los medios del mundo entero han atribuido a Marcos, creando un verdadero mito sobre su mirada. Esta metonimia que condensa la figura de un peligroso libertador sería quizás un artificio para escamotear la verdadera identidad de Marcos, al mismo tiempo que un dispositivo empleado por las autoridades mexicanas para asegurar al mercado internacional. Descentrando la imagen de Marcos, Lemebel destruye el centro único, es decir, la verdad unilateral. El texto corta y transforma la historia en una serie de cuestionamientos y de reflexiones sobre su agenciamiento.

En conclusión, el cronista construye Historia, pero lo hace a partir de la vereda de lo singular para ir al cruce de diversos senderos. De esta manera, las crónicas lemebelianas buscan deconstruir la continuidad ideal del discurso histórico, de la verdadera historia. Por ello, el uso obsesivo de los adverbios de incertidumbre «quizás» (*De perlas* 42), «es posible» (50) «tal vez» (*Zanjón* 50), que se refuerzan a través de estrategias narrativas que interrumpen constantemente la diégesis con expresiones como: «dicen», «dijeron», «lo supe de oídas», «del origen poco me acuerdo» (*Serenata* 59); todas ellas fuentes indeterminadas y anónimas ligadas a la oralidad. Son otras tantas tácticas y estrategias que militan por una concepción e interpretación abierta de la Historia, opuesta a la unicidad de la Historia oficial.

El deseo es concebido por el escritor como una máquina de vida de energía creativa y de acción. Es también motor incansable, generador de nuevas propuestas de sociedad, de nuevas subjetividades y de nuevas relaciones intersubjetivas.

4. Dimensión simbólica: sentimientos inhibidos

La geopolítica propuesta por Lemebel en su dimensión simbólica se manifiesta a través de la puesta en valor de los sentimientos expulsados o rechazados por los discursos normativos culturales (literarios) y sociales. Sus crónicas están así impregnadas de melodrama y sentimentalismo, verdaderos pilares de su proyecto escriturario.

Una de las características determinantes del melodrama es el maniqueísmo, que tensa el relato entre dos polaridades que simbolizan

las fuerzas del bien y del mal. Mirando de cerca las temáticas principales de las antologías de Lemebel, podemos constatar que en la casi totalidad de sus obras, estas temáticas se encuentran en una dinámica de oposición o en una constante tensión. Por ejemplo, en *La esquina es mi corazón* se oponen la «ciudad anal» metáfora de libertad y la «ciudad hipervigilada», metáfora de sumisión y castración. En *Loco afán*, asistimos al combate desigual entre las locas (travestis) y el SIDA (la plaga, la sombra). En *De perlas y cicatrices*, la tensión es evidente en el propio título de la obra, cuyas imágenes devienen la alegoría de la historia saqueada y la historia oficial, lo que se traduce en la lucha entre la memoria y el olvido. En *Adiós Mariquita linda* se pueden distinguir las dos fuerzas opuestas a través de las experiencias de amor y desamor vividas por el propio cronista.

Este maniqueísmo fundador, por así decir, es reforzado por la profusión de sentimientos, o mejor dicho, por las diversas manifestaciones sentimentales. Hacemos esta distinción porque en Lemebel los sentimientos se expresan por diversas vías, como él mismo lo indica en el subtítulo de su crónica: él elige hacer un verdadero mapa sentimental (*Loco afán* 91) de su época. Los sentimientos se desparrraman en las crónicas creando verdaderos espacios sentimentales, es decir, el autor no solamente convoca los sentimientos más diversos, sino que transforma el espacio-tiempo a partir de ellos, con lo cual podríamos identificarlo como un cronotopo¹¹ melodramático. Esta estrategia narrativa en la cual todo está inundado por las emociones también le sirve al autor para jugar con una cierta distanciación con el *méli-melo*, como lo vemos en la siguiente cita: «La luz temblorosa rebotando en los cristales del mesón era otra música sin sonido que estremecía la declaración de amor entre tinieblas de la pareja gay» (*Serenata Cafíola* 128). El giro irónico del estilo melodramático expuesto nos deja entrever un grado de alejamiento por parte del autor con el melodrama, lo cual nos señala entre líneas la existencia de la frontera con el género.

Otra de las características melodramáticas en Lemebel es el despliegue de una lógica de la emotividad en la cual el lector es invitado, a veces

¹¹ Término aplicado a la teoría de la literatura por Mijail Bajtin (1989) como una categoría de la forma y del contenido que sirve para expresar el carácter indisoluble del espacio y el tiempo. «La interdependencia entre ambas coordenadas es tal que los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido a través del tiempo» (237).

obligado, a alterar su estado emocional. Por ello, el cronista echa mano de enunciados de «estilo entrecortado» (*style coupé* Davoine, 1976), donde abundan las frases nominales, inacabadas o interrumpidas, las preguntas, exclamaciones, interjecciones y diminutivos. Por otra parte, encontramos una sobreabundancia de adjetivos, de frases progresivas y de metáforas estereotipadas. Estos dos estilos yuxtapuestos apuntan a desarrollar una fuerte carga de emotividad, constituyendo uno de los rasgos de la escritura melodramática.

Observemos cómo trabajan estos dos estilos yuxtapuestos en el siguiente pasaje de la crónica «El fugado de la Habana» (*Adiós Mariquita*, 2005) en la cual el escritor vive una noche de amor con un joven cubano contagiado por el SIDA.

Y es imposible retroceder hasta aquella amanecida en esa playa, donde la luz del día me arrebató la sombra de su caricia, cuando desperté en la arena y todos se habían ido, y ya no había música, ni luces, ni ron, ni sus pestañudos ojos gritándome un S.O.S. desde las fauces del sida. Se había esfumado, antes que el sol quemara la declaración de amor que firmamos con desespero, ahí mismo, en la rodada de ternura y sexo de dos cuerpos que juegan con la muerte por un te quiero. Pero fue él, en el último momento, quien detuvo la mano cadavérica de la epidemia antes de cruzar la zona de riesgo sin preservativo. Fue él quien dijo: No, espera, no tenemos que compartirlo todo, amor, porque no estamos en igualdad de condiciones. Yo tengo sida, y el sexo puede ser una gota amarga que nos una y nos separe para siempre, cariño. Mejor soñar que lo hacemos princesa, mejor acurrúcate en mi pecho y duerme y sueña y déjate llevar por el tumbar de mi corazón que te pertenece, que me ganaste en la apuesta de enamorarnos esta noche. (91)

En la cita distinguimos todos los elementos del melodrama. Estamos frente a dos fuerzas que se oponen: el deseo de ser amado del autor y el de ser salvado del joven cubano, a los cuales se añade la imposibilidad de cumplirlo a causa de la enfermedad. La trama central es así una micro tragedia amorosa. Identificamos, por otro lado, los dos estilos enunciados más arriba, el recurso de la emotividad a través de las frases nominales («ni luces, ni ron, ni sus pestañudos»), de las metáforas estereotipadas («*el sexo puede ser gota amarga*») y de los vocativos («amor, princesa, cariño»),

solo por citar algunos ejemplos. A ello, hay que agregar la descripción minuciosa de la escena (quasi cinematográfica) y las respuestas del cubano, quien emplea un tono casi sentencioso y sobre todo sacrificial, marcadas por una enumeración de imperativos que refuerzan la idea de la imposibilidad de amar y de desear.

Otro elemento que consolida la dimensión melodramática es la presencia de los contenidos intertextuales. Boleros, tangos, pasajes y títulos de películas de cine, siempre ligados al sentimiento amoroso, al dolor o pérdida operan en el lector como un verdadero código de acceso a la emotividad.

El melodrama clásico se construye según un modelo más o menos fijo compuesto por tres elementos indispensables: la presencia de una víctima que encarna el bien, de un traidor que simboliza el mal y de un secreto en torno al cual se cimienta la trama. Podemos adicionar la presencia del *fatum*, comprendido como el encadenamiento de fatalidades. Aunque Lemebel se inscribe en el género, el autor no duda en transformar los rasgos fundamentales del melodrama clásico que acabamos de esbozar. Es decir, crea variaciones del esquema melodramático tradicional en una continua reactualización de éste. Detengámonos brevemente en la crónica «Las amapolas también tienen espinas». Este relato de tres páginas narra el asesinato de un travesti por un adolescente o «péndex». El *fatum* aparece desde el principio de la narración cuando la loca «con esa comezón de perra en leva» (*La esquina* 124) va en búsqueda de un macho exponiéndose al peligro: «Pareciera que el homosexual asume cierta valentía en esta capacidad infinita de riesgo, rinconeando la sombra en su serpentina de echar el aguante al primer macho que le corresponda» (124). El encuentro tiene lugar en la calle y después de un breve intercambio de palabras, donde inclusive los nombres son falsos, terminan por encontrar un lugar alejado donde amarse. La relación sexual fugaz termina por condenar a la loca porque la sodomía consentida despierta en el joven todo el resentimiento social y el odio reprimidos. La loca deviene el subterfugio empleado por el adolescente para evacuar sus frustraciones y deseos negados. La loca, traicionada por sus instintos y por el péndex, muere apuñalada y abandonada en un terreno baldío de la capital. El crimen circula por los medios de comunicación bajo un tono de impunidad, enunciado que por lo demás, trabaja con la connotación: «el suceso no levanta polvo» (128).

Las filiaciones con el esquema melodramático se imponen por sí mismas: la traición aparece con la actitud del adolescente hacia la loca, lo que activa el *fatum* que se traduce en el asesinato. El secreto es el de los medios de comunicación que, a pesar de conocer el crimen, prefieren ocultar el delito o simplemente burlarse, legitimándolo: «El que la busca la encuentra» (128). Sin embargo, el bien y el mal no se disocian, porque tanto la loca como el joven representan la convergencia de estas dos polaridades. La loca busca lo prohibido: «conquistarse a uno de esos chicos que al primer trago dicen nunca, al segundo probablemente, y al tercero, si hay un pito, se funden en la felpa del escampado» (124); por su parte, el joven se pregunta «¿por qué lo hizo, por qué le vino ese asco con él mismo?» (126). El bien y el mal no se distinguen, ni la loca ni el péndex responden a estas fuerzas.

Nos parece que el maniqueísmo del melodrama tradicional ha sido perturbado, porque las subjetividades lemebelianas no se inscriben en la dicotomía clásica. Los sujetos habitantes del universo lemebeliano están en constante movimiento, lo que les impide entrar en categorías específicas inmóviles. De esta manera, Lemebel transforma el melodrama, perturbando su esencia sin por lo tanto suprimir el género.

El género melodramático es abordado bajo otra perspectiva analítica por Peter Brooks (1976) quien lo considera como el «drama del reconocimiento». Esto quiere decir que la trama melodramática siempre descansa sobre la ignorancia de una identidad y sobre la lucha contra todo lo que se opone al reconocimiento de esa identidad. Según la lectura de Jesús Martín Barbero (2002), es en esta característica donde reside el éxito pasado y actual del melodrama en América Latina, en razón de la necesidad de reconocimiento de los segmentos de la sociedad que se encuentran fuera de toda representación social, política, imaginaria y mediática. Así, el melodrama permitiría a esas categorías sociales reconocer sus modos de vida, costumbres, colores, lenguajes, en los discursos de los cuales estaban ausentes. Este cambio trae una nueva manera de contrato social, que se forja a partir de nuevas relaciones sociales: la familia, la amistad y la solidaridad y no en la institución, el mercado o el Estado.

Si el verdadero motor del melodrama es el reconocimiento de una entidad, de una persona o de una comunidad, podríamos afirmar que

en el escritor chileno, el empleo del género respondería a la voluntad de configurar un imaginario donde la colectividad se vea, se encuentre y se asuma.

5. Conclusiones

La finalidad de este artículo consistía en una puesta en escena de la geopolítica textual que lleva a cabo el escritor chileno Pedro Lemebel en gran parte de sus crónicas. El cronista se inscribe en un ejercicio de desplazamiento de fronteras simbólicas hegemónicas de interpretación y legitimación de la realidad. Él instala en el imaginario escritural espacios geográficos y memoriales denostados o simplemente suprimidos de la enunciación, y a su vez visibiliza esos cuerpos que no importan (Butler 2011) volviéndolos inteligibles e instalándolos en el centro de su proyecto de escritura. Este desplazamiento de fronteras se condice así con un gesto político, comprendido como la búsqueda de un antagonismo capaz de romper con la visión única o consensual. Aunque las fronteras son desplazadas, Lemebel no duda en señalar la existencia de éstas como si fueran una *ritournelle* que nos obliga a pensar siempre en el límite, y con ello a la posibilidad de su incierta infalibilidad.

La emergencia de una nueva geo-política textual –hemos empleado esta noción pues ella encuadra los desplazamientos espaciales, así como la impronta política– se apoya en tres dimensiones o aspectos fundamentales: el material, el imaginario y el simbólico.

En la dimensión material vemos como rasgo determinante la fisura que esboza una ciudad ritmada por la dicotomía. Esta manera de señalar constantemente la grieta de la megalópolis es una forma de confrontar los dos territorios: el denostado y el privilegiado (el persa/ *Shopping Center*) y consecuentemente, o por extensión, su Historia y su memoria.

La dimensión imaginaria está integrada por el deseo fundador de la ciudad que se manifiesta a través de una proposición sistemática de nuevas miradas, narraciones y construcciones. Se inauguran nuevas miradas hacia las subjetividades anteriormente omitidas. Lemebel va hilando su existencia a través de narraciones focalizadas en sus singularidades traducidas en la creación de una lengua que desafía la lengua dominante.

De la misma manera, estos sujetos¹² instalan espacios memoriales que apelan por una construcción oral de la realidad en donde los saberes tradicionales son privilegiados.

Finalmente, el dominio simbólico está atravesado por la preeminencia de los sentimientos *réfoulés* y de sus manifestaciones. El melodrama y sentimentalismo a ultranza se imponen como clave de interpretación, guiando al lector por senderos donde el desborde y lo hiperbólico sirven de señuelo para indicar que los referentes tradicionales de análisis de la realidad se han desdibujado. El *meli-melo* lemebeliano utiliza la distanciación y la reactualización de éste como una manera de evidenciar que las fronteras se han traspasado, pero que siguen estado allí.

De esta manera el proyecto escriturario de Pedro Lemebel al desplazar las fronteras construye otros espacios que revelan esas otras maneras de traficar los cuerpos y sus miradas.

Referencias bibliográficas

Abrego, Perla. «La frontera como sistema simbólico en la literatura mexicana contemporánea». *Revista surco sur*, vol. 2, 2011, pp. 47-52.

Aroux, Sylvain. *Encyclopédie philosophique universelle*. Paris, PUF, 1990.

Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

Barbero, Martín. «El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada». *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Ed. Herman Herlinghaus. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002, pp.171-197.

Blanco, Fernando. *Reinas de otro cielo*. Santiago de Chile, LOM, 2004.

Blanco Fernando y Juan. *Desdén al infortunio*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010.

¹² Hemos decidido utilizar indistintamente las palabras subjetividad y sujeto porque hoy en día ellas poseen el mismo valor semántico. Sin embargo, los dos términos provienen de dos raíces diferentes. El más antiguo y englobante es sujeto, cuya etimología *hupokemeinon* (que se encuentra por debajo) es traducido al latín por *subjectum*, designa al ser sumido a una autoridad, a quien se le impone una carga o una obligación (Aroux 2498; la traducción es nuestra). Por su parte, el término subjetividad, más moderno, proviene del alemán *Subjektivität* que significa la cualidad inconsciente o interior de lo que pertenece al sujeto que piensa. <http://www.cnrtl.fr/definition/subjektivité> (traducción nuestra).

- Books, Peter. *The melodramatic imagination Balzac, Henry James, Melodrame and the mode of Excess*. United States, Yale University Press New Haven and London, 1976.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos Nómades*. Barcelona, Paidós, 2005.
- Brooks, Peter. «Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame». *Poétique*, no. 19, 1974, pp. 341-356.
- Butler, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York & London, Routledge, 1993.
- Centre National de Resource Textuelles et Lexicales, «subjectivité», 10 de enero de 2016. En línea <http://www.cnrtl.fr/definition/subjectivité>
- Davoine, Jean Paul. «L'épithète mélodramatique». *Revue des sciences humaines*, Tome XLI, no. 162, 1976, pp. 183-192.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1977.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti-Edipo*. Barcelona, Paidós, 1985.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mille plateaux Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les éditions du Minuit, 1980.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996.
- Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1981.
- Guattari Félix y Suely Rolnick. *Cartografías. Micropolíticas del deseo*. Madrid, Traficantes de sueños, 2006.
- Guattari Félix. *Micropolitiques*. 1986. Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007.
- Guerra Cunningham, Lucía. «Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel». *Revista Chilena de literatura*, no. 56, 2000, pp. 71-92.
- Guerrero del Río, Eduardo. «Entrevista a Pedro Lemebel». *Finisterrae*, no. 10, 2002, pp. 110-114.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1995.

- ____. *Loco afán*. Santiago de Chile, LOM, 1996.
- ____. *Loco afán*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- ____. *De Perlas y Cicatrices*. Santiago de Chile, LOM, 1998.
- ____. *Zanjón de la Aguada*. Santiago de Chile, Seix-Barral, 2003.
- ____. *Adiós Mariquita linda*. Santiago de Chile, Sudamericana, 2004.
- ____. *Serenata cafiola*. Santiago de Chile, Seix Barral, 2008.
- Lorot, Pascal. *Histoire de la géopolitique*. Paris, Económica, 1995.
- Mateo del Pino, Ángeles. «Crónica y fin de siglo en Hispanomérica del siglo XIX al siglo XXI». *Revista chilena de literatura*, no. 59, 2001, pp. 13-38.
- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris, GALILÉE, 2007.
- RAE. Real Academia Española, «romper», 15 de enero de 2016. En línea <http://dle.rae.es/?id=WfKlsVn>
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Rizo, Marta y Romeu Vivian. «Hacia una propuesta teórica para el análisis de las fronteras simbólicas en situaciones de comunicación intercultural». *Revista de Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, no 24, 2006, pp. 35-54
- Sarlo, Beatriz. *La Ciudad vista: Mercancía y cultura urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Sutherland, Juan Pablo. *Nación Marica, Prácticas escriturales y crítica activista*. Santiago de Chile, Ripio, 2009.