

CORPORALIDAD Y ABYECCIÓN
EN LAS CRÓNICAS DE PEDRO LEMEBEL

Jaume Peris

Universitat de València, España

Las crónicas urbanas de Lemebel focalizan los dispositivos punitivos en torno a los que la ciudad estructura su territorialidad. Describen espacios perfectamente regulados por una tecnología disciplinaria que convierte los espacios públicos en territorios vigilables en los que además todo el aparataje de vigilancia es mostrado, lo cual reduplica su potencial de control urbano a partir de la amenaza. El espacio público se configura por ello de modo paranoico. En "Anacondas en el parque" (1995: 9-14), las cámaras de filmación y la luz de las farolas cuartejan el espacio del parque generando zonas de visibilidad discontinuas, practicadas únicamente por sujetos legales, inscritos en las narrativas disciplinarias de la familia y el amor conyugal. Pero en los hiatos que se producen entre estos espacios vigilados, emerge una serie de fragmentos corporales que, desligados aparentemente de cualquier sutura a través de la forma narrativa *sujeto*, tratan de acoplarse unos a otros.

En esta crónica, como en muchas otras de Lemebel, hay un elaborado trabajo sobre la representación de la corporalidad que apunta a su fragmentariedad: los cuerpos no se hallan articulados en torno a una gestalt unitaria sino que son meros fragmentos independientes pero dotados de una potente carga pulsional que les hace buscar ininterrumpidamente el acople, la conexión con otros fragmentos corporales y el trasvase de fluidos entre unos y otros. En *Anacondas en el parque* esta concepción disolvente y fuertemente sexualizada de lo corporal emerge en el interior de un espacio aparentemente regulado por los dispositivos de control urbano. El aparato vigilante, en su afán por generar espacios visibles y registrables, genera, asimismo, en los bordes de éstos, líneas de sombra, zonas de textura incierta en las que todo lo punible se lleva a cabo. Pareciera como si en esas zonas limítrofes los sujetos no tuvieran cabida, y sólo fragmentos de cuerpos, máquinas autónomas de deseo, pudieran desplazarse en su interior a la busca de una salida (o conexión) para los fluidos que contiene.

En principio podría plantearse una oposición radical entre dos concepciones de lo corporal en las crónicas de Lemebel, inscritas respectivamente en las zonas de visibilidad y en los hiatos que entre ellas se producen. Lo interesante de la construcción textual de Lemebel es que estas dos concepciones no están absolutamente desligadas una de la otra, sino que es el propio aparataje de vigilancia el que produce las condiciones de emergencia de esa fragmentariedad pulsional al producir recortes en el espacio público y por tanto en los cuerpos que transitan por sus bordes. Esta idea atraviesa diversas crónicas de *La esquina es mi corazón* (1995): en "La Babilonia de Horcón" (21-25) los cuerpos son fragmentados por la intermitencia de las luces discotequeras, y resulta imposible unificar desde la escritura esos fragmentos dispersos. En "Baba de caracol en terciopelo negro" (27-31) la luz del acomodador opera también un recorte que trocea la figuración de los cuerpos. En ambos casos, tras la dispersión figurativa de los cuerpos, los fragmentos se cargan pulsionalmente y acuden al encuentro de conexiones con otros fragmentos. También en "Anacondas en el parque" a la aparición de esos elementos corporales desligados de cualquier narrativa o esquema unitario que trate de unificarlos, le sigue toda una puesta en escena de las innumerables posibilidades de acoplamiento y de fricción de las diversas máquinas.

Dos elementos me interesan especialmente en la representación de esta orgía desubjetivizada y desterritorializada: los fluidos y la metamorfosis. En lo tocante a los fluidos, es decir, a lo líquido impuro que nos convoca en esta mesa, hay que señalar que

es un elemento indisociable de los cuerpos fragmentarios que entran en escena. Cada elemento corporal –que puede pensarse desde el concepto de máquina deseante elaborado por Deleuze y Guattari (1972: 11-54)– bloquea la travesía de los flujos, es el límite de su circuito –el pene bloquea el trayecto de la orina y el semen, el pecho el de la leche, la boca el del flujo sonoro, el del aire y el de la saliva– y por ello mismo busca desesperadamente conectarse a otros elementos que garanticen la continuidad de los fluidos y desbloquear así el circuito libidinal.

Los flujos corporales aparecen por tanto como motores del encuentro sexual, como lubricantes que posibilitan el acople. Pero también como un resto, un excedente de la fricción de las máquinas (o fragmentos corporales): el encuentro sexual expulsa flujos del interior de los cuerpos, les ofrece una salida al exterior en forma de goteo, chorro o mancha. Se encuentran el pene y la mano, la boca y el pezón, las uñas y la espalda, el pene y el ano... y de los desajustes de esos acoples surge el semen, la sangre, la leche, las babas. Algo abyecto hay en la forma en que los flujos se posan en el exterior de los cuerpos y que apunta a lo sucio, a lo viscoso.

El efecto que los flujos producen una vez salidos del circuito maquínico es de extrañeza. Se resisten a adoptar una forma fija y sus límites son bastante difusos. La mancha de semen en la butaca del cine es “baba de caracol en terciopelo negro” (1995: 27): se confunden de esa forma las naturalezas de los flujos bajo un mismo paradigma de viscosidad e informidad que al tiempo que abre la matriz semántica de la fecundidad genera reacciones de asco.

Y ello es así porque en los flujos rearticulados en forma de mancha o de deslizamiento sobre una superficie opaca se produce una incertidumbre en torno a lo que es o no humano. Lo abyecto implica la separación de lo humano y lo no humano y la incerteza en torno al binomio vivo/no vivo. Así, los desperdicios del cuerpo se sitúan del lado de lo que parece que ya no es: el cadáver como el elemento más extremo de la abyección.

Con la llegada de la problemática del SIDA a las crónicas de Lemebel en *Loco Afán* (1996) se abren nuevas posibilidades de indagar en las relaciones entre la construcción de la corporalidad y los flujos que la atraviesan. En ellas hay también un trabajo sobre la abyección que trata de redefinir los nexos entre cuerpo, enfermedad e imaginarios sociales. En primer lugar, la especificidad de la transmisión del VIH problematiza la concepción disuelta y fragmentaria de las relaciones corporales y pulsionales que he planteado anteriormente. De hecho, ciertos flujos corporales y especialmente los que se ponen en circulación en el encuentro sexual son transmisores directos del virus.

La aparición pública del SIDA, como señala Susan Sontag (1996: 103), genera una serie de significaciones sociales a partir de un doble eje metafórico: en tanto que microproceso, se lo describe igual que al cáncer, como invasión, pero cuando se focaliza el interés en la transmisión aparece una metáfora más antigua, la de la polución, que anuda la idea de corrupción o contaminación al del derrame involuntario de semen. A través de esas dos matrices de significación se construye una imaginería que demoniza a los enfermos identificando la enfermedad con grupos sociales determinados a los que hay que excluir del intercambio social. Extremando lo ocurrido con otras enfermedades, el SIDA fomenta fantasías lúgubres que señalan a la vez las vulnerabilidades individuales y sociales: el virus invade el cuerpo y la enfermedad invade la sociedad entera. Los aparatos de representación de las democracias neoliberales de Occidente comienzan a utilizar el SIDA como metáfora política del enemigo interno –al igual que se hizo con el cáncer y otras enfermedades– pensando la nación como un cuerpo amenazado por el peligro del virus y utilizando la medicalización de los discurso públicos como legitimación de una política de exclusiones.

Así, Lemebel, escribiendo desde el corazón de la pandemia, trabaja el SIDA como una enfermedad política cuya representación no puede obviar las metaforizaciones que los dispositivos punitivos despliegan en torno a ella. La estructura de muchas crónicas de *Loco Afán. Crónicas de sidario*, apunta a lo melodramático en su concepción de la temporalidad como degradación, descenso y entropía, pero deconstruye los dispositivos de identificación y desidentificación en torno a los que el melodrama tradicional vehicula su ideología punitiva. Despojadas de toda lógica disciplinaria o punitiva, estas crónicas relatan la transformación de las subjetividades de las *locas* chilenas por la aparición de la enfermedad.

Si las narrativas mediáticas estigmatizan el cuerpo sidoso haciendo coincidir sus procesos de transformación con una hipotética degeneración moral, Lemebel reversibiliza la perversidad de ese gesto retórico al vaciar de significado moral las marcas corporales de la enfermedad, vinculándolas humorísticamente y siempre desde la lógica de la *loca* poblacional, al recorte cosmético del maquillaje: “Te queda regio el sarcoma, lindo” (1996: 76).

En “El último beso de Loba Lamar” (1996: 46-54) la presencia de lo abyecto —que antes he comentado— retorna: las *locas* protagonistas de las crónicas se enfrentan a la agonía y la muerte de su amiga Loba Lamar, que no comprende que el *positivo* de los resultados del análisis pueda acarrear el drama de la enfermedad. Cuando la Loba muere una mueca desagradable se fija en su gesto y sus amigas deciden forzar con tenazas el rigor mortis para fijar sus labios (“su trompita chupona” [54]) en la posición de un beso. De nuevo los límites entre lo vivo y lo muerto se revelan como algo móvil, culturalizado. El gesto irónico de Lemebel consiste en recrearse en el esforzado trabajo operado sobre el cadáver para construirle una mascarada. Para ello son necesarios golpes, herramientas y sudores. “Habrà que teparle los moratones, dijo alguna sacando su polvera Angel Face. ¿Y para qué? Si el rosa pàlido combina bien con el lila cerezo” (54). De nuevo el sarcoma se inscribe en la economía superficial del maquillaje, vaciándose de la significación moral que los discursos conservadores construyen en torno a él.

Pero volvamos al texto que en un principio nos convocaba. Si bien he planteado la cuestión de los fluidos, es necesario señalar cómo los cuerpos representados en estas crónicas están atravesados por un constante proceso de metamorfosis. En diversas crónicas se habla de transformaciones de hombres en escualos, en lagartos, de manos en taràntulas, de un pene en un gusano. En el caso de “Anacondas en el parque” la tendencia imperante es la *transformación* (se hace hincapié en este significante) de los cuerpos en serpientes en el momento del encuentro sexual. La figura de la metamorfosis permite deslizar el deseo de la subjetividad e inscribirlo en el cuerpo material. Permite también pensar el tránsito de los “obreros, empleados, escolares o seminaristas” (1995: 12) (sujetos legales inscritos en narrativas edipizadas) a corporalidades fragmentarias. Cuando se afirma que éstos “abandonan la piel seca de los uniformes para tribalizar el deseo en un devenir opaco de cascabeles” (12) se apunta al tránsito entre las dos concepciones de la corporalidad que antes he señalado: de una concepción disciplinada y edipizada del sujeto y su cuerpo se accede a una concepción mucho más disuelta y desterritorializada de las relaciones corporales y pulsionales. Ello se textualiza mediante el proceso de devenir-animal (Deleuze-Guattari, 1975: 23-28): cuando se escribe “abandonan la piel seca del uniforme” (12) se enlaza directamente el abandono del esquema corporal *uniforme* con la imagería animal cuya matriz es la serpiente.

El efecto siniestro que puede surgir de la representación de fragmentos corporales como máquinas no plegadas a una imagen unitaria del cuerpo es paralelo al efecto siniestro de la metamorfosis. Por una parte se cuestiona el carácter unario y natural del cuerpo y de la subjetividad, señalando su carácter culturalizado y las relaciones de poder que los atraviesan y por otra la oposición binaria humano-animal, instalando a los

cuerpos en un constante proceso de rearticulación que deslocaliza este binomio pensando lo animal y lo humano como meros espacios de paso.

La metamorfosis es uno más en la serie de procesos de desterritorialización que la crónica lleva a cabo. ¿Cuál es la forma en que el sujeto de la enunciación se inscribe en el texto? En otras palabras, ¿qué subjetividad produce un texto como el de Lemebel? Si atendemos a la articulación sintáctica y lógica de la crónica, a la economía narrativa que atraviesa el texto, vemos que el sujeto que puede sostener esa configuración es un sujeto no ya descentrado sino cercano a la disolución. Abre el texto una serie de siete subordinadas sin verbo principal ni sujeto sobre el cual plegarse: ningún elemento ni dispositivo se ofrece como ordenador posible de esa seriación. Sólo en el segundo párrafo, y tras una nueva serie de subordinadas, emerge un sujeto sintáctico capaz de reordenar provisionalmente las anteriores asociaciones: “se asoma la punta de un pie que agarrotado hinca las uñas en la tierra” (9).

Así, el primer tramo del texto construye ya una subjetividad desubicada, movediza, solapada por el forzamiento barroco y sobresaturado de las estructuras sintácticas. La cadena significativa se abre a diferentes vectores de significación a través de la proliferación de series y de conexiones asociativas que dislocan la territorialidad de los discursos oficializados. De hecho, como he señalado, la lógica escritural obtura la posibilidad de hallar recorridos isotópicos legitimados, de clausurar la significación en una línea de sentido única.

Estas crónicas operan la disolución de la noción de sujeto entendido como centro y origen del discurso, instalándolo en un espacio de cruce continuo atravesado por intensidades múltiples en el que las categorías fijas se desvanecen por la constante mutabilidad de las posiciones enunciativas: se trata de sujetos en perpetua fuga de los anclajes identitarios, de un flujo discontinuo que esquivo los movimientos de reterritorialización propios del dispositivo literario y periodístico. Y ello a través de la producción de una *periferia ubicua* que cambia constantemente de lugar, que se halla así en perpetuo devenir.

De hecho, Lemebel literaliza la idea deleuziana de devenir-mujer. Entendiendo las identidades como un constante proceso señala que “todo devenir minoritario pasa por un devenir mujer” (Jeftanovic, 2000: 4), apuntando con ello a la construcción de una relación oblicua con lo dominante. De hecho, la reflexión ante la problemática del género es central en la producción de Lemebel. Su posición intersticial desfiga los modelos institucionalizados que anulan la multiplicidad de las prácticas y de las identidades sexuales, rompiendo el binarismo de la oposición sexual al superponer y relativizar las representaciones de género.

El devenir mujer del travesti poblacional, enfrentado al modelo del gay estadounidense, implica un cuestionamiento total de las relaciones instituidas entre discurso, género y poder. La puesta de manifiesto del aparato discursivo que construye al sujeto desustancializa el concepto mismo de identidad. Porque el subrayado que el travesti realiza sobre el género sexual como efecto de discurso y como representación le permite desesencializar las identidades sexuales y denunciar el trabajo de ocultamiento de las ideologías culturales al naturalizar los modos convencionales en que la masculinidad hegemónica fija sus interpretaciones.

El travestismo, como señala Nelly Richard, “burla espectacularmente toda pretendida unidad de significado de la categoría mujer, con el quiebre antinaturalista de su torsión de signos que sobreactúa la identificación del género femenino para enfatizar la norma retórica de las convenciones sexuales” (1998: 214). El cuerpo del travesti se convierte así en un cuerpo de citas que parodia los gestos glamorosos de las estrellas pop recortándolos con la opacidad del maquillaje. Las máscaras que viste el travesti

poblacional hiperbolizan el carácter de representación de las identidades, muestran los límites de su corte y de esa forma señalan su propia contingencia.

Las crónicas de Lemebel son también textos travestidos. Se instalan en un espacio de cruce de códigos aparentemente excluyentes, permutando constantemente sus posiciones enunciativas. Producen continuos desajustes en los medios en que se inscriben al quebrar la linealidad de los modelos textuales: son textos *cyborgs*, situados en un *entre* que destotaliza las identidades, ubicados en una territorialidad movедiza, tránfuga, reacia a cualquier anclaje. De esa forma se edifica una *estética política del lumpen* que desautoriza las representaciones institucionalizadas de la corporalidad, del género y de la enfermedad atravesándolas por la figura central del travestismo y su lógica de la mascarada.

En ese sentido, la abyección que anteriormente he localizado en la incertidumbre entre lo vivo y lo no vivo que los fluidos producen una vez salen fuera de los circuitos corporales, debe ponerse en relación con la sistemática disolución de las oposiciones dualistas que el texto lleva a cabo. En ese gesto disolvente se articula una ética de la escritura que sitúa a lo impuro en la raíz misma de la representación, que inscribe lo sucio (es decir, lo no depurado) en los procesos de formación de identidades.

Bibliografía

Deleuze, G. y Guattari, F. (1972): *L'anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit. Citado por la edición española *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1985), Barcelona: Paidós (traducción de Francisco Monge).

_____. (1975): *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit.

Jeftanovic, A. (2000): *Entrevista a Pedro Lemebel: El cronista de los márgenes*. <http://www.planznow.com/texto3>.

Lemebel, P. (1995): *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.

_____. (1996): *Loco afán. Crónicas de sidario*, Santiago de Chile: LOM. Citado por la edición española de Anagrama, Barcelona, 2000.

_____. (1998): *De perlas y cicatrices*, Santiago de Chile: LOM.

Richard, N. (1998): *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Sontag, S. (1996): *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Madrid: Taurus. Recopilación de los textos editados por primera vez en 1977 y 1988.

Sonia Mattalía y Nuria Girona, edas.

AUN Y MÁS ALLÁ:
MUJERES Y DISCURSOS



Editado por Ediciones e²cultura

(Asociación Civil Crítica de la Literatura y la Cultura Latinoamericanas)

Fax: (34) 96-1464941 / e-mail: mlaroqui@ctv.es y ecoquer@bemarnet.es

Dirección: c/L'ALCALATEN, 13

Urbanización Alfinach

(46530) Puzol, Valencia

España

Diseño de portada: Pino Hernández

Ilustración de portada: Abapuru

Tarsilia do Amaral

© Sonia Mattalía y Nuria Girona, edas.

© Ediciones e²cultura

ISBN: 980-328-783-4

Depósito legal: If 0412001800245

Caracas-Venezuela, 2001

Impreso en: GUADA, Impresores, S.L.

c/ Montcabrer, 26 (46960) Aldaia (España)

MÁS ALLÁ: MUJERES EN EL CINE

Hiroshima mon amour: <i>una memoria de sombras y de piedra</i>	
LORENA RODRÍGUEZ MATTALÍA	165
Amelia Lopes O'Neill <i>de Valeria Sarmiento, 1990</i>	
VICENTE RAGA	175
<i>El vestíbulo de cierto llanto. Un recorrido por los aspectos melodramáticos de</i>	
Amelia Lopes O'Neill <i>(Valeria Sarmiento, 1990)</i>	
SANTIAGO BARRACHINA	179
<i>Desenmascarar la mirada. Algunos apuntes sobre cuestiones de género</i>	
<i>en la película Amelia Lopes O'Neill (Valeria Sarmiento, Chile, 1990)</i>	
NURIA CASTELLOTE	183
<i>Dislocaciones de la metáfora familiar en Amelia Lopes O'Neill</i>	
<i>(Valeria Sarmiento, Chile, 1990)</i>	
SONIA GARCÍA	187
<i>Cine/ Tecnología. Montaje y desmontaje del cuerpo</i>	
GIULIA COLAIZZI	191

AUN: CUERPOS

<i>Literatura encarnada:</i>	
<i>modelos de corporalidad femenina en la Edad Moderna</i>	
MÓNICA BOLUFER PERUGA	205
<i>Cultura y modelización del cuerpo femenino</i>	
ISABEL MARTÍNEZ-BENLLOCH Y AMPARO BONILLA CAMPOS	217
<i>Teresa de la Parra: una niña (in)decente</i>	
BELFORD MORÉ	227
<i>Corporalidad y abyección en las crónicas de Pedro Lemebel</i>	
JAUME PERIS	233
<i>La situación marginal de la "barbarie" americana. Los sacrificios en Mesoamérica</i>	
FRANCISCO RAMOS PASTOR	239
<i>Sangre</i>	
SARAH MARTÍN LÓPEZ	243
<i>Resurrección</i>	
MAR RUIZ	247