

ARTÍCULOS

*Transgredir la lengua: El lugar sin límites de José Donoso y Loco afán.
Crónicas de sidario de Pedro Lemebel.*



Fotógrafo sin identificar. Travestis en Bogotá. Gelatinobromuro sobre papel. 1971. Cortesía Archivo Arkhé.

Transgredir la lengua: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Loco afán. Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel como dos maneras de escribir lo trans

Lautaro Paredes

UBA

Profesor en Letras (UBA). Integra la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos “Pedro Henríquez Ureña” y forma parte del Consejo de Redacción de la Nueva Revista de Literaturas Populares. Colaboró como becario durante 2021 y 2022 en el proyecto de UBACyT “Archivo y diagrama de lo viviente (siglo XX)”.

Contacto: lautaroo.paredes@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Estudios de género**Literatura**Latinoamericana**Feminismo**Filología**Literatura chilena*

*El presente trabajo analiza, desde una perspectiva histórica, las experimentaciones lingüísticas en *El lugar sin límites* de José Donoso y *Loco afán*. *Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel como transgresiones en el lenguaje. El artículo sitúa ambas obras en el contexto de aparición y desarrollo de las nociones para nombrar la disidencia sexual, y en el cual se problematiza la noción de sujeto y las formas de subjetivación. Desde allí, ambas obras se estudian como respuestas lingüísticas ante dicho contexto. Se analizan los usos del género y del discurso referido en la novela de Donoso como operaciones que desdibujan la separación yo-otro y la figurabilidad de los cuerpos. En las crónicas de Lemebel, se estudia la construcción de los espacios y de los cuerpos, y las formas de nombrar, de la manera inversa que en la novela de Donoso: como operaciones que buscan forzar la lengua para hacer inteligible la disidencia sexual y sus ámbitos de sociabilidad.*

ABSTRACT

KEYWORDS

*Gender Studies**Latin-American literature**Feminism**Philology**Chilean literature*

*The present work analyses, from a historical perspective, the linguistic experimentations in José Donoso's *El lugar sin límites* and Pedro Lemebel's *Loco afán*. *Cronicas de sidario* as transgressions in language. The article places both works in the context of the emergence and development of the ways to name the sexual dissidence identities, in which the notion of the subject is problematized. From there, both works are studied as linguistic responses to said context. The uses of gender and reported speech in Donoso's novel are analyzed as operations that blur the self-other separation and the figurability of bodies. In Lemebel's chronicles, the construction of spaces and bodies, and the ways of naming are studied in the opposite way as in Donoso's novel: as operations that seek to force the language to make intelligible the sexual dissidence and its spheres of sociability.*

Hoy...
nací ayer,
vuelvo a lo que me fui,
voy a lo que seré,
ave.

Susy Shock

Hay un saber que nos habita en el lenguaje. Una memoria que insiste en el signo, la cual permite rastrear tensiones internas y momentos críticos. En *La arqueología del saber*, Michel Foucault afirma que lo recuperable del enunciado no es su sentido, actual o histórico, sino aquello que llama *sistema de enunciabilidad*: el conjunto de condiciones efectivas por las cuales un enunciado particular puede ser pronunciado. A su vez, el enunciado-acontecimiento del que habla Foucault, materia germinal de la biopolítica por venir, preexiste a los hablantes, y delimita el espacio que ocupará su futuro enunciador. Desde este planteo, no se trata de pensar las sentencias emitidas por los sujetos, sino qué subjetividad debe adoptar un individuo para soportar un enunciado.

¿Cómo estudiar los cambios en un sistema de enunciabilidad? ¿Qué sujetos son capaces de hablar? ¿Qué son capaces de decir? En este trabajo propongo analizar las operaciones con las que José Donoso y Pedro Lemebel experimentan sobre el lenguaje para transgredirlo. Para este trabajo, se tomará como corpus *El lugar sin límites* de Donoso y *Loco afán. Crónicas de sidario* de Lemebel. En ambos, subjetividades que son todavía nuevas en el imaginario social son puestas en escena y se les da voz bajo la figura del travesti latinoamericano. La representación de este sujeto en las letras hispanoamericanas trae nuevas problemáticas para la escritura literaria, las cuales se buscarán analizar.¹

La hipótesis de trabajo que se utilizará es que ambas escrituras son experimentaciones lingüísticas que surgen como respuestas ante la emergencia de *lo trans*. Las subjetividades disidentes que el siglo XX aprendió a acoger como individuos y a hacer inteligibles, llevaron a replantear la normativa hegemónica que, en la lectura de Butler (1998), asigna género y sexualidad a cada sexo "biológico" determinado. Según la escritora estadounidense, el género se define de manera performativa, a través de las prácticas que los sujetos de determinado sexo realizan y actualizan. De esta forma, se pensará *lo trans* como una macrocategoría que engloba distintas prácticas, sentidos y, a veces, sujetos, pero que se define por la transgresión (no necesariamente sexual) de las prácticas de género hegemónicas. Esta reconfiguración

¹ Problemáticamente, se pensará a las crónicas de Lemebel dentro del campo literario y se estudiarán a partir de las herramientas que la crítica y la teoría literaria brindan. En Claudia Darrigandí (2013) se analiza la configuración de la crónica latinoamericana en el siglo XX desde la hibridez que adquiere el género, retomando la sentencia de Juan Villoro según la cual la crónica sería un "ornitorrinco de la prosa". La crónica se configura así, desde el principio, como un género trans, que incluye elementos y procedimientos provenientes de la literatura. En el caso de las crónicas de Lemebel, además, el alejamiento entre el tiempo de los hechos y el tiempo de la escritura, es decir, de lo noticable periodístico, y, por otro lado, la circulación autónoma de las crónicas a partir de su compilación en libro, las aproximan aún más a lo literario. El anclaje o la referencia que tienen éstas en "lo real" no debería constituir un problema para este abordaje, siendo que el campo literario actual analiza sin problemas escrituras que toman lo real como material de trabajo al menos desde el escrito programático de Josefina Ludmer (2020) sobre literaturas posautónomas.

lleva a plantear nuevas formas de las relaciones yo-otro y sujeto-objeto, a la vez que crea una fractura al interior del sujeto al problematizar nociones que son constitutivas de la identidad como las de género y sexualidad. Todo esto acarrea nuevos desafíos para el lenguaje y nuevos espacios que es necesario ocupar; problemáticas que los textos con los que trabajaremos convierten en espacio de experimentación.

Al mismo tiempo, se sostendrá como hipótesis accesoria que ambas escrituras son, en un sentido amplio, respuestas inversas ante dicha emergencia. La narrativa de José Donoso se asienta en el espacio de lo indefinido, de lo ambiguo, trabaja a partir del movimiento y el flujo. Por ello es que, ante los nuevos requerimientos del imaginario social, Donoso experimenta en *El lugar sin límites* forzando a la lengua, desde sus postulados, hasta la contradicción y posterior borramiento de dichos postulados. Por el contrario, Pedro Lemebel procurará llenar los espacios a los que no llega la lengua. Por eso las formas de nombrar son fundamentales en su prosa, la cual busca construir y hacer pensable nuevas maneras de habitar el mundo.

Inteligibilidad de *lo trans* y sujeción

Para abordar el surgimiento de *lo trans* en la lengua tomaré como marco historiográfico la cronología que esboza Josefina Fernández en *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Según Fernández, a fines de siglo XIX empiezan a realizarse los primeros estudios clínicos, psiquiátricos y sociológicos sobre los llamados "desvíos sexuales". Con estos, pese a todo, aquellos individuos que eran entendidos simplemente como anormales comienzan a tomar forma, inteligibilidad y un lugar dentro del lenguaje:

Luego de un largo período de criminalización y de encierro en prisiones y cárceles, los llamados "desvíos sexuales" pasarán a ser objeto de estudio de las ciencias médicas y sexuales que establecerán distintas formas de desviación, entre ellas: travestismo y homosexualidad, travestismo y transexualismo (2004: 22).

Por su parte, Lucía Guerra (2000) analiza la función, arquitectura y significación de la ciudad neoliberal en relación al pecado nefando; forma discursiva con la que se nombraba jurídicamente a la desviación sexual, la cual data de la época de la inquisición y se importa durante la colonia.² En la misma línea que Fernández, Lucía Guerra estudia los cruces entre sexualidad y pensamiento científico, pero, además, revela el dogmatismo de estas teorías:

Como en el caso de otra minoría (las mujeres), el fin de siglo marca la aparición de una serie de estudios seudocientíficos acerca de la homosexualidad concebida como "desviación", "inversión" y "degeneración" en una abultada y confusa taxonomía que intentaba clasificar y, por lo tanto, imponer control sobre lo que ahora se concebía como un fenómeno relacionado con la psiquiatría, la medicina y la criminología (Guerra, 2000: 78)³

2 Sobre esto puede consultarse el trabajo de Fernanda Molina (2018), "Tentado o consumado: Doctrinas jurídicas y praxis judicial ante el pecado nefando de sodomía. Virreinato del Perú, siglos XVI-XVII".

3 Cabe aclarar que el artículo de Lucía Guerra no diferencia homosexualidad de travestismo, por lo que dentro de la primera se engloba a la totalidad de la diversidad sexual.

Puede advertirse que las formas con las que hoy se nombra *lo trans* provienen del ámbito científico y que, además, esta taxonomía que se forja se les impone a los sujetos con el fin de comprenderlos y clasificarlos. Judith Butler en *Mecanismos psíquicos del poder* estudia el fenómeno de la sujeción, que se define como “[...] el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto” (2001: 12). Desde una perspectiva amplia, que combina psicoanálisis lacaniano, biopolítica de raíz foucaultiana y dialéctica hegeliana, Butler concibe que el fenómeno de la subjetivación es indiscernible de la subordinación. Con todo, se puede pensar el proceso de nombrar y hacer inteligibles a travestis, travas y transexuales desde la ciencia como la contracara previa a la subjetivación de individuos con identidades de género disidentes. Para Butler, “[e]l sujeto ofrece la oportunidad lingüística para que el individuo alcance y reproduzca la inteligibilidad, la condición lingüística de su existencia y su potencia” (2001: 22). La sujeción, de esta forma, explicita el proceso por el cual el sujeto puede verse a sí mismo y *nombrarse* a la vez que da cuenta que esas son palabras de otro.

Volviendo al trabajo de Josefina Fernández, allí se recupera la historización de David King (1998) sobre los usos de “travesti” y “transexual”. Según ésta, a dichos usos se los puede dividir en tres etapas. La primera va de 1870 a 1920, en la cual surgen por primera vez una serie de conceptos para nombrar a las disidencias sexuales desde el discurso científico. En este momento surgen concepciones tales como “sentimientos sexuales contrarios”, “metamorfosis sexuales paranoicas”, “inversión sexo-estética” y “eonismo”. Magnus Harschfeld, en *Travestites* (1991 [1910]), es el primero que diferencia la homosexualidad de la diversidad en las prácticas de género, acuñando el término “travesti” para aquellas personas que “sienten la compulsión” de usar la vestimenta del sexo opuesto. La segunda etapa de esta historización va de 1920 a 1950. Ésta se caracteriza por el ingreso de los conceptos de travestismo y eonismo a la literatura, y por la incipiente publicación de material psicoanalítico relacionado. La tercera etapa comprende de 1950 a 1965, en la cual se difunde el concepto de transexualidad acuñado por Cauldwell en los ’40, y que Harry Benjamin utiliza posteriormente para diferenciarlo del travestismo. Es en este período, además, en el que se empieza a hablar de roles de género y se practican las primeras cirugías de cambio de sexo. Para pensar la realidad argentina, Fernández retoma el análisis de Jorge Salessi (1995) sobre discurso clínico y policial. Según este estudio, el término travesti no ingresa al país hasta muchos años después, y se opta por el nombre de “invertido sexual”, por lo que tampoco se diferencia entre homosexual y travesti. Lucía Guerra, en el artículo referido más arriba, afirma que la primera representación literaria chilena de la identidad homosexual se realiza en 1953, con la publicación de *Pena de muerte* de Enrique Lafourcade.

Con todo lo anterior se hace notable que, por un lado, las formas de nombrar a los sujetos no sólo los hacen inteligibles, sino que a la vez participan del proceso mismo de su subjetivación al crear un marco que les permite comprenderse. Por el otro, puede verse que la aparición de estos términos es aún hoy reciente, sobre todo en el caso latinoamericano. Sin necesidad de reducir las obras que aquí se trabajaran a las distintas etapas que desarrolla Fernández, es posible ver que su producción se realiza al calor de estos debates y en torno a la emergencia de las distintas formas de *lo trans*. De allí que se busque estudiar ambas

producciones como experimentaciones lingüísticas que procuran explorar estas nuevas potencias de la lengua.

La figuración sin límites

Empecemos por el final. Y es que puede pensarse que *El lugar sin límites* de José Donoso funciona por acumulación. Los signos se amontonan, las voces se cruzan y la significación se vuelve inestable, como si se nos escapara de las manos a cada página o se resistiera a formar sistema. Por ello, empecemos por el final, por el momento en que se cosecha todo lo acumulado.

En el anteúltimo capítulo de la novela salen los tres, Octavio, Pancho y la Manuela, del prostíbulo que esta última regentea con su hija, la Japonesita. Al salir de allí, el efecto del espectáculo se termina, se modifica el cronotopo y ella vuelve a ser, a los ojos de ambos, un hombre vestido de mujer. Por ello, al atravesar el umbral del prostíbulo ambos hombres empiezan a perseguir a la Manuela hasta alcanzarla y darle una golpiza, la cual se narra de la siguiente manera:

[...] los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en un pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta el fondo de la confusión dolorosa [...] (Donoso, 2002: 209-210)

En la golpiza, los límites entre los cuerpos se pierden y éstos se vuelven amorfos. Lo que se está problematizando, en este punto, es el régimen de la figurabilidad. Recordemos que, según Rancierè, “[l]a figura es el poder que aísla un sitio y lo construye como un lugar apto para soportar apariciones, sus metamorfosis y su desvanecimiento” (2013: 118). Al perturbar el límite entre los cuerpos se deja al sujeto desprotegido, le quita la protección de la figura que soporta al cuerpo. En *Antropología del cuerpo y modernidad*, David Le Breton realiza una genealogía de la concepción moderna que se tiene del cuerpo y asegura que su desarrollo se da a la par del crecimiento del individualismo, por lo que una de sus funciones es separar al individuo de la comunidad y del entorno. Los cuerpos sin límites de Donoso, este espacio ambivalente al que la novela llega, lo que buscan es problematizar la noción de individuo; la relación yo-otro. Pero, para que funcione, primero hay que llegar hasta este punto.

Por otro camino, en el último capítulo de la novela encontramos a la Japonesita conversando con don Céspedes en el prostíbulo, sin saber del paradero de la Manuela. Al escuchar inquietos, a lo lejos, los perros de don Alejo, se narra: “Es que hay luna, se dijo la Japonesita, o lo diría en voz alta, o tal vez don Céspedes inclinado sobre el bracer lo diría, o tal vez sólo lo pensara y ella lo sintió” (Donoso, 2002: 212). La novela termina con esta especie de comunicación táctil o mimética entre las conciencias, en la cual, sin importar el canal, los modos de decir o el hablante, existe un diálogo posible y una comprensión directa del ambiente. En este punto, lo que se problematiza es la noción misma de enunciación; otro elemento constitutivo del individuo. Según Benveniste (1997), “[e]n y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad

que es la del ser, el concepto de «ego» (180) y más adelante “[l]a conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleo *yo* sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un *tú*” (181). Desde la perspectiva lingüística, el sujeto es necesariamente una relación dialógica, otra forma de marcar la distancia entre el individuo con lo otro, y sólo puede plantearse por contraste con la segunda persona. Aboliendo el juego de pares en la comunicación se está, nuevamente, problematizando la relación yo-otro, poniendo en riesgo al individuo, el sujeto o la persona. Pero de nuevo, hay que llegar hasta este punto.

¿Cómo llega Donoso a esta ambivalencia, que borra los límites de la persona, tanto física como enunciativamente? Propongo pensar esto a partir del uso particular que se realiza, por un lado, del uso lingüístico del género para referir a la Manuela y, por el otro, del discurso referido; dos elementos que tienen a la indeterminación como motor narrativo.

Existe una pregunta que acompaña la lectura durante toda la novela: “¿Quién está hablando?” En *El lugar sin límites* las voces se entrecruzan y se vuelven simultáneas. Esto se combina con una manera particular de reproducir el discurso ajeno y, en consecuencia, se dificulta el reconocimiento del emisor y obliga a una lectura atenta del texto. Pero vamos por partes. Mladen Dolar, en *Una voz y nada más*, analiza el concepto de voz desde múltiples perspectivas. Una de ellas es el psicoanálisis lacaniano, por lo que nos recuerda que el grafo del deseo de Lacan tiene a la voz como punto de salida y opuesto al significante. El sujeto, como significante por excelencia, espacio vacío de un significante que remite a otro significante de la cadena, tiene como contrapeso la pura presencia de la voz o, dicho de otro modo, la identidad. Para Lacan, la segunda forma de la subjetivación, con el estadio del espejo, es el reconocimiento de la voz propia. Sobre esto, Dolar apunta:

Esta ilusión -la ilusión por excelencia- es así constitutiva de la interioridad, y en última instancia de la conciencia, el yo y la autonomía. El doble sentido de la palabra francesa *entendre*, que significa tanto “oír” como “entender”, señala en dirección de este vínculo entre la audición de la voz y el origen de la conceptualidad, entre la vocalidad y la idealidad. *S’entendre parler* -oírse hablar- sería entonces la definición mínima de la conciencia (Dolar 2006: 53)

La voz es así parte en el proceso de subjetivación y conformación de la identidad desde esta perspectiva, dado que permite la conciencia. Trabajar el discurso de los personajes en la novela de Donoso desde el concepto de la voz es provechoso dado que contempla la formación de la conciencia a partir del monólogo interior. Este recurso, como se verá, es fundamental para la reproducción del discurso de los personajes. Pero, además, el concepto de voz nos permite identificar lenguaje con personaje dado que ésta guarda relación con la identidad. En la novela de Donoso, la mayor parte de los discursos son asignables a un personaje sin la necesidad de que su propiedad sea explicitada. Esto es consecuencia de que los personajes desarrollan una voz propia. Por todo esto, es pertinente la pregunta por la propiedad de los discursos en la novela.

Como se ha dicho, la novela utiliza procedimientos complejos para la reproducción del discurso ajeno. Valentín Voloshinov en *El marxismo y la filosofía del lenguaje* analiza las distintas maneras del discurso referido, de las cuales abordaré sólo dos modalidades. Por un lado, lo

que Voloshinov llama discurso directo sustituido. Esto sería, para el lingüista ruso, un “hablar por el otro”, y consta de los casos en que las entonaciones, valoraciones y emocionalidad del narrador y los personajes se sobreimprimen, pero que sin lugar a duda se trata de palabras del personaje. Éste es un caso, afirma Voloshinov, que se encuentra al filo del discurso indirecto libre, con la diferencia de que en el discurso directo sustituido no aparece lo que él llama interferencia discursiva. La modalidad del discurso directo sustituido, a pesar de que la crítica hable de estilo indirecto libre, es la que se utiliza principalmente para reproducir el discurso de los personajes en la novela de Donoso. Es la modalidad que Moreno Turner (1975) llama, para el caso de esta novela, “corriente de la conciencia”, y son los monólogos interiores que trabaja Gustavo Lespada (1997).

La otra modalidad trabajada por Voloshinov que nos interesa es la del discurso cuasi-directo. En nuestra tradición gramatical, es lo que se conoce como discurso o estilo indirecto libre. Ésta es una modalidad compleja, que consta de mantener el eje enunciativo del narrador extradiegético, pero con la focalización del personaje al que le pertenece el discurso. En otras palabras, gramaticalmente sigue siendo una narración en tercera persona, pero utiliza entonaciones, valoraciones, referencias espacio-temporales que pertenecen al punto de vista del personaje. Esta modalidad se caracteriza principalmente, según Voloshinov, por generar una interferencia discursiva. Voloshinov la define de la siguiente manera:

El fenómeno de interferencia discursiva en ruso puede en parte tener lugar en la modalidad analítico-discursiva del estilo indirecto, en aquellos casos relativamente raros en que, dentro de los límites de una reproducción indirecta, se conservan no sólo algunas palabras y expresiones aisladas, sino también la construcción expresiva del enunciado ajeno (Voloshinov, 2009: 215)

La interferencia discursiva es, entonces, un fenómeno que se da en los casos de reproducción indirecta en su modalidad analítico-discursiva, es decir, en la que se mantiene parte de la subjetividad del hablante, pero ahora, además, manteniendo la matriz expresiva del discurso original. Esto genera un cortocircuito en el discurso, en el cual, momentáneamente, se hace indistinguible el enunciadador.

Desde un contexto más actual, y analizando casos en lengua hispana, José Luis Girón Alconchel (1985) habla de una neutralización de las marcas de la narración y de la enunciación en el discurso indirecto libre. Afirma que “[l]a gramaticalización del DIL se identifica con la *neutralización* de las distinciones jerárquicas que las entidades del marco y del discurso [...] presentan en las dos formas tradicionalmente gramaticalizadas, el DI y el DD” (1985: 195). Esto produce, según el teórico español, que *la narración de un acto de habla se haga indiscernible del enunciado producto de dicho acto*. En este sentido, la interferencia discursiva de Voloshinov, que hace indistinguibles las voces del narrador y del personaje, funcionaría también en el español, de lo cual da cuenta Girón Alconchel.

Por supuesto, en los casos concretos esto sucede de manera compleja. Por ello Girón Alconchel habla de “contextos pluriformes” para aquellos casos en los que se da una multiplicidad de modalidades de reproducción del discurso del otro. Estos contextos pluriformes, tanto para Girón Alconchel como para Voloshinov, son los que mayor versatilidad dan para las formas del discurso referido, dado que generan una inestabilidad en

el texto que pone atento al lector a la vez que preparan el terreno para los usos del discurso indirecto libre, pero también para otras modalidades. Sobre esto, Voloshinov afirma:

La preparación del discurso ajeno y su anticipación mediante la presentación de su tema, de sus valoraciones y acentos es capaz de subjetivizar y de matizar con los tonos del personaje el contexto autorial hasta tal grado que éste puede empezar a sonar a "discurso ajeno", aunque siga incluyendo también entonaciones autoriales (2009: 211)

Se evidencia, entonces, que las formas más efectivas para mantener la subjetividad del personaje al referir a su discurso, como también los casos más interesantes de discurso referido, se dan de la manera que funciona la novela de Donoso: por acumulación. Abusando del recurso, Donoso prepara el terreno para la introducción de la voz de los personajes, dado que siempre podría ser otro quien toma la palabra.

En la novela de Donoso, el funcionamiento que podríamos llamar "normal" consta de introducir la subjetividad del personaje a partir del discurso indirecto libre, para luego pasar a lo que llamé discurso directo sustituido, es decir, a la voz del personaje. Nótese en la siguiente cita, extraída del episodio en la casa de la Ludo:

Con los años la Ludo se había puesto muy olvidadiza y repetidora. Ayer le contó que cuando Misia Blanca la vino a ver le trajo un recado de don Alejo diciéndole que le quería comprar la casa, qué raro ¿no?, y otra vez dice don Alejo se interesa por esta propiedad pero yo no entiendo para qué y yo no me quiero ir, me quiero morir aquí (Donoso, 2002: 118)

Se advierte que el fragmento inicia siendo enunciado por el narrador, pero con la focalización de la Ludo, dado que utiliza las coordenadas espacio-temporales del acto de habla (el uso de "ayer" y "vino", que dan cuenta del aquí y ahora de la enunciación de la Ludo). Éste es un caso de discurso indirecto libre, y puede verse, además, que en ese segmento la narración del acto de habla y su enunciado se unifican. Poco más adelante, a partir de "qué raro", el narrador deja la palabra y la Ludo es quién se hace cargo de la enunciación. Allí empieza el discurso directo sustituido, que se hace percible por el fuerte cambio de entonación y de registro. El narrador utiliza un tono más distanciado y descriptivo, mientras que el discurso de la Ludo utiliza formas coloquiales y más próximas a la enunciación en un contexto oral. Los procedimientos presentes en este caso, que reproduce el funcionamiento normal de la novela, vuelven inestable al texto, y lo hacen difícil de asimilar. El cambio de enunciadore ocurre en una misma oración y sin ninguna marca textual que informe de este cambio. Esto hace necesaria una lectura atenta del texto para saber quién es el hablante en cada caso. Por otro lado, la reproducción del discurso ajeno funciona, como se dijo previamente, introduciendo la subjetividad del personaje mediante el discurso indirecto libre, para luego pasar al discurso directo del personaje. Esto es un caso de lo que Gustavo Lespada (1997) denomina *función catafórica*, la cual, según él, funciona en la novela de Donoso a partir de la identificación del narrador con la emocionalidad o las valoraciones de un personaje. Esta función se utiliza para adentrarse en la subjetividad de un personaje a la vez que anticipa información al lector.

Éste es el funcionamiento normal de la novela, en el que una multiplicidad de voces hace de música de fondo que, pese a todo, por lo general permite identificar al enunciadore. Aun así,

existen casos en que la indeterminación es total y no es posible recuperarlo. Un caso interesante y sintético de lo anterior es cuando se relata la noche en que la Manuela y la Japonesa Grande tienen relaciones para ganar la apuesta con don Alejo que les dio el prostíbulo (momento en el que, además, conciben a la Japonesita). En este contexto, la Manuela relata "Y la Japonesa me hizo tomar otro vaso de vino *para que pierdas el miedo* y yo tomándolo derrame medio vaso en la almohada junto a la cabeza con la Japonesa cuya carne me requería, y otro vaso más" (Donoso, 2002: 189, el resaltado es mío). Asombra la síntesis de este caso que, agregando sólo una letra, cambia la conjugación del verbo "perder" para que se pueda oír la voz de la Japonesa seduciendo a la Manuela e invitándola a tomar un vaso de vino, a la vez que ambas voces terminan por mezclarse.

Hay otros casos, que comentaré muy brevemente, en los cuales la intriga de quién habla se combina con la intriga de la información nueva que aporta el texto. Tal caso se da en el momento en que se relata la muerte de la Japonesa. En la escena, a pesar de suceder en distintos espacios, se narran tanto las acciones de la Manuela como de la Japonesita. Entonces se cuenta: "En el cuarto de enfrente se estaba desvistiendo para probarse el vestido colorado a la luz de la vela. A su edad no tenía miedo al frío. Igual a mi madre, que en paz descanse" (137). ¿Quién murió y quién está enfrente? Para saberlo, debemos descubrir quién habla. Con el correr del texto, se hace saber que la enunciativa es la Japonesita, y que se relatará la muerte de la Japonesa Grande.

También hay momentos en los que el texto es engañoso, y da a entender un emisor al que en realidad no le pertenecía el discurso. En estos casos, conocer al verdadero emisor resemantiza el texto. Un caso de esto se da sobre el final de la novela, en el momento que estaban Octavio, Pancho y don Céspedes en el prostíbulo y se narra "La Manuela, sentada en la falda de Pancho, le dio un vaso de vino. Le rogaba que se fueran de aquí, no, no, que se fueran los tres a seguir la fiesta a otra parte. Qué estaban haciendo aquí. Perdiendo el tiempo, aburriéndose, comiendo y tomando mal" (Donoso, 2002: 205-206). Tan sólo unas páginas antes, también en el prostíbulo, Pancho daba estas mismas quejas a Octavio, en las que se mostraba aburrido y le pedía ir a otro sitio, por lo que el texto da a entender, por la reiteración, que sería Pancho el personaje del que se toma el punto de vista para la focalización y reproducción de su enunciado mediante el discurso indirecto libre. Poco más adelante, el texto nos muestra que era Manuela la emisora, por lo que el sentido del discurso anterior se modifica. "Irse" deja de ser simplemente salir del prostíbulo y seguir la fiesta en otro sitio, como lo era en boca de Pancho, y pasa a vincularse con el deseo de la Manuela de abandonar el pueblo.

Además de las maneras en que se reproduce el discurso ajeno, el texto se vuelve inestable también por la ambivalencia con la que se utilizan el género gramatical y las marcar léxicas del género al momento de nombrar a la Manuela. Ésta es una operación formal que reproduce una de las tramas de la novela, que se vincula con la identidad de la Manuela. Lucía Guerra, en el artículo comentado más arriba, afirma que uno de los motivos habituales a la hora de tratar el tema de los homosexuales en la literatura chilena de los '60 es el del drama por la identidad, que configura a un protagonista agónico para este drama. Sobre esto, Guerra comenta lo siguiente: "Y es también esta problemática de carácter ontológico la que subyace

en *El lugar sin límites*, de José Donoso, novela en la cual se cuestiona de manera radical la noción misma de género, haciendo de esta categoría un *spectrum* amplio y difuso de «lo masculino» y «lo femenino» (Guerra, 2000: 81). Podría inscribirse, en este sentido, a la novela de Donoso en las escrituras que trabajan el drama ontológico de la identidad de género.

En la novela, hay personajes que hablan de la Manuela utilizando permanentemente el femenino y la tratan como mujer, como es el caso de la Ludo, y hay otros personajes que utilizan el género masculino para nombrarla, refiriéndose a ella como a un hombre, como el caso de su hija, la Japonesita. Pero también hay un grupo de personajes que, dependiendo el contexto, varían el género con que nombran a la Manuela. Aquí encontramos a Pancho, la Japonesa Grande, la misma Manuela y también al narrador. Este último, inicia la novela utilizando el género femenino para nombrarla, casi sin excepciones, para luego empezar a nombrarla en masculino. En los últimos capítulos ya utiliza indistintamente ambos géneros para referirse a la Manuela. Sirva el siguiente ejemplo como síntesis de lo anterior: "Entonces la Manuela lo rasguñó. Que no se metiera con ella. Que él podía delatar al Jefe de Carabineros por estar medio borracho" (Donoso, 2002: 162). En un mismo episodio, en una oración junto a la otra, el narrador nombra a la Manuela primero en femenino y luego en masculino, enfatizando esta ambivalencia.

Esta anfibología del significante "Manuela", el *spectrum* entre el masculino y el femenino al que refiere Guerra, es elocuente de la concepción de Rita Segato sobre el género, que lo trabaja como una instancia relacional más que como un hecho ontológico o una sustancia. Segato afirma que "[...] los géneros no son precisamente observables ni siquiera en el orden empírico, pues ellos son, en última instancia, el registro en el cual nos instalamos al ingresar en una escena, en una trama de relaciones. En esta tesis masculino y femenino son posiciones relativas" (Segato, 2003: 58). Donoso experimenta con esa indeterminación del género, con las posibilidades y las preguntas que abre la emergencia de *lo trans* en el imaginario social al dejar al descubierto esta relatividad del género. Como lo trabaja Lespada (1997), estos usos del género son recursos que aportan a la función catafórica que antes comentaba. Dependiendo el punto de vista del personaje que se esté tomando para la focalización, será el tratamiento en cuestión de género que reciba la Manuela. Esto se da ya que en la focalización se toman las valoraciones y emotividad del personaje en cuestión para dar cuenta de su subjetividad. Las marcas de género para nombrarla son también marcas del sujeto enunciador. También se da, siguiendo con el artículo de Lespada, para ir adelantando información del episodio que se está narrando. Éste es el caso del episodio en que la Japonesa Grande y la Manuela intiman, en el cual esta última debe hacer de hombre en el acto sexual, por lo que toda la parte anterior a este episodio se nombra desde la narración a la Manuela en masculino.

Esta falta de regularidad para referirse a la Manuela no sólo hace ambivalente su identidad de género, sino que además se utiliza para generar indeterminaciones que contribuyen a la inestabilidad del texto. Un ejemplo de esto es cuando la Manuela está preparando a la Japonesita para la llegada de Pancho, cuando se narra "Al principio parecía que [la Japonesita] sólo estuviera canturreando o rezando, pero después la Manuela se dio cuenta que le estaba hablando a él" (Donoso, 2002: 151). ¿A quién le habla la Japonesita? Es necesario avanzar

un poco más en la lectura para descubrir que le hablaba, por lo bajo, a la Manuela. En este sentido, ambos pronombres de tercera poseen valor referencial con la Manuela. Se vuelven, como el texto, inestables, dado que a ella le caben ambos pronombres.

Hay casos en la novela, también, que combinan tanto la indeterminación de género para nombrar a la Manuela, que se relaciona con su identidad, y la interferencia discursiva que genera el uso de discurso indirecto libre. Estos son casos de fuerte pérdida de la figurabilidad, tanto por el desdibujamiento de los límites entre ambos géneros como entre la relación yo-otro, y ya se acercan a los ejemplos del final de la novela, con los que se inició este apartado. A continuación tenemos un caso:

Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra [papá] y su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído encima una gota de agua, y él entonces, se perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, incapacidad, nada más, este gran borrón de agua en que naufraga (144)

La interferencia discursiva en este caso aporta inestabilidad a la enunciación, que a la vez se pierde en la ambivalencia de género que le corroe la identidad a la Manuela. El uso del significante “papá” es sintético e interesante en la novela.⁴ La Japonesita trata a la Manuela en masculino y la llama papá, lo cual remite directamente a su sexo biológico, a aquella vez que hizo de hombre con la Japonesa y juntos engendraron una hija.

La novela se juega en esos espacios de ambivalencia e indeterminación que la emergencia de *lo trans* pone al descubierto. Las identidades, como sustancias sexuadas y garantes de la enunciación, son problematizadas en la novela a partir de las preguntas que abren nuevas formas de habitar el mundo que ahora ingresan a la literatura. La manera de problematizarlo, en *El lugar sin límites*, es a partir de la experimentación con el lenguaje, con lo que se busca poner en cuestión los rasgos identitarios de los sujetos y, en última instancia, los límites entre un “yo” y un “otro”. Al trabajar con esta novela, Severo Sarduy (1987) afirma que en *El lugar sin límites* el travestismo es metáfora de la escritura, dado que se oculta a él mismo con la aparente remisión a otra cosa. Mi impresión es que, en la novela de Donoso, ocurre a la inversa, y que en realidad la escritura es metáfora del travestismo. En *El lugar sin límites*, la escritura experimenta consigo misma, y opera contra la discrecionalidad de las categorías que le son constitutivas y de sus operaciones básicas, así como el travestismo pone en cuestión las nociones de sujeto y de identidad.

La representación en Lemebel: topografía, sujeto y nombre

Si en *El lugar sin límites* nos encontramos con una identidad de género disidente que se encuentra sola, volcada en un mundo hecho antes que ella, y nos invita a participar en su disolución, las crónicas de Lemebel proponen muy otra cosa. En ellas, la grupalidad, la camaradería y el encuentro entre las locas son el punto de inicio para la construcción de

⁴ Puede consultarse Andrea Ostrov (1999) sobre el uso del significante “padre” en la novela. En su artículo, además, Ostrov da cuenta del género como instancia relacional.

espacios habitables y hacer mundo. Por ello, si la novela de Donoso propone borrar los límites entre el individuo y lo otro, en *Loco afán. Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel, lo que se busca es llenar parte del espacio disponible del lenguaje que la emergencia de *lo trans* habilita. La construcción de los espacios que habitan las locas, la descripción de las identidades y de los cuerpos, y el diagramado de un léxico propio son, de esta forma, operaciones en las que se juega la representación del mundo travesti y, por esto mismo, son procedimientos que analizaré en las siguientes páginas.

Los espacios que Lemebel detecta como los propios de las locas chilenas encuentran su modelo en la disco nocturna. La crónica "Nalgas lycra, Sodoma disco" es elocuente a la hora de describir estos ambientes:

Al borde de la Alameda, casi topándose con la iglesia colonial de San Francisco, la disco gay luce su ala meada en el neón fucsia que chispea pecado festivo, la invitación a bajar los peldaños y sumergirse en el horno multicolor de la fiebre-music que gotea la pista. Allí, la maricada descende la amplia escalera de medio lado, como diosas de un Olimpo mapuche (Lemebel, 2009: 71)

Casi todos los motivos lemebelianos del espacio nocturno se encuentran aludidos en la cita anterior. Ese sótano como un horno multicolor, que exhibe su "ala meada" y sofoca con la música, muestra la subalternidad invasiva de este espacio. El contraste entre la iglesia de San Francisco en la calle con el pecado de la disco y el motivo del descenso, como una *catábasis* marica, refuerzan esto último. A su vez, en la disco la iluminación proviene de unas luces de neón fucsia que "chispean el pecado", dibujando una forma particular del claro-oscuro que alude al cromatismo del espectáculo urbano.

En un congreso organizado por LASA en la ciudad de Lima, Daniel Link lee una ponencia titulada "Pensar de/la noche", en la cual reflexiona sobre la relación entre la nocturnidad y los saberes subalternos. "¿Acaso hay un instante más propicio, cuando la máquina descansa, para entregarse a los fantasmas y las figuras de unos pensamientos trasnochados?" (Link, 2017: 18). La noche es por excelencia el momento propio de lo disidente, lo oculto y de aquello que trans-grede. Desde este paradigma puede pensarse el Nueva York secreto de Silviano Santiago o el erotismo prohibido que sucede siempre en las noches de Puig.

Para pensar los saberes subalternos, Link propone la imagen de las luciérnagas que aparece en *Escritos corsarios*, de Pier Paolo Pasolini. Expone que "[l]as luciérnagas de Pasolini eran predicados de la noche, puntos luminosos que hasta podrían postularse como condensaciones iridiscentes de saber" (21), y más adelante sigue:

[...] son los gusanos de luz (*luciole*) que Dante pone en el Infierno y que se oponen a la luz (*lume*) gloriosa y terminante del paraíso. La luz cósmica y paradisíaca es como una luz de mediodía griego. Las *luciole*, en cambio, vagan en una burbuja iridiscente e impiden que la oscuridad se hunda definitivamente en las Tinieblas (*Id.*)

Puede pensarse, de esta forma, la luz fucsia del espectáculo travesti en Lemebel así como las luciérnagas de Pasolini: como las líneas de fuga que conectan la noche en la disco con el día, y evitan la caída en la tiniebla. El neón fucsia hace a los sujetos visibles, inteligibles, pensables a su manera. Este modelo puede verse, con modificaciones, en otros momentos de las

crónicas de Lemebel, como en “La Regine de Aluminios el Mono”. El prostíbulo “Aluminios el Mono”, al que asistían los militares durante la dictadura, se presenta de manera similar que la disco antes descrita: “El palacio de la Regine que siempre está en plena función, iluminado al rojo vivo por el neón de Aluminios El Mono” (Lemebel, 2009: 35) y más adelante “Y aunque el conventillo tambalea con los temblores, y las murallas rociadas de meado apachugan con el deterioro, la Regine se vive la resta de su estigma «como si fuera esta noche la última vez»” (*Id.*). En este caso se utilizan motivos similares al anterior, que construyen un espacio hediondo y subalterno, que a su vez exhibe la desmesura nocturna. Este prostíbulo también es iluminado por luces de neón, que en este caso son protagónicas dado que el prostíbulo no deja de trabajar, por lo que lo único que impide que entre el día es la oscuridad pintada por el neón.

Finalmente, otro elemento para trabajar la representación de los espacios es el tratamiento que se da de lo urbano. La cita con la se inició este apartado muestra que la disco se encuentra en medio de la ciudad, oculta a plena vista. Allí resurgen subjetividades secretas, vuelven a aparecer. En la crónica “Homoeróticas urbanas”, se propone a un cronista como un *flâneur* que recorre la ciudad, y revela toda una trama secreta que allí habita. “La ciudad estática se duplica móvil en la voltereta cola del rito paseante que al homosexual aventurero convoca” (Lemebel, 2009: 115). Es notable la resemantización que sufre el espacio urbano a partir de la mirada disidente. Esta ciudad duplicada muestra su condición de ciudad segunda, ciudad escondida, y, a la vez, la persistencia del deseo que construye esta topografía.

Este espacio que se configura como habitable determina, a su vez, a los sujetos que allí circulan. En la cita comentada más arriba, puede verse que a la disco ingresan las locas como “diosas del Olimpo”, dado que es en este espacio del espectáculo donde ellas se sienten identificadas. La espectacularidad es fundamental en la configuración identitaria de los sujetos que Lemebel representa. Esto es notorio, por un lado, por la reivindicación que hacen las crónicas de las estrellas de cine hollywoodense y cómo las locas las idealizan como modelos a seguir. Como ejemplo de esto se encuentra “Carta a Liz Taylor”. Esta crónica reproduce una carta en la que la remitente, una loca a punto de morir, solicita a la actriz estadounidense que le envíe una perla de la corona que vistió al representar a Cleopatra en un film, dado que éste sería su último deseo. Otro ejemplo es el de la protagonista de la crónica “La muerte de Madonna”, que toma el nombre de la cantante pop por su admiración hacia ella. La Madonna Curilagüe, como la bautizan por su descendencia originaria, es representativa de este modelo dado que ella hace del arte su vida. Tanto así que su muerte es narrada a partir de la metáfora del fin del espectáculo: “Y así, finalizando su espectáculo, cerró los ojos como un cortinaje pesado de rímel que cae en el estruendo de los aplausos” (55).

Por el otro lado, las travestis que Lemebel representa toman la noche y el espectáculo como elementos que forjan sus identidades dado que el modelo de homosexual que elige reivindicar es el de la loca.⁵ Este modelo es el que opone al mr. gay como modelo de homosexual

⁵ Es destacable que en *Loco afán. Crónicas de sidario* no existe una división tajante entre los homosexuales y las locas. Como se mostrará, se realiza un contrapunto entre las locas con el modelo de mr. gay, pero este contraste se realiza desde una base común que da a entender que, en última instancia, se percibe a ambos como parte de un

importado, el cual sería más masculino y disimulado. La loca, en cambio, es para Lemebel la forma de la homosexualidad que se da en el ambiente latinoamericano, la cual es más llamativa y feminizada. Por esto mismo reivindica la espectacularización de la *performance* de género, y representa a sus locas maquilladas, vestidas con abrigos de pieles y plumas vistosas. La elección de estos espacios nocturnos y la atracción por el espectáculo deja al descubierto, volviendo a Butler, al género como instancia performativa. No únicamente como algo que se realiza en su misma ejecución (Austin), ni como algo que se actualiza como costumbre, sino que, también, el género es performativo porque es en sí actuación. Las identificaciones más vistosas, exuberantes, corridas de la norma eligen los espacios nocturnos dado que allí pueden jugar a ser otra cosa, experimentar, relacionarse. Pueden actuar el género. Al respecto de esto, Butler afirma:

[...] las performances de género en contextos no teatrales son gobernadas por convenciones sociales aún más claramente punitivas y reguladoras. Desde luego, la vista de un travesti en el escenario puede provocar placer y aplausos, mientras que la vista del mismo travesti al lado de nuestro asiento en el autobús, puede provocar miedo, ira, hasta violencia (1998: 308).

Continuando con el estudio de la representación de los sujetos en estas crónicas, me interesa analizar una imagen del cuerpo que allí aparece. Ésta pertenece a "La muerte de Madonna", y es la imagen del travesti desnudo. Esta crónica relata la vida de la Madonna, una loca dada al arte y al espectáculo, y sobre el final narra cómo ella logra entrometer un desnudo suyo en un *film* exhibido en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. El episodio en que aparece esta imagen relata la exhibición del *film* a un grupo de *scouts* que asiste al museo. La narración de esta escena, oscila entre los movimientos de Madonna y de la cámara, con las reacciones del público. En un primer momento, al aparecer el cuerpo desnudo de Madonna, ésta lleva oculto el pene entre sus piernas, y las reacciones ante esto son de atención y deseo:

Hasta el instructor Daniel Boom se puso lentes para seguir el paneo de la cámara por el cuerpo depilado de la loca; su perfil nativo, sus hombros helénicos, apretados en un gesto tímido de la ninfa, sus pequeños pezones abultados al juntar los brazos. Y los brazos, y su estomago plano donde la cámara resbala como en un tobogán (Lemebel, 2009: 51)

En ese momento, en que se muestran los caracteres femeninos de Madonna, la representación es armónica, medida. La cámara fluye por su cuerpo, se desliza, hace paneos. Un poco más adelante el cronista afirma que Madonna está "simulando Venus pudorosa", comparándola con la representación más consagrada y de alta cultura del cuerpo femenino en occidente. Las reacciones son de atención y deseo, tanto por parte del instructor como de los jóvenes. Al momento de describir la zona de la pelvis se utilizan metáforas como "selva

mismo proceso de liberación sexual y tal vez con una raíz en común: el sexo biológico. La diferencia radicaría, en rigor, en el género (entendiendo éste de manera performática). Este trasfondo común, que vuelve a las locas parte del movimiento homosexual, es visible en las crónicas de tinte más político y en las que justamente se intenta remarcar las diferencias. Ejemplos de esto son "Loco afán" y "Crónicas de Nueva York (El Bar Stornwall)". Siendo así las cosas, respetaremos en el texto principal el tratamiento del travestismo que propone el autor.

oscura", "pliegue falso" y "hendidura". La primera provocadora, pero las últimas dos recordando que hay algo más. Hay, en efeto, una tensión entre ser y parecer. La narración no muestra aquello que los espectadores ven, sino su condición de simulacro. Se genera, en este sentido, un desfase entre el régimen escópico del auditorio con respecto al de los lectores de la crónica. En vez de mostrarnos un "cuerpo terso", describe un "cuerpo depilado"; en lugar de senos y vagina tenemos "pequeños pezones abultados" y un "pliegue falso; y en lugar de *ser* una Venus pudorosa, Madonna está "*simulando* [una] Venus pudorosa". Esta simulación es, sin embargo, lo que cautiva al auditorio, lo cual cambia cuando el modelo muestra su ser, rompiendo, así, el simulacro.

Ése es el momento de la emergencia del pene. "Entonces, el elástico se suelta y un falo porfiado desborda la pantalla. Casi le pega en la nariz al jefe de la brigada. Y en un momento, todo es risa y aplausos de los péndex, todo es sorpresa cuando el desborde genital de la Madonna se convierte en un grito morse que escandalea la sala" (51-52). La representación se modifica, ahora tenemos en primer plano al pene que excede a la imagen y entra en la sala con toda la potencia de lo real. De la representación armónica, casi nívea, de una "Venus pudorosa" nos queda ahora la contundencia y materialidad del pene de Madonna que se representa de manera desmesurada. El pene invade la sala, y nadie es indiferente ante esto. La reacción posterior es la del cuerpo docente "[...] vociferando que cortaran esa suciedad, que eso no era arte, eso era pura pornografía, pura mugre libertina que desprestigiaba la democracia" (52). Lo que se pensaba como un desnudo artístico se vuelve pornografía al ver salir el pene travesti. Pero eso no es todo, sino que la contundencia y la fuerza con que emerge el pene, metáfora de lo real ineludible, es tal que pone en duda a la reciente democracia chilena. Tras las disculpas del director de museo y posterior censura del video, la pregunta que surge en los medios chilenos es "¿Por qué la censura ahora que estamos en democracia?" (53). De esta manera, el cronista muestra la potencia de esta representación que pone en duda el sistema político. Exhibe su carácter de ilegibilidad a partir de una representación lo más mimética posible. Elige representar aquello que la sociedad no desea ver.

A modo de cierre para esta sección, cabe concluir que los sujetos que se representan en las crónicas de Lemebel pueden entenderse a partir del concepto de "loca", que forja su identidad a partir de su relación con el espectáculo y la exposición. La reivindicación de la exhibición y el exceso de la disco alude a una manera libidinal y amorfa del deseo, la cual involucra al cuerpo. Este cuerpo no sólo se lo representa con el mayor detalle posible de su realidad, sino que se hace contrastar este "cuerpo real" con la representación del cuerpo consagrado. El cuerpo travesti adquiere así una dimensión política, en la imagen que analizamos, a partir de su reubicación en un nuevo contexto, en un espacio de lo diurno, al romper con los cánones del cuerpo representable. Allí se pudo ver la potencia de esta ruptura, la fuerza con que emerge el pene travesti, que amenaza con llevarse consigo el sistema democrático.

El último aspecto de la representación en Lemebel que se analizará es el de las maneras de nombrar. Con la emergencia de *lo trans* y de subjetividades no hegemónicas, se abre un nuevo

espacio de significación al cual es necesario asignarle una forma lingüística. En sus crónicas, Lemebel busca de distintas maneras ocupar este nuevo espacio disponible en el lenguaje. Por un lado, una de sus estrategias es la experimentación morfológica con el lenguaje. Éste es un recurso que aparece casi sin excepciones en las crónicas de esta colección, que consta de la modificación de un lexema disponible a partir de las posibilidades morfológicas que posee el español. Así nos encontramos con "la maricada"; "el loquerío"; "el mariconaje". También puede darse la unión de dos términos que comparten alguna sílaba o por simple eufonía, como con "maricomprenderse"; o con las "depre-sidas". Por otro lado, aparecen combinaciones que buscan resignificar el léxico disponible a partir de la formulación de una nueva construcción sustantiva. En ésta suele aparecer alguno de los juegos morfológicos que antes comentaba. Algunos ejemplos son "lágrimas de maricocodrilo"; "hermanas sidadas"; "loca sidada"; "muerte sidada"; "paranoia sidática"; "complicidad maricueca"; "bambolear homosexual"; "amancebado culeo"; "el control ciudad-ano".

El léxico para nombrar la disidencia sexual es en Lemebel un espacio libre de experimentación. Hay una ética del nombre en su propuesta escrituraria que concibe que, a las nuevas subjetividades, junto con sus espacios y experiencias colectivas, se las debe representar con nuevos conceptos. Por ello forja en sus crónicas un catálogo de nuevos términos disponibles para los hispanohablantes. Por un lado, aparecen los términos para nombrar al colectivo homosexual junto con el cúmulo de significancias que trae aparejado con "el loquerío", "la mariconada" y "el mariconaje". También algunas construcciones que sirven para nombrar la sensualidad de los sujetos, como "bambolear homosexual" y "amancebado culeo". Finalmente, está el léxico que busca nombrar al sida y las vivencias o emociones que trae aparejadas. Estar "depre-sida", las "hermanas sidadas"; la "loca sidada"; la "muerte sidada"; la "paranoia sidática", muestran nuevas formas de relacionarse y del sentir que la epidemia acarrea, a la cual Lemebel intenta dar forma.

Hay términos que se vuelven el tema principal en algunas de las crónicas, retomando cierto costumbrismo inherente al género. Así ocurre con "las tías carrozas" en la crónica "Carrozas chantillí en la plaza de armas". Con este término, lo que se busca es designar a las locas de la tercera edad: "En España a los homosexuales mayores les dicen carrozas; así fueran arrugados carruajes que sentados en la Plaza de Armas esperan pacientes levantar algún cochero" (Lemebel, 2009: 153). Pero el cronista no se detiene en recuperar un concepto popular, sino que lo actualiza a la realidad americana en la que estas carrozas suelen ser tíos o padrinos supuestamente solterones. Con estos elementos, acuña el término de "tía carroza" para nombrar a estos sujetos. Otro ejemplo es el de "candado chino", que se define en "La muerte de Madonna": "El candado chino del mundo travesti, que simula una vagina echándose el racimo para atrás. Una cirugía artesanal que a simple vista convence, que pasa por la timidez femenina de los muslos apretados" (49).

Puede que la apuesta más importante de la colección en este punto sea la del término "loca", con el cual Lemebel nombra a una forma particular de habitar el mundo. Esta apuesta, como ya se dijo, se relaciona con la reivindicación de un modelo travesti de vivir la homosexualidad, que opone al modelo importado de *mr. gay*. En la crónica "Loco Afán" da cuenta de estas tensiones a la vez que explicita el porqué del término: "Aterrados por el escándalo, sin entender mucho la sigla *gay* con nuestra cabeza indígena. Acaso no quisimos entender y le

hicimos el quite a tiempo. Demasiados clubes sociales y agrupaciones de machos serios. Acaso estuvimos locas siempre; locas como estigmatizan a las mujeres" (165). El uso del término "loca" se relaciona con una manera autóctona de vivir la sexualidad que se afianza en el estigma femenino por la locura y la histeria. Llevado a fondo, toma este tabú para resignificarlo y mostrar lo exuberante y local de su percepción de la disidencia sexual. Sin tomar un modelo importado, Lemebel propone uno nuevo para hacer frente y definir una manera de ser sujeto que no ingresaba a la literatura, a la cultura o al lenguaje y que, por tanto, no era pensable.

Conclusión

Hay un espacio para el sujeto reservado en el lenguaje. Al iniciar el presente trabajo se comentaba el concepto de enunciado-acontecimiento, en el cual, afirma Foucault, se reserva un espacio predeterminado para el sujeto. Desde una perspectiva solidaria al pensamiento foucaultiano, Butler afirma en *Mecanismos psíquicos del poder* que el proceso de la sujeción emparenta el ejercicio del poder con la subjetivación. Allí, la autora diferencia dos formas del poder. Por un lado, un poder pasado que forma al sujeto y, por el otro, un poder presente que subordina su actuación. Con ello, establece una distancia temporal entre el poder que hace posible al sujeto y el poder al que efectivamente se subordina, es decir, que condiciona las prácticas de los sujetos y actualiza las manifestaciones del poder. En este sentido, existe para Butler un espacio de mínima resistencia por esta distancia inherente al proceso de sujeción.

Este trabajo se inició como un intento de analizar las transgresiones en el lenguaje en la obra de los dos escritores chilenos. En la novela de Donoso se trabajó la transgresión de la concepción de individuo, el cual diluye sus contornos a partir de las operaciones formales con las que somete al lenguaje. Al problematizar la noción de enunciación y los usos del género, gramatical o lexicalmente, *El lugar sin límites* logra difuminar los contornos que separan los pares individuo/mundo, yo/otro, sujeto/objeto para liberar la potencia de la letra. Las crónicas de Lemebel, en cambio, transgreden los límites de lo decible, para construir nuevas formas de lo imaginable. En *Loco afán. Crónicas de sidario* la experimentación se juega más al nivel de la imagen y de lo temático, dado que lo que busca es introducir en el imaginario colectivo nuevas formas de habitar el mundo.

Pensar estas textualidades influenciadas por la emergencia de *lo trans* da la posibilidad de situar históricamente estas operaciones sobre el lenguaje, dando cuenta de un proceso socio-cultural en el sistema lingüístico. En este sentido, el análisis de las sexualidades disidentes en la literatura hispanoamericana, de las formas en que problematizan las valoraciones hegemónicas y de las representaciones del mundo travesti es, en sí, un estudio sobre ese espacio de mínima resistencia que se desprende del pensamiento de Butler. Lo que aquí llamamos transgresiones es, como la Manuela en un pueblo conservador, como un desnudo de Madonna en el Museo de Bellas Artes, la colocación de lo que ya existe en un nuevo contexto para que gane fuerza política. Ese límite de lo real-imaginable es lo que la inclusión del mundo travesti en la literatura busca correr, penetrar. Transgredir.

Corpus

Donoso, José (2002): *El lugar sin límites*. Madrid: Ediciones Cátedra

Lemebel, Pedro (2009): *Loco afán. Crónicas de sidario*. Buenos Aires: Seix Barral

Bibliografía

Benveniste, Emile (1997): *Problemas de lingüística general I*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Butler, Judith (1998): "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" en *Debate feminista*, Año 9, Vol. 18

Butler, Judith (2001): *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Jaqueline Cruz (Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.

Darrigandi, Claudia (2013): "Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio" en *Cuadernos de Literatura*. Vol. XVII, N°34, jul-dic 2013

Dolar, Mladen (2007): *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

Fernández, J. (2004): *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: EDHASA

Foucault, Michel (2002): *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Girón Alconchel, José Luis (1985): "La 'escritura del habla' y el discurso indirecto libre en español" en *Archivo de Filología Aragonesa*. Vol. XXXVI-XXXVII, 173-204.

Guerra, Lucía (2000). "Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel". *Revista chilena de literatura*, N° 56, 71-92.

Harschfeld, Magnus (1991 [1910]): *Travestites. The Erotic Drive to Cross Dress*. Nueva York: Prometheus Books.

King, David (1998): "Confusiones de género: concepciones psicológicas y psiquiátricas sobre el travestismo y la transexualidad" en José Antonio Nieto (comp.), *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología, identidad y género*. Madrid: Talasa.

Le Breton, David (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión

Lespada, Gustavo (1997). "La promiscuidad sin límites" (Significación y procedimientos narrativos en *El lugar sin límites*, de José Donoso) en *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Link, Daniel (2017): "Pensar de/la noche" en *Saberes subalternos en América Latina*. Buenos Aires: UNTREF.

-
- Molina, Fernanda (2018): “Tentado o consumado: Doctrinas jurídicas y praxis judicial ante el pecado nefando de sodomía. Virreinato del Perú, siglos XVI-XVII” en *Revista Historia y Justicia*, N° 11, oct. 2018, Santiago de Chile
- Moreno Turner, Fernando (1975). “La inversión como norma: a propósito de *El lugar sin límites*” en José Donoso. *La destrucción de un mundo*, Antonio Cornejo Polar (comp.). Buenos Aires: F. García Cambeiro, 75-100.
- Ostrov, Andrea (1999): “Espacio y sexualidad en *El lugar sin límites* de José Donoso” en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXV, núm. 187, abril-junio.
- Rancierè, Jacques (2013): *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Salessi, Jorge (1995): *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Severo Sarduy (1987). “Escritura/Travestismo”, en *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 258-263.
- Segato, Rita (2003): *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Voloshinov, Valentín (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.