

**TRAVESTISMOS POBRES PARA TEATRALIDADES POLÍTICAS.  
NOTAS SOBRE UN PROCESO PEDAGÓGICO DE PUESTA EN ESCENA**

Daniela Cápona Pérez  
Universitat de València

*La naturaleza humana no es sino un efecto de negociación permanente de las fronteras entre humano y animal, cuerpo y máquina (Donna Haraway, 1995), pero también entre órgano y plástico.*  
Beatriz Preciado. 2000

**RESUMEN:** Una revisión de los vínculos entre los conceptos de travestismo, teatralidad y política en el marco de un proceso pedagógico de montaje basado en *Loco Afán*, libro de crónicas de Pedro Lemebel.  
**PALABRAS CLAVE:** travestismo, teatralidad, Lemebel, pedagogía teatral.

**ABSTRACT:** A revision on the possible links between travestism, theatricality and politics in the framework of a *mise en scene* process with drama students. The play staged is a dramatic version of Pedro Lemebel's chronicles *Loco Afán*.

**KEYWORDS:** travestism, theatricality, Lemebel, pedagogy theatrical.

Entre Agosto y Diciembre del año 2005, trabajando como profesora de interpretación en una escuela profesional en Santiago de Chile se me encargó ocuparme del sexto semestre, en que correspondía trabajar la poética de Bertolt Brecht. Al momento de buscar un texto para montar deseché de inmediato la posibilidad de trabajar una obra del propio Brecht, más que nada por que incluso antes de comenzar el curso los alumnos manifestaron el deseo que tenían de comenzar el semestre y «hacer un musical». Vaya a saber uno quien les metió esa idea en la cabeza, eso de «hacer un musical» me puso en estado de alerta, uno de los alumnos incluso había descargado de internet algunas canciones de Kurt Weil y estaba fascinado con ellas. No es que me preocupase el aspecto musical de ese «hacer un musical», pero consideraba que si algo debía identificarse con la poética de Brecht, era su sentido político, su posibilidad de contingencia, la posibilidad de trabajar con los estudiantes no desde una técnica teatral, sino desde la mirada crítica a la sociedad contemporánea. Decidido, nada de musicales, ni de canciones de Kurt Weil. Primera misión: eliminar la idea de Brecht como arqueología. En Chile la palabra política siempre se relaciona con un contexto en particular, la dictadura y las violaciones a los derechos humanos. Como si los derechos humanos

solo existiesen en ese universo. Como si la única forma de hablar de política fuese hablar de dictadura. Todos caemos en algún momento en esa simplificación, todos hablamos en algún momento, aunque no sea de modo explícito, de la dictadura, quizás por que fue una experiencia que lo invadió todo, por que es un pasado reciente tan difícil de olvidar como lo es difícil de recordar. Pero hay un riesgo, a veces las narrativas sobre la dictadura monopolizan el tema de la injusticia y del dolor. Y parece que no hubiese más política que esa, mas injusticias que esas, más heridos y más muertos que los del nefasto periodo de Pinochet. Pensé también en la dictadura, pensé en montar *Muertos sin sepultura* de Sartre, reescrita a modo Brecht, en un evidente guiño a la dictadura chilena. La idea me convencía bastante, suponía trabajar con los estudiantes sobre una historia que, aunque no habían vivido, igualmente les era propia, la historia de sus padres, de sus barrios, de sus calles, una historia omnipresente tanto en su evidencia como en su olvido. Tenía otra idea, de la cual dudaba mucho, una idea poco viable, porque suponía una dificultad muy grande en términos de actuación, y porque también suponía abordar una realidad con la cual los estudiantes no tenían demasiada, por no decir ninguna, empatía. Esta otra idea era montar *Loco Afán* en versión teatral. *Loco Afán* es un libro de crónicas de Pedro Lemebel, sobre sida y homosexualidad en los sectores más populares. La inmensa mayoría de los personajes son travestis, estrellas de cabarets, transformistas, prostitutas y viejos cantantes que de un modo u otro se convirtieron en iconos recurrentes de esa realidad prostibular que vive en los subterráneos de la cultura y de la historia oficial. Dudaba mucho, política travestida y prostituta, otra forma de política, una realidad tan marginal que al menos en Chile nadie piensa que tenga nada de político. Llegué a la clase con las dos propuestas, quería ver la reacción de los estudiantes, que después de ver destrozadas sus expectativas de cantar canciones de Kurt Weil se mostraban indecisos entre una y otra opción. Lo de la dictadura lo entendían, era evidente, tan evidente que sus ejercicios respecto al tema tenían el dudoso encanto de lo inmediato, de lo maniqueo, de lo tantas veces visto y oído que se vuelve lejano, del lugar común. Lo del sida y el travestismo los confundía, con las mejores intenciones presentaban una realidad que bien podía pertenecer al planeta Marte, daban tumbos sin poder descubrir qué había en ese mundo que pudiese ser contado en escena. No quisieron elegir ellos, en un descuido me pidieron a mi que tomara la decisión, sabiendo que era más difícil, elegí el prostíbulo.

Tomando esta experiencia pedagógica como excusa, quisiera a continuación, desarrollar dos o tres asuntos que quizás por casualidad se cruzaron en ella. Asuntos que pueden pertenecer a áreas disímiles, pero que, en este caso, se entrelazan en el motivo central del *travestismo*. Hablaremos de travestismo no como la acción de *disfrazarse de otro* (sexo), sino como el acto que pone en evidencia la performatividad de la identidad. La idea es abordar la cualidad performativa del travestismo en paralelo con la cualidad performativa del teatro, en ambos casos apuntando a la finalidad política de enunciar un discurso subversivo que pretende visibilizar espacios sociales silenciados y ubicarlos en el espacio público.

El año 2001 la revista *Quimera* (Nº 207/208) publica por segunda vez (el texto es de 1983) un artículo en el que Severo Sarduy reflexiona acerca de la naturaleza del acto travesti ubicándolo en paralelo con otras dos prácticas corporales. El autor comienza describiendo capacidad de mutación plástica de ciertos tipos de mariposas de Indonesia, las cuales en sus procesos de mimetismo transforman su aspecto de manera tan extrema que llegan a imitar no solo las superficies en las que se posan, sino también, hasta las más mínimas características de ellas, incluyendo las manchas de los hongos sobre las hojas o el deterioro que produce el liquen. Sarduy describe estas transformaciones como unas que superan con creces la finalidad primera del mimetismo para alcanzar un exceso de representación. Esas mariposas persiguen una imagen más real que la propia realidad; lo mismo -dice el autor- sucede con los travestis: «Relacionar el trabajo corporal de los travestis a la simple

manía cosmética, al afeminamiento o a la homosexualidad es simplemente ingenuo: esas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites, su pantalla natural» (Sarduy, 1983: 175). La otra práctica de puesta en cuerpo descrita en este artículo es la de la escritura sobre el cuerpo realizada por los *sadús* en India quienes escriben sobre sus cuerpos manuscritos sagrados. A través de este acto «dan cuerpo al texto», alcanzando en esa escritura la inserción de la materialidad viva en el «reino del símbolo». En los tres casos se destaca el uso del cuerpo y su transformación como un ejercicio de desplazamiento de lo corporal al plano discursivo, como una mutación desde lo «natural» hacia lo significante. A partir de esta idea revisaré el uso de los mecanismos teatrales y travestis en el marco de un proceso de montaje.

### El texto travestido

Actores en escena vistiéndose.

1: Vestirse. Vestirse para verse en el espejo. Vestirse para ser visto por alguien. Vestirse para ir a una fiesta y ser visto por muchos. Vestirse para subirse a un escenario y ser visto por todos.

2: Debajo de la ropa, todas la personas somos más o menos iguales. Tenemos las mismas partes bajo la ropa, algunos tienen partes grandes, otros, partes pequeñas, pero, en general, las mismas partes.

3: Las partes que cada uno tiene no las elige, simplemente, tienen que vivir con ellas.

4: Vestirse es transformarse en lo que uno elige ser, en lo que realmente es. Vestirse es poner en evidencia lo más verdadero, lo que está debajo de la piel.

5: Cuando me visto para una fiesta oculto lo mejor posible aquellos desaciertos y malas jugadas que ha tenido para conmigo madre natura. Me arreglo para verme como yo se que merezco verme. Linda. Regia. La raja.

6: ¡Mi vida es una fiesta!

*(Show: Baile breve tipo cabaret. Todos de algún modo transvestidos, portando algo que cambia de alguna manera su apariencia real en pos de ser otro. - Hombres vestidos de mujer o de vedetos, mujeres vestidas de hombres o de divas, con rellenos en el busto, fajas en la cintura, etc) (Texto inicial del montaje, autoría indefinible, no contiene ningún fragmento de Loco Afán)*

En escena, la literatura dramática siempre está travestida (o, si se quiere, traducida). La escena siempre viste de otras cosas al texto original o, por lo menos, así convendría que fuese. La representación ocurre en el tiempo y, por tanto, es inevitable que su temporalidad se vincule con la de la vida. Los textos pueden ser eternos, los montajes nunca lo son, por el contrario, son casi siempre demasiado breves y el espectador no puede evitar asistir a ellos en un aquí y ahora. El texto siempre está de un modo u otro vestido de hoy, aunque sea por contraste (lo que sucede con los montajes «de época», que por algo les llamamos «de época»).

En el caso que trato aquí de relatar, el travestismo hacía parte de todos los aspectos de la obra. No solo los de cuerpos de los actores, que luchaban por acostumbrarse a los zapatos de tacón, y a las tetas postizas; también el texto estaba atravesado por una cantidad de operaciones travestis. Éstas lo

sometían a unas constantes modificaciones y rearticulaciones para derivar en un producto totalmente híbrido, curioso y más vinculado a los cuerpos de la escena que a su propia «naturaleza» textual.

Como ya he mencionado, *Loco Afán* es una recopilación de crónicas, vinculadas al sida y a la cultura popular homosexual del Chile de los 80- 90. De allí que la propia existencia de ese libro implique un primer y estratégico travestismo. Personajes que son el paroxismo de la marginalidad, en tanto homosexuales, transformistas y pobres, adquieren posibilidad de enunciación en las páginas de un libro, objeto que circula dentro de la industria cultural. Lemebel recoge en esas crónicas voces que jamás podrían de otro modo haber sido oídas, contadas o consideradas, y las instala en un contexto que las legitima. Los nombres de esos personajes, nombres que nunca figuraron en un carnet de identidad, nombres que para la legalidad nunca existieron cobran, por estar en las páginas de un libro, la legitimidad que el sistema de sexualidades normalizadas (y también el sistema de clases) les niega. El libro es la vida *trans*, marica, secreta, travestida de alta cultura.

Las operaciones de transformismo no se detienen allí. El libro es una colección de narraciones, la cuales necesitan ciertas modificaciones para ser llevadas a la escena. Con malas artes, conseguí la versión teatral del libro, hecha por un director que la había montado un par de años atrás. La conseguí de una amiga, que me lo entregó sin permiso del autor, ni del adaptador, ni de nadie (la escasa publicación de textos dramáticos genera estos circuitos informales en los que transitan este tipo de materiales en Chile, «...Mientras se trate de una experiencia pedagógica...mientras no salga del aula...»). Nunca fue la idea montar la adaptación tal como estaba, de hecho solo se aprovechó de ella la estructura base y sobre ella comenzó a funcionar una nueva selección, un ejercicio de añadidos, cortes, cambios, copiados, pegados, reiteraciones y modificaciones. Lentamente fue apareciendo un texto dramático adaptado a las necesidades particulares de ese grupo de actores. Texto, primero intervenido por mí, que añadí escenas nexos entre las ya existentes que reforzaban (también puede decirse que manipulaban, pero ese es el trabajo de todo director) el sentido que yo quería potenciar. Luego, eran los estudiantes quienes podaban palabras, cambiaban, añadían chistes, fundían personajes, copiaban gestos y palabras de los *shows* de transformistas a los que asistían de vez en cuando para «robar ideas».

En términos menos anecdóticos, la gestación de este tipo de textos, bastante comunes en los procesos pedagógicos, supone una serie de operaciones interesantes y, generalmente, poco documentadas. El «producto final» a nivel de texto es un híbrido que existe como resultado de una disolución del original. Éste suele operar como excusa o punto de partida para unos fines generalmente distintos a los del autor y cambia radicalmente producto de las varias necesidades que sus usuarios. Primero, porque en un proceso pedagógico no se puede elegir la cantidad de actores que tendrá el montaje, la cantidad de estudiantes está dada. Este factor, por doméstico que parezca, es el primero en comprometer la integridad del texto, haciendo aparecer entonces los tan recurridos personajes dobles, los hermanos siameses, los personajes sombra, los personajes transformados en coro, los personajes didascalia y una larga lista de posibles etcéteras. Otro factor que compromete la pureza de la literatura son los objetivos pedagógicos del curso. Tenemos que transmitir ciertos conocimientos, entregar unas herramientas y fomentar la adquisición de ciertas habilidades, todo lo cual tiene prioridad sobre el respeto a la palabra impresa. Nombro estos dos factores como ejemplos de las variables que, de hecho, intervienen en la literatura en el momento en que esta se traslada a la escena, haciendo evidente la plasticidad de los textos (de cualquier texto). El original se vuelve permeable al entrar en diálogo con las cuatro dimensiones de la escena, se disuelve en las necesidades pedagógicas, en los cuerpos de los actores, en su creatividad y en sus propuestas y lo que aparece hacia el final es otro texto, otra cosa, que a veces ni siquiera está consignada al papel. Sigue existiendo, sin embargo, una relación entre original y «versión», una especie de parentesco o de afecto hacia ese estímulo o experiencia que constituye el original.

## La teatralidad del travesti; el travestismo del teatro

El travesti y todo el que trabaja sobre su cuerpo y lo expone, satura la realidad de su imaginación y la obliga, a fuerza de arreglo, de reorganización, de artificio y de maquillaje, a entrar, aunque de modo mimético y efímero, en su juego. (Sarduy, 1983:175)

Entre la figura del travesti y la del actor es posible hallar evidentes similitudes, el acto de travestirse y el de representar se nos muestran unidos por unas operaciones comunes. Lemebel juega con este vínculo en el texto al juntar en un mismo volumen personajes travestis y figuras de la canción popular. Si bien el eje que une todas las crónicas es la pertenencia o la afinidad con los ambientes gay, el resultado es el de una colección de personajes en los que la identidad se presenta fuertemente performativa. Se es, en tanto se actúa, en tanto se representa una identidad, la cual está constituida por unas prácticas corporales, estéticas y gestuales. Todos los personajes del libro de Lemebel tienen en común este rasgo, desde Cecilia o Lucho Gatica, hasta las *drag queens*, los transformistas o prostitutas travestis. También Berenice, también Miguel Ángel son personajes cuidadosamente escogidos por exponer identidades «no naturales», construidas con herramientas teatrales. Identidades teatrales. Los personajes que vemos (leemos) son fruto de un proceso de construcción del «yo» donde el travestismo no tiene que ver con un traspaso de la frontera entre hombre y mujer, sino con la evidencia de que la identidad real es la que se construye a base de unas aplicaciones técnicas más o menos sencillas (o más o menos complejas.)

Las técnicas y tecnologías usadas por estos personajes, en general, no sobrepasan los mínimos niveles de sofisticación. Se trata del maquillaje, el gesto, la voz, el habla, la ropa, las luces del escenario, las pelucas y los nombres, herramientas teatrales usadas en fabricación de los sujetos. Junto con esto, Lemebel expone también cómo la tecnología médica es reapropiada por la cultura popular en una suerte de práctica paródica de la cirugía reservada para las clases altas:

No, la silicona. En la Sota de Talca, una travesti me dijo que estaba esperando la bencina para el avión. Y yo pensé que era el AZT. No, niña, me dijo, es para las pechugas. ¿Y cómo lo haces? En una clínica, supongo. Nada que ver, no tengo plata para eso. Me compro dos botellas de pisco, me tomo una, y cuando estoy raja de curá con una gillete me corto aquí. Mira, abajo del pezón. Ahí no hay muchas venas y no sangra tanto. ¿Y? Cachay que la silicona es como jalea. Como esas lágrimas de mar que hay en playa. Bueno, te la metes por el tajo y después con una aguja con hilo te hacís la costura. ¿Y la otra botella de pisco? Te la echai en la herida y te tomái el resto. Quedai muerta de cocida, después el peso de la silicona cae y te tapa la cicatriz, no se nota. ¿Veí? (Lemebel, 1996: 73).

La misma operación la observamos en este otro episodio, en el que también se sustituye una cosmetología sofisticada por una intervención artesanal:

De un brinco se encaramó sobre el cadáver agarrándolo a charchazos. Paf, paf, sonaban los bofetones de la Tora hasta dejarle la cara como puré de papas. Y entonces levantó su manaza, y con el pulgar el índice, le apretó fuerte los cachetes a la Loba hasta ponerle la boquita como un rosón silbando. Chúpese las muelas, mijita, chúpese las muelas como la Marilyn Monroe, le decía dejándola con ese gesto mucho rato. Casi una hora la tuvo con los pómulos apretados con esa tenaza. Hasta que la carne volvió a tomar su fúnebre rigidez. Solo entonces la soltó y pudimos ver el maravilloso resultado de esa artesanía necrófila (Lemebel, 1996:47).

Estos dos ejemplos escapan tal vez a los tradicionales métodos cosméticos, llevando al extremo las posibilidades de transformación del cuerpo mediante la acción sobre el mismo. La «artesanía necrófila» expuesta en estos pasajes, sin embargo, apunta al mismo proceso de construcción de un «yo», esta vez un «yo» localizado en el cuerpo, que se transforma bajo la aplicación de unas muy particulares acciones quirúrgicas.

La Loba Lamar, la Chumilu y la Regine, son todos cuerpos teatralizados para alcanzar una existencia completa, lo mismo que Cecilia o Rafael con sus puestas en escena o el propio Comandante Marcos a quien Lemebel reconstruye a partir de «aquellos ojos verdes» y su rostro desconocido. Puede que estas figuras seleccionadas por el autor sean especialmente histriónicas, por llamarlas de algún modo, ya que en todas ellas salta a la vista la total simbiosis entre utilería e identificación. De hecho, no podríamos siquiera hablar de utilería, sino de objetos, acaso fetiches, en tanto se desplaza hacia esos objetos, no el deseo, sino la posibilidad de completar el «yo». Estos personajes nos demuestran, sin lugar a duda, la cualidad *performativa* de cualquier identidad, la teatralidad de la identidad sexual o del propio nombre, la plasticidad del «yo» no como resultado de dispositivos de alta tecnología, sino, por el contrario, de sencillas técnicas teatrales.

Así sucede con los travestís: sería cómodo- o cándido- reducir su performance al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo van más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal (Sarduy, 1983: 174).

El argumento, antes expuesto, funciona también en reversa. Si podemos afirmar que el travestismo es una forma de teatralidad, igualmente se puede afirmar que el teatro y la interpretación son actividades travestis. No porque a veces el actor se enfrente a la interpretación de un personaje de cuyo sexo sea distinto al suyo, tampoco por que desde la Grecia clásica hasta el siglo XVII fueran jóvenes actores los que representaban a los personajes femeninos. El vínculo lo encontramos en otra parte: en el hecho de que el teatro no sea realmente mimético, como las mariposas de las que habla Severo Sarduy, aquellas que exageran la mimesis hasta el infinito. En el teatro el principio de mimesis no puede sino ser relativo, no se imita hasta confundirse con lo real, sino hasta el extremo de la irrealidad: la representación. Igual que el travesti, la escena no pretende pasar desapercibida como copia exacta de su referente, sino mediante ese parecido desmesurado, convertirse en la exposición de lo que la realidad oculta. En ese sentido, la definición de Sarduy parece apropiada cuando califica al travesti de *hipertélico*, en tanto opera hasta más allá de su fin, más allá del parecido razonable hasta la exposición de un género desarticulable, cambiabile, construible. El parecido es suficiente como para afirmar la presencia de cierto elemento travesti en el teatro, ya que éste también excede la mimesis hasta llegar a la representación de figuras ideales, y en tanto ideales, abstractas. En el caso de la escena, vemos en la necesidad de articular discurso la necesidad de trascender la sobriedad de la vida, de modo que se hacen necesarios los acentos, las ediciones, las síntesis, los efectos. La escena lleva al extremo, el actor lleva al extremo los rasgos de lo real pretendiendo asemejarse a un sentido ulterior, siempre más espeso, más visual, más escandaloso y chillón que el de los hechos cotidianos.

## Técnica teatral y desnaturalización

No me voy a extender demasiado en el cómo. No es particularmente interesante dar cuenta de cuánto tiempo le toma a un joven de 70 kilos, aficionado al fútbol, aprender a caminar con plataformas de más de diez centímetros (un mes aproximadamente); o cuánto tiempo pasa hasta que el mismo joven desarrolla cierto sentido estético para elegir o combinar el barniz de uñas (unos tres meses). Los detalles que van transformando la kinética no son difíciles de incorporar, los actores fueron aprendiendo a subir un poco el centro de gravedad, a pararse apoyados solo en una pierna. Las actrices, por el contrario, fueron encontrando formas de ultrafeminidad que pasaban por la incomodidad de usar un postizo en las bragas, un condón relleno de algodón que debían acomodar entre las piernas como parte de esa feminidad prostética y chillona que en nada se parecía al andar cotidiano de chicas «comunes y corrientes».

Lo que sí resulta interesante en ese adiestramiento es que pone en evidencia, de modo irrefutable (quizás demasiado, las evidencias tangibles pueden ser tramposas) al género como un conjunto de gestos, de cualidades de movimiento socialmente cargado de sentido. En la performance travesti (callejera o escénica) la identidad de género, en el ámbito público al menos, se exhibe como gestualmente construida y gestualmente ejecutada, es decir, performativa<sup>1</sup>.

La performance del otro sexo pareció surtir un segundo efecto en el cuerpo de los actores; esa performance trans fue reblandeciendo en sus cuerpos la anquilosada kinética sexuada que a los veintipocos ya está instalada. No sabría especificar en qué medida este efecto se debió a una constante discusión y referencia a los rasgos kinéticos del género o en qué medida al ejercicio físico de llevar tacones (o el mencionado bulto entre las piernas.) Lo cierto es que la mezcla de ambas cosas fue resultando en la conciencia de que sus propios cuerpos estaban atravesados por una performance de género que ejecutaban todos los días casi sin darse cuenta. La interpretación travesti fue poniendo en evidencia la «no naturaleza» de los cuerpos cotidianos, la no «naturaleza» de los movimientos de la vida diaria.

La clave Brecht, particularmente el distanciamiento como herramienta recurrente, resultó ser una que acomodaba mucho al objetivo de trabajar la desnaturalización del género como código kinético. El conocido efecto «V» (distanciamiento) permitía a los actores entrar y salir de personaje en escena, por lo tanto, alternar visiblemente entre una kinética y otra. El hecho de hacer esto en la escena resulta un acto efectivo a la hora de reafirmar el asunto de la performatividad. El actor pasa de *drag queen* a «actor» y de allí a bailarín de cabaret (una especie de hipermasculinidad estilizada) y en este tránsito debe visiblemente desarmar los códigos de esa feminidad *hipertélica* y cambiarlos por unos «neutros» y, viceversa. Así, tanto el amaneramiento de los personajes «locas» como la sobriedad del actor que comenta desde la escena despojado de personaje alguno, se muestran como codificaciones del gesto, en ambos casos, construidas para significar.

1. El concepto de género como acto performativo fue planteado por Judith Butler en *Gender Trouble*, Ed. Routledge, New York, 1990.

## Lo político

La escritura de Lemebel es, en cuanto a lo político, un punto de partida ideal. Se trata de una escritura frontal que recurre a unas retóricas de lo popular, desde donde emergen las voces de la marginalidad. No cabe ninguna duda del compromiso de este autor tanto en la defensa de los derechos de diversidad sexual, como de su vinculación a los ideales comunistas<sup>2</sup> en defensa de las clases más desfavorecidas. Varios análisis de la obra de este autor señalan la particularidad de una posición fiel a defender una figura doblemente marginada: la «loca» proletaria, la «loca» pobre.

Por encima de éste discurso, el autor también hace frecuentes referencias a la dictadura, a los crímenes y a la represión política del periodo de Pinochet. Quizás por eso, el suyo sea un discurso tan atractivo, porque logra juntar ejes temáticos que en la práctica política chilena más convencional parecieran ser irreconciliables<sup>3</sup>. Se juntan en Lemebel la identificación y defensa de los ideales proletarios locales con la defensa de las sexualidades periféricas:

Estas crónicas constituyen una especie de obituario dedicado a preservar la memoria de las primeras locas que cayeron ametralladas por el sida, cuando la primavera democrática estaba en sus inicios y todavía no se había disipado del todo «el tufo mortuorio de la dictadura». Lemebel pone en relación de contigüidad «sida» y «dictadura» estableciendo una lógica secuencial en la cual la represión premeditada del golpe, su balacera certera, fue la avanzada de lo que llegaría después multiplicando sus efectos destructivos bajo al forma del síndrome viral, como un mecanismo perfeccionado de eliminación para quienes subvierten los valores y las prácticas sociales, en este caso, a los que «desacomodan» la normativa del comportamiento sexual (Rolleri 2004: 2).

Esa contigüidad en la que se ubican dictadura, homosexualidad y sida visibiliza una realidad socialmente compleja y, por lo general, silenciada. La voz que el autor confiere a las «locas» o, más bien, la circulación que alcanzan las voces «locas» es lo que logra la articulación de cruces entre lo sexual, lo social y lo histórico. Estos elementos son comunes a toda la obra de Pedro Lemebel, sin embargo, es en este texto, más que en ningún otro, en el que la dimensión corporal y la performativa se constituyen como espacio privilegiado de la política. En *Loco Afán*, la estética y la acción travesti politizan el cuerpo, el cual se vuelve en sí mismo escenario de reivindicaciones, a la vez que el sida y sus efectos se exhiben en los cuerpos de los protagonistas sumándose a una enunciación articulada desde la marginalidad.

2. Respecto a esta filiación se hace necesario aclarar que Pedro Lemebel efectivamente se ha vinculado públicamente con el proyecto político del Partido Comunista Chileno desde la década de los ochenta. Sin embargo el discurso reivindicativo de este escritor aborda con insistencia cuestiones que dicho partido no apoya con el mismo entusiasmo (por ejemplo la causa de los derechos homosexuales que al menos durante los ochenta representaba un tema conflictivo al interior de dicha colectividad política). Por lo mismo tal vez sea más adecuado calificar el discurso de Lemebel como uno de tendencias anarquistas, debido a su compromiso con una multiplicidad de comunidades marginales, muchas de ellas ajenas a la categoría de proletariado.

3. Véase «Manifiesto. (Hablo por mi diferencia)». *Loco Afán Crónicas de Sidario*. Ed. LOM, Santiago de Chile 1996 (pp. 83-90) En este texto el autor pone de manifiesto las tensiones entre la izquierda de los años ochenta y la identidad homosexual.



## Nombrar los nombres

Jean Franco en «Estudio preliminar. Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia»<sup>4</sup> señala un rasgo de *Loco Afán* que quisiera aquí comentar:

En contraste con el anonimato de estos protagonistas [los personajes de una de las crónicas de *Zanjón de la Aguada* (2003)], las crónicas de *Loco Afán* transparentan la necesidad de nombrar- nombrar víctimas, nombrar muertos y así enfrentarse con historias que dan a la homosexualidad un lugar en la política (Franco, 2004: 17).

En efecto, en *Loco Afán* se manifiesta de modo claro una necesidad de nombrar a los personajes, de hecho, el asunto del nombre ronda la obra de varios modos a la vez funcionando como uno de los ejes articuladores del libro. Muchas de las crónicas tienen el nombre de su protagonista, tenemos por ejemplo a «BERENICE (La resucitada)», «La transfiguración de MIGUEL ÁNGEL», «La muerte de MADONNA», «El último beso de LOBA LAMAR», etc. Por otra parte, Lemebel comenta el llamado «Proyecto Nombres» (*The AIDS memorial quilt* llevado a cabo por *The NAMES Project Foundation*) iniciativa norteamericana de conmemoración a los fallecidos de sida mediante la confección de una manta en la que se encuentran bordados los nombres de los muertos. Respecto a esto, resulta interesante la comparación que hace el autor entre el *quilt* norteamericano y su versión chilena, iniciativa puesta en marcha en Concepción por el C.E.P.S.S. (organismo dedicado a la prevención del sida). En Chile, dice el autor, los nombres bordados sobre arpillera sugieren el «cruce político inevitable, que las succiona en una marea de nombres sidados o desaparecidos, que deletrean sin ecos el mismo desamparo» (Lemebel, 1996: 95).

Al señalar esta «confusión» en los nombres bordados, se presenta también un tema que atraviesa la obra, el vínculo entre esas dos clases de muertos que se confunden en el tapiz: los desaparecidos y los fallecidos de sida.

Por último, uno de los textos desarrolla directamente el asunto de los nombres (*Los mil nombres de María Camaleón*), comenzando con el tema de la denominación o autodenominación del travesti, en un proceso necesario para deshacerse de «ese tatuaje paterno», eliminar «esa próstata de nombre» que fue recibido al nacer y que en nada se parece a la identidad elegida y practicada por la «loca». En tal ejercicio de bautismo reaparece la construcción de la identidad por la propia mano, otra forma más de afirmar un «yo» estructurado a base de acción. El autor comenta, por una parte, los procesos de construcción del nombre femenino y satírico de la «loca», el que puede referir a divas del cine, a defectos físicos o al propio sida, como motivo central de una larga lista de nombres que «requieren triple inventiva para mantener el antídoto del humor». En ese texto se nos presenta, quizás a modo de ejemplo, una lista de 106 nombres de «locas» de todo tipo, nombres que aparecen en cuatro columnas funcionando también como el complemento de esos otros personajes cuyas muertes Lemebel relata como motivo central del libro. La necesidad de nombrar se une aquí a la idea de memorial o, en palabras de Rolleri, se evidencia esa función de «obituario dedicado a preservar la memoria de las primeras locas que cayeron ametralladas por el sida».

Si el libro es un obituario, no es rara la necesidad de nombrar a los muertos, sobre todo en esa secuencialidad en la que ubica Lemebel a los muertos y desaparecidos de la dictadura y a la primeras «locas» muertas víctimas del sida. Podemos así explicar la fuerza que tienen los nombres, nombres inventados, o sobrenombres, en esta obra. Nombres que en su persistencia cumplen la doble función

4. Este artículo se encuentra en: Blanco, Fernando (Editor). *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. LOM Santiago de Chile, 2004.

de la autodenominación (nombre de «loca») y del rito funerario de recordar a los muertos diciendo sus nombres (nombres de los desaparecidos.)<sup>5</sup>.

Esta mencionada vinculación que plantea el autor entre dos tipos de víctimas de una violencia que acostumbra ensañarse con los seres más desprotegidos, era en el montaje un punto que no podía ser desaprovechado. Y tal como en el libro la mención de los nombres era la expresión de tal vínculo, en la escena también ese recurso prometía ser efectivo. Sin embargo el tema de los nombres presentaba una o dos dificultades a resolver. En el marco de la representación, casi todo nombre propio se vuelve una identidad de papel, un personaje hueco, en tanto que existe solo circunscrito a los límites físicos del escenario. En otras palabras Romeo no existe y Juan, cuando se le nombra desde la escena, tampoco. La necesidad de recuperar la potencia de los nombres era un asunto a trabajar. Allí el uso del distanciamiento ofrecía una posibilidad de resolución. La ruptura de la ficción, que este recurso proporciona, nos presenta con la potencialidad de recuperar el peso de realidad cotidiana aun cuando es enunciada desde el escenario.

Y parece ser que cuando hablamos de política a veces no podemos evitar recurrir a la dictadura, a todo el espesor semiótico derivado de esa experiencia, a los signos y a los rituales que la comunidad ha elaborado para los largos duelos necesarios para vivir y para comprender. A veces acabamos recurriendo a eso, a veces no tiene sentido resistirse a ello, cuando la historia que contamos reclama formar parte del duelo nacional por los que ya no están. Pensé que el lugar común no sería necesariamente una mala idea. Los estudiantes fueron a buscar otros nombres, nombres reales, nombres rescatados de sus entornos habituales, donde, no sin cierta sorpresa, descubrieron que el sida había estado presente. Un vecino, el hermano de un amigo, un admirado director de teatro, un profesor del colegio de la infancia comenzaron a aparecer como nuevas víctimas de otra violencia, nuevos desaparecidos por la enfermedad. En Chile, se ha hecho costumbre realizar vigili- as en conmemoración a los desaparecidos, éstas se llevan a cabo en calles y lugares con algún vínculo con los crímenes políticos de la dictadura. Esas noches la gente enciende velas y las deja arder en la calle, a veces también ponen flores, notas, pero, en general, lo más importante son las velas. Velas encendidas en escena además de suponer algún peligro de incendio, son el número uno del lugar común, de la estética insoportablemente ingenua que debe evitarse a toda costa en aras del buen gusto (al menos recuerdo eso como máxima absoluta en mis años de estudiante). En este caso el buen gusto quedó en segundo lugar. La potencia del ritual de la vigilia en la cultura popular chilena (en realidad, cuando no tienen un sentido religioso han pasado a llamarse *velatones*) la inmediata legibilidad de una hilera de velas en el suelo como tributo a los asesinados por al injusticia superaba en efectividad cualquier otra solución más elegante. Acabábamos así el montaje, cada actor encendiendo una vela al borde del escenario, nombrando a un fallecido a causa del sida, como en el *candlelight*, más o menos como en una velatón.

Ahora que reviso el proceso desde la distancia me resulta igualmente difícil sacar conclusiones demasiado complejas o novedosas. En estas páginas no he hecho sino describir en parte la experiencia de ese montaje e intentar seccionarla en conceptos convincentes. Tal vez lo único que puedo señalar a modo de conclusión es la potencia y la variedad de recursos que se pueden encontrar en los

5. Tal vez sea necesario explicar la importancia del nombre en los ritos que recuerdan a los detenidos desaparecidos por la dictadura de Pinochet. Varios rituales en recuerdo de estas personas se basan en el acto de decir el nombre completo (generalmente dos nombre y los dos apellidos) a veces acompañado del grito «Presente». Otros objetos o espacios construidos como memoriales para los desaparecidos están también basados en la inscripción de los nombres completos en monumentos, como por ejemplo el memorial del Cementerio General de Santiago o el Parque por la Paz, antiguo campo de tortura. El uso de los nombres en los desaparecidos sustituye al cuerpo ausente, al cadáver nunca encontrado. Podemos así entender como Lemebel mediante estos usos memoriales del nombre de las «locas» muertas establece una relación entre la violencia política de la dictadura y la violencia también política con la que el sida ataca a esos cuerpos doblemente marginales y los hace desaparecer del mundo casi sin dejar rastro. Así el extenso nombre completo del detenido desaparecido se hermana con el breve apodo de la «loca» llevada por la sombra.

espacios transicionales entre las formas fijas. La riqueza de significado posible en el desplazamiento desde un formato textual y otro, las múltiples posibilidades de representación entre un personaje masculino y uno femenino, entre el contar una historia invisible y remitir a la historia nacional. En ese sentido el travestismo, visto como transformación, como tránsito hasta un más allá de las formas fijas sigue presentándose como herramienta útil para sacar mejor partido de los materiales con los que contamos en la escena.

31-8-2008

### Bibliografía

- FRANCO, Jean (2004), «Estudio preliminar. Encajes de acero: La libertad bajo vigilancia», en BLANCO, Fernando (ed.), *Reinas de otro cielo. Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, LOM.
- LEMEBEL, Pedro (1996), *Loco Afán Cónicas de Sidario*, Santiago de Chile, LOM.
- PRECIADO, Beatriz (2000), *Manifiesto contrasexual*, Madrid, Opera Prima.
- ROLLERI, Itatí (2004), «La patada de la yegua: Subversión del cuerpo sexual. Correspondencia entre SIDA y Dictadura en *Loco Afán* de Pedro Lemebel.», *Actas del 2º Congreso Internacional de Literatura Argentina, Latinoamericana y Española*, CELEHIS, Mar del Plata.
- SARDUY, Severo (2001), «Los travestís», en *Revista Quimera*, Nº 207/208, Barcelona (1º publicación del artículo en 1983), pp. 174-176

### Fotografías del montaje



