

## La literatura como reflejo de una Latinoamérica en crisis: la inclusión del grotesco en *Loco afán. Crónicas de Sidario*, de Pedro Lemebel

María Inés Aldao  
Universidad de Buenos Aires

### Resumen

En el texto *Loco afán. Crónicas de Sidario*, de Pedro Lemebel, abundan las escenas, imágenes y situaciones grotescas. En las crónicas del texto, el grotesco es utilizado para introducir el elemento *sida*: todos los personajes o hechos grotescos se relacionan con esta enfermedad y con su destino fatal, la muerte.

La utilización del grotesco en *Loco afán* descomprime las situaciones trágicas y, mediante la combinación de diversos elementos, se narra el caos que el sida produce.

Comunidad enferma. Sociedad enferma. Para Lemebel la América Latina actual es un continente enfermo que, grotescamente, se dirige con lentitud pero inexorablemente hacia un destino fatal. La penetración de la plaga es, entonces, inversión del mito de procedencia: el sida no vino, para Latinoamérica, desde África sino desde Estados Unidos. Es, además, una nueva forma de dictadura: produce tantos o más muertos/desaparecidos. Lemebel parece plantear que el sida es el arma más fatídica del gobierno militar, nueva irrupción neocolonial que empobrece aún más a los países más pobres. Esta errancia de la enfermedad que va de un cuerpo al otro se difunde como el sida: de cuerpo a cuerpo, hasta hacerlo desaparecer.

De esta forma, Latinoamérica, colonia estadounidense por la dictadura y por la inclusión de la enfermedad, se ve condenada a la marginación eterna que, en el texto, está representada por el marginado más periférico: el *travesti* sidoso que se prostituye, embelesado con las luces del Norte pero conciente de lo que produjo en él. Lemebel asocia el sida con la dictadura, otra forma brutal de colonización yanqui.

**Palabras clave:** Latinoamérica – sida – dictadura – colonización - marginación

Todo texto es reflejo de las convulsiones sociales de su época. Todo texto latinoamericano es, además, espejo de las problemáticas que atañen a nuestro continente y que, en muchos casos, desarrollan de manera tragicómica.

En *Loco afán. Crónicas de Sidario* (Lemebel, 1997) abundan las escenas, imágenes y situaciones grotescas. En las crónicas del texto, el grotesco es utilizado para introducir el elemento *sida*. Todos los personajes o hechos grotescos se relacionan con esta enfermedad y con su destino fatal: la muerte.

Así, la función del grotesco es la de matizar lo trágico del hecho en sí (una muerte irremediable), intercalando imágenes risibles. En consecuencia, la situación funesta inherente a todo portador es descripta con un agregado humorístico para distraer al lector que oculta la verdadera esencia trágica textual.

La utilización del grotesco en *Loco afán* descomprime las situaciones trágicas y, mediante la combinación de diversos elementos, se narra el caos que el sida produce.

Comunidad enferma. Sociedad enferma. Para Lemebel la América Latina actual es un continente enfermo que, grotescamente, se dirige con lentitud pero inexorablemente hacia un destino fatal. De aquí que, para el autor y desde el epígrafe<sup>1</sup> de su texto, el introductor de la enfermedad en los países periféricos sea Estados Unidos. Es decir, el marginado por excelencia (el *travesti* tercermundista) hereda lo peor de la potencia, un virus mortal, mientras

---

<sup>1</sup> “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio”.

que, a la vez, consume sus estrellas de cine, sus divas y su moda en una tragicómica paradoja: querer ser lo que nunca podrán, dado que morirán.

Para resolver qué se entiende por *grotesco*, me remito a Bajtin (1994), quien postula que el término surge durante el Renacimiento, más precisamente a fines del siglo XV, a raíz de excavaciones hechas en los subterráneos de las Termas de Tito, en Roma. Allí fue descubierto un tipo de pintura ornamental desconocida hasta el momento. A esa pintura se la denominó grotesca, término derivado del sustantivo *grotta*, es decir, gruta. Inmediatamente, comenzó a utilizarse dicha expresión para la literatura que fundía lo trágico y lo cómico en una misma instancia textual. De aquí que *lo grotesco* permita asociar elementos heterogéneos y comprender la posibilidad de un orden distinto.

Según Wolfgang Kayser (1964), lo grotesco produce en el receptor un sentimiento de gran angustia frente a la imposibilidad de situarse en un mundo siniestro. De esta manera, suscita distintas sensaciones: por un lado, la sonrisa y, por el otro, la congoja. En el grotesco, la presencia simultánea de lo cómico y de lo trágico impide al lector ubicarse con seguridad en uno de los dos polos. En el grotesco prevalece una sensación de derrota ante el impedimento de cambiar el mundo. De aquí que los personajes sean antihéroes, dada su irremediable impasividad ante la realidad que les toca vivir. Esto se observa con claridad en la tragicómica resignación de la mayoría de los personajes de *Loco afán* ante su enfermedad.

Ya en la crónica “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)”, la primera del texto, se describe una cena fallida en la casa de la Palma. La situación es cómica de por sí: las locas, en su afán por parecerse a “la Taylor o la Dietrich” (Lemebel 1997: 13), usan tapados de visón en pleno verano y se pelean por ellos. Pero esta situación no movería a risa si se estima que estas locas doblemente travestidas (que quieren parecer mujeres pero, a la vez, no cualquier mujer sino una diva hollywoodense) portan sida.

Esta apariencia exuberante del *travestí*, la proliferación de lujos y adornos imitada de *Yanquilandia*, contrasta terriblemente con el contexto de miseria y exclusión latinoamericana, con su realidad socio-política y económica. Considero relevante el hecho de que, al llegar a la fiesta, los pavos (la comida) habían desaparecido, así como los visones: nadie los volvió a ver luego de la fiesta de aquella noche. Doble alusión al inicio de la dictadura (es primero de enero de 1973) y anticipo de lo que vendrá: una loca indica que “se me ocurre que viene pesado” (Lemebel 1997: 12).

Encontramos, además, elementos tragicómicos en la foto que se toman las locas en la que “lo único nítido es la pirámide de huesos en el centro de la mesa” (Lemebel 1997: 18), huesos que remiten a los pavos que se habían cenado pero que, a su vez, connotan las consecuencias de la dictadura chilena que, en esta crónica, está a punto de iniciarse. Algo similar percibimos en la crónica “La Regine de Aluminios El Mono”. La politización de lo sexual se manifiesta en la grotesca comparación orgía/desaparecidos:

Por todos lados fragmentos de cuerpos repartidos en el despelote sodomita [...]. Así, restos de cuerpos o cadáveres pegados al lienzo cespido de las sábanas. Cadáveres de boca pintada enroscados a sus verdugos. Aún acezantes, aún estirando la mano para agarrar el caño desinflado de la eyaculada guerra. Aún vivos, incompletos, desmigados más allá de la ventana, flotando en la bruma tísica de la ciudad que aclaraba en los humos pardos de la protesta. Sin duda, eran cadáveres de fiesta... (Lemebel 1997: 30)

En esta misma crónica, los militares son objeto de burla ya que, al representar el nuevo régimen, se presentan como supuesto modelo de orden patrio y ejemplo familiar. Sin embargo, son estos mismos los que acuden presurosos y encubiertos al prostíbulo *travestí* de Regine para descansar y regocijarse, cansados de “apalea gente en el tamboreo de la represión”

(Lemebel 1997: 27) y culpando a los terroristas de no permitirles saciar sus necesidades viriles en paz.

En "La muerte de Madonna", el grotesco se presenta en el fallido intento de "la Madonna de San Camilo" por parecerse a su adorada cantante yanqui. Esta imitación resulta cómica por su escaso pelo, sus dientes caídos, su convicción de que es una artista, sus hematomas por los golpes de los pacos y su pseudo-inglés parodiado en la escritura ("Mister, lovmi plis"). Además, ella está convencida de que, en el show que dará la diva en Chile, podrá conocerla y convertirse en su mano derecha y confidente. La parodia al prototipo de la cultura *pop* yanqui a través del cuerpo degenerado de la *travesti* con sida retoma un género (grandes mujeres norteamericanas) para imitarlo, distorsionarlo y, de esta manera, resignificarlo. Madonna es su "duplicado Mapuche" (Lemebel 1997: 34) y esta diferencia indeseada (ya que el objetivo era lograr el parecido) es una trunca mimesis debido al fatal efecto del sida. Su cuerpo está atravesado por la cultura masiva pero, también y fatalmente, por la enfermedad que se masifica entre los latinos.

En "El último beso de Loba Lamar", la Lobita muere por sida pero sus compañeras no se resignan a la desfiguración del cadáver. Por esto, la Tora, *travesti* que había sido luchador en su juventud, pretende embellecer la expresión del cuerpo a fuerza de cachetazos: "se persignó ritualmente como lo hacía antes de iniciar el combate. Y de un brinco se encaramó sobre el cadáver agarrándolo a charchazos" (Lemebel 1997: 47). Alegoría de la lucha del *travesti* infectado *versus* la muerte por sida. Descargan en el cadáver de la Loba su impotencia, ya que el cuerpo de la amiga es símbolo y recordatorio de su inexorable fin. Luego, al finalizar la "artesanía necrófila" (Lemebel 1997: 47) las locas miran "todas emocionadas" a la Loba, quien porta ahora un lindo gesto en su rostro muerto.

Encontramos, entonces, la enfermedad como la penetración de lo estadounidense. La primera loca que contrajo la enfermedad y la expandió por Chile fue Pilola Alessandri, quien "se compró la epidemia en Nueva York, fue la primera que la trajo en exclusiva" (Lemebel 1997: 16). Por otro lado, la Chumilou se contagió sida por un gringo (Lemebel 1997: 19). La gran colonizadora que reproduce su política mortal coloniza, además, el nivel del lenguaje: el narrador (que enuncia desde adentro y, por lo tanto, forma parte de la diferencia), parodiando a la Gran Potencia, utiliza constantemente términos foráneos: *supermarket*, *light*, *twist*, *hit-parade*, *make-up*, etc. Además, el juego de palabras del autor desconfigura también lo lingüístico: depre-sida, agrade-sida, pisco-sida. Sucede asimismo entre los nombres de las locas: María Misterio, María Sombra, María Acetate, María Sarcoma, la Frun-sida, la Sui-sida, la Ven-sida. Lo tragicómico en su punto máximo: en el nombre, en el rasgo identitario.

El texto brinda otras situaciones y crónicas grotescas: el caso de Miguel Ángel, niño sanador que ve a la Virgen y que regresa de un viaje a Europa hecho mujer (milagro divino); el relevo de los músicos y cantantes homosexuales o, lo que es peor, que posan de amanerados como estrategia de *marketing*; la crítica a las campañas de prevención que, para el autor, publicitan el sida incentivando la promiscuidad. Esta moda de cuidarse que atraviesa los medios de comunicación instruyendo sobre el uso del preservativo y la profusión de campañas repentinas "son verdaderas clases porno que se usan para hacer más atractiva la prevención pero terminan invirtiendo el objetivo" (Lemebel 1997: 68). Acto seguido, el narrador parodia la propaganda planteando que los actores de las publicidades son tan bellos que, en el momento de la concreción, nadie pensaría en buscar un condón.

Lo grotesco incorpora lo trágico y lo cómico en igual proporción: "El sepelio de una loca sidada es para filmarlo" (Lemebel 1997: 76) anuncia el narrador. Así, el velatorio de la Chumilou es reflejo de la dictadura. Ella quiso que hubiera "tantas velas como desaparecidos" (Lemebel 1997: 20). La corta vida de los *travestis* es, entonces, plena paradoja: cuerpo que quiere ser de mujer pero que, a la vez, sólo indica consunción y muere con la dictadura (militar y del sida). Llega, con ella, el sida que las consume irremediamente y las transforma en desaparecidos.

La penetración de la plaga (sombra, misterio, en el texto) es, entonces, inversión del mito de procedencia: el sida no vino, para Latinoamérica, desde África sino desde Estados Unidos. Es, además, una nueva forma de dictadura: produce tantos o más muertos/desaparecidos. Lemebel parece plantear que el sida es el arma más fatídica del gobierno militar, nueva irrupción neocolonial que empobrece aún más a los países más pobres. Esta errancia de la enfermedad que va de un cuerpo al otro se difunde como el sida: de cuerpo a cuerpo, hasta hacerlo desaparecer.

De esta forma, Latinoamérica, colonia estadounidense por la dictadura y por la inclusión de la enfermedad, se ve condenada a la marginación eterna que, en el texto, está representada por el marginado más periférico: el *travesti* sidoso que se prostituye, embelesado con las luces del Norte pero conciente de lo que produjo en él. Lemebel asocia el sida con la dictadura, otra forma brutal de colonización yanqui.

## **Bibliografía**

Bajtín, Mijail (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (trad. De Julio Forcat y César Conroy), Buenos Aires, Alianza.

Hutcheon, Linda (1981). "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática" (trad. de Elsa Noya y Alba Soldán). *De poétique* 46, 140-155.

Jitrik, Noé (1993). "Rehabilitación de la parodia". Roberto Ferro (coord.). *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 13-29.

Kayser, Wolfgang (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova.

Lemebel, Pedro (1997). *Loco afán. Crónicas de Sidario*, Santiago, Lom.

Palaversich, Diana (2005). "El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco afán*, de Pedro Lemebel". *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México, Plaza y Valdes, 151-154.

Sontag, Susan (1996). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Buenos Aires, Aguilar.