

*AIDS AS A LITERARY DISEASE: ABIGAEI BOHÓRQUEZ,  
PEDRO LEMEBEL AND JOAQUÍN HURTADO*

**GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ\***

Research professor, Academia de Creación Literaria  
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

*Por qué seremos tan gustosas  
que no nos bastará el gesto airado del muchacho,  
su curvada muñeca:  
pretenderemos desollar su cuerpo  
y extraer las secretas esponjas de la axila  
tan denostadas, tan groseras.*

NÉSTOR PERLONGHER

*To my professor Ana Rosa Domenella, with awe and gratitude*

**Abstract:** *This article focuses on the fictional representation of AIDS as a late-twentieth-century disease. Three particular writers, Abigael Bohórquez, Pedro Lemebel and Joaquín Hurtado, offer, through poetry and chronicles, testimonies as a kind of counter-discourse of the underworld of homosexuals, transvestites, and other unorthodox representations. In these writings, gender, class and race surface as the carnival of the memory for the absent ones, those who stay behind as characters of a past time.*

**KEYWORDS:** HIV; HOMOSEXUALITY; TRANSVESTITES; GENDER; SOCIAL CLASS.

RECEPTION: JANUARY, 2014

ACCEPTANCE: NOVEMBER, 2014

---

\*gerardbb81@hotmail.com

## EL SIDA COMO ENFERMEDAD LITERARIA: ABIGAEL BOHÓRQUEZ, PEDRO LEMEBEL Y JOAQUÍN HURTADO

GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ\*

Profesor-investigador, Academia de Creación Literaria  
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

*Por qué seremos tan gustosas  
que no nos bastará el gesto airado del muchacho,  
su curvada muñeca:  
pretenderemos desollar su cuerpo  
y extraer las secretas esponjas de la axila  
tan denostadas, tan groseras.*

NÉSTOR PERLONGHER

*A mi maestra Ana Rosa Domenella, con admiración y gratitud*

**Resumen:** En este artículo se analiza la representación ficcional del SIDA como enfermedad de finales del siglo XX en tres escritores: Abigael Bohórquez, Pedro Lemebel y Joaquín Hurtado, quienes elaboran testimonios en la poesía y la crónica como contradiálogos del mundo soterrado de los homosexuales, travestis y otras representaciones heterodoxas en las que el género, la clase y la raza se advierten como el carnaval de la memoria por los ausentes que quedan representados como personajes de una época.

**PALABRAS CLAVE:** VIH; HOMOSEXUALIDAD; TRAVESTIS; GÉNERO; CLASE SOCIAL.

RECEPCIÓN: ENERO, 2014

ACEPTACIÓN: NOVIEMBRE, 2014

---

\*gerardbb81@hotmail.com

La historia de la literatura ha estado acompañada del progreso médico y también de las enfermedades más temidas a lo largo de los siglos. Si en la Edad Media y hasta muy entrado el Barroco se optaba por la técnica del sangrado para mitigar los males, en el siglo XIX y XX aparecieron enfermedades endémicas como el paludismo, la tuberculosis —que mató a muchos héroes y heroínas del periodo romántico—, la difteria, la sífilis y otros tantos padecimientos invasivos y mortales, algunos de los cuales han sido difíciles de tratar desde la ciencia médica, además de postrar a los sujetos que las padecen en una suerte de exilio familiar y social.

Por siglos, la enfermedad ha estado asociada al castigo divino. En Grecia, desde la antigüedad, la temida peste hizo que las sociedades paulatinamente diezgadas vivieran en un temor constante, pues era considerada un castigo físico estipulado por los dioses griegos a causa de la transgresión humana. En el cristianismo, también la peste azotó pueblos enteros debido al encono divino. Así ha trascurrido el pánico. La épica y la narración se han convertido en el registro de una época que habla básicamente de las calamidades y la forma en la que se enfrenta a la muerte o se le evita.

A partir del siglo XX se habla de forma más frecuente del cáncer y, en la década de 1980, de contagio por virus de inmunodeficiencia humana y su posterior etapa, el síndrome de inmunodeficiencia adquirida. Se trata de enfermedades temidas, propias de la posmodernidad, las cuales estigmatizan al enfermo, visualizado en el final de su vida.

A decir de Susan Sontag, la enfermedad física puede leerse como una figura y una metáfora en el sentido de que está cargada de un contenido social, médico y psicológico que concibe al cuerpo invadido del paciente como el lado nocturno de la vida. Desde su aparición en la década de 1980, el SIDA se asocia inevitablemente con la muerte, pues “la propia reputación de la enfermedad aumentaba el sufrimiento de quienes la padecían” (135). En una sociedad principalmente homofóbica, la aparición del virus significó una condena para quienes comenzaron a padecer un señalamiento específico que hacía escarnio de ellos y volvía públicas las suposiciones respecto a las prácticas sexuales consideradas licenciosas. La enfermedad apareció como una metáfora en alusión franca a lo tergiversado por desconocido. En el ambiente familiar, social y laboral se crearon exclusiones y estigmas; se manifestó el terror al contagio y al padecimiento como estrategia inmediata. La gente hablaba de la irresponsabilidad del contagiado, así como del manido concepto de *identidad sexual*, generalmente, concebido como una condición inamovible. En todo el mundo, durante las décadas de 1980 y 1990, el rechazo hacia el infectado quedaba circunscrito a la condena

por el goce sexual y a la performatividad de las prácticas sexuales, juzgadas desde el espacio heterosexual.

Por otra parte, a lo largo de los años, el SIDA llegó a acentuar los temores respecto al cúmulo de infecciones. Con el tiempo se fue hablando de un estado invasivo; de un ser humano cuyo cuerpo está en indefensión ante la gran carga viral que acecha. Desde sus inicios la condición serológica fue concebida como la peste del mundo globalizado e inicialmente entendida como una enfermedad de homosexuales. La lectura moral y religiosa acentuaban la vergüenza, no sólo del paciente sino de los amigos y personas cercanas:

[...] tener SIDA es precisamente ponerse en evidencia como miembro de algún “grupo de riesgo”, de una comunidad de parias. La enfermedad hace brotar una identidad que podría haber permanecido oculta para los vecinos, los compañeros de trabajo, la familia, los amigos. También confirma una identidad determinada [...] el de los varones homosexuales [que] ha servido para crear un espíritu comunitario y ha sido una vivencia que aisló a los enfermos y los expuso a vejamen y persecución. (Sontag 153)

El SIDA es, ante todo, la marca de los excluidos. Con frecuencia la terminología médica de *grupos de riesgo* alude a la etiqueta delincencial de las acciones contra natura, así como a los contagios irresponsables en donde median las adicciones, el uso de sustancias ilegales y, sobre todo, la promiscuidad homosexual. Con el tiempo se ha ido aceptando que el SIDA llegó a revelar que las prácticas sexuales heterodoxas abarcan cualquiera de las diversas formas de experimentar el erotismo y el placer, incluyendo otras identidades sexuales.

A partir del conocimiento paulatino, el SIDA ha quedado signado como una marca de la diferencia. Estar enfermo supone un flagelo, un mal corporal y social que estipula sus propios edictos respecto a la socialización y futuro del paciente, asociado con el padecimiento moderno de la “peste gay”; por eso se castiga con el rechazo y la segregación.

Si existe una mirada médica y jurídica sobre los cuerpos infectados, también debe destacarse que el cuerpo mismo, a partir de que se identifica la presencia del virus en la sangre, se convierte en una estadística, en una contabilidad bioquímica y en un cuerpo político sobre el cual recae una mirada de conmiseración, a veces de rechazo; otras tantas se convierte en una concepción paternalista por parte del Estado hacia el paciente “vulnerable”, al que hay que controlar y vigilar para que se

informe y evite el contagio a los “sanos”, según la mirada del *establishment* médico, jurídico y político.

En su libro *El sida y sus metáforas* (1988), Susan Sontag dice que en sus inicios el SIDA se erigió como la enfermedad de un “ellos” y no de un “nosotros”, en franca alusión al mundo de los marginados. En lo social —y a pesar de la información—, todavía se defienden los tópicos del contagio por cuestiones de minorías raciales y sexuales, según la concepción moral y casi apocalíptica, aunque la ciencia médica ha pluralizado los riesgos a todas las identidades y prácticas sexuales.

Por su parte, en *Viajes virales* (2012), la escritora y crítica literaria Lina Meruane, al estudiar el corpus literario serológico en Hispanoamérica (Sarduy, Copi, Arenas, Grombrowicz, Vallejo, Bellatin y otros), emparenta la producción de estos autores con la condición del exilio, el viaje y la colonización. De acuerdo con la investigadora, la manifestación y condición viajera del virus encuentra un espacio de colonización que vulnera el concepto de *patria* e incluso los de *utilidad/producción/consumo*, pues, como veremos en los textos que comentaré, existe una mirada respecto a la inutilidad social y la carga que supone el sujeto enfermo para el Estado y la sociedad, sobre todo porque el aparato ideológico capitalista sólo considera al sujeto en tanto consumidor. Un portador del virus también es un peligro en la medida en que generalmente se piensa como una amenaza transfronteriza, pues “por más extranjero que sea el mal, una vez instalado dentro de las fronteras nacionales detonan una serie de cambios en la percepción y en la circunstancia local de la enfermedad y de las disidencias sexuales” (71).

La literatura tiene ejemplos precisos respecto a la aparición ficcional del SIDA. La enfermedad llega al espacio del discurso literario para representar, problematizar y cuestionar los códigos socioculturales; es decir, por medio del arte poético se hace visible lo condenado. Para los objetivos de este artículo me interesa presentar tres ejemplos en los que la experiencia del SIDA aparece de forma clara, más allá de la metáfora, pues la enfermedad materializa las historias de sujetos contagiados, los cuales, bajo el sello de la discriminación absoluta, son retomados —a veces homenajeados— por los siguientes autores: el poeta y dramaturgo mexicano Abigael Bohórquez, con su poemario *Poesida* (1996); el cronista, artista visual y performancero Pedro Lemebel, con su libro *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), y el cronista mexicano Joaquín Hurtado, en *Crónica sero* (2003). El primer autor es, ante todo, poeta y dramaturgo, en tanto que el segundo, al emparentar su labor como performancero en el dúo Yeguas del Apocalipsis, encuentra en la narración de estética neobarroca

la posibilidad de combinar poesía, espectáculo y narración. Por su parte, Joaquín Hurtado se ha caracterizado por escribir en el suplemento *Letra S* del periódico *La Jornada* sus crónicas serológicas. En el caso del texto aquí comentado, se trata de una recopilación en formato de libro.

En México, la aparición ficcional del sida durante la década de 1980 se da principalmente en el terreno del teatro, en detrimento de otras manifestaciones literarias como la narrativa, la poesía y el ensayo. La escritura acerca del sida dentro de la cultura mexicana hace frente al discurso médico, mediático y jurídico que, sin decirlo, criminaliza al sujeto quien padece la enfermedad por medio de interrogatorios, estadísticas y prevenciones las cuales son también advertencias para que no contagien a otros, sobre todo porque la enfermedad es algo inédito, temido y estigmatizado.

Antonio Marquet, uno de los primeros críticos en estudiar las representaciones de la enfermedad en el arte mexicano, habla sobre distintas obras teatrales representadas en la Ciudad de México durante junio de 1995. Algunas de éstas oscilan entre la calidad artística y la intención didáctica e informativa. Varios de los autores y actores son activistas homosexuales.<sup>1</sup> En muchas de estas obras —algunas de ellas publicadas en años recientes— se plantea que el tema del sida no sólo involucra a los homosexuales, sino que incluye, además, a los bisexuales. La noción desequilibra —al menos desde el terreno del teatro— la idea exclusiva de las prácticas heterosexuales y, además, visualiza a la bisexualidad como categoría de análisis.

En el terreno de la narrativa mexicana, y a pesar de la polémica etiqueta de “literatura gay” desencadenada a partir de la década de 1980, hubo muy pocos ejemplos dedicados al tema del sida en la última década del siglo xx. Algunos de ellos son las novelas *Agapi mu* (1993) y *Cielo de invierno* (1999), de Luis González de Alba; *La muerte alquila un cuarto* (1994), de Gabriela Rábago y *Salón de belleza* (1995), de Mario Bellatin, que metaforiza la enfermedad sin nombrarla.

---

<sup>1</sup> Algunas obras consignadas por el crítico son: “Y luego... por qué las matan”, de Xavier Lizárraga; “Cuando el tiempo termine”, de Oriel Camargo Vera; “Naturaleza muerta y Marlon Brando”, de Humberto Leyva; “A los cuatro vientos”, de Guido Rosas; “A tu intocable persona”, de Gonzalo Valdés Medellín; “Las noches fiadas”, “Esos invertidos amores” y “Ámame como hombre”, de Julio Sergio Alazcuaga; “Disturbio”, de Arturo Villaseñor; “Un día nublado en la casa del sol”, de Antonio Alagarra, entre otras. Para mayor información respecto al tema del sida en el arte, véase el capítulo vi del libro *Que se quede el infinito sin estrellas!*, de Antonio Marquet.

En este artículo analizo tres ejemplos literarios que emparentan su discurso estético con el alegato político y hacen frente a la homofobia institucionalizada, aprobada y reproducida por la sociedad. Para el primer caso, me interesa centrarme en el discurso-testamento del poeta sonorese Abigael Bohórquez y su libro *Poesida*; después pretendo aterrizar en el mundo de los travestis mostrados por el cronista y novelista chileno Pedro Lemebel, en su libro *Loco afán. Crónicas de sidario*, para, finalmente, concluir con el libro *Crónica sero*, del regiomontano Joaquín Hurtado.

En los tres libros, el espacio de la enfermedad queda ambientado no sólo por el rechazo sino incluso por la violencia. Los autores proponen una visión ácida de la realidad emergente; problematizan los discursos médicos y sociales desde la literatura, y consideran necesario asumir el lenguaje y la intersubjetividad para, a través de la escritura, inventar/se como protagonistas, testigos o partícipes de una historia clínica que se lleva al registro de la poesía, en el caso de Bohórquez, o de la crónica, según Lemebel y Hurtado.

El mundo soslayado, marginal y popular aparece en los tres autores aquí analizados; al presentar la coexistencia social conflictiva están hablando del Eros y Tánatos obliterados que se ubican en un espacio liminal, descentrado de la comprensión social y en lucha colonizada.

Lo que quizá no ofrecen los expedientes clínicos y mentales de los pacientes, los autores lo llevan al terreno artístico y al análisis emocional de una época. Es importante analizar cómo es que los escritores estilizan los cuerpos enfermos, incluso aquellos ya desgastados por el avanzado estado crónico de la enfermedad. El relato poético indaga y muestra las vidas específicas de los infectados, más allá de considerarlos una cifra de las estadísticas. Al hablar de esos personajes, los autores también sugieren la lectura del yo-autobiográfico, en el sentido de que hacen suyas las preocupaciones de los otros, por lo que, al final, el *ellos* es un *nosotros* en diálogo continuo.

## I

Abigael Bohórquez (Caborca, Sonora, 12 de marzo de 1936, Hermosillo, 28<sup>2</sup> de noviembre de 1995) escribió, en 1991, su poemario *Poesida*, texto con el que un

---

<sup>2</sup> El poeta y dramaturgo murió entre el 25 y 26 de noviembre, víctima de un paro cardíaco. Se ha fijado la fecha del 28 de noviembre porque ésta corresponde al día en que lo encontraron muerto en su pequeña habitación de la calle de Bernardo Reyes, de Hermosillo, Sonora.

año más tarde obtuvo el Premio Internacional de Poesía organizado por El Consejo Nacional para Prevención del SIDA (CONASIDA), la Universidad Nacional Autónoma de México y la Organización Panamericana de la Salud. Sin embargo, el texto fue publicado hasta 1996, en Tijuana, por parte de Ediciones los Domésticos, gracias a las gestiones del gran poeta Mario Bojórquez. Se trata de un libro con once poemas que desde el título hace énfasis no sólo en el tema llevado a la literatura, sino en el estigma social; es decir, más que tener un nombre de pila, los personajes recordados en el poemario quedan signados por la enfermedad misma y por esta razón el poeta los lleva a la literatura. El SIDA ingresa como tema al espacio de la poesía, coloniza el campo de la escritura y la vuelve serológica: preocupación, estampas o retablos de cuerpos enfermos, exiliados y rechazados.

Como parte de la elaboración literaria, el discurso contestatario del poeta está presente incluso en las palabras que revisten una forma de subvertir el lenguaje desde la rabia; por eso Bohórquez trabaja la semántica del neologismo, del doble significado. Algunos ejemplos que desfilan por el libro son los siguientes: *inconocido*, *calacachóndima*, *solándula*, *verdeSIDA*, *me la mento* y *casca vana*.

Bohórquez hace la apología de la memoria de una época convulsa, llena de prejuicios, rechazo y desconocimiento respecto a una terrible enfermedad, entendida en sus orígenes como una pandemia de homosexuales. A la vez que hace un homenaje a sus caídos, el autor deja un testamento casi en su función de interpósita persona; un texto crudo que refiere los amores de los derrotados de la vida, de los olvidados y clasificados. En el texto introductorio, deja en claro su intención:

Traigo este documento cruel pero solidario para pedir comprensión infinita para los ciudadanos del mundo que han muerto víctimas de este cáncer finisecular y bondad para estos poemas del paraíso perdido que algún día que mi imaginación no alcanza a predecir reencontraremos: *Poesida*, poesía testimonial de quien pudo escribirla con todas las palabras de que es capaz un hombre [...] (18)

La poesía es puesta al servicio del testimonio de una época y de la visibilidad de los sujetos, pero también de la propia, pues el relato de su vida homosexual, las referencias a la relación con su madre —afligida por el hijo heterodoxo—, así como su gusto por los boleros y la cultura popular son las marcas del *yo* lírico dentro de su poemario.

En las siete estrofas de “Desazón”, el poeta inicia la confesión literaria hablando de sus primeras experiencias sexuales condenadas por la sociedad: “Cuando ya hube

saboreado/ sexo y carne y entraña/ y vendido mi carne en los subastaderos,/ cuando hube paladeado/ boca, lengua y pistilo, y comprado el amor entre vendimiadores” (28), pero la compra-venta de los cuerpos, la experiencia amorosa y sexual se asimila más adelante en un *nosotros* como una identidad colectiva que se vuelve única debido a la marca y a la diferencia del espacio heterosexual. En medio de los placeres, la pregunta retórica:

¿Por qué este mal de muerte en esta playa vieja  
ya de sí moridero y desamores,  
en esta costra antigua  
a diario levantada y revivida,  
en esta pobre hombruna  
de suyo empobrecida y extenuada  
por la raza baldía? Sida.  
Qué palabra tan honda  
que encoge el corazón  
y nos lo aprieta.

(28)

Al poeta le interesa, por un lado, hablar de los cuerpos enfermos, desgastados por la manifiesta enfermedad, colonizados por ella, pero también enunciar los amores secretos y sus correspondientes sufrimientos y depresiones. En el amor hay dos víctimas sacrificadas, incluso cuando sólo uno de ellos está enfermo. Al asumir un acto de escritura por interpósita persona, el *yo* lírico habla acerca de la separación como consecuencia de la enfermedad, así como de la conciencia que taladra a la voz que enuncia:

Creo que lo que adentro calavera  
me está pidiendo —ya que no estás—  
que te olvide, que hay otros;  
pero sucede que  
más vale lo que fuimos  
que el canto inconocido  
que pasa enfrente  
y suena.

(31)

El libro de Abigael Bohórquez vuelca su discurso lírico en forma de demanda política y de queja, sobre todo porque en poemas como “Slogan” queda manifiesta la publicidad mediática y la mala fama que se hace de la enfermedad y su estado crónico y degenerativo. Al poeta no le basta cantar el estado idílico y la defensa del amor: también se ocupa del miedo, las experiencias culposas, los sobresaltos al estar frente a frente con la muerte en el cuerpo.

*Poesida* es el registro de una memoria de época, con guiños de intertextualidad culta y popular. En “Slogan” anota: “Porque hubo días hasta la desvergüenza,/ en que fuimos *tan lúbricos! tan móviles! tan fértiles! tan plácidos! tan sórdidos*” (40). Estos versos son una recomposición y un guiño con el poema “Canción de la vida profunda”, del colombiano Porfirio Barba Jacob, que en unos de sus versos dice: “Y hay días en que somos tan lúbricos, tan lúbricos,/ que nos depara en vano su carne la mujer” (123). El poema de Barba Jacob usa en el primer verso de cada estrofa las siguientes palabras: *móviles, fértiles, sórdidos, plácidos, lúbricos y lúgubres*. Desde el terreno de la marginalidad social, Bohórquez resemantiza los espacios clandestinos y la performatividad del género, así como las prácticas sexuales entre varones; se identifica con la voz igualmente marginal del colombiano, quien vivió en los márgenes del canon literario.

Por otra parte, la música ranchera y los boleros quedan ambientados en el poemario, según la poética del sufrimiento mexicano y la idealización del amor, pero el poeta subvierte la felicidad idílica en un apocalipsis serológico. En el poema “Cantares” —el más largo del libro—, el autor recupera las dos primeras estrofas de “El andariego”, del compositor mexicano Álvaro Carrillo (1921-1969). En su poema, Bohórquez plantea tres asuntos: el vínculo afectivo con su madre ya difunta; el dolor por un amor que ha muerto; el sentimiento personal por una vida al margen del canon literario, desde donde busca su libertad creadora. El poema tiene un tono fragmentado, en el sentido de que cada una de las cinco estrofas plantea asuntos diferentes, pero los temas se cruzan; asimismo, las expresiones del *yo* lírico se superponen como en un desdoblamiento de la conciencia que quiere hablar: a la vez que le habla a un *tú*, se refiere a un *ellos* y, finalmente, a un sentimiento doloroso en primera persona:

[...]  
cierro los ojos y un negro de pavor  
me hace dormir  
soñando todavía con tu cuerpo lúbrico y desleal,

con tu sexo entrañable,  
como tal, como yo muchos más llorarán  
ahora mismo  
lo que perdieron,  
y los amigos muertos  
que tal vez no entendieron por qué el amor  
ya no me quieras tanto  
olvídate de mí;  
y el sueño alcahuetea  
te juro que dormir casi no  
y traslada y ubica  
la desazón y el hambre.

(49)

El poema da espacio para ofrecer un discurso acerca de los “desamorados” que huyen de un lugar a otro en busca de Amor (así, en sustantivo) y que, en su paso, se encuentran con el SIDA, “la cumbia grotesca”, según el autor. La visión que ofrece el poeta respecto a los homosexuales de los que le interesa hablar es la de hombres en constante búsqueda del amor, siempre en peligro y en exilio; por eso los llama trasterrados, emigrantes, prófugos, vagabundos y hombres de soledad, cuya marca es siempre el abandono, el estigma, la burla y la persecución. Por lo anterior, el poemario de Bohórquez, con gran cantidad de adjetivos sustantivados, por una parte, plantea el afán social de hacer mención de lo rechazado a partir de referir la burla descarnada, pero también ofrece una gama de posibilidades de nombrar a los sujetos disidentes en ese camino sin retorno que es la muerte. Respecto a una cartografía de los cuerpos enfermos, Bohórquez textualiza el espacio del exilio corporal e interno de la enfermedad y por eso su testimonio poético se convierte también en el testamento de los ausentes que hablan desde su fantasía, en ocasiones desde su lecho y la mayoría de las veces desde el espacio de la muerte.

Por su parte, el poema “Mural”, desde el anuncio titular, ofrece un cuadro grotesco e incluso soez sobre los enfermos de la eufemística “muerte urbana”, que en su paso por la vida son confinados a la experiencia homoerótica en cines, baños públicos, bares hediondos y cuevas umbrías en donde el contagio intencional o por ignorancia contribuye a agrandar la cifra. El poeta pasa revista a la apología del dolor por los cuerpos contagiados: prostitutas míseros, semidioses, poetas, jóvenes reinas y travestis, a quienes se les ha desvanecido la poca libertad que tenían dentro de los límites de la

marginalidad. El poeta lleva la realidad del miedo por el contagio, la discriminación y el vacío en las calles al terreno de la poesía:

Me lamento por todos  
los que alzaron desesperadamente  
una mirada, un ruego, un abrazo, un billete,  
y a cambio les echaron al rostro un salivazo,  
una sábana ilustre de hospital general,  
una cifra,  
mientras enmudecían los pífanos,  
los crócalos, las flautas locas de caídas  
del decaído y loco boulevard.

(56)

Dentro de *Poesida*, Bohórquez abre una sección titulada “Retratos” y ahí habla acerca de diferentes personajes y su condición homosexual, tanto en prácticas sexuales performativas como en maneras de asumirse a sí mismos, y frente a otros, en su condición disidente. El poeta recurre al disfraz de nombres para referirse a sus amigos ya ausentes; a veces usa el pronombre femenino y otras el masculino. Con gran poder de síntesis, recupera la biografía de los personajes, algunos travestis, unos jovencitos, otros más viejos que llevan una vida sexual en secreto: Lesbia Roberto, Pájara Gustavo, Daniel L’amour, Sarito, Braulio Ayeres, Bartolo, Chuy, Lolo, Leticia, Salomón, Yetis, Chiquita, Juan Manuel, Jesús y el propio poeta, quien dice de sí mismo: “Este era yo, perplejo:/ zurcía, bordaba, jugaba con muñecas,/ cantaba, amargo, descreído de Dios” (74). En el *ellos* el poeta se incluye en un *nosotros* como forma de solidaridad e identidad disidente.

Los retratos que hace Bohórquez quedan unidos por las marcas de la enfermedad y la exclusión de quienes, además, tienen signada la pobreza y la marginalidad del espacio en el que se desenvuelven. Desde la voz del poeta se refieren sus sueños, prácticas sexuales e identidades de género como posibilidades de vida, pero sobre todo, se enfatiza la aparición del sida como una calamidad que trunca vidas.

Cuando Bohórquez hace uso de la voz lírica para hablar de los ausentes, considera que la función del poeta —al menos la suya— es hablar acerca de lo que se calla:

Vengo a estarme de luto porque puedo.  
Porque si no lo digo

yo  
poeta de mi hora y de mi tiempo,  
se me vendría abajo el alma, de vergüenza,  
por haberme callado.

(62)

Como ya mencioné, el libro de Abigael Bohórquez vuelca su discurso lírico en forma de demanda política y de queja, sobre todo porque en poemas como “Slogan” queda manifiesta la publicidad mediática y la mala fama que se hace sobre la enfermedad. Al poeta no le basta cantar el estado idílico y la defensa del amor, pues sabe que el compromiso de la escritura va más allá de los márgenes de la estética literaria. Si como dice Roman Ingarden, la obra literaria es un complejo puramente intencional en la conciencia del escritor que fija en el texto su discurso, entonces podemos decir que el alegato literario-político de Bohórquez va más allá de la materialización poética y lingüística, pues “al mismo tiempo reproduce, a través de lo que se convierte en un objeto intencional, intersubjetivo y referido a una comunidad de lectores” (33), con la que el poeta dialoga de manera diacrónica.

Autor y lector comparten una lectura intersubjetiva entre líneas, en alusión a una época convulsa en donde la estigmatización del SIDA provoca la reacción poética e incluso el dolor enconado; por ello, podemos decir que el homenaje poético de Bohórquez no sólo es literario, sino contradiscurso político, pues, de acuerdo con Ingarden, el lector completa involuntariamente algunas de las partes de las objetividades representadas que se actualizan y que determinan la política del texto, según la concretización de los objetos representados. Entre los márgenes de lo segregado, la memoria poética de Bohórquez hace su aparición en un poemario descarnado, políticamente desobediente. La voz del poeta y dramaturgo mexicano se une a la de otros artistas latinoamericanos que desde sus trincheras problematizaron en las décadas de 1980 y 1990 “el motivo fundamental de preocupaciones y padecimientos vividos a nivel individual, pero sobre todo la plataforma de experimentos colectivos que desde los orígenes mismos de la pandemia han configurado las discusiones públicas” (Olivos “Homoerotismo, SIDA y memoria...” 230).

En líneas generales, puedo sostener que *Poesida* es un canto amargo por los caídos; es también el llanto por la separación, la pérdida del amado, el desamor forzado, los cuerpos enfermos, las relaciones sexuales ocasionales que se dan en el espacio de la marginalidad. Cuando el poeta hace uso de la voz lírica para hablar de los ausentes

se coloca también dentro de la experiencia de una comunidad disidente a la que perteneció como sujeto social y como literato.

## II

En 1996, el escritor chileno Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1955-2015) dio a conocer un libro compuesto por 34 crónicas en las que habla acerca del dolor y materializa el carnaval de sus amigos travestis de juventud, aquellos que en plena festividad se entregaron —algunos sumisos y otros resistentes— al letargo que la enfermedad moderna llevó hasta las calles de la periferia de Santiago. Algunas de esas crónicas fueron leídas en su programa radiofónico titulado “Cancionero”, que se transmitió por Radio Tierra, de 1995 a 1998, en el 130 de AM. En una suerte de autoepígrafe, Lemebel clarifica el escenario de su libro: “la plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en sidario” (s/p). Aunque todas las crónicas de este libro tratan asuntos de la reivindicación política y sexual, once de ellas recrean el problema de la sexualidad performativa, el espacio travesti y, sobre todo, el contagio del VIH en las calles, cuando se instauró el AZT como el primer medicamento que se administró en pacientes infectados.

A lo largo de su sostenida y reconocida carrera como cronista y novelista, a Lemebel le ha interesado todo lo que guarda relación con las sociedades emergentes o periféricas; el discurso narrativo tiene siempre una intención política, quizá porque el artista fue parte de la resistencia de la dictadura chilena, inaugurada en 1973 por Augusto Pinochet. Lemebel habla de las manifestaciones, de los amores proletarios, de lo popular, pero sobre todo de los disidentes políticos y sexuales. El SIDA es el pretexto de muchas de sus crónicas, por eso las reúne en *Loco afán. Crónicas de sidario*. Antes había publicado el libro de relatos *Incontables* (1986) y el de crónicas *La esquina es mi corazón* (1995).

La estética neobarroca<sup>3</sup> de Pedro Lemebel es llevada al terreno de la representación de lo social y marginal, es decir, se visualiza a partir de dos enfoques: uno

---

3 El Neobarroco es una corriente estética aplicada principalmente a la literatura y a la pintura. Sarduy propone el concepto al estudiar la continuación (*retombé*) y la asimilación del Barroco europeo y americano en obras literarias como *Paradiso*, de José Lezama Lima. Para Sarduy, el Barroco también

estético y otro ideológico; el primero le permite colocarse como artista y el segundo como sujeto comprometido con el tiempo. Lo suyo no es simple acontecimiento cronístico, sino prosa poética que, además, hace que los personajes anónimos sean sus protagonistas ya ausentes en la realidad y sólo homenajeados y materializados por medio de la memoria y la escritura. Lemebel encuentra en el género de la crónica el espacio óptimo para experimentar el testimonio, la construcción biográfica, la autobiografía, el reportaje y la prosa poética. La crónica, a decir de Juan Villoro, es la encrucijada entre el reportaje y la ficción, pues su hibridez genérica le permite construirse de varios componentes:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, las formas de montarlos; [...] del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. (579)

Si la crónica trata sucesos en el tiempo desde la subjetividad del autor-testigo o protagonista, entonces también da lugar para materializar conjeturas y visiones muy particulares de lo que fue o pudo haber sido. En el caso de Pedro Lemebel, su

---

equivale a la estética bizarra, estrambótica y extravagante, así como a la artificialización enmascarada de la naturaleza, incluyendo el lenguaje. En la literatura, el autor considera que la estética barroca consiste en obliterar el significante de un significado dado, pero no reemplazándolo por otro, sino por una cadena de significantes de progresión metonímica que permiten la inferencia y la construcción del discurso de lo ausente. Véase Severo Sarduy. "El Barroco y el Neobarroco". *Obra completa*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ALLCA XX, 1999. Por su parte, la teórica Mabel Moraña señala que el Neobarroco se define como la estética de la repetición que caracteriza al gusto contemporáneo. No se trata de una vuelta al Barroco, sino una recurrencia a los tópicos y construcciones culturales heterogéneas, en donde, al lenguaje barroco, se incorporan con frecuencia elementos paródicos por parte de los textos subalternos para hacer frente a los discursos hegemónicos, tanto del canon artístico, como del Estado. Para una mayor teorización respecto a la estética neobarroca, véase Mabel Moraña. "Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco". *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010.

literatura siempre quedará identificada con los movimientos de reivindicación social y política de su país, por lo que sus crónicas son la voz disidente llevada al terreno de la crónica poética a partir de la década de 1970, no sólo con el golpe de Estado de Pinochet, sino con todos los procesos políticos, sociales y culturales que constituyen en gran medida la contracultura de la que se nutre y en la que participa el autor con propuestas no sólo cronísticas, sino performáticas, como cuando, a inicios de 1987, formó el dúo Las Yeguas del Apocalipsis, con el poeta y artista visual Francisco Casas, en desafío al *stablishment* cultural y político del momento y porque, además, pugnaban por una remoción del arte como producto intelectual no oficialista.

En *Loco afán*, la crónica “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unión Popular)” es la memoria autoral acerca del activismo homosexual y el compromiso ideológico. Lemebel rememora las reuniones homosexuales y travestis en el Año Nuevo de 1973, en las cuales convivían disidentes de diferentes clases sociales, pues la marca por la diferencia une a los sujetos en una suerte de hermandad; sin embargo, “el tufo mortuorio de la dictadura fue un adelanto del sida, que hizo su estreno a comienzos de los ochenta” (22). De esta remembranza, el autor recuerda a Pilola Alessandri, la Chimolou y la Palma, tres de los primeros caídos a causa de la colonizadora enfermedad. En esta crónica, el contexto de la dictadura se sobrevive con la fiesta homosexual, las reuniones entre similares, así como el goce sexual en el cual no siempre media la protección. En Lemebel hay una retórica del desconcierto, tanto por el complejo contexto de la dictadura, como por la llegada del SIDA. A lo largo de su libro, el tema del capitalismo salvaje que sólo considera a los homosexuales en tanto consumidores es planteado desde la periferia, pues se recurre al tópico de la copia, la imitación y la imaginación del mundo travesti tercermundista que *re-crea* la vida glamorosa de las estrellas de cine del llamado primer mundo. A decir de Lina Meruane:

Lemebel apunta a la íntima conexión entre la libertad sexual y el libre mercado para comprobar, en una audaz vuelta de tuerca de resonancias marxistas, que todas esas nuevas libertades contienen la posibilidad de su destrucción. Al no dudarlo, este es el momento más crítico de la realidad y la reflexión de la epidemia. Es el momento en el que se piensa la globalización desde un ángulo de género: como sistema de imposición donde la presencia gay del norte hará desaparecer a la del sur y donde lo masculino eliminará todo signo de lo femenino, incluyendo, ya se verá, el cuerpo mismo de las mujeres. (56)

Los personajes de Lemebel viven en el espacio de la imitación globalizada del *glamour*; la imaginación es su forma de resistencia, en la que se cimenta un discurso alterno frente al olvido y al rechazo. En varias crónicas, puede notarse que la parodia es el recurso retórico que opera una serie de significantes de los cuerpos enfermos que —frente al rechazo social y al abandono del Estado— imaginan transitoriamente una vida mejor. Con abundantes referencias cinematográficas al cine clásico de Hollywood, el autor recrea los parlamentos de la despedida de sus personajes, que, entre fiestas y consumación de cuerpos enfermos, hablan con plena conciencia acerca de lo que significa su próxima muerte y del estigma que los ha circunscrito al olvido. Respecto a la Chimolou, de apenas 25 años, se dice:

Como la Ingrid Bergman en *Anastasia*, como la Bette Davis en *Jezabel*, casi una chiquilla que se durmió esperando. Y ojalá sea de madrugada, como al regresar a casa de palacio, después de bailar toda la noche. Nada de misas, ni curas ni prédicas latosas. Ni pobrecito el cola, perdónelo, Señor, para entrar en el santo reino. Nada de llantos, ni desmayos, ni despedidas trágicas. Que me voy bien pagá, bien cumplida como toda cupletera. Que ni falta me hacen los responsos ni los besos que me negó el amor... (30)

De los arrabales de Santiago, el desfile de cuerpos homoeróticos y su relación con la milicia que sirve a la dictadura se ocupa el autor en la crónica “La Regine de aluminios el mono”, en donde la voz narrativa recuerda el apartamento del cuarto piso, en el barrio de La Vega, apenas iluminado por la fachada de un taller. La Regine es una travesti visitada por militares y otros travestis. En plenos apagones y manifestaciones subversivas, los cuerpos se encuentran en festines que mitigan las ocupaciones militares. De esta historia, al autor le interesa recuperar la relación de Regine con Sergio, un joven conscripto que inicialmente se resiste a las prácticas homoeróticas, pues descubre que, más allá del deseo, el amor puede ser una posibilidad de supervivencia, a pesar de que se contagia de VIH. Ésta es una crónica que destaca porque el concepto *poder* es relativo e intercambiable, pues los travestis son quienes complacen a los representantes de la dictadura, los cuales, más allá de ser objeto de deseo, se entregan a la compleja relación de colonizar o ser colonizados por medio del contagio. Regine es un cuerpo avejentado, flaco y, al final de sus días, supurante; por eso, la voz narrativa refiere su final de la siguiente manera: “La Regine estaba tan pesada, se hinchó la pobrecita y tuvimos que soldar el cajón para que no goteara, decían las viejas. Pero igual iba goteando lágrimas sucias, que quedaron en la escalera y la calle por mucho tiempo” (44).

A Lemebel, en *Loco afán*, le interesa referir el estado anímico de sus personajes infectados. Todos viven en barrios pobres de Santiago, casi todos trabajan en la calle y tienen una personalidad asociada con el mundo de la farándula europea o estadounidense. A lo largo de sus textos, el autor elabora la construcción fantasiosa de sus personajes tercermundistas, quienes en plena dictadura se refugian en la imaginación y en el goce sexual como forma de desafío político y social. Se trata de cuerpos enfermos y dolidos por la vida; por eso, los accesorios femeninos, el maquillaje y las pelucas son el medio para construirse y visibilizarse en la ciudad.

Otros cuerpos gastados por la llegada del sida los encontramos en “La muerte de Madonna” y en “El último beso de Loba Lámar (Crespones de seda en mi despedida... por favor)”. En el primero se habla de un travesti de rostro mapuche del barrio de San Camilo. La llegada de la enfermedad hace que la decadencia del personaje sea más evidente: va perdiendo el cabello y los dientes; eso, aunado a la pérdida de peso, acentúa el fin de la llamada Madonna de San Camilo, quien enfrenta la homofobia policial, ejerce la prostitución y va por las calles haciendo suyos los versos hispanizados de la Madonna estadounidense “*Mister yu lovmi?*” (55). En el segundo caso, se trata de un travesti que hace *show* en centros nocturnos y al que, de forma solidaria, cuidan otros travestis en su agonía y estados delirantes debido a las altas fiebres: “El sida, para la Loca trastornada, se había transformado en promesa de vida, imaginándose portadora de un bebé incubado en su ano por el semen fatal de ese amor perdido” (62).

El asunto de la pobreza del mundo travesti, el abandono familiar y la solidaridad entre el grupo hace que las crónicas de *Loco afán* queden concatenadas y guarden una unidad temática más allá del sida, pues el trasfondo son los aciagos años de dictadura, así como las desigualdades sociales; por eso, Lemebel enfatiza con sarcasmo el asunto, de tal forma que en “Carta a Liz Taylor” recurre a la crónica por interpósita persona, pues se trata de la voz de un homosexual chileno, portador de VIH, que le escribe a la estrella de cine para solicitarle una pequeña esmeralda de la corona que la actriz usó para la cinta *Cleopatra* (1963), en la cual compartió créditos con Richard Burton. El mismo asunto se continúa en la crónica “Siga participando”, eminentemente autorreferencial, pues Lemebel la escribe para dar continuidad a la anterior y aclarar las confusiones que provocó en sus radioescuchas y lectores de Radio Tierra la voz en primera persona que confiesa ser portador de VIH. Esta crónica es un claro ejemplo de frontera entre el acontecimiento real que supone la crónica y la ficción a la que recurrió la voz autoral en el texto previo. Lemebel se narra a sí mismo como

sujeto paranoico debido a las asociaciones entre biografía y ficción que hacen sus lectores. Su voz es importante porque enfrenta la mirada clínica que se tiene en los laboratorios; atender a posibles pacientes portadores los hace acreedores a un trato especial, reservado e incluso discriminatorio. Más allá de la confusión entre crónica ficcional y biografía del autor, a Lemebel le interesa mostrar la posible realidad que se establece en el momento decisivo de la noticia, la cual puede aligerar emocionalmente al sujeto o aniquilarlo.

Respecto a la identidad autoral como personaje, en “El fugado de La Habana (o un colibrí que no quería morir a la sombra del sidario)”, Lemebel se ocupa de su viaje a la Sexta Bienal de Arte en Cuba, en 1996. Ahí conoció a un joven y apuesto artista portador de VIH, quien le cuenta el trato recibido por parte del gobierno castrista al recluirlo en el creado Hospital del SIDA, donde estuvo por dos años hasta que se fugó.<sup>4</sup> Más que el relato sobre su viaje a Cuba, Lemebel destaca la experiencia de un infectado en la isla; la supervisión y educación que el Estado ejerce sobre los individuos, a quienes controla y etiqueta con el objetivo de que se comprometan a no contagiar a otras personas e incluso a renunciar a las prácticas sexuales; por eso, Lemebel testimonia: “¿Y si te enamoras?, le dije cortándole su mirada de plumas violentas. Entonces puso cara de sorprendido. Eso ya no es para mí. ¿Quién podría amar a un sidoso sin pena, con un amor que no esté pintado de compasión?” (217). Del contacto de Lemebel con el joven Antonio y de su viaje a la conocida playa La Cecilia —sede de la clausura de la Bienal—, el narrador hace planos casi cinematográficos para capturar escenas de baile en el lugar, sugerencias eróticas y carnalescas por parte del cronista, quien dice: “Ahí [en La Cecilia] estaba bailando como su puta del Tropicana” (221). Entre baile y nostalgia, con la canción “Lágrimas negras” que se prolonga hasta su regreso al hotel, se observa la compleja realidad, pues el joven, adoctrinado con el discurso de la homofobia institucional, dice:

---

41 El novelista Reinaldo Arenas en su autobiografía, *Antes que anochezca* (1990), denuncia ampliamente la reclusión obligatoria de pacientes en este sidario cubano. El primero se inauguró en 1986 y fue conocido como el sidario de Los Cocos, ubicado a las afueras de La Habana; no obstante, el régimen llegó a construir 17 sanatorios más para “encerrar” a los infectados, considerados un peligro.

Yo tengo sida, y el sexo puede ser una gota amarga que nos una y nos separe para siempre, cariño. Mejor soñar que lo hacemos, princesa, mejor acurrúcate en mi pecho y duerme y sueña y déjate llevar por el tumbar de mi corazón que te pertenece, que me ganaste en la apuesta de enamorarnos esta noche. (222)

Por otra parte, respecto a la mirada que el Estado tiene del SIDA, el autor escribe la crónica “Y ahora las luces (Spot: Póntelo-pónselo. Ponte-ponte-pónselo)”, en la que critica la visión mediática y altruista que en realidad reditúa en la economía de sus organizadores. La publicidad inserta en las instituciones estatales o altruistas hace de la desgracia homosexual, principalmente, una campaña de ganancia, aunque de vez en cuando se comparte: se les asegura dentista y médico por parte del Estado, sobre todo a las travestis pobres que quedan contagiadas; a aquéllas de las provincias o de los suburbios que, entre risas y *shows* en centros nocturnos, disfrazan y aligeran la tristeza por la eminente partida, pues incluso frente a la posible cura, “Me muero igual, porque de aquí a que llegue a Latinoamérica, y a qué precio. ¿Te imaginas lo que va a costar? Como siempre se salvan las ricas primero” (104-105).

En las crónicas de Lemebel también se habla de la intervención física para modificar los cuerpos, incluso antes de las reflexiones teóricas de Beatriz Preciado sobre el tema. En “Los diamantes son eternos (Frívolas, cadavéricas y ambulantes)”, el autor recrea lo grotesco de la intervención de silicones de una travesti del poblado de La Sota de Talca, quien confiesa:

Me compro dos botellas de pisco, me tomo una; cuando estoy rajá de curá, con una gillette me corto aquí. Mira, abajo del pezón. Ahí no hay muchas venas y no sangro tanto. ¿Y? Cachái que la silicona es como jalea. Como esas lágrimas de mar que hay en la 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 echái en la herida y te tomái el resto. Quedái muerta de cocida; después, el peso de la silicona cae y te tapa la cicatriz, no se nota tanto. ¿Vei? (105)

Respecto a la muerte de los travestis homosexuales enfermos de SIDA, Lemebel se ocupa en la crónica “Esas largas pestañas del sida local”, en donde deja testimonio del estigma y el ocultamiento de la enfermedad durante la década de 1980, en el sector heterosexual; mientras que en el mundo travesti de los siguientes años, la muerte de algún amigo infectado es motivo de carnaval y ocasión para mostrar los mejores atuendos, el *glamour* tercermundista al estilo hollywoodense: “las locas engalanadas

con el drama han hecho de su muerte un tablao flamenco, una pasarela de la moda que se burla del sórdido ritual funerario” (108).

A lo largo de *Loco afán* aparece el tópico de la fiesta como antídoto para la tragedia. Varios de los homosexuales travestis recrean su visión carnavalesca del mundo. Los festejos populares aludidos por el autor están ubicados siempre como un contradiscurso no oficial, sino soterrado, y, desde este escenario, los travestis asimilan y emulan el *stablishment* de las divas de Hollywood; por eso, podemos pensar que el texto de Lemebel tiene una dosis paródica que pone en contacto conceptos antagónicos: pobreza/riqueza; enfermedad/salud; dictadura/libertad y blancos/mapuches. Las antítesis con las que el autor construye los espacios de la disidencia de los travestis dan como resultado la heterogeneidad de sus sujetos, representados y recordados en el carnaval pretérito de las décadas de 1980 y 1990. *Loco afán* ofrece una visión popular y pobre del mundo travesti; es decir, una dualidad, como en el concepto de *carnaval* que desarrolla Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* (1965). Para el autor ruso, el carnaval es la ceremonia del triunfo y la frontera entre el arte y la vida festiva: “las fiestas [...] han estado ligadas a periodos de crisis, de trastornos, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta” (14). El carnaval es también un estado de liberación que deroga incluso la existencia de las clases sociales; por esta razón, quizá Lemebel construye un sistema de imágenes en donde los travestis la hacen a veces de bufones de la tragedia: su discurso es jocoso, sexual e imaginativo; por eso, en ocasiones la muerte la viven como un triunfo y como una colonización de la vida misma.

Al estudiar el tópico del carnaval en la literatura medieval y renacentista, particularmente en la obra de Rabelais, Bajtín señala que la noción de *carnaval* se construye mediante la negación y afirmación de la vida fugaz y a veces trágica; por eso se le parodia de forma universal, pues la fiesta constituye una profunda concepción de mundo y las representaciones de lo humano son hipertrofiadas. Acerca de la concepción estética de la vida festiva y popular que ofrece la dimensión carnavalesca, el teórico postula el concepto de *realismo grotesco* como un sistema de imágenes que son “el principio material y corporal [que aparecen] bajo la forma universal de la fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible” (23). Por tanto, el elemento más importante del *realismo grotesco* resulta la degradación física y espiritual del hombre, por lo que la visión carnavalesca del mundo es la fuente principal de la utopía como oposición al principio de realidad del mundo ordenado que promueve el Estado. En el caso de

Lemebel, su libro extrapola la poética de lo carnavalesco al mundo posmoderno de los travestis chilenos y su compleja relación entre vida/muerte, placer/soledad, fiesta/enfermedad. Al autor le interesa la estética de lo popular y cotidiano, por lo que su sistema de imágenes carnavalescas se actualiza con la llegada del viajante SIDA y la dictadura de Pinochet, dos de las grandes tragedias a las que deben sobrevivir, pues ambas arremeten en su sentido colonizador y destructivo.

Al representar a sujetos enfermos, los cuerpos se visualizan a veces de forma descompuesta, deforme, incluso monstruosa y con desequilibrios mentales, como en el caso de la crónica “El último beso de Loba Lámar”, en donde el protagonista fantasea el estado de maternidad. El tópico de la *locura*, y el de la *máscara* son dos componentes fundamentales del carnaval. Por lo anterior, a las crónicas de *Loco afán* les corresponde la dimensión carnavalesca de la vida, pues, de acuerdo con Bajtín,

[...] la forma del grotesco carnavalesco cumple funciones similares; ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo. (37)

Carnaval, nombres femeninos, pelucas y lentejuelas, pero, sobre todo, cuerpos enfermos, supurantes, avejentados y estigmatizados aparecen en el desfile de referencias, metamorfosis o identidades fantaseadas de *Loco afán*. La comunidad sidaria aludida por Lemebel establece una camaradería en donde el sostén de los enfermos son sus propios compañeros travestis, por lo que la unión de estas crónicas, a manera de libro, constituye el carnaval trágico de la vida. La estética de Lemebel en ocasiones se basa en una hipérbole de la modernización en la cual están presentes un *yo* autorial, un *ellos* (los enfermos) y un *ustedes* (los portadores y personajes ya ausentes que se fijan en el discurso de la crónica).

*Loco afán. Crónicas de sidario* ofrece la posibilidad de pensar la mirada respecto a una comunidad y una época, pero también puede leerse como una cadena de crónicas cuya unidad es la metáfora del carnaval de la muerte. Al mostrar a sujetos degradados y acabados en lo físico e incluso en lo social, el autor está hablando también de la libertad carnavalesca de la vida breve, pero asimismo rememora la llegada de la dictadura y el sueño de la democracia, con sus correspondientes libertades políticas y sexuales.

### III

En 2003, el cronista y cuentista Joaquín Hurtado (Monterrey, 1961) publicó el libro *Crónica sero*. Se trata de 73 crónicas breves que tienen como tópico el SIDA, desde diferentes orientaciones sexuales y genéricas, en la época posmoderna de un México que se debate entre la censura, el silencio y la moral. Los textos habían sido publicados en el suplemento mensual *Letra S*, del periódico *La Jornada*, durante la década de 1990. El autor continúa hasta la fecha la escritura de sus crónicas en dicho suplemento.

A decir de Jezreel Salazar, en la crónica como género periodístico existe una necesidad por descifrar la inmediatez y el apego de la realidad circundante, lo que nos permite ubicar dos rasgos fundamentales:

Cierta provisionalidad en el discurso así como un tono subjetivo y parcial. Bajo la premisa de que resulta imposible la versión definitiva de los hechos, la crónica se concibe a sí misma como una escritura de lo provisional: está marcada por la incompletud, de modo que las formas tradicionales de la “trascendencia artística” le resultan inútiles. En este rasgo se halla el primer elemento que permite hablar de la crónica como género transgresor. Al sustentarse en contra de la creación de una obra “total” o “definitiva”, la crónica se libera de un prejuicio de la “gran literatura”, aquel que concibe al periodismo como una escritura que no perdurará. (2)

Con *Crónica sero*, Hurtado pone a discusión los temas de la identidad sexual, las prácticas sexuales y el contagio por VIH como asuntos que promueven una versión alternativa a la ortodoxia mexicana, presente en la Iglesia, el Estado y la sociedad. En el caso de Joaquín Hurtado, la crónica es un tipo de discurso heterogéneo, el cual incorpora diferentes voces y personajes que dan testimonio de su experiencia, ya sea como portadores de VIH o como dolidos o avergonzados familiares. Por lo anterior, la elección del género periodístico —que, a veces, el autor emparenta con lo literario cuando recurre al elaborado sarcasmo, a la ironía o a la paradoja— encuentra el espacio ideal para enunciar discursos acerca de espacios y personajes marginales. En ocasiones se trata de un tema autorreferencial; a veces la denuncia médica y burocrática que tienen que sortear los pacientes infectados. Dice Antonio Marquet que en el libro de crónicas de Hurtado:

El narrador se ha introducido en la mente de ese personaje múltiple. Se dirige a cada uno hablándole de tú, en un tú a tú que es una confrontación feroz, ríspida, salvaje:

en ese tú a tú no hay lugar para eufemismos, ni medias palabras, se adopta un tono de una rudeza inmisericorde. La pluma se traviste como conciencia culpable que persigue a esos seres agotados por la potencia de los medicamentos, en un cuerpo debilitado por el virus y huéspedes oportunistas. Las 73 crónicas nacen del violento choque con esta voz que persigue a cada uno de los sujetos, instancia que todo lo sabe; todo lo ve y que más que hablar, importuna, hostiga, vapulea a esos infelices que no pueden taparse los oídos, orillándolos a guardar silencio y a escuchar cabizbajos. (281)

El tema del SIDA aparece revelado desde lo público en el momento en el que el paciente se convierte en un expediente médico y en una estadística por parte del Estado. Los personajes de Hurtado pertenecen a diferentes clases sociales, aunque predominan los de clase media, como lo recrea la primera crónica del libro, en la cual se refiere el final de un joven infectado: “Chava se apagó. Chava no tenía más que rabia, impotencia y sida. Esa mañana se tragó cuantas píldoras encontró sobre la mesita. Lo hallaron bocabajo, con la soledad incrustada en las pupilas y la espuma del desprecio en la boca” (13). Los breves textos que conforman *Crónica sero* dan muestra de la terrible discriminación médica y familiar a la que se enfrentan los infectados, pues, en aras de conseguir los costosos retrovirales, también deben enfrentarse a un cuestionamiento exhaustivo acerca de su intimidad. La mirada médica y social es cruel, pues la entrega de resultados se expone como una suerte de juego de azar, como en el caso del matrimonio de Isa y José, en la crónica XIII: “[el médico] les dictó una reedición de la epístola para matrimonios en tiempos de virus y peste. Luego desdobló uno a uno los papelitos como quien da a conocer el nombre del feliz agraciado que se sacó un viaje a París: Isa, positiva; José, negativo. Ya lo saben, no más sexo” (38). La ciencia médica encuentra la ocasión para hacer la simbólica mutilación sexual e inhibir el deseo bajo el argumento de la muerte. Los sujetos contagiados más que vivir el estigma son educados para la renuncia al deseo y al placer desde las políticas del Estado, quien les promete la atención a cambio del sacrificio. En este sentido los pacientes son colonizados por el pensamiento que incita a la abolición de las prácticas sexuales.

El libro de Joaquín Hurtado presenta una amplia gama de personajes con orientaciones y prácticas sexuales diversas. El discurso es menos artístico que el de Pedro Lemebel, quizá porque las crónicas fueron pensadas inicialmente para un suplemento de salud y sexualidad; por eso, las historias colectivas de los infectados se convierten en un mosaico de experiencias: jóvenes homosexuales, niños, padres de familia, travestis, mujeres casadas y monógamas, hombres bisexuales, mujeres separadas y

otros tantos personajes, quienes, no obstante, son generalizados por la mirada social que recomienda “Abstenerse, siempre abstenerse ante estos merecidos castigos apocalípticos para los sodomitas del siglo xx. Como escenario o telón de fondo están los chavos enflaquecidos o los infectados niños que juegan en el piso” (43). A diferencia de Lemebel —quien emparenta su discurso cronístico con la estética literaria de lo neobarroco—, Hurtado concretiza en el espacio reducido de la crónica periodística la experiencia personal y su correlato con la lectura social que debe sortear el paciente, es decir, le interesa menos el artificio literario y privilegia la representación contextual.

Hurtado —como Lemebel— también se interesa por el tema de los cuerpos enfermos, esqueléticos, supurantes o en descomposición. En la crónica xvii se habla de Karen, un travesti sidoso, cuyo cuerpo era exhibido en un museo de medicina, donde acudían estudiantes, calificados por el narrador como “blancas moscas lujuriosas”, que lo revisan minuciosamente con el argumento de la enseñanza científica. Varios de los cuerpos presentados por el autor muestran el estado a veces desgastado: invadido de manchas en la piel de pigmentación verdosa, seca o agrietada; cuerpos delgados, cabello opaco, o pacientes con problemas renales como consecuencia de los efectos de los agresivos fármacos.

*Crónica sero* es un libro que podemos considerar como un expediente clínico de la comunidad de infectados en México durante la década de 1980 y hasta inicios del siglo xxi. El asco social, la condena religiosa, la discriminación médica y el estigma se constituyen como la voz de la heterosexualidad, por eso el miedo y la ignorancia son temas revisitados en varias de las crónicas, como ocurre en la número xxii, en donde la voz en primera persona revela el sentir no sólo del infectado, sino de la psicosis social:

Miedo no me quieren en la oficina porque me tienen miedo. Miedo que no sepan los vecinos que nos echarán por miedo. Miedo quemaron la casa de un hemofílico en Estados Unidos nomás por miedo. Miedo los malos se infectan de sida para no soltar el miedo. Miedo no puedo decirle a mi madre para no contagiarla de miedo. Miedo si saben mis hermanos enloquecerán de miedo. Miedo soy puto pero que no lo sepa mi hermano, que me tendrá miedo. Miedo no dejes al alcance tu rastrillo, que me da miedo. Miedo bájale tres veces al escusado porque ahí flota el miedo. (55)

A lo largo de sus crónicas, el discurso de Joaquín Hurtado llega a incorporar la terminología médica como una nueva gramática de la posmodernidad y el sida; vocablos como *neumocistis*, *citomegalovirus*, *Zóster*, *Kaposi*; AZT, Videx, Crixivan o

Ritonavir se incorporan a la lista de enfermedades o medicamentos de uso diario, muy a pesar de las temibles inspecciones sanitarias, como antesala de la muerte, o de los obligatorios exámenes periódicos a los que son sometidos los trabajadores de algún restaurante en la ciudad de Monterrey, quienes aprenden, a fuerza de escucharlo, que sólo son útiles en tanto no estén infectados. El autor pasa revista a los comentarios homofóbicos, discriminatorios y a la doble moral de las familias que, al tener algún pariente infectado, hacen bromas debido al aspecto enfermizo, o también a aquella enfermera que en su discurso esconde sus verdaderos deseos, como lo hace saber la voz narrativa en la crónica xxxii: “¿Y cómo se siente hoy, don X? ¡Ya se ve mejorcito! La enfermera quiere decir: ‘¡Cómo es que no te recoge Dios de una vez y para siempre, desgraciado!’” (82). Dentro del mosaico de voces, Hurtado también recrea la voz de los padres angustiados que esperan el trágico final, por ello los sueños se han convertido en un asunto neurálgico en sus vidas:

Hay días en que sólo se habla de pesares en esta casa. Hay sangre y lágrimas hasta en los sueños. Si mi hijo muere en la horrible pesadilla que padezco por la noche, al día siguiente él me cuenta que me vio caer en un avión envuelto en llamas. Mi esposa también sueña cosas pavorosas pero no las recuerda. Nunca se acuerda de sus sueños. Esa es una gran virtud, ella dice. O un peligroso defecto, según pienso. Y hasta peleamos por culpa de sus infames sueños sin memoria. (90)

Si como advierte Jezreel Salazar, la crónica ha servido para reflexionar acerca de la realidad y llevar al discurso metarelatos de lo cotidiano y anónimo, entonces podemos decir que la producción cronística de Joaquín Hurtado muestra la realidad circundante del desolado panorama de la enfermedad en México, particularmente en el norte del país. Por eso es importante llevarlo al terreno de la crónica y desde ahí informar, cuestionar y discernir respecto a los escenarios y personajes que no son una ficción, sino una representación de experiencias y peripecias, sobre todo cuando tienen que sortear el estigma criminalizado de las instituciones médicas, así como la paranoia social, los cuales se acentúan con las intenciones propagandísticas y exhibicionistas de los medios de comunicación. Con la unidad de las 73 viñetas que constituyen *Crónica sero*, el autor cuestiona y denuncia la función estadística de los sujetos infectados, la desinformación y la marginalidad de la que son objeto quienes saben que van a morir pues los han desahuciado desde el momento mismo del diagnóstico. Al escribir historias específicas y hacer discurso la experiencia, Hurtado dota de dimensión humana el calvario de los pacientes con VIH o SIDA. Son

historias particulares que se pluralizan por la experiencia social de rechazo, homofobia e incluso negligencia.

El SIDA es una de las enfermedades literarias de finales del siglo XX y principios del XXI. Las tres muestras aquí presentadas van más allá de un ejercicio de ficción, pues es la poesía temática, en el caso de Abigael Bohórquez, la prosa poética de Pedro Lemebel y el mundo del carnaval travesti, así como la crónica periodística de Joaquín Hurtado lo que semeja a estos tres autores por el discurso contra la discriminación, el estigma y el olvido de estos cuerpos enfermos que se enfrentan a la dialéctica de la vida y de la muerte. Se trata de un cruce de geografías literarias y temáticas, contextos y personajes serológicos, la mayoría de ellos insertos en el espacio de la subalternidad. Sobre ellos se posa la mirada discriminatoria y acusante, por eso la propuesta de estos tres autores se une al corpus de obras que, a partir de la década de 1990, visualizan la posibilidad de pensar el contagio de VIH y la presencia del SIDA como una de las pandemias que coloniza el espacio de la escritura literaria y que pone en cuestionamiento el hecho literario como un producto de la ficción.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Trads. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- Barba Jacob, Porfirio. *Poesía completa*. Pról. recopilación y notas Fernando Vallejo. Tierra Firme. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Bohórquez, Abigael. *Poesida*. 3ra. edición. Hermosillo: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2009.
- Hurtado, Joaquín. *Crónica sero*. Árido Reino. México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2003.
- Ingarden, Roman. “Concretización y reconstrucción.” Comp. Dietrich Rall. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Instituto de Investigaciones Sociales-Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Biblioteca Breve. Santiago de Chile: Seix Barral, 2009.
- Marquet, Antonio. “La hora sero de Joaquín Hurtado.” *El crepúsculo de Heterolandia. Mester de jotería. Ensayos sobre cultura de las exuberantes tierras de la Nación*

- Queer*. Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2006.
- Marquet, Antonio. *¡Que se quede el infinito sin estrellas! La cultura gay al final del milenio*. Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2001.
- Meruane, Lina. *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Tierra Firme. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Moraña, Mabel. "Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco." *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- Olivos, Leonardo. "Homoerotismo, SIDA y memoria: la historia de los cuerpos." Coords. Maya Aguiluz Ibargüen y Pablo Lazo Briones. *Corporalidades*. Debate y Reflexión. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Iberoamericana, 2010.
- Salazar, Jezreel. "La crónica: una estética de la transgresión." *Razón y palabra. Revista Electrónica* 47 (octubre-noviembre de 2005). <<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/jsalazar.html>>. Consultado: 12 de enero de 2010.
- Sarduy, Severo. "El Barroco y el Neobarroco". *Obra completa*. Ed. crítica Gustavo Guerrero y Françoise Wahl. Archivos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ALLCA XX, 1999.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. Madrid: Suma de Letras, 2003.
- Villoro, Juan. "La crónica, el ornitorrinco de la prosa." *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Ed. Darío Jaramillo Agudelo. Bogotá: Alfaguara, 2012.

D. R. © Gerardo Bustamante Bermúdez, México, D. F., julio-diciembre, 2015.