

## TODO ARDE Y SE RAJA EN LA CASA NACIONAL: LA POÉTICA RAJADA EN EL NEOBARROCO QUEER DE PEDRO MONTEALEGRE

*Sánchez-Osores, Ignacio*  
University of Notre Dame  
South Bend, Estados Unidos  
isanche2@nd.edu  
ORCID: 0009-0007-5149-5364

### RESUMEN / ABSTRACT

En este artículo se analiza la presencia de una subjetividad homosexual –náufraga del deseo homoerótico– en la poesía del escritor chileno Pedro Montealegre. El poeta impugna y raja una serie de metarrelatos que, a la vez que constituyen al sujeto *queer*, lo excluyen a sus márgenes (nación, canon, género heteronormativo, utopía marxista). En particular, propongo que el poeta fabrica una *poética rajada* y una *escritura letal*, en las que figuras como un Cronos homosexual, un Píndaro periférico y un *poseur* apestado, no solo exponen la fractura y la destrucción de estas narrativas, sino también instalan una *memoria sidada* que trae y exhibe el cuerpo enfermo de VIH/sida para polemizar, así, con las políticas del olvido poscóctel.

PALABRAS CLAVES: subjetividad homosexual, poética rajada, escritura letal, memoria sidada

### EVERYTHING BURNS AND CRACKS IN THE NATIONAL HOUSE: CRACKED POETICS IN THE QUEER NEOBAROQUE OF PEDRO MONTEALEGRE

This article analyzes the presence of homosexual subjectivity –castaway o homoerotic desire– in the poetry of the Chilean writer Pedro Montealegre. The poet contests and cuts a series of meta-stories that, while constituting the *queer* subject, exclude him at his margins (nation, canon, heteronormative gender, Marxist utopia). Specifically, I argue that the poet fabricates *cracked poetics* and *lethal writing*, employing figures such as a homosexual Cronos, a peripheral

Pindar, and a plagued poseur, not only expose the fracture and destruction of these narratives, but also install a *sidada memory* that brings and exhibits the body suffering from HIV/ AIDS to polemicize, thus, with the politics of post-cocktail oblivion.

KEY WORDS: homosexual subjectivity, craked poetics, lethal writing, *sidada memory*.

Recepción: 28/06/2021

Aprobación: 18/12/2021

## LA POÉTICA RAJADA DE PEDRO MONTEALEGRE: NOMBRAR, DESNOMBRAR, DEVENIR

*No hay patria...*  
Pedro Montealegre

Pedro Montealegre Latorre (1975-2015) fue un poeta, mago y tarotista chileno que asumió la errancia como estilo de vida: de Puerto Varas a Valdivia, de Valdivia a Valencia y de Valencia, nuevamente a Chile. Montealegre, como toda una genealogía de artistas latinoamericanos *queer* hizo del viaje y la extranjería un terreno fértil donde escribir un cuerpo y una sexualidad que polemiza con los imaginarios nacionales. Es en España, una patria prestada donde el poeta escribe la mayoría de sus libros: *La palabra rabia* (2005), *El hijo de todos* (2006) y *La pobre prosa humana* (2012). Su excepción son *Santos subrogantes* (1999), su primer poemario, y *Transversal* (2007) publicados en Chile y México, respectivamente. De manera póstuma, se editan en Chile *Retrocometa* (2015), *Buenas noches, buenos días* (2015), *Opus morbo* (2017) y se reedita *La palabra rabia* (2019). Si hay algo que emparenta a Montealegre y al sujeto poético que transita en sus poemarios es la nomadía, el desacomodo con los signos fosilizados y la resistencia a la domesticación de una “palabra migrante” (Gómez 70). La subjetividad poética elaborada por el poeta es inconformista, desobediente, desasida e irrumpe y rompe con todo lo instituido, características de algunas

“estéticas disidentes” (Montealegre, “La enunciación” s.p.) de la poesía chilena de los años noventa.

Montealegre pertenece a la llamada Generación de los 90<sup>1</sup>, también conocida, de acuerdo con Javier Bello, como la generación de los náufragos. Se trata de una promoción de poetas diversos, quienes, a pesar de la multiplicidad de proyectos estéticos, comparten la construcción de subjetividades perdidas, análogas a las figuras de los náufragos, quienes, luego:

de sobrevivir, llegarán a un lugar distinto al amado, sea este el infierno o la muerte, ya que han sido desviados de su “camino”, transformándose así los sentidos y las direcciones del viaje. El hablante mayoritario de los textos comparte con sus poetas la presencia de un entorno que no satisface sino que erosiona dolorosamente a este sujeto perdido, que no encuentra centros sino márgenes. (Bello s. p.)

De acuerdo con esta declaración programática, la voz enunciativa elaborada por esta generación se caracteriza por un desacomodo o desarraigo que la impulsa a desplazarse para poder sobrevivir. Me interesa detenerme en algunos sintagmas de la descripción de Bello, particularmente, en “desviados de su camino”, “sujeto perdido” y “márgenes”. Me parece que estos son claves para aproximarse a la poética de Pedro Montealegre, toda vez que en su poesía hay una presencia de sujetos desviados (homosexuales) del camino recto (el régimen heterosexual), es decir, subjetividades que se pierden, viajan (sexilio) y viven naufragando al margen de la nación. En este sentido, si tuviésemos que renombrar a Montealegre y a un poeta como Antonio Silva —con quien comparte una pulsión homosexual y una textura barroquizante—, diría que ambos son los *náufragos del deseo*

<sup>1</sup> Así lo consigna la crítica Francisca Lange, quien incorpora a Pedro Montealegre en una antología clave de la poesía de los noventa: *Diecinueve: poetas chilenos de los noventa* (2006). Aun cuando la mayoría de los poemarios de Montealegre se publican en los 2000, su estética y tropos lo aproximan a la mentada generación de los náufragos. Asimismo, el poeta establece un vínculo vital y, a la vez, crítico con poetas de esta promoción (e.g. Javier Bello, Antonia Torres). De este modo, la poeta Antonia Torres, por ejemplo, lo considera como uno de los poetas de su generación que se caracteriza por elaborar una escritura totalmente peculiar o “extraña” (s. p.) —diríamos queer— que los distingue de sus compañeros/as.

*homoerótico*, pues el “sujeto perdido” que habita en su poesía es aquel que “desorientado” de la dirección heteronormativa se ve obligado a sobrevivir al naufragio de la embarcación/nación.

Aun cuando estos *náufragos del deseo homoerótico* fabrican imágenes políticas que cruzan disidencia sexual y nación; la crítica suele caracterizar a su generación como apolíticos, no comprometidos e incluso se les ha acusado, peyorativamente de “académicos e inteligentes” (Lange 21). Sin embargo, como destaca Montealegre al leer la poesía de Javier Bello, “algunos textos poéticos de esta década [los 90] [...] contestaban de una manera no reconocible<sup>2</sup> para la lógica de asimilación tanto en esos años como para éstos, lo que no implica que estuvieran exentas de belicosidad” (“La enunciación” s. p.). Y, desafortunadamente, estas textualidades no domesticadas por la lengua que amasa el neoliberalismo han sido relegadas al ostracismo crítico. En particular, de Pedro Montealegre nos encontramos con un escaso número de reseñas (García 2020; Torres 2019) y algunos poemas pergeñados en antologías: *Voces del extremo: Poesía y vida y Diecinueve: poetas chilenos de los noventa*, ambas publicadas en el 2006 y *Doce en punto. Poesía chilena reciente (1971-1982)* editada el 2012. Mención aparte merece el epílogo al poemario *La palabra rabia* (2005; 2019) de Cristián Gómez Olivares, quien en sintonía con la declaración del mismo Montealegre, señala el carácter subversivo y político de su poética:

su pertenencia o más bien su cercanía con poéticas que se podrían asociar con una subversión lingüística, con un extrañamiento de la palabra en que todo afán de referencia es (por lo general) diluido, para darle paso a su libre asociatividad. No es esta, pese a lo dicho, una especie de escritura automática ni gratuitamente hermética. (69)

<sup>2</sup> Al respecto, Antonia Torres, poeta compañera de generación de Montealegre, señala lo siguiente: “Mientras la mayoría de ‘los náufragos’ andábamos haciéndole guiños a la escritura metapoética de Enrique Lihn; a la memoria de la aldea y a la resistencia cultura de Jorge Teillier; o mientras nos fascinábamos con la experimentación formal [...] Pedro estaba ya en ese entonces tejiendo su propia red –hermosa pero a ratos agobiante– hecha de escritura extraña, viscosa, hermética y delirante” (s. p.).

En relación con lo anterior, en este artículo abordo sus poemarios *La palabra rabia* (2005) y *Opus morbo* (2017) y propongo que Montealegre elabora una poética rajada inseparable de una escritura letal. Como advierte Gómez Olivares, la subversión lingüística y el extrañamiento son rasgos esenciales de la *poética rajada* y a la *escritura letal* que caracteriza a su proyecto estético: “La ciudad se raja: flor carnívora. Costra” (*Rabia* 40). Su carácter desobediente no solo se debe a que instala una contrarrespuesta a ideologías y construcciones hegemónicas, sino porque además su letra no se deja domesticar, se resiste a ser decodificada de buenas a primeras. En este sentido, esta *poética rajada* se construye en torno a una semántica del desnombrar, del deshabitar, del desacomodo, del desprendimiento, del despojo.

En su poesía se advierte una cadena de construcciones en crisis que son impugnadas y fracturadas (utopía, nación, poesía). El poeta elabora artísticamente esta cadena a través de lo que denomino *saturación metonímica de las P* (padre, patria, poesía, Pedro, peste). La omnipresencia de cada una de estas P no son otra cosa que los rasgos mínimos distintivos de los relatos que han moldeado y constituido al sujeto moderno. El poeta escoge el modelo retórico de la diatriba y, a partir de esta, fisura y raja estos relatos porque lo anima un hambre de destruir<sup>3</sup> todo aquello que ha convertido a las subjetividades homosexuales como la otredad de la otredad: “mosquitos y gaviotas son lo otro –que somos– otro de lo otro” (*Rabia* 56). En este sentido, Montealegre se erige como un *heredero errado* de las vanguardias. Él nos dice: “No se trata de ‘volver’ hacia la vanguardia, sino de reclamar su urgencia actual” (“La enunciación” s. p.). El escritor reclama de las vanguardias su espíritu contestatario, su ánimo de renovación y, por supuesto, su poder para subvertir todo lo instituido. Si hay algo que une, por ejemplo, a un César Vallejo con Montealegre es la negación de un orden existente, la ruptura –rajadura nos corregiría– de una tradición poética que se (des)arma para recomenzar.

<sup>3</sup> Para Cristián Gómez la escritura de Montealegre se caracteriza en “su totalidad como afán de disenso” (70).

La *poética rajada* exhibe la grieta de los diversos metarrelatos constitutivos de la modernidad (nación, marxismo, canon, género), a fin de develar sus fisuras, sus contradicciones y exclusiones. El poeta socava los cimientos y fortalezas de estos discursos, esto es, los expone en su fragilidad, los destruye, los abre. La rajadura poetizada por Montealegre cuestiona el tratamiento que Octavio Paz le otorgara en *El laberinto de la soledad* (1950). En este ensayo clave del archivo del latinoamericanismo, el escritor caracteriza al sujeto mexicano y, por extensión, al latinoamericano como cerrado y hermético, es decir, atento a no ser penetrado por agentes del exterior. De acuerdo con el autor mexicano, el sujeto cerrado o, bien, el sujeto no rajado (el chingón, el activo) es el epítome de la masculinidad, mientras que el abierto o rajado es encarnado por la mujer o el homosexual (el chingado, el pasivo), puesto que “[t]oda abertura de nuestro ser entraña una disminución de nuestra hombría” (33). Pedro Montealegre polemizando con este ideograma latinoamericanista con pánico a lo pasivo, retoma la rajadura como la apuesta de una subjetividad homosexual que cuestiona y muestra la abertura de esa nación que lo excluye.

La comunidad nacional es proclive a mantenerse cerrada y alerta a las intervenciones o penetraciones exteriores. No obstante, en la escritura del poeta chileno esta es socavada, pues se exponen sus huecos y sus grietas, es decir, aquello que como colectividad se busca ocultar por ser considerados índices de debilidad o pasividad. Diríamos, siguiendo a la crítica Xiomara Cervantes-Gómez, que en la construcción de la nación mexicana ensayada por Octavio Paz –como en otras comunidades latinoamericanas– late una ansiedad sexual hacia la posición pasiva, rajada o chingada (333). Para Paz, “el homosexualismo masculino es tolerado, a condición de que se trate de una violación del agente pasivo. Como en el caso de las relaciones heterosexuales, lo importante es ‘no abrirse’ y, simultáneamente, rajarse, herirse al contrario” (343). Montealegre hace de la nación y su alegoría sexual homosexual narrada por el ensayista, un cuerpo pasivo que, abierto muestra sus fallas y grietas. Al hacerlo también queeriza esa nación que excluye al cuerpo homosexual. El homosexual

pasivo o rajado comparece como agente en la construcción alegórica nacional (Cervantes- Gómez 337).

La nación rajada poetizada por el chileno retoma esa lectura *queer* de la nación que realiza el mexicano sin ninguna intencionalidad declarada<sup>4</sup>. La vulnerabilidad o la pasividad de la nación es desnudada por Montealegre para exponer cómo estas han sido características esenciales en la construcción de las comunidades nacionales. El poeta, al volver sobre la semántica de lo rajado, le otorga un lugar privilegiado a la subjetividad homosexual en la construcción de las naciones; toda vez que es esta la que en su poética pone al descubierto la abertura de su pasividad. En la nación montealegriana habría una “ética pasiva” (Cervantes-Gómez 338) que reconoce el lugar del pasivo (el rajado) en la construcción de las narrativas nacionales, de modo que la preponderancia de la rajadura y la devaluación de la penetración (lo fálico) suspende el carácter falocéntrico y heteronormativo de los relatos latinoamericanistas. La invocación de la rajadura tematizada por Octavio Paz que Montealegre retoma está anclada a esa ansiedad *queer* que despertara al intelectual mexicano en los años cincuenta.

La pluma de Montealegre es una pluma letal que surge de la rabia producida por la omnipresencia exclusiva y excluyente de los grandes relatos (Lyotard 4) que, como la nación, constituyen y modelan al sujeto: “Una palabra labia con otra palabra rabia” (*Rabia* 44). La relación de contigüidad entre la labia y rabia origina una *escritura letal*, es decir, una enunciación performativa del mal: “Poner nombre al texto es llamar a un mal” (26). El poeta nombra y en ese nombrar concibe la escritura como un cuerpo en el que se escribe e inscribe la enfermedad, la violencia y la herida o rajadura, sea este el cuerpo individual (yo homosexual) o el cuerpo social (ciudad/nación/Patria). La palabra ‘rabia’, por tanto, designa

<sup>4</sup> Como advierte sugestivamente Xiomara Cervantes-Gómez, esta referencia en “Máscara mexicanas” de Octavio Paz “exige una lectura más atenta y una atención sostenida a cómo el texto emplea la alegoría sexual, específicamente homosexual, para hacer afirmaciones sobre la mexicanidad, realizando así un gesto *queer* sin ninguna presunta intencionalidad *queer*” (341; traducción mía).

un mal anterior que no encuentra significante capaz de ser verbalizado, de modo que la escritura en su decir barroco devora el lenguaje en una búsqueda –al parecer infructuosa– de la palabra: “Prometo devorar: devore: valore: vectore al unísono” (47). La amenaza de la “inanición del poema” (18) permite entender la escritura poética como una necesidad voraz: “¡Esa es la palabra! –no logra caber en su propia miseria– un poema es hambre, la letra es consecuencia de la inanición” (12). La subjetividad poética “no se come la rabia”, pues es esta la que origina el poema, el “poema es hambre”, es carencia, necesidad de decir la “palabra rabia”. La indecibilidad del significante deriva en un derroche y un exceso proliferante cuya expansión del nombrar, sin embargo, decanta en una asfixia que exige un respiro para continuar. Este descanso se expresa a través de encabalgamientos y pausas internas que ‘golpean’ la escritura, detienen su avance y connotan los cortes y heridas tanto del yo poético como de la palabra rabia que se desea articular:

Un niño lisiado también está –un sonido inaudible  
lo corta en sílabas. El corte –sabemos– se inclina a parir. Cortaron,  
Manuel.  
Cortaron, Pedro. Y vino el corte y dijo, ¿Quién me llamó? (*Rabia*  
29)

Pedro Montealegre poetiza la herida<sup>5</sup>, la rajadura y la descomposición del cuerpo de la nación, metonímicamente expresado, mediante los devenires casa y ciudad, que no son otra cosa sino, representaciones alegóricas<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Pedro Montealegre poetiza la herida, motivo recurrente en la poesía de los noventa –esta vez, desde una impronta *queer*– como el resto de sus compañeros/as de generación: “Los textos poéticos de la Transición están capturados por una herida que no está en la expresión consciente del lenguaje, sino que aparece subrepticia tras la letra” (Sepúlveda, “Hospederías y naufragios” 169).

<sup>6</sup> La investigadora Macarena Urzúa retomando la noción de alegoría de Walter Benjamin y la apropiación local de Idelber Avelar –en relación con la producción literaria posdictatorial– de “alegoría de la derrota” lee un corpus de poesía de la generación de los noventa. Este tropo recurrente en este grupo es, asimismo, elegido por Pedro Montealegre, pero desde una perspectiva sexo-genérica *queer* que encara diversos metarrelatos.



de un país que arde y expone sus ruinas. El tropo de la ruina<sup>7</sup> –elegido por Montealegre–, como ha advertido la crítica (Sepúlveda; Urzúa) en relación con la poesía de los noventa, revela un lugar de enunciación precario y predilecto del que se valen estas escrituras para dar cuenta, precisamente, de las “crisis de relatos” (Sepúlveda, “Hospederías” 156) y del fracaso que encarna la Transición como proyecto político. El poeta exhibe este fracaso de la nación, a través de un registro alegórico para exhibir su rajadura, esto es, el corte o su fractura:

Qué es la rajadura, el tajo abierto de la palabra –o un hoyo en la calle– incluso una herida  
 en el fémur de la ciudad, de un hombre que es ciudad, roturas  
 como género  
 partido por una uña –letal, carnicera– por un colmillo dolor y  
 llamado decir y mirar y dolor  
 de ojo dividido con cuchilla de afeitar, dolor de quien escupe la  
 vereda y produce  
 un alacrán amarillo. (*Rabia* 17)

El poeta traza una corpografía urbana rajada<sup>8</sup> que presenta la rotura de su plano por una “uña-letal, carnicera” que despedaza/abre el cuerpo dejando al descubierto la herida/falla. La rajadura del cuerpo devenido ciudad alegoriza, por una parte: 1) la rotura de la subjetividad poética que se despoja de las construcciones identitarias reduccionistas; 2) la rotura de la nación en tanto comunidad imaginada o construcción alegórica que expulsa a quienes no siguen sus preceptos; 3) la rotura genérica, es decir, la destrucción del sistema sexo-género heteronormativo y 4) la rotura de la Poesía –con mayúscula–, una escritura mayoritaria y patriarcal, encarnada

<sup>7</sup> La crítica Magda Sepúlveda (“El testigo imposible” 2009) señala al respecto: “[La] crisis del relato y primacía de la ruina está presente también en la poesía escrita por quienes comenzaron a publicar en los noventa” (156). Así mismo, la crítica Macarena Urzúa (“Alegoría y ruina” 2012) advierte que los poetas y artistas de los noventa describen los espacios como ruinas: “Estos espacios descritos como ruinas, los que son espacios vacíos o vaciados de sentido, se hacen presentes y caracterizan gran parte de la producción artística y poética postdictatorial chilena” (255).

<sup>8</sup> La idea de la casa/Nación rajada, rota, agujereada o perforada se tematiza en el poemario *Cuerpo perforado es una casa* de Gustavo Barrera Calderón, poeta de los 2000.

por el Padre, quien con su ley autoproclamada decide quiénes ingresan al canon y quiénes son excluidos. Montealegre codifica estos relatos mediante la alegoría toda vez que esta “remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, [que] los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres” (Avelar 21). Estos símbolos o relatos axiales aparecen reiteradamente rajados, quebrados, destruidos, podridos. Luego de incendiarlo todo, solo quedan sus ruinas:

*Arder. Arder.* Sabor del salitre que abandona el cuerpo. Hedor. Piel quemada  
 en medio. Y el beso. Fugar. Fagocito. Fuego. Fatiga. Sal. El recuerdo contamina. El recuerdo. Égloga del solo que lee las llamas. Yo llamo, él siente  
 el abrazo del poema. La inanición del poema, similar a él mismo. Sobreviviente, oye  
 el crujir de maderas, el crujir del hueso cuando se encuentra con hueso. *Todo arde con el incendio.* El agua es incendio. Lo indecente reclama su lugar en el incendio. Lo puro y lo sacro. *Arder. Arder.* Diga, ¿qué sube en el termómetro del ojo?  
 [...]
 *Arder. Arder.* Sudar hiel.  
 Pedazo de vidrio llamado ciudad. Tu fuego y tu fuga. Fagocito. Fatiga. Fe, y más  
 que fe: falacia. Todo arde con el incendio –de sílabas, hombres  
 [...]
 *Arder. Arder.* Llama el beso  
 conservado en formalina. Pudrición necesaria. Olor chamuscado. Y fe. Y fin. (*Rabia* 18)

El poeta poetiza un megaincendio<sup>9</sup> para connotar la destrucción de los grandes relatos y testimoniar su fracaso y su caída. Mediante significantes como “pudrición” y “chamuscado” señala sus ruinas, sus restos o, como diría Magda Sepúlveda, su “sintomatología del desastre” (Hospederías 159) y, es que desde la óptica benjaminiana,

<sup>9</sup> El motivo del incendio de la casa/Nación se acrecienta en las poéticas de los poetas post 2000. Ejemplar es el poemario de Diego Ramírez Brian, el nombre de mi país en llamas.

“el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría” (Avelar 18). Este megaincendio constituiría, según Macarena Urzúa, “un paisaje visual derrotado” (259) que, a través de un registro alegórico, revela la potencia imaginativa de lo ruinoso. Los huesos, la pudrición y lo chamuscado no son, sin embargo, solo signos de nostalgia por un pasado perdido, sino una apuesta por exponer el fracaso –falacia, diría Montealegre– de los cimientos excluyentes de las narrativas oficiales que él encara. El poeta reclama el lugar de lo indecente en este megaincendio, esto es, el de la subjetividad *queer* que, invisibilizada, es excluida a los márgenes de la nación en llamas. La “pudrición [es] necesaria” (18), expresa la voz poética, y con ello señala las posibilidades de la pulsión destructiva, el potencial de la ruina como testimonio de un fracaso. El paisaje incendiado deviene en un espacio baldío, precisamente, porque este se “va vaciando de sentido y se aleja de aquello que ya fue” (Urzúa 250); para luego construir desde nuevos cimientos. La pudrición necesaria constituye un enclave utópico para re-comenzar y erigir otra nación.

La voz poética muestra las fallas de estas construcciones imaginarias, luego constituidas e instituidas, y desde esa certeza, “logra hacerle un hueco al *statu quo*”<sup>10</sup> (Guerrero “El mariposario” 132). La ciudad imaginada por Montealegre es una ciudad rajada: “La ciudad se raja: flor carnívora. Costra” (*Rabia* 40). La ciudad en tanto alegoría de la nación exhibe sus grietas<sup>11</sup>, en particular, el fracaso de los proyectos utópicos que la sustentaban: “El deseo de –reconocerse muerto– / en cada utopía” (*Rabia* 44). La caída del marxismo, esto es, la ideología del proyecto de la Unidad Popular en la década de los setenta en Chile se desmorona

<sup>10</sup> Javier Guerrero señala esto respecto a la producción de Pedro Lemebel, pero nos parece que es pertinente para el trabajo poético de Montealegre.

<sup>11</sup> Para la crítica Magda Sepúlveda, los poetas de los noventa, de modo análogo a la Transición, “ocupan el lugar del hueco y eso los define” (“Hospederías y naufragios” 159). El hueco, como planteamos en este ensayo, amplifica sus connotaciones, particularmente, desde una lectura *queer*, toda vez que en Chile el significante “hueco” constituye un insulto dirigido a las subjetividades homosexuales.

con el tajo que la dictadura traza sobre la nación. La implantación de las políticas neoliberales despoja al ciudadano y lo moldean en consumidor: “ves al ciudadano –es hoy consumidor: y éramos –qué no éramos–” (*Rabia* 47). Montealegre parece descreído de la propuesta de Néstor García Canclini, quien en *Consumidores y ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización* (1995) plantea que:

Hombres y mujeres perciben que muchas de las preguntas propias de los ciudadanos –a dónde pertenezco y qué derechos me da, cómo puedo informarme, quién representa mis intereses– se contestan más en el consumo privado de bienes y de los medios masivos que en las reglas abstractas de la democracia o en la participación colectiva en espacios públicos. (13)

Para el poeta la lógica consumista es signo de un fracaso colectivo, de una política que acaba con las lógicas comunitarias que alimentaban los grandes proyectos de la modernidad. En este sentido, si para Canclini la articulación de pertenencias y representatividad en el mundo global se modula mediante la contestación desde las mismas coordenadas del consumo; Montealegre parecer comulgar con la idea de que aquello no es sino una asimilación. La pulsión comunitaria que moviliza la utopía marxista se disuelve y es desplazada para dar paso a una pulsión individualista. Del “hombre colectivo” (*Rabia* 37) solo quedan sus ruinas y la nostalgia del “qué no éramos” (47). Montealegre expresa la caída de este metarrelato y señala que su presente no es sino una mitología:

Mito falso o verdadero sobre un hombre colectivo. Va el hombre colectivo  
cruzando la calle. Basura colectiva y su aire plural. Su libro  
colectivo  
escrito por Uno. Tiene sueños, no Uno. (*Rabia* 37)

La promesa colectiva deviene en el marco del neoliberalismo “basura colectiva”. No obstante, la voz poética señala con ironía que las promesas y el “aire plural” contenidas en *El capital* (1867) fueron escritas por Uno. El Uno que se repite y se multiplica *ad infinitum* en el mercado capitalista, encuentra su origen en la escritura de Marx, en ese Uno que se sentó a escribirlo. El Uno recuerda el triunfo del hombre consumidor y la derrota del “hombre colectivo”, el que como desecho del capitalismo, suscita las lágrimas del filósofo:

una lágrima de Marx  
 como golondrina alterada en su misma figura. Una lágrima de  
 Marx  
 sobre una flor de  
 fieltro. El plusvalor de un pétalo  
 [...] Una lágrima de Marx, Usted, como un falso  
 zapato de níquel. Zapato de obrero en la rosa cósmica. Usted no es  
 aquel hombre colectivo dominado por el colectivo. Hombre. Es.  
 (*Rabia* 37-38)

Por un lado, la reiteración del significante un/una connota la omnipresencia de la lógica neoliberal y, por otro, la caída de las lágrimas de Marx, significante metonímico, indica la caída de su proyecto político, su naturaleza falsa, como la de la flor del fieltro sobre la que llora o el zapato de níquel. La épica marxista ha sido desplazada, pues “el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito” (Lyotard 4) son solo ruinas. El neoliberalismo ha roto/rajado la utopía marxista al extremo de que, según expresa la subjetividad poética, la misma naturaleza se ha convertido en bien de consumo y, por tanto, ha adquirido un plusvalor.

Montealegre no solo ironiza y señala la derrota/caída del marxismo, sino también instala una polémica con sus formulaciones y políticas homofóbicas. El poeta elige queerizar la simbología e ideologemas fundamentales de su relato:

Hay un obrero bello:  
 su hoz: su boca. Su overol es rojo. Sus manos rojas. El ojo, rojo  
 y la pupila blanca. Hay un obrero llamado como tú, preciso como tú  
 en levantar su puño [...]. (*Rabia* 40)

El obrero, la hoz y el color rojo son significantes<sup>12</sup> que Montealegre intercambia desplazando la revolución del proletariado por una revolución del deseo homoerótico. Siguiendo a María Moreno, el poeta comulga con romper la ideología que separa deseo y revolución: “Ninguna revolución fracasó por mezclar la solidaridad militante con la comunión sudada de los cuerpos” (454). De allí que la subjetividad poética no lucha por la opresión de clase, sino que por hacer visible y reconocible un deseo proscrito. La casa/nación no se constituye desde una alegoría heterosexual, sino que la moldean los cuerpos jóvenes que deleitan a la subjetividad poética:

Estos muchachitos son toda mi casa. Soy con ellos BeberPongo fin  
 a la luz. ¿Es la sombra ciega? Lucha, revolución,  
 proletarios de la belleza y las fábricas de muerte. Fábrica. Muerte.  
 (*Rabia* 25)

El imaginario de la izquierda se “loca-liza” (Ochoa 241) con una homoerótica que polemiza con la figuración del “hombre nuevo” heterosexual, cuyo cuerpo está al servicio de la lucha revolucionaria:

El marxismo, o los gobiernos autodenominados marxistas, han negado el deseo como un desorden que debe ser controlado. La mera expresión de fantasías eróticas fuera de la pareja heterosexual más o menos estable es ocasión de intercambios que la policía política debe averiguar y en lo posible suprimir. Las cuestiones eróticas *per se* exigen censura y vigilancia; se vuelven un arma para intimidar y manipular a las personas. (Echavarren 21)

<sup>12</sup> La elección de estos significantes queerizados fue realizada con anterioridad por el escritor y performer Pedro Lemebel, quien lee su famoso manifiesto “Hablo por mi diferencia”, maquillado con una hoz y un martillo en su rostro. La fotografía fue tomada por Claudia Román en el año 1986.

Montealegre invierte la lucha en tanto apuesta por una afirmación del deseo no normativo; dirige su mirada a los cuerpos proletarios, de modo análogo, como lo hiciera en los años treinta Benjamín Subercaseaux en *Quince poemas directos*. La fábrica deviene espacio en el que luchan una pulsión deseante (proscrita, prohibida) y una pulsión de muerte (exterminadora, excluyente).

LA LENGUA DEL PADRE ARDE:  
LA VENGANZA DEL CRONOS HOMOSEXUAL

- ¡Al Diablo con el Padre y con la Patria! -masculló.  
- ¡El Hijo! ¡El Hijo es lo único que interesa!  
¿Para qué sirve la Patria? ¿No es mejor la Filiatria?  
¡Sustituye la Patria por la Filiatria y verás lo que es bueno!  
(Witold Gombrowicz, *Trans-Atlántico*)

La voz poética consciente de la serie de las rajaduras históricas inscritas en su propio cuerpo desafía respectivamente la omnipresencia de la Ley del Padre y de la Ley de la heteronormatividad mediante las estrategias retóricas del desdoblamiento del yo y de “devenires minoritarios<sup>13</sup>” (Perlongher 24). El yo es irreductible a una constitución unívoca, totalizante y esencialista, por ende, opta por la fisura y un aplazamiento constante de la identidad: “¿no eras como yo, diferido, fisura?” (*Rabia* 62). La subjetividad se construye desde la grieta y la rotura; rechaza lo uniforme e inicia un proceso de nombrarse que siempre vuelve a comenzar, pues entiende la identidad como un mito, es decir, una ficción, o bien, como una mitosis, es decir, un proceso biológico que no tiene fin: “Y el placer de ser uno. Y otro. Y uno. Otro de Mito/o también mitosis. Vas a desaparecer en la palabra desaparecer” (37). Hay una insistencia, un “hambre” por nombrarse y nombrarlo todo: “Yo me llamo listo” (26); “Me llamo política: niño solo. Ética” (26); “Yo soy mi estómago. Tu

<sup>13</sup> Para Néstor Perlongher, el “devenir no es transformarse en otro, es entrar en alianza (aberrante), en contagio, en intromisión con el (lo) otro” (24).

hambre es yo” /Yo me llamo Muerto. Yo me llamo Pedro” (27). La poesía de Montealegre, diríamos con Perlongher, “no es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo” (94). En consecuencia, el poeta da cuenta del fracaso de las políticas identitarias, toda vez que la gramática del nombre constituye un desecho del pasado: “Los pronombres gramaticales dejaron de existir” (*Rabia* 56). En efecto, el acto de nombrarse deriva en una fragmentación de la subjetividad, es decir, en un devenir de yoes que al momento de ser erigidos son destruidos y desaparecen: “Vas a desaparecer. Ahora descuelgas tu nombre de las carnicerías / porque vas a desaparecer” (37).

Dado lo anterior, la disolución del yo poético y sus constantes devenires le permiten contestar al peso de dos de las P que lo han moldeado como sujeto/poeta: por un lado, la P del Padre –*pater familia*– y, por otro, la Poesía –con mayúscula–, es decir, del canon erigido de la nación. La relación del yo poético (Pedro) con el Padre se gesta a partir de una transgresión incestuosa: el Padre viola a su hijo. Por tanto, el poeta texturiza el cuerpo poético mediante una estética barroca que lo autoriza para aplazar el sentido o significado de lo expresado (la transgresión de la Ley). Para el poeta, la significación diferida –actualizada a partir de una proliferación de significantes que se contagian unos a otros– se debe a que:

No hay nada que llene para que desborde, sino que esa aparente abundancia, ese instalarse en lo (des)conocido, trasunta el pulso vindicativo de lo negado; lo abundante, entonces sería lo no dicho, lo acallado, lo molesto, lo abyecto, que es lo mismo que decir lo asesinado, lo que no se puede nombrar, lo que no puede representarse en el escenario. (“La enunciación” s.p.)

En este sentido, si para Néstor Perlongher en el neobarroso “actúa en la proliferación una potencia activa de olvido: olvido o confusión– lo *confusional* en tanto opuesto a la *confesional* de aquello que en esta ilusión se ilusionaba” (96); en Montealegre, por el contrario, no hay una



oposición entre confusión y confesión, pues el olvido implica desactivar un ejercicio memorial que deviene impulso vital (la rabia). En cambio, hay una operación dialéctica entre lo confusional y lo confesional. La confesión parece ser el modelo retórico mediante el cual el poeta se desprende de una sucesión de máscaras para descubrir una verdad im-posible. El poemario anuncia el proemio confesional, pero subrepticamente cuando la verdad va a ser articulada, aparecen nuevamente, las máscaras para confundirlo todo. El lector, por tanto, debe emprender una tarea ardua en búsqueda del sujeto inconfesado que, en un baile de máscaras siniestro, se arrepiente antes de llegar al confesionario, pues a este le “huyen las formas” (*Rabia* 62), es decir, no encuentra los significantes precisos para elaborar su enunciación confesional. La dialéctica entre confusión y confesión se articula mediante lo que denomino *catálisis morbosa*, es decir una licencia poética que usa y abusa de *metáforas traslaticias* para impedir o hacer imposible la detención y el desplazamiento de los sentidos (Perlongher 98). El poeta está constantemente anunciando lo no dicho, el secreto, una verdad, esto es, la geografía de su rabia, pero simultáneamente la oculta mediante distintas digresiones retóricas, o como muy bien lo anota Antonia Torres,

cuando los lectores creíamos haber encontrado el hilo de una escena o de una idea, los restos de una familia o un grupo; esta imagen se desbarata para volver sobre otra, sobre otros personajes, otras obsesiones que se desarrollan de manera en apariencia absurda y sin sentido. (s.p.).

La obscenidad, lo acallado y lo que no se puede nombrar entra y sale escena, es decir, lo reprimido aparece y vuelve a reaparecer en la letra. La transgresión incestuosa constituye la primera violación que se deja vislumbrar en el poemario y constituye el fundamento de la rabia contenida: “Toda esta rabia. Padre de rabia destrozándose en ella” (26). Si en *El desbarrancadero* Fernando Vallejo ataca y dirige su rabia a la

madre, representación alegórica de la Patria, en Montealegre, por el contrario, la rabia irá dirigida contra el Padre/Patria. La voz poética menta esta experiencia traumática oblicuamente a través de una onomástica cristiana y griega:

Dejar de ser hombre  
 solo porque existe –el filo– el ver: filo de padre. Filia de él. Cronos  
 húmedo  
 ante la presencia, el Hijo. Ausencia. Hijo. Dedo de Dios contra el  
 dedo de Adán:  
 no el uno ni el otro –un niño tocando su dibujo en el vaho–  
 transgredir eso  
 [...]
   
 el dedo de  
 Dios penetrando, una avispa el dedo estirado de Adán: esa flor de  
 carne,  
 ¿hoy día es hierro? Memoria. Mnemósine. Fui pisoteado. Fui  
 conducido

a besar el zapato  
 [...]
   
 Un zapato es de leche.  
 Esta voz de diluye. Solo queda el blanco.  
 No hay mancha. Transgresión.  
 Yo consumo. Yo muero, Yo cedo: ¿y a qué? Rotar y  
 rotar. (*Rabia* 15-16)

La escena iniciática de la rajadura de la Ley se describe desde la voz del hijo, quien relata cómo le es arrebatada su masculinidad desde el momento en que es penetrado por el Padre<sup>14</sup>. A partir de una cadena metonímica, de carácter paronomástica (filo, filia, falo), la subjetividad poética (Adán, Cronos) expresa la transgresión: es el Padre (Dios) quien da vida, pero también quien atenta contra su hijo (Adán) y lo mata

<sup>14</sup> Este motivo del incesto/violación también aparece en los poetas de la generación novísima. Valga citar los siguientes versos del poeta Héctor Hernández Montecinos: “Padre mío / que estuviste en mi cama / porque mis sábanas fueron nubes / y en ellas ondeaba la sangre /d e mi penetrante genealogía / [h]iciste mi voluntad la tuya / [m]e diste mi origen cada noche” (63).

simbólicamente: “Dios penetrando [con] esa flor de carne” (15). La pregunta de la voz acerca de si la flor de carne “hoy es de hierro” (15) indica la reiteración de la transgresión. Por tanto, el trauma del abuso/ vejación insiste en aparecer en la memoria: “Memoria. Mnemósine” (16) y se repite mediante el código mítico contenido en la *Teogonía* de Hesíodo. Si allí Cronos, titán e hijo de Urano, castra al padre por orden de Gea, su madre; la voz enunciativa invierte el mito griego, puesto que en *La palabra rabia* es el padre quien daña al hijo y no al revés. Si para Severo Sarduy el falo del Padre (pincel) encarna la protección: “También comprendí la mirada paterna [...] supe que esa mirada, untada en mi cuerpo como un pincel –Lacan–, me protegería toda la vida” (23); para Montealegre encarna la destrucción. En esta narración obscena Cronos aparece caracterizado con el epíteto “húmedo” (*Rabia* 15), atributo que proviene de la penetración de aquel zapato que “es de leche [y del que] solo queda el blanco” (16). Metonímicamente el zapato de leche connota pie, es decir, una figura fálica que, de acuerdo con Freud, “es un antiquísimo símbolo sexual que aparece ya en el mito” (132). Al sujeto poético obligado, “conducido”, “pisoteado” a “besar el zapato” (*Rabia* 16) se le roba su castidad:

Yo me llamo tú, dijo el adolescente –la sierpe silbaba al borde del precipicio  
¿le robaban el prepucio a un niño Pedro, una lengua de tierra,  
las costas de África, el rocío de los diamantes en el bolsillo del diablo? (13)

El trauma infantil es el catalizador de los flujos de rabia contra el Padre, que revitalizan el poemario. En el texto esta escena iniciática-traumática connotaría, por una parte, la causa de un cuerpo socialmente leído como enfermo o degenerado y, por otra, señalaría el origen de un cuerpo escritural que se confiesa. Para Montealegre, siguiendo a Lacan, “El Padre es el vector de una encarnación de la ley en el deseo” (“La enunciación” s. p.), es decir, constituye la Ley (nomos) que con su omnipresencia rige y prohíbe. En el contexto de su poesía, esta ley encarna, como hemos podido

advertir una serie de normas/hormas del sujeto que paradigmáticamente se corresponden fonéticamente (Pater familia, Patria, Poesía). A pesar del trauma, el sujeto poético montealegriano desea restituir el mito original, es decir, aquel en el que el hijo desafía y traiciona al Padre. En otras palabras, el poeta le devuelve el poder destructivo que caracteriza a Cronos para desde la castración paterna inaugurar un nuevo relato y una nueva lengua que va en contra del Padre.

La impugnación al Padre, que es también, la encarnación de la Patria abreva una “pasión antinacional (ese desborde orgiástico de negatividad) ataca no solo a la ‘nación’, sino también a la lengua” (Ludmer 47). Por tanto, la “voz antipatriótica” elaborada por Montealegre parte interpelando la lengua nacional que sostiene la Poesía/canon y, luego, inventa su propia lengua, una que le permite articular un deseo proscrito:

Estaré ahí –por ti– con mi córnea. Ahí reproduciendo en la caverna una escisión, una pupila como esta –de gato– uñas –finas– de gato, bigotes de gato, maullido de gato: metamorfosis, el desespero de lo partido por lo nombrado: una raya en el pelo es, un reticulado muy fino por el lápiz de tinta del principal alarife. Un día apareciste completamente trazado: hormigas de sangre ordenadas en tus comisuras: nada cuentan tus vértices. Dijiste: soy canon: dijiste: en la ciudad un chico se rió como si ello no importara. Cada ebrio es un indicio de cólera cuando dices soy canon, y yo enciendo un neón, una amapola seca. Yo comienzo a romper una placenta de madre. Qué es la rajadura sino un parto. Yo te digo: vengo –todo tú coordinadas, todo referencias– cada muerto te dice: cada tajo te ama. (*Rabia* 17)

El devenir gato y el desdoblamiento de la subjetividad poética permite la aparición de la escritura fragmentaria y homoerótica que se hace sobre un cuerpo adolescente: “Un día apareciste completamente trazado: hormigas de sangre ordenadas en tus comisuras: nada cuentan tus vértices” (17). El trazado del cuerpo masculino escrito por un hombre expone la herida genérica, al connotar las gotas de sangre que el adolescente tiene en sus comisuras, producidas por el golpe y su posterior rajadura. Pero, simultáneamente, señala que las normas de género tanto sexuales como discursivas son burladas y rotas:

Yo quiero ser todos, llamarada sin causa, más que arder en direcciones de hábito.  
 No habito. Ser. Manga de polillas contra el lucero. Ser de polillas destrozadas por la palabra electricidad. (*Rabia* 18)

La subjetividad poética agujerea el sistema sexo-género heteronormativo no solo porque la habita una pulsión homosexual, sino porque desecha el “hábito”, o sea, las normas obligatorias que obligan a las personas a asumir un género dentro un marco binario (Butler 39)<sup>15</sup>. El yo no habita bajo la heteronormatividad porque simplemente desea transitar por un terreno nómádic, moverse en el ámbito de las direcciones multívocas. En suma, para la voz enunciativa la identidad genérica es una ficción que se destruye/destroza: “Ser de polillas destrozadas por la palabra electricidad” (39). Sin embargo, la imagen de la polilla, de un brillo minoritario, diríamos parafraseando a Didi-Huberman, encarna una semántica del fracaso o una pulsión de la derrota, toda vez que la subjetividad poética –una polilla– se estrella como el *Altazor* huidobriano contra la “palabra electricidad” en los avatares de la modernidad. Es el choque de un yo/criatura homosexual que no cabe en la modernidad que los proyectos nacionales promueven, aun cuando son ellos los que le dan vida y también desean exterminarlo.

El poeta nace de la rajadura que le permite nombrar: “lo partido por lo nombrado” y, al mismo tiempo, impugna la Poesía canónica encarnada en la Ley del Padre: “Dijiste: soy canon: dijiste: en la ciudad un chico se rió como si ello no importara”. El desdoblamiento de la voz poética que expresa su adhesión al canon es motivo de risa, ello conduce inevitablemente a una crítica a la grandilocuencia y a la pose de los poetas, motivo que desarrollará con más detalle en su poemario *Buenas noches, buenos días* (2015). Por último, el poeta polemiza con el cliché utilizado por los poetas que manifiestan que “parieron un libro”:

<sup>15</sup> Para Judith Butler, “la reproducción del género conlleva siempre una negociación con el poder; y, por último, cabe destacar que todo género reproduce unas normas y que cuando el género se pone repetidamente en acto, se arriesga a deshacer o modificar las normas en formas no previstas, de modo que la realidad del género puede quedar abierta a nuevas estructuraciones” (39).

“Yo comienzo a romper una placenta de madre. Qué es la rajadura sino un parto” (*Rabia*). Sin embargo, la rajadura para Montealegre no tiene del todo un cariz negativo, por el contrario, connota la posibilidad de fugarse de construcciones fosilizadas por la cultura y desde allí fabricar un nuevo *locus* de enunciación. La rajadura implica horadar lo ya instituido y volver a nacer.

El yo poético se erige como un huacho que en un contexto de orfandad se ampara al alero de un Padre putativo –Píndaro–, quien, en tanto maestro de una lengua mayor, le permite elaborar una retórica elegíaca para expresar la herida/rajadura de su cuerpo. Aun así, no logra traducir a su propia lengua, esto es, a una *lengua infectada* la transgresión iniciática que es la violación o rajadura propugnada por el Padre. La *lengua infectada* fabricada por Montealegre: “Lenguaje inflado de la peste” (58), que en su textura barroquizante ansía comerse la tradición antigua –encarnada en Píndaro– se sitúa de modo parasitario, por ende, la lengua imitada se convierte en un revés grotesco. Este Píndaro periférico y desobediente traza la “comisura caligráfica de la herida” (30) con gemas que se entremezclan con el barro: “Mi lucha es el barro transformado en decir”. El poeta *queer* latinoamericano heredero del neobarroso perlongheriano y el neobarrocho lemebeliano enuncia su condición de enfermo y apestado desde una trinchera precaria que no canta las victorias olímpicas como Píndaro, sino las derrotas, las rajaduras: “Hablaré con sangre de menstruación, de costra” (17). La herida en tanto abertura abre un espacio de habla, un lugar en el que el poeta “ejerce performativamente su derecho a aparecer” (Butler 18) aunque sea con una *lengua infectada*, una “inflexión verbal minoritaria” (Ludmer 47) que amenaza y tensiona la lengua oficial.

El Píndaro chileno canta su elegía a través de una gramática imposible de articular la herida genérica: “gramática de Casia: Cosmos sangrando ¿su frente allí? Pétalo. Página de marinos –leyendo el viento con pífanos, coral con ahogados” (*Rabia* 15). La página deviene pétalo sangrante en el que los marinos entonan pífanos para expresar la herida de un mundo que les es ajeno y esquivo. Montealegre connota la figura del poeta homosexual con la metáfora de los marinos, arquetipo de la subjetividad homosexual, quienes en el poemario, entonan –cual aulética griega– la

muerte por inmersión de una comunidad de iguales desterrados. Los *náufragos del deseo homoerótico* han sido derrotados.

La Ley del Padre le impide al Píndaro –que tiene su “patria en la costa del Sur” (26)– semiotizar su herida genérica, es decir, se le niega la lengua nacional instituida, de ahí que su gramática sea símbolo de un imposible y, en consecuencia, la poesía de tono mayor (metro griego) sea una demanda irrealizable: “anapesto[s] imposible[s]” (13). Por tanto, el Píndaro se ampara bajo una lengua materna: “Yo me llamo lengua de madre –eso dijo a la lengua [...]” (13) que lo faculta para decir su disidencia. La apropiación de esta lengua minoritaria lo impulsa a destruir la lengua paterna, a cuestionar “cualquier forma de autoritarismo textual” (Gómez 71); así la subjetividad poética la hace arder porque: “Todo arde con el incendio –de sílabas, hombres [...]. Arder. Arder. Llama el beso / conservado en formalina. Pudrición necesaria. Olor chamuscado. Y fe. Y fin” (*Rabia* 18). La destrucción de la lengua paterna, de ese “lenguaje cuya estructura es una brasa en llamas” (17) origina una lengua maldiciente, una “gramática antinacional” (Ludmer 162) que no es sino una suma de escombros y fragmentos: “fonemas de fuel” (*Rabia* 13) “morfemas de gases invernaderos” (13).

La *lengua infectada* de Montealegre que traiciona al Padre y la erección de su lengua nacional nace de una herida genérica, sea esta metaforizada con el tajo<sup>16</sup>, la rajadura, la ranura, el desmembramiento o la rotura: “Del ruido nació la posibilidad del nombre. Vidrio roto le llaman. Llámense con el choque / del rostro contra el marco” (30). El poeta, por tanto, destruye, deconstruye e intuye otras hablas de pertenencia, las que, en la figuración de otros mundos posibles, se distancian y resisten a los mandatos de la Ley del Padre. Se gesta, así, una ética destructiva sustentada en un impulso o en una pulsión aniquiladora y rupturista. La lengua montealegriana revela un dolor originario, una transgresión perpetrada y penetrada por el Padre. En este sentido, la voz poética sabe que “el poema no miente” (42) y articula ese nombrar doloroso:

<sup>16</sup> Para Néstor Perlongher, “Entre estos dos grandes polos de tensión tajo/tatuaje, se desenvuelven, *grosso modo*, una multiplicidad de escrituras neobarrocas, o, sería más generoso decir, de trazos neobarrocos en las poéticas hispanoamericanas” (100).

Nombrar todo con doler: nombras todo con fist, ja - ja: pensaste que me río y no, yo no digo la J, ese asco de crujiir, de ese hombre jamás. (39)

Montealegre concibe la escritura como un ejercicio doloroso que es aquí descrito a través de una práctica recurrente en la comunidad homosexual: el *fisting*. El acto de penetrar el ano con el puño y brazo genera una expansión del hueco en tanto se fuerza al límite su capacidad de apertura. A partir de este nombrar, el poeta genera una *escritura anal* que vendría a agujerear y ensuciar la lengua nacional.

#### LA POSE *CAMP* DEL APESTADO: POLÍTICA, ESTÉTICA Y ENFERMEDAD

¿Enfermo yo? ¿De qué? De un exceso de vida, de un exceso de ideas, de un exceso de ideas.  
(José Asunción Silva, *De sobremesa*)

Volví cuando me avisaron que Darío, mi hermano, el primero de la infinidad que tuve se estaba muriendo, no se sabía de qué. De esa enfermedad, hombre, de maricas que es la moda, del modelito que se estila y que los pone a andar por las calles como cadáveres, como fantasmas translúcidos impulsados por la luz que mueve a las mariposas. (Vallejo 10)

Me interesa aproximarme a la poesía de Montealegre con las palabras que el escritor colombiano, Fernando Vallejo, utiliza en su novela *El desbarrancadero* para describir la enfermedad de sida de su hermano. Este pasaje revela toda una poética, una relación interesante entre cuerpo maricón, enfermedad, moda y pose. Su autor pareciera decir que el cuerpo marica, así como viste una prenda, también puede vestir, posar y modelar con estilo una enfermedad de carácter letal como el VIH/sida. En otras palabras, lo que Vallejo está proponiendo es una poética en la que se politiza estéticamente la enfermedad, despojándola del aura clínica. La in-corporación del cuerpo enfermo en el terreno estético implicaría, por tanto, una serie de operaciones, que como lectores debemos captar:



identificar la sintomatología del estilema detectado (barroco infeccioso), diagnosticar el corpus (tos, pudrición) y, por último, monitorear su “estado del arte” (indetectable). En la poesía de Montealegre (e.g. *La palabra rabia*, *Opus morbo*) hay una estetización de la enfermedad toda vez que el cuerpo de la voz poética *posa* como enfermo exhibiendo sus síntomas y modelando las marcas inscritas en su piel. Dado lo anterior, en las líneas que siguen indago en la *pose enfermiza* que el poeta instala en el campo literario detectando cuáles son las estrategias retóricas que usa para estetizar la enfermedad y, consecuentemente, para elaborar, por un lado, una poética que se desliga del carácter patologizante asociado a la subjetividad homosexual y, por otro, para volver a poner a escena el “relato expositivo [del VIH/sida], inseparable de las emociones, de una memoria afectiva” (Lebovici 23) que ha sido sacado de circulación desde que devino enfermedad crónica. Sitúo la *pose enfermiza* de Montealegre en una genealogía que inicia el poeta cubano Julián del Casal<sup>17</sup> a través de un código modernista.

“Hola soy Pedro, / yo escribo esta peste –así asalto la miel: oh, la peste de Píndaro” (59) expresa la voz poética en *La palabra rabia*. Situándose en una genealogía poética antigua y con un registro autofigurativo, la subjetividad se enuncia como un poetaapestado que elige escribir la/su enfermedad. Esta declaración metapoética sitúa al poeta como un *poseur*; en tanto que, con su cuerpo, escribe la enfermedad y polemiza con los imaginarios decimonónicos que, desde una mirada médico-criminalística, leen al sujeto homosexual como enfermo. Si los historiales médicos, criminalísticos y legales han naturalizado el vínculo esencialista entre sexualidad no normativa y enfermedad (Salessi 179)<sup>18</sup>, Montealegre se

<sup>17</sup> Julián del Casal *degenera* la lengua modernista a través de la pose del enfermo. En términos biográficos, el poeta muere de una enfermedad pulmonar muy dolorosa que lo acompañó por un rango amplio de tiempo. Sin embargo, leer su poesía como un mero reflejo de la realidad me parece un gesto *reproductivo*. En efecto, considero más productivo leer la enfermedad como connotación de una subjetividad *queer* atormentada. Me seduce esta lectura de su poesía, pues la leo como una estrategia retórica que le permite posar como *queer*, es decir, realizar una “declaración cultural” utilizando un lenguaje autorizado por el modernismo.

<sup>18</sup> De acuerdo con Jorge Salessi, “En el discurso literario y en el discurso de las nuevas ciencias psicológicas y sociales, distintas construcciones y formas de representación

apropia de este “esencialismo estratégico” (Spivak 205) y desde allí crea un *locus* enunciativo cuestionador. Así, el apestado al poner el cuerpo enfermo en primer plano persigue “obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (Molloy 44) que viene a horadar y cuestionar políticas homofóbicas disfrazadas de políticas de salubridad. La *pose enfermiza*, de este modo, revela una politización de la enfermedad entendida como dispositivo estético que invierte e interviene categorías como abyección y desecho. Si en los imaginarios de la enfermedad sexual, “la exhibición se produce para mostrar el mal ejemplo, la pérdida irreparable (moral y física)” (Bouzaglio y Guerrero 23); el *poseur*, en cambio, se exhibe para visibilizar el cuerpo homosexual, impugnar el “imperativo de la mirada clínica” (Perlongher 43) y, por supuesto, para proponer imaginarios subversivos y recuperar una *memoria sidada* invisibilizada. Dicho de otra manera, la voz poética al posar asume el diagnóstico clínico y, a partir de él, estratégicamente expone sus propios diagnósticos sociales<sup>19</sup> y estéticos. En suma, la *pose enfermiza* elaborada por Montealegre persigue traer al presente la “crisis de significación” (Treichler 176) o la “epidemia de sentido” (Lebovici 11) que se produjo en los años ochenta debido a la irrupción del VIH/sida. El cuerpo que exhibe sus marcas desea que esa epidemia de significaciones vuelva a cobrar cuerpo en una sociedad serofóbica y desmemoriada.

En el corpus poético hay una reiteración del significante peste que al menos adquiere dos significados estrechamente vinculados: 1) alude al epíteto que se le achaca al sujeto homosexual que contagia y enferma

de las desviaciones sexuales sirvieron a distintos propósitos [...] fueron utilizadas para tratar de controlar, estigmatizar y criminalizar una visible y compleja cultura de homosexuales y travestis extendida en todas las clases sociales del Buenos Aires del periodo [...] pero lo más significativo fue el uso de la construcción de la homosexualidad que también imaginada exageradamente como el mal acechando los espacios claves –escuelas y cuarteles del ejército– en los que se realizaba al nuevo sujeto” (179).

<sup>19</sup> Bongers señala que “Mientras la medicina como ciencia etiológica apunta al diagnóstico, a la terapia y a la cura de las enfermedades, la literatura y el arte son capaces de hacer diagnósticos sobre el estado de la cuestión en una sociedad y sobre las constelaciones culturales” (15).

el proyecto de la Patria/nación<sup>20</sup> y 2) refiere a la metáfora con la que se designó al sida en la década de los ochenta: “peste rosa”<sup>21</sup>. Por tanto, la voz poética al posar de enfermo asume designaciones oprobiosas y las apropia para, precisamente, instalar una nueva forma de subjetivación, la que en general, despojada del rol de víctima, contesta, problematiza e invierte categorías docilizadoras y excluyentes.

Las “comunidades imaginadas” (Anderson) se construyen a partir de “relatos orgánicos que, como genealogías familiares, adoptan la forma de sistemas arbóreos cuyas ramificaciones consisten en cuerpos conectados entre sí por la reproducción sexual y el principio de identidad biológica” (Nouzeilles 11). El cuerpo homosexual al desacatar el imperativo reproductivo y, por tanto, al poner en riesgo la reproducción de la nación se le expulsa al terreno de lo espúreo, lo extranjero y lo abyecto: “yo tengo en mi dedo una gragea de sífilis –cianuro en cápsula” (*Rabia* 28), nos dice el yo poético. La amenaza del gránulo de sífilis en el dedo del cuerpo, su presencia amenazadora constituye un riesgo para la salud del cuerpo nacional y, por ende, debe ser erradicado. En este sentido, desde la mirada foucaultiana, la subjetividad homosexual encarnaría la figura del leproso, pues se le rechaza y exilia de la comunidad nacional hasta olvidarlo, esto es, sacarlo de su mapa. Así, el cuerpoapestado de la nación se ve forzado a conformar una “comunidad errante que huye de la manía diagnóstica de la medicina y de los antojos represores de la patria” (Meruane 15):

La ternura es lo ígneo comiéndose una casa Qué país no es casa.  
Vuelo de polilla dispuesta a  
estrellarse  
contra la ampollita caliente. Vuelo. Huir.  
Casa. (25)

<sup>20</sup> Para Susan Sontag, “cualquier forma de desviación social puede ser considerada como una patología” (32)

<sup>21</sup> Según, Andrea Kottow, “El SIDA, en su calidad de enfermedad viral, ha sido nominada, y a través de la sustitución del nombre, comparada con la más antigua y feroz de las patologías infecciosas: la peste” (248).

La presión de los aparatos médicos, legales y criminalísticos de la casa/nación, que crean una equivalencia entre cuerpo homosexual y cuerpo enfermo, obligan a los sujetos homosexuales (“polilla[s]”) a emprender un “sexilio” (Guzmán 1997; La Fountain-Stokes 2009) el que, en su repetición y extensión, deviene en “diáspora homoerótica” (Foster 53). Los cuerpos que enferman la nación no se van sin antes destruir simbólicamente sus cimientos: la casa nacional arde mientras la subjetividad homosexual emprende el vuelo hacia un espacio en el que no se la estigmatice ni patologice. Dicho de otra manera, al sujeto homosexual se le permite “articular la utópica conjetura de la libertad fuera del perímetro de la nación homófoba y represiva” (Meruane 13). Allí, lejos de los diagnósticos médicos, el errante se pregunta con un tono mordaz si es necesaria la existencia de la nación: “era necesaria: o la inanición. Ja Ja ¿Nación? (*Rabia* 29). La respuesta a la pregunta retórica elaborada por la voz poética se encuentra en la declaración que hace de la pérdida de la lengua nacional, aquella que solo le permite nombrarlo mediante categorías patologizantes:

Hambre de oír que pierdes tu idioma.  
 Ya no digo *guata*, ni *guagua*, ni *güiña*. Digo *papallona*. *Vesprada*.  
*Bona nit. Per a ofrenar*  
*noves glories a Espanya.* (27)

El errante y la *pose apestada* que asume le permite contestar y devolver la peste a quienes la crearon y la impugnaron: “No hay pestes infecciosas sino pestes políticas” (47). Montealegre, al igual que los escritores latinoamericanos del “canon seropositivo” (Meruane 13) de los ochenta<sup>22</sup>, señala el carácter político que reside en la creación de la figura del apestado. Montealegre hace posar el cuerpo de sus voces poéticas porque asume que la patologización y la criminalización nacen de una ficción: la del homosexual, esto es, de esa criatura “que también

<sup>22</sup> Montealegre pareciera formar parte de una genealogía de escrituras poéticas seropositivas tanto a nivel latinoamericano (Manuel Ramos Otero, Abigail Bohorquez, Fernando Molano) como local (Francisco Casas, Antonio Silva, Diego Ramírez).

fue inventada, imaginada exageradamente” (Salessi 179) en el siglo XIX, de ese sujeto que, según Foucault, “ha llegado a ser un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida, asimismo una morfología, con una anatomía indiscreta y quizás misteriosa fisiología” (56).

La peste, por tanto, se erige como una “ficción somática” (Nouzeilles 11) creada como prueba médica que obliga a expulsar a subjetividades indeseadas para el proyecto nacional. La creación de “pestes políticas” constituyen prácticas performativas que nacen con el acto de un nombrar injurioso:

La peste de nombrar: erigir el mañío donde se empala a un clérigo: /  
la peste de poner Nombre: Casa: el falo delicioso con forma de pez,  
/ poliedro, crustáceo, animal oscuro enterrado bajo tierra. Qué peste,  
ésta: / nunca saber [...] la peste de ladrar, / la peste de mear –poste,  
ciudadano– oh, la peste. Lenguaje inflado de la peste: / siempre la  
P: releer la bitácora: el día –la crucifixión– la marca un ciempiés.  
(*Rabia* 58)

La peste de nombrar, para la voz poética, proviene de la nación, de aquella Casa/Patria que con su falo/lápiz inscribe el oprobio apestoso en el cuerpo de la subjetividad homosexual. El “lenguaje inflado” (58) al que hace alusión el yo no es otra cosa sino la lengua nacional que envanece siempre se erige en contra del sujeto sexo-disidente, aquí connotado con la metáfora del clérigo empalado. La comunidad errante huye siempre de las omnipresentes “P”: la del padre –*pater familia*– quien lo excluye por romper el árbol genealógico de la nación y la de la Patria quien desecha los cuerpos que atentan contra su salud<sup>23</sup>. Sin embargo, el sujeto apestado se desliga de las ataduras de la omnipresencia de las P en un proceso de disolución, desidentificación y desintegración: “Yo te nombro y me desnombro aquí. Un escombros soy. Un escombros necesario para alzar un dilema. Hola, Dilema, soy Pedro. Sí, con la P de Pozo. Patria. Y Perro”

<sup>23</sup> Javier Guerrero señala al respecto: “Estos cuerpos sexualmente ‘erróneos’, ‘defectuosos’, han sido representados como anatomías indeseables que amenazan el bienestar social, la salud pública, y que deben ser exterminados, material y simbólicamente” (*Tecnologías* 22).

(31). Mediante un ejercicio de desdoblamiento la voz poética transita del nombrarse al desnombrarse asumiéndose escombro o desecho de la Patria/Nación. El acto de nombrarse Pedro genera un conflicto para el yo, pues evidencia no solo una relación de equivalencia grafemática, sino también un vínculo metonímico que reafirma la ubicuidad de las P. A pesar de que el proceso de elaboración identitario le permite a la subjetividad devenir constantemente y, por tanto, desligarse de identidades unívocas y fijas; el fantasma de la Ley lo acecha.

Si, por un lado, la *pose enfermiza* es utilizada por Montealegre para hacer hablar al sujeto homosexual, quien ha sido leído como un cuerpo enfermo; por otro, desempeñará la función de exhibir el cuerpo asediado por el VIH/sida a fin de reavivar una memoria que se ha invisibilizado al punto de volverse *indetectable* para la comunidad nacional y sus políticas neoliberales. Dicho de otro modo, el poeta reinscribe el “canon seropositivo” –mas no lo habita– porque entiende que es imperioso denunciar la invisibilización de los cuerpos sidados y sus memorias afectivas. Si la primera acepción de la peste desde la mirada foucaultiana se encarnaba en el leporoso; la segunda vinculada al VIH/sida tomaría cuerpo en la figura del apestado, toda vez que la comunidad nacional in-corpora el cuerpo apestado en sus límites, o sea, en el régimen de control sobre espacios reticulados como sidarios, clínicas y hospitales. Para el poeta las narrativas del sida no son artefactos anacrónicos, sino *escrituras políticas virales* que dentro de la institución funcionan “como un virus, un impostor, un elemento infiltrado [que] podr[á] replicar[se] con estas instituciones” (González-Torres en Lebovici 54-5).

Montealegre corporaliza y exhibe excesivamente los síntomas de la enfermedad; el cuerpo enfermo vuelve a la nación para mostrar su “teatralidad degenerante” (Salessi 262). El *poseur con* su cuerpo y *en* su cuerpo escribe una biografía del sida, esto es, una “arqueología de la piel” (15), como diría Sarduy, en tanto recuperación, instalación y exposición de unos cuerpos que la historia ha obliterado<sup>24</sup>: Soy dado

<sup>24</sup> Como advierte Ann Cvetcovich, “Aunque el sida ha recibido finalmente una atención considerable en la esfera pública nacional, muchas de las pérdidas a que ha conducido, como las relaciones sexuales sin protección, siguen sin ser reconocidas o son menospreciadas” (35).

a la enfermedad. Quizás muera. En la escasez y en la penuria, ¿podré encontrar un lápiz? Estoy cada vez más solo. Lo único que me afirma es el amor. (*Opus* 11)

La producción de un cuerpo sidado excesivo amenaza, se torna contagioso y, por tanto, exige que se le preste atención. De este modo, la *pose enfermiza* permite el retorno del cuerpo seropositivo, que Montealegre en consonancia con la estética de su generación, lo construye a través de la imagen del naufrago: “Quién eres, quién eres, pregunta Jonás al interior del cachalote, mientras los enfermos flotantes se toman el pulso para no llorar ni sentirse solos”. (20)

El *poseur*, otro naufrago del deseo homoerótico, se hace cargo de una memoria que acusa de ser restituida y, en consecuencia, discute con la Patria/Nación, ese “país largo como sanguijuela” (20), que ha sacado de escena al VIH/sida como problema de salud pública y, más específicamente, lo ha borrado y lo ha dejado a la deriva, en un naufragio en que prima la ley del “sálvese quien pueda”. Así, Montealegre se hace cargo de la memoria de esos muertos, que desde el año 1990 en Chile aumentaron considerablemente hasta el 2001 cuando se registra la tasa más alta<sup>25</sup>. El poeta está consciente del diagnóstico de Óscar Contardo, quien señala que “el fin de la dictadura y la llegada del Gobierno democrático no marcaron una gran diferencia en cuanto a la realidad sanitaria que debían enfrentar los enfermos de sida en Chile, la mayoría homosexuales” (355). La pose enfermiza del yo poético montealegriano viene a discutir con las políticas gubernamentales que no hacen sino estigmatizar a los enfermos de sida vinculándolos a “grupos de riesgo”. La propaganda aun cuando tenga la intención de educar no se despoja de prejuicios como los del escritor Enrique Lafourcade, quien asocia homosexualidad con anormalidad y sida: “ya sabe, si usted es normal, no se le ocurra enfermarse de sida hasta que la plaga se normalice” (en Contardo 351).

<sup>25</sup> De acuerdo con el *Informe Nacional: evolución de la infección por VIH/SIDA Chile 1984-2012*, “a partir del año 1990, se registran las primeras defunciones a causa de SIDA. Entre 1990 y 2011 se produjeron en Chile 7.842 defunciones por SIDA, de las cuales 87% (6.814) corresponden a hombres. Las defunciones por SIDA desde el año 2002 en adelante representan entre 0,4% y 0,5% del total de defunciones ocurridas en el país” (32).

El cuerpo *expositivo* elaborado por Montealegre lo anima una pulsión escritural, un ejercicio de memoria que inscribe la enfermedad en el nuevo milenio, cuando esta –de acuerdo con nuestra lectura– ha dejado de estar en el centro de las políticas gubernamentales:

*Uno escribe.* Uno utiliza crema antiedad mientras las vecinas nocturnas cantan pop en el karaoke [...] *Uno escribe.* Las precauciones son escasas. Un dolor punzante atraviesa mi hígado como si le clavaran una finísima estalactita boreal [...] *Uno escribe* [...] *Escribir hasta que sangren los codos y rodillas: en la UCI surgen textos de oro y plata que disminuyen la fiebre con su solo burbujeo.* (Opus 12-14, cursivas nuestras)

Escribir (se) el cuerpo enfermo constituye un ejercicio que implica reinscribirlo en la agenda pública, en los imaginarios artísticos y culturales. Montealegre al escribir un cuerpo enfermo desde una textura poética genera un “archivo de sentimientos” que se escabulle, que es silenciado por la historia oficial, pero que en la palabra poética adquiere espesor afectivo. De este modo, el poeta ayuda a crear una “cultura pública que convierta lo que parece un sentimiento particular en una experiencia histórica” (Cvetkovich 233).

Si los cuerpos seropositivos en la década de los ochenta abultaban sus anatomías adelgazadas, maquillaban sus llagas y escondían toda huella de la enfermedad; el *poseur* de Montealegre es su inverso: desea mostrarse, atraer las miradas sobre un cuerpo degenerado que escribe/inscribe lo abyecto sobre la nación:

Se pudre el estómago, se abrió un nodo de alveolos, átomos de oxígeno, iones positivos, negativos. Neutrones. Una/galaxia diminuta, del tamaño exacto de un huevo azul, surgió en la composición de un cuerpo y su espacio, de un/cuerpo que a su vez degenera en otro, volátil, sin límite y allí nace la asfixia. (Opus 21)

El cuerpo “degenerado” degenerándose es la “somatografía” (Nancy) que el poeta trae a escena para que sea contemplado y leído desde un lugar que incomode y se constituya en objeto de discusión. El VIH/sida



no es un problema del siglo pasado, por tanto, Montealegre al ponerlo en el centro y estetizarlo, nos recuerda como ha afirmado Jean-Luc Nancy, que “este mundo de los cuerpos, o bien, el mundo, los cuerpos [...] nos ofrece propiamente *nuestra oportunidad y nuestra historia*” (62, cursivas nuestras). El poeta nos recuerda que esos cuerpos tienen una memoria, una historia que debe re-aparecer, pues no solo se visibiliza una lucha histórica, sino que aparece una oportunidad para que los náufragos sean agentes y escriban su propia historia:

Mi sangre es tinta.  
Ve peste de tinta, el trazado cartógrafo. La peste de ser  
el único punto. No lo halla ni entiende el mismo cartógrafo [...]  
El mapa existe en un país sin moneda [...] (*Rabia* 59)

La escritura o textura de la *arqueología de la piel* de los cuerpos sidados es barroquizante, pues hay un “deseo de convencer a fuerza de mostrar” (Cangi 12) y se singulariza por un trazo “furioso, impugnador y nuevo [que] no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie –de lenguaje, ideología o civilización–” (Sarduy 101). El cuerpo sidado *acontece* en un aquí y un ahora, por tanto, el poseer no *tiene* un cuerpo, sino que *es* un cuerpo (Nancy 20) que, al somatizar, simultáneamente, semiotiza sus síntomas:

Te llamas Aquí, interior del pecho. / Aquí sientes dolor. Aquí lo atrapas  
en su jaula de grillo. Se palpa caliente. / Uno toca un poquito y sale  
pus [...] Tómale el pulso: el aire pega: Ta-tá, Ta-tá. Ritmo de qué,  
/ –caliente, rojo, golondrina de axila, hedor de testículos, azufre,  
hollín. (*Rabia* 28)

La *pose enfermiza* de los “promiscuos y sus diabólicas performances” (Perlongher 43) en el proyecto montealegriano deviene espectáculo *camp*<sup>26</sup>:

<sup>26</sup> Entiendo la categoría *camp* desde la propuesta de Susan Sontag, es decir, como una sensibilidad asociada a las comunidades homosexuales y cuya esencia no es otra cosa que “el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. Y lo *camp* es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos”.

“Envuelto en plástico, descubierto en la gélida laguna Black, bello y azul soy Laura Palmer. Estimado Pedro, a diferencia de ella, te quitaste la envoltura de diamantes efímeros, te fuiste a casa pusiste la olla y comiste caliente” (*Opus 12*). El *poseur* que deviene personaje de la serie *Twin Peaks* instala toda una activación de una *memoria sidada* que viene a disputar un lugar en las narrativas oficiales de la nación. Si en la serie Laura Palmer aparece muerta y envuelta en plástico en el lago Black; el *poseur* de Montealegre se despoja del plástico y regresa a la intimidad del hogar, al parecer el único espacio donde aún se escribe la memoria. La resurrección de la Laura Palmer montealegriana connota, por tanto, que los cuerpos y muertos a causa del VIH/sida están más vivos que nunca en las prácticas memoriosas. La pregunta que desencadena la serie: ¿Quién mató a Laura Palmer? también cobra cuerpo en el poemario y se hace política en relación con el VIH/sida. De esta manera, al *poseur* montealegriano lo anima una “cultura del sida [...] que asume lo camp, la vergüenza y lo perverso, y se resiste a los modelos terapéuticos de enfermedad y salud” (Cvetcovich 17).

El poeta al situar a su *poseur* en la casa dibuja una “escenografía de lo íntimo” que rompe con la

neutralidad supuesta del lugar de la representación, y dibujar una configuración nueva en la que los límites entre fuera y dentro, entre ámbito privado y público, se hacen aún más porosos, a semejanza de lo que la seropositividad y la epidemia han producido. (Lebovici 34)

Si lo íntimo se hace público, o al menos si se persigue politizar lo que ocurre dentro de las cuatro paredes, es para gestar una política de las emociones: “Lo único que me afirma es el amor” (*Opus 11*) expresa la voz enunciativa. Montealegre poetiza las redes afectivas tanto amorosas como familiares que acompañan al yo poético enfermo:

Volverse vegetal mientras el esposo implora. Te surgen ramas alrededor del tórax, pero las raíces se pudren en su verdad infinita. No lo entenderá la farmacia de plata, tú no lo entiendes aunque retuerces tus facciones como transfigurándote [...] ¿Has visto los higos partidos por la mitad? Yo soy un higo en el punto del fermento. Padres y hermanos, querido,

esposo de lava, no me permitan levitar por la campiña agreste, mi hígado repleto de huevos y plumas. No me dejen levitar por la campiña ni el llano. Que el sol sale y yo no. (*Opus* 14-5)

El *poseur* enfermo, aun cuando exhiba las marcas irreversibles de su enfermedad en su abyección máxima (raíces pudriéndose, higos fermentando), muestra también un entorno, un flujo afectivo que lo cuida y acompaña. Montealegre pone en escena a los sobrevivientes, a aquellos que pueden contar –como él– su versión sobre la agonía y la muerte de parejas, familiares y amigos, para recordarnos que todavía hay sujetos que están a la deriva, naufragando en las aguas de una historia que ha enterrado sus cuerpos y que no quiere que salgan a flote. Así, si el *poseur* que aparecía en el epígrafe de Asunción Silva estaba enfermo de un exceso de ideas; Montealegre está enfermo de un exceso de rabia y de ideas impugnadoras. El poeta viene a cuestionar la idea instalada en la cultura que señala que “las pérdidas *queer* no pueden ‘admitirse’ como formas de pérdida, en primer lugar, ya que las vidas *queer* no son reconocidas como ‘vidas que se pierden’” (Ahmed, *La política* 240). Él aboga por un reconocimiento de estos cuerpos muertos por VIH/sida y promueve, por tanto, por una política del duelo que es inseparable de una *memoria sidada*.

## A MODO DE CIERRE

Pedro Montealegre construye una poética en la que habita un sujeto desobediente e inconformista que encara los metarrelatos constitutivos de la subjetividad moderna (nación, utopía marxista, género, canon). Montealegre cuestiona, destruye y expone sus regímenes de exclusión, proponiendo la necesidad de dinamitar esos cimientos que, en su nación imaginada, no son otra cosa que ruinas. La palabra rabia del hablante lírico funge como catalizador de aquella pulsión destructora que muestra la crisis de los grandes relatos que lo han marginado en tanto sujeto *queer* apestado –léase aquí apestado como epíteto, por una parte, de una subjetividad “harta, hastiada” y, por otra, como “enferma”–. El poeta,

a diferencia de la mayoría de sus compañeros/as de generación, no es dominado por una nostalgia acrítica del pasado predictatorial, pues en su escritura la nación utópica encarnada por la UP –ese pasado sobre el que vuelven los poetas de los noventa–, es impugnada por sus políticas sexuales restrictivas. La poética rajada montealegriana acusa una ruptura o, al menos, una desestabilización de sus estructuras para ahuecar y renombrar esos relatos excluyentes.

En la poesía de Pedro Montealegre late una pulsión destructora que horada –al parecer– toda posible articulación comunitaria, pues el sujeto poético opta por desarticular –cual virus– todo el sistema, esto es, desde sus células más pequeñas (el yo) hasta el cuerpo entero (la sociedad y sus relatos constitutivos). Sin embargo, la *pose enfermiza* que exhibe el poeta en su corpus viene a polemizar con esta (im)posibilidad porque el cuerpo sidado viene a recuperar, restaurar una memoria a la deriva que no cesa de reclamar un espacio. Si para el yo seropositivo, según Lebovici, “decir que se es seropositivo, que se está enfermo [...] Es verse en la condición de rechazar todo ‘yo’, ya que como escribe Roland Barthes, ‘estoy muerto’ es un enunciado impronunciado” (25); para el *poseur seropositivo* no le queda otra opción –ante la imposibilidad de articulación verbal de su condición– que hablar con y a través de su cuerpo, o sea, mediante los síntomas que exhibe. Montealegre emprende una ética comunitaria posible de generarse a partir de una exhibición de un cuerpo memorioso que no olvida a los apestados que no lograron llegar a tierra firme, pero tampoco a los que aún naufragan en las aguas desmemoriadas de la embarcación.

## BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, SARA. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: UNAM, 2018.
- ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- AVELAR, IDELVER. *Alegrías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

- BELLO, JAVIER. “*Los naufragos*”. *Poetas chilenos de los noventa: estudio y antología*. Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, 1998.
- BONGERS, WOLFGANG. “Literatura, cultura, enfermedad. Una introducción”. *Literatura, cultura, enfermedad*. Comps. Wolfgang Bongers y Tania Olbrich. Buenos Aires: Paidós, 2006. 11-15
- BUTLER, JUDITH. *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Trad. María José Viejo. Bogotá: Paidós, 2017.
- Cangi, Adrián. Prólogo. Del Humor al Gozo. *Performance, género y transgénero*. De Roberto Echavarrén. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2000. 9-18.
- CERVANTES-GÓMEZ, XIOMARA. “Paz’s pasivo: thinking mexicanness from the bottom”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 29 (2020): 333-47.
- CONTARDO, ÓSCAR. *Raro: una historia gay de Chile*. Santiago: Planeta, 2011.
- CVETKOVICH, ANN. *Un archivo de sentimientos: truma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Madrid: Bellaterra, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- ECHAVARREN, ROBERTO. “Trabajo, fetiche, capital”. *Arte andrógino: estilo versus moda*. Santiago: Ripio, 2008.
- FOUCAULT, MICHEL. *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Trad. Ulises Guíñazú. México: Siglo XXI, 2004.
- FOSTER, DAVID WILLIAM. “The Homoerotic Diaspora in Latin America”. *Latin American Perspectives* 2 (2002): 163-89.
- FREUD, SIGMUND. *Tres ensayos sobre una teoría sexual y otros escritos*. Madrid: Alianza, 2012.
- GARCÍA, CARMEN. “La palabra rabia, de Pedro Montealegre: ‘Si te comen las palomas volarás sobre las plazas’”. Cine y Literatura. 2020. <<https://www.cineyliteratura.cl>>.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Gedisa, 1995.
- GÓMEZ OLIVARES, CRISTIAN. Epílogo. *La palabra rabia*. Valdivia: Komorebi Ediciones, 2019. 69-74.
- GUERRERO, JAVIER. *Tecnologías del cuerpo: exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2014.
- \_. “El mariposario enfermo: Pedro Lemebel y las metástasis de archivo”. *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*. Ed. Fernando Blanco. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2020.
- GUERRERO, JAVIER , y NATHALIE BOUZAGLO, comps. *Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- GUZMÁN, MANOLO. “‘Pa’ La Escuelita con Mucho Cuida’o y por la Orillita’: A Journey through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation”. *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 209-28.
- KOTTOW, ANDREA. “El SIDA en la literatura latinoamericana: prácticas discursivas e imaginarios identitarios”. *Aisthesis* 47 (2010): 247-60.
- LA FOUNTAIN-STOKES, LAWRENCE. “Cultures of the Puerto Rican Queer Diaspora”. *Passing Lines: Sexuality and Immigration*. Cambridge: Harvard UP, 2005. 275-309.
- LANGE, FRANCISCA. *Diecinueve (Poetas chilenos de los noventa)*. Santiago: JC Sáez Editor, 2006.

- LEBOVICI, ÉLLISABETH. *SIDA*. Trad. Cristina Zelich. Madrid: Arcadia, 2020.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 2000.
- LUDMER, JOSEFINA. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MERUANE, LINA. *Viajes virales. La crisis del contagio viral en la escritura del sida*. Santiago: FCE, 2012.
- MINSAL. *Informe Nacional: evolución de la infección por VIH/SIDA Chile 1984-2012*. Santiago: MINSAL, 2013.
- MOLLOY, SYLVIA. *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- MONTEALEGRE, PEDRO. *La palabra rabia*. Valdivia: Kamorebi Ediciones, 2019.
- . *Buenas noches, buenos días*. Santiago: Pez Espiral, 2015.
- . *Opus morbo*. Santiago: Cuadro de Tiza, 2017.
- . “La enunciación disidente en la poesía de Javier Bello”. *letras.mysite*. 2005. <<http://letras.mysite.com/jbel010115.html>>.
- MORENO, MARÍA. “Panfleto”. *Historia Feminista de la Literatura Argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Coords. Laura A. Arnés, Lucía de Leone y María José Punte. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2020.
- NANCY, JEAN-LUC. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.
- NOUZEILLES, GABRIELA. *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- OCHOA, MARCIA. “Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la “localización”. *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Coord. Daniel Mato. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004.
- PAZ, OCTAVIO. “Máscaras mexicanas”. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 2014.
- PERLONGHER, NÉSTOR. *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- SALESSI, JORGE. *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. Buenos Aires: 1871-1914*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- SARDUY, SEVERO. *El Cristo de la rue Jacob y otros textos*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2014.
- SEPÚLVEDA, MAGDA. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”. *Estudios Filológicos* 45 (2010): 79-92.
- . “Hospederías y naufragios: poetas de los 90”. *Ciudad quiltra: poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- SONTAG, SUSAN. *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.
- SPIVAK, GAYATRI. *In Other Worlds: Essays in Culture Politics*. Nueva York: Methuen, 1987.
- TORRES, ANTONIA. “La palabra rabia de Pedro Montealegre: un escombros necesario”. *La Calle Passy 061*. <<https://www.lacallepassy061.cl>>.
- TRICHLER, PAULA. “AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification”. *Cultural Studies* 3 (1987): 263-305.
- URZÚA, MACARENA. “Alegoría y ruina: una mirada al paisaje de la poesía postdictatorial chilena”. *Revista Chilena de Literatura* 82 (2012): 249-60.
- VALLEJO, FERNANDO. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara, 2001.