

FERNANDO BLANCO (ed.). “No es puro cuento”. *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel* (Iberoamericana Vervuert, Madrid 2020).

No quisiera monumentalizarlo. Tampoco reproducirlo como diva. La lucha por el “lugar de Lemebel” en el excluyente imaginario posdictatorial y heteropatriarcal chileno continúa –como debe ser– más allá de su muerte física. Vincular a Pedro (1952-2015) con la “gran academia literaria chilena” me resulta, al menos, espinoso. Él mismo dijo que “con taco alto no entraría”, que nunca fue “light”. Después de todo, la Loca no es *puro* cuerpo –que lo es. Tampoco *puro cuento*. Es escena-cuerpo, “body made” (Blanco, 81), *lengua marucha* (Blanco 81), “disenso permanente”, en las palabras de Roberto Echavarrén (97). No canonizarlo es incorporar en su lectura la batalla viva por la interpretación, por la “subjetivación a contrapelo” (Blanco, 20), dirá Fernando Blanco, editor del agudo texto que aquí nos convoca, *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*.

El primer gesto con el que se abre esta colección de Fernando Blanco permite una mirada oblicua a un Lemebel que no apuntó nunca a la “casa de las becas” (Echevarría 39), para hablarle más bien “a la señora que está preparando la cazuela” y que lo está escuchando desde la radio. Su oralidad se inscribe allí. En su inextinguible capacidad de escucha. De escucha a escucha, decía. Imaginarios “prostibularios, proletarios, urbanos y de clase” (Blanco 14). La interseccionalidad ya estaba instalada con Pedro Lemebel cuando reaparece con fuerzas invocada por las nuevas y combativas generaciones feministas de Mayo 2018 en las voces insurrectas de LASTESIS. Por eso la radio, popular y ciudadana, logra rescatar todo cuanto la televisión minó durante la dictadura y que tiende prostéticamente a negar con el fetiche del espectáculo neoliberal. Porque lo cierto es que esa loca neoliberal, travestida en gesto misógino en la televisión posdictatorial, nada tiene que ver con los registros “excopofílicos” y satíricos de la poética visual, escritural y performática de Pedro.

Dentro de la segunda sección del libro, me detengo intencionadamente en la mención de Javier Guerrero respecto a las “metástasis de archivo”, para desmontar la aparente inocencia de la archivística canónica. Pedro se encuentra hospitalizado hacia el final de su vida y vuelve a representar a Frida Kahlo –esta vez solo– con un visible agujero en la garganta, lugar de su cirugía de cáncer. El crítico alude a los artefactos de esa última performance de Pedro como de un “mariposario enfermo”, capaz de transgredir los paradigmas cosméticos y los tánato-hospitalarios y así burlar la muerte (Guerrero 136). Nada de “orgullo gay” de primer mundo, había dicho Lemebel, nada de tiendas sadomasoquistas recordando Stonewall: los clavos y alfileres de gancho eran elementos de tortura (Guerrero 136). Es cierto. El cuerpo agujereado de Frida Kahlo ha sido central para Pedro, tanto al comienzo como al final de su trayectoria. Pero lo intercepta en son de denunciar y resignificar el sidario popular, el “anal-fabetismo”, el mercado del arte, la “sobrexplotación del cuerpo sufriente” (Guerrero 135). En este sentido, esta colección de Fernando Blanco opta por seguir ahondando en el lugar apocalíptico de lo canónico, incorporando el acontecer performático de Lemebel como desmontaje de los simulacros de la archivística canónica. Porque si hay algo a deconstruir es el peor

mal de todo archivo: su pretendida “objetividad”, su fijación edípica con el “autor”, su metafísica legitimación de obra, como si la canonización se realizase sin intencionalidades ocultas, sin doxa, sin comunidades de “pares” que han sido durante siglos segregatorios, misóginos y heteropatriarcales.

Tampoco quisiéramos reproducirlo cosificado, pequeño objeto fetiche, aunque sus tacos aguja y su falda mini hacían guiños eróticos y seductores cuando bailábamos valse peruanos en los “Troncos Viejos” hasta altas horas de la madrugada a comienzos de los 90. Y él lo sabía. Jugaba con eso del cuerpo en escena. Manchado de pintalabios y colorete, decía, que “para eso tenemos regias piernas, niña”, mirando de reojo su único, rojo y enorme arete de luna llena con martillo y hoz. Jugaba y jugó “en serio”, hasta la muerte. Pero por eso mismo, se negaba a participar del espectáculo sin vuelta irónica de tuerca; rehusaba convertirse en “mero” objeto sin historia. En eso fue inlaudicable su conciencia política polifónica (Blanco 78).

Es complejo y contradictorio lo que me mueve en torno a la reseña de esta colección. Como las y los autores convocados, me importa relevar la presencia compleja, transgénero, los tránsitos del performer a cronista y de allí al novelista, su “giro político, anegado de amor”, su particular visión homosexual tercermundista, como elocuentemente plantea Brad Epps (113) en este libro. Sin embargo, estoy muy de acuerdo con Dieter Ingenschay respecto de las acciones que realizó entre 1987 y 1997 con Pancho Casas, las que calzan claramente como performances (Ingenschay 203). Según este crítico, Lemebel nunca dejó lo procesual de las intervenciones callejeras, en sus escritos, visualidad, intervención radial. En ese sentido, resulta indispensable diferenciar entre la performance (formato situacional de la acción misma) y lo performativo (dimensión transgénero artístico-discursivo). Aunque escriba crónica, nunca deja la espectacularización, lo performativo de su “estética exuberante, el cuerpo torturado hasta la autoinmolación” (Ingenschay 214). Esta tercera sección, que además incorpora un excelente estudio de María José Contreras, inscribe la importancia de la performance como práctica y epistemología, un arte de presencia, “una forma de estar en el mundo” (Contreras 218), un arte capaz de vincular cuerpo, política y estética con un “anclaje deíctico” (Contreras 229). Las acciones culturales atraviesan lúdica y sagazmente las calles urbanas y rur urbanas del país. Por ello, la crítica aquí recogida aprecia ese gesto de romper la amnesia de país con Lemebel, rastrear aquí su bastardeo, compartir la promiscuidad de la verba Lemebel, mescolanza de ojo, tejido y textualidades; también las grafías iletradas (Epps 125) y su “mariconaje” guerrero (Epps 121). Jorge Rufinelli ya había advertido la “vertiginosa danza” del léxico sexual hasta ahora marginado: maridiuca, maricoipa, coliza, colifrunce, colipata, maripate, marilaucha, maricueca (Epps 112).

Lemebel ha resistido, en sus propias palabras “a las sirenas del consenso y del ideario moral cristiano-patriarcal” (Blanco 80) y se niega rotundamente a participar de la “ola triunfalista de la literatura chilena actual” (Skarmeta 88). Su narrativa y sus acciones, sus visiones, performances y alocuciones en Radio Tierra desafían los marcos institucionales de los Estudios Culturales, de la seriedad literaria y la hegemonía cultural. Insiste en no participar de los “boliches mercantes de lo prohibido” (Skarmeta 92), de la “cursi y patuleca literatura” (Skarmeta 92), de críticos como Lafourcade. En la colección que nos ocupa, la crítica Joavana Skarmeta sitúa la obra literaria de Pedro en los medios

para dar cuenta de su irrupción en tanto escritor marginal (Skarmeta 85) y muestra su conversión por parte del establishment de las letras chilenas contemporáneas, hasta llegar a fraguarse un “lugar en el firmamento letrado” (Skarmeta 94), en un trayecto que va desde el momento de su aparición en el colectivo *Las Yeguas del Apocalipsis* de fines de los 80, cuando intentara poner una corona de espinas a Zurita en ocasión de la entrega del Premio de Poesía Pablo Neruda a ese poeta. Pedro está y no está en ese firmamento. Su incorporación es problemática y riesgosa y ojalá lo siga siendo. Claro que tiene un oído literario excepcional (Monsiváis), que es un gran poeta (Bolaño), que si sobrevive es por la risa burlona, agónica, empática (Echavarren 103). Es performativa de autocreación, no de moda, afirma con razón en esta colección de ensayos, Roberto Echavarren (98). Ni los Blokes ni el Zanjón de la Aguada tienen acceso a lo que “se lee” en las clases de literatura de los 90, sino hasta más tarde, cuando recorriendo la Marcha de un 1° de Mayo de 1994, Pedro se va encontrando con su obra pirateada en las cunetas de vendedores ambulantes. La acepta con risa cómplice. Da vuelta las páginas. Observa cuidadosamente las portadas y hace sugerencias a la calidad de diagramaciones y fotografías. “Esto del pirateo es la mejor muestra de que la gente lee”, dice con un guiño entre burlón y tierno.

Al filo de la sujeción y en tanto *marica proletario*, él mismo dirá que no cabía dentro del “marco siúctico de un cuadro”, de una vanguardia literaria ya digerida ni de un ejercicio académicamente meritocrático. Acertadamente en mi opinión, Gilda Luongo insiste al criticar “Las orquídeas negras de Mariana Callejas” (Luongo 161) porque ahí “literatura rima con tortura” (Luongo 162). Tampoco calzará en los mezquinos protocolos de la memoria o en los del testimonio de la transición, a duras penas invocados en torno a la Comisión Rettig mientras la impunidad se mantenía y se ha mantenido incólume, hoy con las “renovadas” violaciones a los derechos humanos de quienes participaron en la inédita y masiva Revuelta de Octubre de 2019. Con todo, Skarmeta relata que para 2001 aparece en “Artes y Letras” de *El Mercurio* y *Tengo miedo torero* se convierte en el libro más vendido de Chile (Skarmeta 93).

Según Fernando Blanco, la “ubicación” estético-política de Lemebel tendría que ir más allá del neobarroco y del *kamp* porque “su salida del armario es a plena luz del día” (Blanco 17), irreductible en su lucha por el reconocimiento y las identidades descartables. Lo advirtió también Jorge Ruffinelli (Epps 125). Pedro no calza en ningún gueto: ni queer ni homosexual. Más bien, se des territorializa. Se autoparodia. Deviene cuerpo proletario y homosexual, politiza sus afectos y deseos. Erotiza y estetiza sus rabias. Milita su “colectividad asediada” y se *expone*, como bien insiste Jorge Fernet desde Casa de las Américas, en el texto que aquí reseñamos. Se exhibe y arriesga (Fernet 60). Sí. La Loca y su ojo no quieren ser absorbidas; huyen del fichaje, del gesto edípico y biopolítico del archivo. Rehúsa convertirse en mariposa de insectario. Denigra la Loca y es al mismo tiempo autodenigratoria (Epps 115), sin más filtro que su solidaridad con los mundos abyectos y segregados del hipermercado patriarcal (Cit. Ruffinelli en Fernet 68). Ignacio Echevarría tiene razón al contraponer a Bolaño y Lemebel a partir de una conversación en Radio Tierra, embate entre el exitoso “escritor global” que fue el primero y ese “tránsfuga de barriada coliza” (Echevarría 57) que nos legó Pedro, mucho más cercano a Monsiváis y a Perlongher. Efectivamente, la academia lo repulsó durante años, pese a sus “visos benjaminianos y letra cursi” (Epps 121). ¿Con qué cara incorporarlo a ella ahora, *post*

mortem, convertirlo en archivo conservable y colaborar en el mal de ícono registrable? ¿Con qué fin cooptar su autonomía, su elocuencia de goce, su disenso persistente, su gesto intimidatorio? (Taylor 43, cit., Epps 124).

Son tiempos de profundo cuestionamiento de las subjetividades y actorías socio-culturales. Cristian Montes habla del modelo neoliberal como dispositivo rupturista de lo comunitario (193) mientras Pedro recupera comunidad en cada acción. Después de su muerte –y cómo lo habría celebrado– Chile ha vivido dos grandes revueltas sociales: Mayo Feminista (2018) y Estallido Social (2019). Ambos abren un inédito y masivo espacio para desmontar la Constitución pinochetista de la década de los 80, a pesar de las estrategias militarizadas de Chile a raíz del COVID 19. La interseccionalidad de Pedro pone en jaque las antiguas “autonomías” del signo literario y fotográfico, la estética idealista y trascendental (San Martín 233), para resemantizar el fotodocumentalismo formalista al operar desde “el enigma y la ambigüedad” no jerárquica (San Martín 235) y “desplazar la noción moderna del museo como lugar estático de exhibición y contemplación” (San Martín 235-236). Demás está insistir con Brad Epps en que Pedro está “a caballo entre la realidad y la imaginación” (119), que desafía los signos binarios al optar por dialécticas materiales e imaginarias (Blanco 74), clase e identidad sexual (Blanco, 78), doblez de enunciación (Blanco 78) en tanto agente-sujeto (Blanco 80). Ese doble (y triple) agenciamiento de sujeto y sujeción, lo inscribe en la batalla por su propia autonomía, cuestión clave para declinar subjetividades y actorías diaspóricas. No solo perfora el femenino/masculino; también desmantela términos supuestamente opuestos como lumpen/proletario (Jean Franco insiste que es más “lumpen” que proletario) o utópico/distópico (Guerra-Cunningham lo ubica exclusivamente en lo distópico). Gilda Luongo muestra más allá de toda indefinición que Lemebel se juega por Gladys Marín, como signo de feminista política, en tanto “vida en verso y lucha, sangre y esperanza, represión y reacción armada” (Cit. Lemebel en Luongo 172).

Así, Lemebel queda dentro y fuera de los límites. O más bien, elide los términos adentro o afuera. Se juega por desmontar el “o” de las oposiciones simplistas para transitar por el “y” de la inclusión (una inclusión que reniega de la “equidad formal” del oportunismo posliberal). Apuesta a las equivalencias, polemizando la propia cuestión del valor –desafío cultural estratégico y estructural–. Respecto de las oposiciones, se juega por un *ni esto ni lo otro*. Por ello, al colaborar con su ingreso al campo literario y cultural, existe el riesgo de vaciarlo, fijarlo en una “autoría” cosificada, restarle densidad y paradoja, forzarle a un sitio de “esto” o lo “otro” (ficción/realidad, cotidianidad/historia, virtual/real). Como bien insisten las y los críticos de esta colección, la apuesta de Lemebel es de artefactos de escritura, performance y visualidades que no requieren –tal vez porque no importa– que se sitúen en los parámetros culturales legitimados y prefijados. Más bien, instalan presencia procesual, zonas de frontera, prácticas diaspóricas. Desafían los bordes sujeto/objeto; ficción/realidad, cuerpo/política.

Tienen razón quienes en esta colección lo ubican en lugares de tránsito, en prácticas fronterizas, en “entres” y dialécticas en suspenso: Cristian Montes insiste que la lengua marucha “socava la textura sensible de la lengua oficial” porque, en el caso de *Tengo miedo torero* es una voz que desterritorializa las hegemonías sexuales (Montes 179), la represión dictatorial, el orden establecido, la violencia homofóbica y la violencia

del modelo neoliberal impuesto a sangre y fuego (Montes 190) en favor de la “pulsión travesti” (Montes 195). Prácticamente toda la crítica convocada en esta colección insiste, desde distintos ángulos, en mostrar esas hibridaciones, sus polifonías, su heterogeneidad y transmedialidad, sus persistentes cruces *entre* estética y política, historia y ficción (Blanco 42), cuerpo y cultura, ojo y letra. Se advierte su “interés socioespacial y subjetivo” (Diana Palaversich), voyerista y auditivo (Echevarría 57), el fervor por el contrapunto (Epps 115), su encarnación de “lo múltiple y lo único” simultáneamente (Fornet 60), la luz y las sombras, el amor y la muerte, la aflicción y el gozo (Fornet 66), sus “estrategias de cazuela y metraca” (Epps 155). Gilda Luongo apunta con razón que desde zonas de fronteras, Pedro desmantela la categoría identitaria, pero no la lucha por el reconocimiento, convencido de que sin reconocimiento no habrá lugar para luchar por y ejercer derechos. La palabra “mujeres”, como el signo “homosexual” está cruzada por “diferencias proliferantes” de clase, edad, disidencia sexual, lenguajes, cuerpos y territorios (Luongo 158).

No lo queremos como dios oculto, insisto, de acuerdo con la enunciación de esta colección de estudios de Fernando Blanco. No si va a ser rumiado una y otra vez en bibliotecas y editoriales. No si se trata de suavizar su aguda contradicción de los parámetros de control social (San Martín 244). No si rasgarán sus inéditos escritos, póstumos, incompletos, bitácoras o discursos para incorporarlos a un montaje receptivo no por Kitsch menos exportable y cooptable. Pero ya parece contagioso este deseo patrio de convertirlo en emblema de los márgenes, hurgando en sus constructos y en *nuestras* ficciones de “su intimidad”. Ella, la loca, ya es objeto endiosado, al menos en proceso de canonización. Esfinge perturbadora de una desmemoria de nación. Un cuerpo que no retorna.

Hablar de Lemebel es sobre todo hablar de un nosotros altamente tensionado y trizado de comunidad nacional, aquí en las trastierras latinoamericanas. A la par del objeto endiosado, Mistral, esa que en el “reino de la locura encontró reino de verdad”, la Loca, esta loca, no quiere reino de “mentiras” y sabe que tampoco lo tendrá de “verdad”, no mientras habite el heteropatriarcado capital. Lo asume y lo sabe. Se burla. Rehúsa “vendernos la pomada”. Por eso costará tanto convertirla en esfinge de “*todos* los chilenos”. Eso neutralizaría las diferencias. No. La Loca lemebeliana rechazaría condensar el imaginario patrio como “equilibrio” de clases, sexos y razas. No. A pesar de la “ventriloquía amorosa” de sus canciones sentimentales de los 50 y 60, como insisten Daniel Party y Luis Achondo en la colección que aquí me ocupa, los detalles “colizas” sobre cantantes constituyen una ventriloquía amorosa deslenguada que “niegan el yo” (Party y Achondo 288) para desmantelar nuestra propia educación sentimental (Party y Achondo 294). La Loca rechaza convertirse en deidad secular. ¿Quién podría esperar eso de un bolero, de un vals peruano, de nuestros barriales cancioneros cursi, siempre al borde del llanto y la melancolía, inevitablemente traicionados? Hablar “lo nuestro” sin torcer y deformar la lengua –discursos o géneros simbólicos– es imposible, porque lo que Pedro Lemebel intenta es *hablar por y desde la diferencia*. Pulsar la desterritorialidad. Por eso, la batalla por nombrar y nombrarse en las diferencias implicó habitar la conflictividad del establishment literario, del supuesto verosímil fotográfico, de lo irregistrable de la presencia performática minoritaria, deficitaria y huérfana. No quisiera aquí aportar a que nuestra crítica lo normalice. No cuando ya no pueda reírse de nosotros en presencia,

desde sus límites existenciales. No si su rencor imaginario se va a suavizar, normalizar, colonializar, disciplinar. Sus referentes no provienen de la literatura, sino de las calles, de los bloques y de la radio, de la música y el panfleto no sectario: “pan para el pobre, y pan para el flete” (cita a Pedro, Angeles Mateo del Pino). Pedro Lemebel eligió morir, nos dice Fernando Blanco, en un gesto inhóspito, “cadavérico y solo”, con Frida Khalo por mortaja, agujereado en su voz, pero ineludible como paria consciente (Blanco 78). Desde allí su mirada penetrante y aguda exige resistir a las “sirenas del consenso” y confrontar el dominio escópico de la muerte monumentalizada, su agudo boquerón en la garganta. Que siga riendo con furia. Que no deje títere con cabeza, “hasta que la dignidad se haga costumbre”, hasta que nuestra revuelta “Les dé un pedazo de cielo rojo/ Para que puedan volar”(“Manifiesto”, cit. p. 66).

KEMY OYARZÚN

Universidad de Chile, Santiago, Chile
koyarzun@gmail.com