

JORGE FORNET

Un escritor que se expone*

Es un lugar común que todos repetimos decir que Chile es un país de poetas. Un lugar común que, desde luego, revela una verdad y oculta otra. Reconocer, por ejemplo, que esa es la patria de Neruda, de Gabriela Mistral, de Nicanor Parra o de Gonzalo Rojas, es ocultar que también es la tierra –para ceñirnos a nombres más recientes– de Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Diamela Eltit y Roberto Bolaño. Fue este último, por cierto, quien resumió en el autor que nos convoca esas dos tendencias. Pedro Lemebel, dijo Bolaño en una frase que se ha citado más de una vez, «no necesita escribir poesía para ser el mejor poeta de mi generación». Para acabar de complicar las cosas, llegó a la literatura chilena este autor que se distanciaba de unos y otros y que a lo largo de poco más de una década ha ido trazando un itinerario por el que ha arrastrado a miles de lectores. Dueño de una obra de difícil clasificación en que se mezclan el *performance* y la escritura, el verbo y el cuerpo, la novela y la crónica, el humor y el dolor, la alegría y la desolación, Pedro Lemebel ocupa un lugar extraño en la cartografía literaria del Continente. Un lugar que, de tan excéntrico (en el sentido etimológico del término), aún no tiene nombre. El «lugar Lemebel», cabría denominarlo. Para llegar a ese sitio, para intentar entenderlo, se juntan en estos días estudiosos y amigos que nos propondrán vías de entrada, aristas semiocultas, huellas que seguir.

Al preparar los materiales para esta Semana de Autor recordábamos que, de cierta manera, Lemebel es la encarnación de un momento, o mejor, la contracara más perfecta del entusiasmo liberal, quien da voz,

* Palabras leídas en la inauguración de la Semana de Autor dedicada a Pedro Lemebel –sobre la cual incluimos una nota en «Recientes y próximas de la Casa» en la actual entrega–, que tuvo lugar en nuestra sede del 21 al 24 de noviembre de 2006. De ella provienen los textos aquí reunidos. (N. de la R.).

paradójicamente, a las minorías y a las mayorías. Su defensa de todos los discriminados en virtud de sus preferencias sexuales hace olvidar que es también un impugnador de las injusticias que sostienen aquel entusiasmo. En pocos casos se hace tan patente como en el suyo la convicción de que lo personal es también político. Las vivencias de los pequeños seres, el destino íntimo del último de los marginados puede revelar, metonímicamente, los mecanismos y estrategias de dominación de todo el sistema.

No voy a adelantarme a posibles conclusiones, pero si me forzaran a resumir en una frase el rasgo dominante de Lemebel, me atrevería a decir que la suya es, ante todo, la obra de un escritor que se expone. Es decir, que se exhibe y se arriesga. En esa exhibición, en ese riesgo, se cifra una de las poéticas más des-

concertantes, agresivas y seductoras de la literatura latinoamericana de los últimos años.

No deja de ser una feliz coincidencia que esta Semana tenga lugar en medio de lo que hemos llamado el año Matta, rodeado de tantas piezas del extraordinario artista chileno. Coincidencia, por cierto, que vuelve a poner en primer plano, por contraste, la trayectoria de Lemebel.

Es un verdadero privilegio recibir hoy en la Casa de las Américas –y en un espacio como la Semana de Autor, por el que han pasado figuras de la talla de Ricardo Piglia, Luisa Valenzuela, Diamela Eltit, Ernesto Cardenal y Rubem Fonseca– al autor de una obra que, entre las crónicas de *La esquina es mi corazón* y *Adiós mariposa linda*, pasando por la novela *Tengo miedo torero*, nos ha empujado a leer con otros ojos, que es, supongo, la mayor aspiración de cualquier escritor. **C**

LUCÍA CHIRIBOGA (Ecuador): de la serie «Identidades desnudas», *Espíritu de la tierra* 5, 1994



PEDRO LEMEBEL

Dos crónicas de Pedro Lemebel

Qué pena que no me duela tu nombre ahora*

Y qué sabe uno si se ha enamorado o fue pura ilusión. Qué sabe uno del amor si lo único que conoció fueron sobajeos y manotazos desesperados bajo los puentes. Por eso, arremango los años y retrocedo al jodido ayer; más bien, voy deshilando ciertos milagros que aún no puedo entender ni olvidar. Y a veces, en el momento urgido de escribir estos garabatos, echo mano al corazón. Y se me viene de golpe la tarde aquella de los años 80 cuando mi amiga Cecilia llamó para contarme que le había llegado un arrendatario, un chico más bello que el sol, un pendex de veinte abriles ligeros que había aterrizado en Santiago para estudiar en un instituto audiovisual. Te va a encantar, Peter. Te vas a enamorar, lo tienes que conocer. Y allí estaba yo tocando el timbre en el departamento de la Ceci que, por entonces, vivía en un segundo piso casi esquina de Vicuña Mackenna con Irarrázaval. Ahí estaba yo haciéndome el desinteresado esperando conocer esa maravilla de inquilino. Todavía no llega de clases, dijo mi amiga. Pero siéntate y tomamos once mientras aparece. Y al campanear la llave en la cerradura, yo puse cara de indiferencia. Pero al abrirse la puerta entró como un milagro aquel moreno de largo pelo sombrío con cara de virgen apache. Tiene cara de diosa india, dije mirándolo con curiosidad. ¿Qué onda?, preguntó el chico poniendo ojos de susto. Y allí empezó todo. Ahí nos pusimos a chacharear como locos de música, cine, política, arte y cuanta huevía se nos venía a la cabeza. Pasa a mi pieza para mostrarte unas fotos que me tomaron, a ver si te gustan, dijo bajito mientras la Cecilia recogía las migas de la mesa. Y qué fotos ni qué nada, si lo único que yo quería era

* Aparecida en *La Nación*, Santiago de Chile, domingo 31 de julio de 2005.

estar junto al nene mirando su boca de clavel mojado que salpicaba besos. Entonces, fui hasta la ventana de su habitación, que daba a Vicuña Mackenna, y mirando el brillante asfalto del invierno pregunté: ¿Cuándo es tu cumpleaños? Faltan sólo veinte días, contestó interrogando con pàrvula emoci3n: ¿Me vai a regalar algo?, agreg3 curioso. Mira, ac3rcate a la ventana, dije empañando el frío vidrio con mi tibio aliento. Y luego con el dedo dibujé un coraz3n en el cristal, hablando luego con voz de terciopelo azul: El día de tu cumpleaños, exactamente a las 12 de la noche, observa a través de este dibujo la calle de allà abajo. Y me despedí de él, robàndole una foto suya que escondí sigiloso en mi bolsillo. Y veinte días despu3s, justo a la medianoche, completamente desnudo y en medio de Vicuña Mackenna con su foto pegada en mi pecho, ahí estaba la loca enamorada en medio de un gran coraz3n dibujado con neopr3n que encendí como molotov cardíaca. Allí estaba la loca chiflada de amor como barricada bajo su ventana en medio del estampido de las micros y autos bocineando detenidos por esa tarjeta de fuego humano. Qued3 tal escàndalo, tal cagada con los vecinos que se asomaban a las ventanas sin entender qu3 pasaba, con los choferes de micro que amenazaban con sacarme la cresta si no me movía de allí, con mi amiga Cecilia que trataba de dar explicaciones diciendo que no era una protesta, con el chico que se puso pàlido tras la ventana y corri3 escaleras abajo llevando una frazada para cubrir mi desnudez, con su carita emocionada y sus ojos llorosos diciéndome: la cagaste,

Pedro, nunca nadie me había regalado algo así. ¿Esto es una *performance*? Algo así, más bien un regalo de cumpleaños solamente, murmuré tiritando mientras me empinaba un copete para calentar el cuerpo. Aquella fue su noche y result3 inolvidable; por eso, agradecido, me abraz3 lagrimeando y esperamos el amanecer brindando por sus verdes años. Despu3s de aquello, los vecinos reclamaron tanto que al final mi amiga Cecilia tuvo que cambiarse de casa y despedir al guapo arrendatario. Ella nunca me dijo nada, pero le cagu3 su hábitat con mi desenfrenada pasi3n. De ahí vino el amor con su violenta frescura. No podíamos despegarnos ni un solo momento. Mand3 al carajo a su bella novia, que siempre despu3s de coger, cuando él se fumaba un cigarro mirando el techo, preguntona insistía: ¿Estái pensando en el Pedro? No la soporté más, me dijo, contàndome que la mina picada se puso a pololear con un cadete de la Escuela Militar. Y este güev3n me fue a buscar al Instituto con una pistola y me llev3 a hacerme el examen del sida. ¿Cachái, Pedro, lo que he pasado por tí? Por eso te amo, susurré con la voz lluviosa. Por eso pasaron los años y seguí amàndote de lejos con la boca llena de océanos. Por eso también te fuiste a Manhattan, donde no te alcanzara mi mala fama. El invierno se acaba, hoy descubrí el fognazo de los aromos en mi ventana, una gota de rocío borra el coraz3n en el vidrio. Ya no te quiero como entonces, más bien ya no te quiero. Desde Nueva York, un *mail* me cuenta que regresas, justo ahora cuando me están brotando plumas migratorias para partir. ©

De nuevo la búsqueda, otra vez la decepción*

Nos decían: otra vez estas viejas con su cuento de los detenidos desaparecidos, donde nos hacían esperar horas tramitando la misma respuesta, el mismo: señora, olvídese; señora, abúrrase, que no hay ninguna novedad. Deben estar fuera del país, se arrancaron con otros terroristas. Pregunte en Investigaciones, en los consulados, en las embajadas, porque aquí es inútil.

Y fueron tantas patadas, tanto amor descerrajado por la violencia de los allanamientos. Tantas veces nos preguntaron por ellos, una y otra vez, como si nos devolvieran la pregunta, como haciéndose los lesos, como haciendo risa, como si no supieran el sitio exacto donde los hicieron desaparecer. Donde juraron por el honor sucio de la patria que nunca revelarían el secreto. Nunca dirían en qué lugar de la pampa, en qué pliegue de la cordillera, en qué oleaje verde extraviaron sus pálidos huesos.

Por eso, a la larga, después de tanto traquetear la pena por los tribunales militares, Ministerio de Justicia, oficinas y ventanillas de juzgados, donde nos decían: otra vez estas viejas con su cuento de los detenidos desaparecidos, donde nos hacían esperar horas tramitando la misma respuesta, el mismo: señora, olvídese; señora, abúrrase, que no hay ninguna novedad. Deben estar fuera del país, se arrancaron con otros terroristas. Pregunte en Investigaciones, en los consulados, en las embajadas, porque aquí es inútil. Que pase el siguiente.

Por eso, para que la ola turbia de la depresión no nos hiciera desertar, tuvimos que aprender a sobrevivir llevando de la mano a nuestros Juanes, Marías, Anselmos, Cármenes, Luchos y Rosas. Tuvimos que cogerlos de sus manos crispadas y apechugar con su frágil carga, caminando al presente por el salar amargo de su búsqueda. No podíamos dejarlos

* Aparecida en *La Nación*, Santiago de Chile, domingo 30 de abril de 2006.

descalzos, con ese frío, a toda intemperie bajo la lluvia tiritando. No podíamos dejarlos solos, tan muertos en esa tierra de nadie, en ese pedral baldío, destrozados bajo la tierra de esa ninguna parte. No podíamos dejarlos detenidos, amarrados, bajo el planchón de ese cielo metálico. En ese silencio, en esa hora, en ese minuto infinito con las balas quemando. Con sus bellas bocas abiertas en una pregunta sorda, en una pregunta clavada en el verdugo que apunta. No podíamos dejar esos ojos queridos tan huérfanos. Quizás aterrados bajo la oscuridad de la venda. Tal vez temblorosos, como niños encandilados que entran por primera vez a un cine, y en la oscuridad tropiezan, y en el minuto final buscan una mano en el vacío para sujetarse. No pudimos dejarlos allí tan muertos, tan borrados, tan quemados como una foto que se evapora al sol. Como un retrato que se hace eterno lavado por la lluvia de su despedida.

Tuvimos que rearmar noche a noche sus rostros, sus bromas, sus gestos, sus *tics* nerviosos, sus enojos, sus risas. Nos obligamos a soñarlos porfiadamente, a recordar una y otra vez su manera de caminar, su especial forma de golpear la puerta o de sentarse cansados cuando llegaban de la calle, el trabajo, la universidad o el liceo. Nos obligamos a soñarlos, como quien dibuja el rostro amado en el aire de un paisaje invisible. Como quien regresa a la niñez y se esfuerza por rearmar con-

tinuamente un rompecabezas, un puzzle facial desbaratado en la última pieza por el golpetazo de la balacera.

Y aun así, a pesar del viento frío que entra sin permiso por la puerta de par en par abierta, nos gusta dormirnos acunados por la tibieza aterciopelada de su recuerdo. Nos gusta saber que cada noche los exhumaremos de ese pantano sin dirección, sin número, ni sur, ni nombre. No podría ser de otra manera, no podríamos vivir sin tocar en cada sueño la seda escarchada de sus cejas. No podríamos nunca mirar de frente si dejamos evaporar el perfume sangrado de su aliento.

Por eso es que aprendimos a sobrevivir bailando la triste cueca de Chile con nuestros muertos. Los llevamos a todas partes como un cálido sol de sombra en el corazón. Con nosotros viven y van plateando lunares nuestras canas rebeldes. Ellos son invitados de honor en nuestra mesa. Y con nosotros ríen, y con nosotros cantan y bailan y comen y ven tele. Y también apuntan a los cómplices y culpables cuando aparecen en la pantalla hablando de amnistía y reconciliación.

Nuestros muertos están cada día más vivos, cada día más jóvenes, cada día más frescos, como si rejuvenecieran siempre en un eco subterráneo que los canta, en una canción de amor que los renace, en un temblor de abrazos y sudor de manos, donde no se seca la humedad porfiada de su recuerdo. **C**

JORGE RUFFINELLI

Lemebel después de Lemebel

1

Lemebel, para mí, es una figura a la vez paradigmática y única (es decir, inimitable) de resistencia al poder hegemónico político, clasista, artístico, estético, sexual.

Él defendió la «diferencia» sexual, el derecho de homosexuales y travestis a ser, sin censura ni condenas. De ahí su memorable *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)* en 1986, de ahí sus acciones o *performances* como artista visual y político, y sin embargo el valor o la significación de su presencia en el ámbito chileno e internacional no acaba en la creación de un espacio propio para la «diferencia» sexual. Ni siquiera en la promoción de la tolerancia ante tanta homofobia acumulada en el mundo. Porque «tolerancia» puede ser también una mala palabra, un concepto ideológicamente impuro, si se entiende como una concesión de la sociedad hegemónica.

Durante los 80, tanto o tal vez más que los poetas y artistas del grupo CADA, y de otros artistas de la escena plástica chilena, aunque en similar dirección de resistencia y búsqueda de cambio ante la dictadura, Lemebel trabajó con su mente, con su voz y con su cuerpo. Por eso, tanto como novelista (*Tengo miedo torero*) ha sido cronista en la palabra oral (la Radio Tierra) y escrita (sus libros), y un artista visual en una línea que tiene antecedentes, por ejemplo, en un Carlos Leppe, esto es, en emplear el cuerpo y no sólo la pluma (o la máquina de escribir) o la voz radiofónica, o la acción travesti, para expresar lo que quiso expresar, para *decir* lo que quiso decir. Lo que ha dicho.

Revista Casa de las Américas No. 246 enero-marzo/2007 pp. 73-79

Mi admiración por Lemebel, el escritor y el intelectual, tiene varias razones o motivos, dos de los cuales (los más importantes) son: porque es un excelente escritor de una rica y original prosa barroca, poseedora de libertad e ingenio de expresión como no se encuentran paralelos en la literatura chilena contemporánea; y al mismo tiempo es un poeta en un sentido global, de los mejores, como lo señalaba Roberto Bolaño. En segundo lugar, porque, aún desde su doble o triple condición marginal y victimizada, ha sido un feroz crítico político de su sociedad cuando pocos se atrevían a serlo.

Leer sus libros me impresiona y me admira.

También por otro rasgo, que considero central o que, para jugar con este concepto, él ha hecho central desde su marginalidad. Es el hecho de que Lemebel, gracias a sus crónicas y el enorme impacto que ha producido en lectores y oyentes, ha conseguido realizar una nueva cartografía de Chile, y especialmente de Santiago, modificando radicalmente la existente y dominante. Esto no es algo que logra cualquier escritor o artista. Ese es un fenómeno que no se alcanza en todas las generaciones. En la suya sí, gracias a él. Hay un Chile anterior y otro posterior a Lemebel, en cuanto a esta cartografía se refiere. Después de leer sus crónicas, la imagen (y la realidad) de Santiago es otra: descubrimos otros barrios que habían sido borrados o censurados o aplastados por la cartografía oficial y clasista en el imaginario nacional. (Notable es la filosofía y hasta la fisiología de la «esquina», metafórica o simplemente convocada en *La esquina es mi corazón*. La «esquina» en Santiago, en Buenos Aires o en Montevideo, *the corner* en Baltimore y Nueva York: lugares que se han ido perdiendo a pesar de la entrañable significación vivencial y popular que para muchos tuvo y en el recuerdo aún tiene. Obsérvese cómo no hubo «esquina» en México, tal vez tampoco en Venezuela o Colombia.)

Este es un nuevo mapa, que es preciso tener en cuenta. En una nota a pie de página, en uno de sus ensayos, Nelly Richard está a punto de enunciarlo: «Los textos [de Lemebel en 1991 y 1992] grafican [...] la excursión gay que desalinea los rangos de la ciudad (de plaza de armas en sala de cine y en parque munici-

pal) con su mapa clandestino de subcorrientes libidinales» (Richard, 1993:75).

Y a la vez, en consecuencia, hace su aparición una nueva ciudadanía. Lo interesante es que las crónicas de Lemebel pueden referirse a «ciudadanos» conocidos y hasta famosos en los dominios de la política, el arte o el *show business* –de Gladys Marín a Miguel Bosé, de Serrat al subcomandante Marcos, de Geraldine Chaplin a La Payita Miria Contreras–, que en un magnífico conjunto fueron reunidos «oralmente» en las crónicas de Radio Tierra y luego en el libro *De perlas y cicatrices*, pero mucho más numerosos e importantes son los ciudadanos/ciudadanas anónimos, cotidianos, de la calle, del barrio, a quienes Lemebel les da identidad y realidad, con sus nombres propios o «travestidos» –La Pilola Alessandri, La Zañartu, La Astaburuaga, La Palma, La Loba (o Lobita) y muchísimos más, al modo popular chileno de utilizar el artículo antes del nombre–, y como consecuencia, les da humanidad, les sitúa en un *lugar en el mundo*. Es esa cultura popular, callejera –hay que insistir en esto– la que nutre toda la obra (y en todo sentido) de Lemebel. Aquello que lo singulariza. Hay una brillante crónica, en *Loco afán* («Los mil nombres de María Camaleón»), que describe como nunca antes esta nomenclatura múltiple, de la que da abundante lista y que hasta sirve de terapia en casos terminales:

porque existen mil nombres para escamotear la piedad de la ficha clínica. Existen mil formas de hacer reír a la amiga seropositiva expuesta a la baja de defensas si cae en depresión. Existen mil ocurrencias para conseguir que se ría de sí misma, que se burle de su drama. Empezando por el nombre [p. 58].

Esto es particularmente interesante porque Lemebel es, también, un cronista de la peste de la época moderna, el sida (*Loco afán. Crónicas del sidario*), y en sus crónicas se trasluce el drama de las muertes que esa peste ha acarreado. Mientras la mayor parte de los ciudadanos «sanos» (entre comillas) dan vuelta a la cara para no enfrentarse a una realidad fea, dolorosa y trágica, Lemebel consigue devolverles su cualidad humana. Admirable logro, porque ya no se trata de cantar *rockianamente* a

las comidas y bebidas de Chile, o *nerudianamente* a las alturas de Machu Picchu, o al amor, o a los elementos terrenales; se trata de salir a la calle, cartografiarla, y encontrar en ella a los seres hasta ese momento invisibles, los espacios en que estos personajes transitan (los baños, los parques, los salones de belleza, la disco-gay, la cárcel, la esquina, las poblaciones), sus historias personales y colectivas, sus dramas y tragedias.

Y en esa cartografía hay un lenguaje que asume su lugar por derecho propio, vocabulario producido ante todo por el margen sexual: maridiuca, maricoipa, coliza, colifrunce, colipata, maripata, marilaucha, maricueca, toda una vertiginosa danza léxica que aparece en su novela atemperadamente, y mucho más variada, rica e insospechada en las crónicas. Cuando en *Adiós marigueta linda* (2004) aparece al final un «Glosario del autor» es porque ya ese mundo –esa ciudad real e imaginaria– tiene su propio diccionario.

En este sentido, el libro más maduro y logrado de sus crónicas es *Zanjón de la Aguada*, porque allí Lemebel consigue unir lo autobiográfico y personal con toda esa humanidad de la calle y de la celebridad, pero ante todo de la calle, de los lugares donde la gente se encuentra para las celebraciones nacionales, el plebiscito, la feria de libros en el Centro Cultural Mapocho, en la misma zona de burdeles, entre una miríada de asuntos y personajes convocados en los textos así como en las fotografías y dibujos (titulados con humor y autoparodia «Porquería visual»), cuya compleja y enmarañada combinación es también combustión verbal y entusiasmo («estar lleno de dioses»). Es ahí, en la calle y en la muchedumbre, donde Lemebel ejercita lo que Monsiváis ha llamado «su oído literario de primer orden», para absorber, captar, seducir los murmullos callejeros y trasladarlos más tarde magistralmente en la escritura. *Zanjón de la Aguada* es una reflexión personal y un testimonio sobre los otros: notable equilibrio de complementarios.

2

La dictadura terminó. O no. (A menudo me pregunto si no se ha internalizado, subrepticamente inculcándo-

se en actitudes sociales y políticas durante este período democrático.) En todo caso, durante dos décadas de transición y, dentro de ella, varios años de socialismo, mi interrogante es: cómo podrá Lemebel sobrevivir como escritor, artista e intelectual, y continuar funcionando con su espíritu de transgresión, sin que el sistema consiga cooptarlo.

Cómo será el Lemebel *después* de Lemebel.

No hay duda de que, en lo personal, la inteligencia, el talento artístico-literario, y un olfato agudo para el riesgo, le han permitido crecer y madurar detectando y evitando las trampas.

La facultad de reinventarse no es meramente la habilidad del travesti para transformarse. No es sólo ropa o maquillaje. No es sólo el cuerpo sobre el cual, de pronto, aparece Frida Kahlo; o el que, desnudo como la yegua que monta, lo convierte en una de las Yeguas del Apocalipsis entrando en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile para refundarla. Me refiero a la actitud, a la integridad. Me refiero también a los avatares profundos en la vida de Lemebel que tocan a su identidad, como el desplazamiento de Mardones a Lemebel, un cambio de identidad hondamente vinculado a su madre.

3

Esta interrogante exige un contexto histórico.

La lucha por la diferencia, del mismo modo que la homofobia, han marcado buena parte de las transformaciones sociales y del imaginario chileno durante los años de la transición, pero de una manera distinta.

Retrocedamos un poco en el tiempo, a la época del gobierno de la Unidad Popular, para intentar comprender cuál ha sido el cambio.

En abril de 1973 –cuenta Víctor Hugo Robles– se realizó el primer mitin gay en la historia de Chile. En ese momento existían tres grupos homosexuales hasta cierto punto separados por su origen o condición de clase, marcados o distinguidos –dice el ensayista– ante todo por los lugares donde se reunían (Huérfanos, Alameda y Plaza de Armas); y fueron los más populares y humildes en la escala social aquellos que manifestaron reclamando por la discriminación de la que se sentían y eran

víctimas. «En pleno gobierno de la Unidad Popular los homosexuales eran vistos como escoria humana, maleza del jardín socialista, y se los ubicaba en el escalafón más bajo de la sociedad chilena» (Richard; 113).

La reacción de los medios de comunicación no se hizo esperar, y los periódicos de la derecha usaron sus insultos más contundentes, como era de esperarse, pero los medios de izquierda no se quedaron atrás. La revista *Paloma* señaló: «Cincuenta anormales reunidos en Plaza de Armas», y *Clarín*: «Las yeguas sueltas, locas perdidas, ansiosas de publicidad, lanzadas de frentón, se reunieron para exigir que las autoridades les den cancha, tiro y lado para sus desviaciones» (cit. Robles: 114).

La lucha estaba inaugurada, y sin embargo debieron tocar retirada cuando el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. La década del 70 permaneció cerrada a cal y canto. La resistencia cultural tuvo que esperar.

En 1979 la resistencia cultural se inició con las acciones del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte), en su origen formado por cinco personas: Raúl Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells. Llevaron adelante acciones singulares o curiosas como forma de resistencia cultural-artística: desde repartir leche (una referencia a políticas populares de Allende), a lanzar desde una avioneta miles de volantes con poemas sobre Santiago, a lavar la vereda de un prostíbulo (Eltit). Cinco años después este grupo se disolvió.

En cine, fue mínimo lo que pudo hacerse en Chile. Silvio Caiozzi y Pablo Perelman realizaron juntos *A la sombra del sol* (1974, filmada antes del golpe) y en 1979 Caiozzi filmó solo un feroz retrato de la familia chilena: *Julio comienza en Julio*. Cristián Sánchez fue el más prolífico: en 1975, *Vías paralelas* (codirigida con Sergio Navarro) y luego solo, *El zapato chino* (1979), crearon atmósferas que, sin decir la palabra dictadura, la estaban exhibiendo y mostrando. En los 80 Sánchez continuó su filmografía de temas perturbadores, con *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1983), y *El cumplimiento del deseo* (1985).

En este contexto, aparecen en 1987 las Yeguas del Apocalipsis, e inician sus acciones transgresoras. Existen por sus acciones, sus acciones les dan sentido.

CADA y las Yeguas entrecruzan sus caminos. El momento preciso es cuando Zurita recibe el Premio Neruda y las Yeguas se adelantan y le colocan en la cabeza una corona de espinas. Las implicaciones simbólicas quedan al gusto –o a la capacidad– del público. Del público de entonces y del de ahora.

Las acciones subversivas de las Yeguas del Apocalipsis continúan: bailan cueca sobre vidrios en la sede de Derechos Humanos de Santiago; posan como dos Fridas gemelas; exhiben un cartel con la frase «Homosexuales por el cambio» en el teatro Cariola, durante la primera reunión de la concertación para proclamar como candidato a Patricio Aylwin, antes de ser expulsadas del recinto; entran a caballo (yegua), a lo Lady Godiva, en la Facultad de Arte, «refundando» la Universidad de Chile.

En una de las pocas «novelas-travesti» de nuestro idioma, titulada *Yo, yegua* (Casas, 2004), donde, tras bambalinas, o tras los ropajes femeninos de los personajes reales Casas y Lemebel (Dolores del Río y María Félix), el lector puede reconstruir un momento peculiar de la resistencia cultural chilena desde la comarca de la homosexualidad performativa, Francisco Casas escribe la conclusión:

«La fama que alguna vez gozaron se esfumó luego del retorno a la democracia» (Casas: 207).

Hoy las Yeguas del Apocalipsis son un hito histórico, no una presencia vigente, tampoco un modelo de resistencia. Resultaría anacrónico pretender que lo sean.

La sociedad chilena ha cambiado, si no plenamente en el fondo, sí en las formas.

Hoy no encontraríamos frases despectivas –referidas a los travestis– como las citadas antes, de los medios de comunicación en los años 70.

¿Significa que los márgenes han encontrado un lugar en el centro del poder?

No lo creo.

Significa, en cambio, que nuevas ciudadanía exigen nuevos respetos. Nuevas formas. Es un cambio y una transformación, aunque no sean profundos ni definitivos. Son resultado del tiempo y de las luchas por los «derechos humanos». Entran en el contexto histórico de las consecuencias de las dictaduras y la evolución

hacia nuevos derechos. La brutalidad de las dictaduras en el Cono Sur trajo como consecuencia, por contraste, la abominación del autoritarismo y la consecución de derechos –aquellos ya constituidos y no respetados, y otros que fueron moldeándose en la ruta histórica–. Aunque en muchos casos este nuevo respeto esté fundado en la lamentable «corrección política», de todos modos obedece a una etapa de transición en el proceso del reaprendizaje de la convivencia democrática. El nombre de *transición* que este período ha tenido en Chile no podía ser más apropiado.

Así y todo el interrogante permanece: ¿Lemebel después de Lemebel?

La sociedad chilena continúa mereciendo cimbronazos. Su esquema económico sigue siendo el producido durante la dictadura, el de un neoliberalismo que favorece más a la clase empresarial que a las mayorías. La desigualdad social y económica ha aumentado en los años recientes. Minorías como las de los «pueblos originarios» no tienen mejores oportunidades de vida que décadas atrás. Los «pingüinos» (estudiantes de la enseñanza media) acabaron por rebelarse en 2006, así como lo habían hecho durante la dictadura, y tuvimos que ver el documental *Actores secundarios* (2004), de Pachi Bustos y Jorge Leiva, para enterarnos de un movimiento de resistencia borrado por la historiografía oficial de la dictadura (y posterior). Y en el mismo 2006 la sombra de la corrupción ha caído sobre uno de los grupos políticos más insospechables. Esta es la realidad conflictiva y complicada del país en que vive y escribe Pedro Lemebel.

4

No está en lo cierto Jean Franco cuando concluye un ensayo sobre Lemebel diciendo lo siguiente: «Indudablemente influido por Carlos Monsiváis –a veces usa los mismos tics de lenguaje– [Lemebel] es menos abarcador en su crítica que el mexicano que es historiador, crítico social, militante contra la iglesia y contra toda clase de autoritarismo».

Esta es una interpretación fallida tanto de la dimensión y alcances como de la significación de Lemebel en la escena literaria, artística y política. Así y todo, comparar-

lo con Monsiváis ilumina, porque no hay duda de que estos dos escritores se leen y admiran mutuamente. Pero a diferencia de Monsiváis –cuyo talento nadie cuestiona–, Lemebel es múltiple: es el cronista de un mundo que ha conseguido moldear y cambiar nuestra visión de Chile; no trabaja solamente sobre hechos externos y sociales, «ayuda a procesarlos», a cambiarlos, a hacerlos inteligibles gracias a su poderosa imaginación verbal.

Es también un *performer* que se expresa con su cuerpo, su voz y su escritura. Antiautoritario y defensor de todo tipo de minorías, como el que más. Y que en su escritura –justamente en aquello que permanece sin necesidad de la presencia física del escritor y artista– ha demostrado una originalidad que lo sitúa entre los mejores escritores de nuestra lengua. Las crónicas de Lemebel (no olvidemos que comenzó como narrador de cuentos pero sólo recientemente escribió su primera novela) no importan exclusivamente por su *contenido* o por su *actitud* social, sexual y política, o por los temas y asuntos a los que convoca: importan y significan por *cómo* están escritas, por la endiablada gracia del lenguaje, por la ira, por la inimitable cadencia y el ritmo de las frases, por cómo las hace galopar (en sus crónicas más inspiradas) o trotar (en la novela), tal como corresponde a quien, de algún modo, continúa siendo, desde otras plataformas, una yegua del Apocalipsis.

Lemebel ha escrito (todo) sobre la «diferencia», esto es, sobre la sexualidad; Monsiváis casi no lo ha hecho (salvo en su espléndido prólogo a un libro de Lemebel). Monsiváis pertenece ya a la cultura del Museo (como el que se prepara en Ciudad de México, con sus pertenencias), Lemebel es antimuseico por definición y esencia; Monsiváis sonríe en las fotos acompañado por Premios Nobel, Lemebel sólo tiene por compañía a las Locas, a amigos fieles, a profesores que admiran su obra, a mujeres señeras como la legendaria Gladys Marín, pero nunca a la Institución Cultural que reparte premios y honores.

5

Tengo miedo torero (2002, originada en un texto de fines de los 80) es una novela clave en la literatura

chilena por el uso de la polifonía que demuestra la versatilidad de las marcas paródicas y románticas (sobre el lado del melodrama) que signan y marcan el universo mental y literario de Lemebel. Al crear una novela de discursos múltiples, entre los cuales se cuentan los de la ridícula pareja de doña Lucía Hiriart y su esposo el dictador, así como el de la Loca del Frente, el escritor demuestra su voluntad y su habilidad de realizar un tejido (una arpillera de retazos dinámicos), dándole a la acción una jugosa combinación de parodia política y de melodrama de radionovela.

Se basa en la historia (real, por otro lado) del atentado a Pinochet en 1986, organizado y ejecutado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez pero lo que podía haber sido una mera novela política es también una «historia de amor» en la línea de *El beso de la mujer araña* (Manuel Puig) y, más aún, de «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» (Senel Paz), que dio origen a la película cubana *Fresa y chocolate*.


Esta es una historia de amor con la delicadeza de las emociones, de las aspiraciones, de los sueños. Probablemente le caiga también a *Tengo miedo torero*, como le cayó a *Fresa y chocolate*, en su momento, el sambenito de que su historia de amor no se consuma (homo)sexualmente. No va por ahí su camino: va hacia una demostración palmaria de la congruencia absoluta entre dos mundos que parecían divorciados: el de la «diferencia» sexual y el de la Revolución. El heroísmo no es privativo de la heterosexualidad, y la aparente inocencia de la Loca del Frente lo prueba con sus acciones en esta novela.

En el trasfondo, está notablemente expresada la mediocridad de la pareja virreinal. No sería necesario apelar a un libro como *Mujeres de dictadores* (Gasparini, 2002), porque doña Lucía misma se encargó de transparentarse como figura mediática, y su vida era vox pópuli. Augusto Pinochet fue siempre un hombre mediocre, ni siquiera lo atravesó la vesanía de un Mussolini o de un Hitler. Los terrores nocturnos del personaje, sus pesadillas, su ínsita cobardía no son parte de una construcción ficticia, le pertenecen por derecho propio al personaje histórico, pero lo importante es que

aquí el novelista, Lemebel, establece su verosimilitud por encima de toda intención paródica. La parodia forma parte de la historia.

Cierro estas notas, que son sólo tentativas y provisionales, con una observación y una propuesta. O una observación que es una propuesta de lectura.

Tengo miedo torero me demuestra, si esto hubiera sido necesario, que Lemebel escribe desde el travestismo antes que desde la homosexualidad, desde la transformación antes que desde el género y la «diferencia». La novela y la crónica tienen sus raíces en el tiempo más que en la identidad, en la secuencia y el movimiento antes que en la esencialidad. Cuando se consideran los personajes que habitan su mundo y hablan a través de él, el lector coincide con el escritor cuando este se describe a sí mismo en este proceso: «Conmigo va el escritor, la izquierda, el proletario, el homosexual, aunque no hablo por todos. A veces hago de ventrílocuo y dejo fluir otras voces enmudecidas a través de mis textos». Y: «también soy yo: soy pobre, homosexual, tengo un devenir mujer y lo dejo transitar en mi escritura. Le doy el espacio que le niega la sociedad, sobre todo a los personajes más estigmatizados de la homosexualidad, como los travestis».

Por eso creo que una trampa funesta consiste en leer a Lemebel exclusivamente desde el costado o la perspectiva de la corriente de los estudios de la sexualidad *queer* o *gay* (tan en boga, aunque marginales, en los Estados Unidos), porque esa visión, si única, constituye un encierro, significa colocar a la literatura de Lemebel en lo que él mismo denomina «el gueto homosexual». Creo que, al margen de esos enfoques, para quien busque perspectivas diferentes, es posible y hasta preciso leer las crónicas, los cuentos, las novelas de Pedro Lemebel desde el punto de vista de ese objeto cada vez más invisibilizado desde la invasión de los estudios culturales. Me refiero, claro está, a la *literatura*. Sí, parecería anacrónico y tal vez lo sea. No importa. Leamos a Lemebel desde la literatura. 

Bibliografía directa:

- Lemebel, Pedro: *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1995.
- : *Loco afán. Crónicas de Sidario*, Santiago de Chile, Editorial LOM, 1996.
- : *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, Santiago de Chile, Editorial LOM, 1998.
- : *Tengo miedo torero* (novela). Santiago de Chile, Editorial Planeta Chile, 2001.
- : *Zanjón de la Aguada*. Santiago de Chile, Seix Barral, 2003.
- : *Adiós mariquita linda*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 2004.

Bibliografía pasiva:

- Blanco, Fernando A.: *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, Editorial LOM, 2004.
- Casas, Francisco: *Yo, yegua*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2004.

- Contardo, Oscar, Macarena García: *La era ochentera. Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta*, Santiago de Chile, Ediciones B, 2005.
- Eltit, Diamela: *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Planeta/Ariel, 2000.
- Gasparini, Juan: *Mujeres de dictadores*, Barcelona, Península, 2002.
- Lazzara, Michael J.: *Los años de silencio. Conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002.
- Richard, Nelly: «Contorsión de géneros y doblaje sexual: la parodia travesti», *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1993.
- Richard, Nelly (ed.): *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, 2004.
- Robles, Víctor Hugo: «Las locas del 73 (primera protesta homosexual en Chile) en Nelly Richard (ed.): cit. *supra*.

NORGE ESPINOSA MENDOZA

Puig, Paz, Lemebel: la sexualidad como revolución

1

Si, según afirman José Quiroga y Daniel Balderston, todo comenzó con la publicación de *El beso de la mujer araña*, no estaría de más, creo, tomar como punto de partida la célebre y manoseada novela de Manuel Puig para reiniciar un juego de reflexiones que, parafraseando al libro que el argentino cita en una de las célebres notas al pie de su volumen, giren alrededor de *Sexualidad y revolución*. Como bien se recuerda, a lo largo del intenso diálogo entre Molina y Valentín –diálogo que existe entre los muros y rejas de una prisión de la dictadura, espacio común en el que han de unir/separar sus memorias y experiencias estos personajes–, Puig induce una serie de informaciones sobre la homosexualidad que se convierten en un cuerpo marginal de referencias, hasta levantarse como un recorrido no menos explosivo que la propia trama de la novela, aunando los extremos mencionados en ese título ficticio, firmado por una también ficticia doctora, la danesa Anneli Taube, depositaria de teorías que son en verdad creadas por Manuel Puig. En la incómoda relación de datos e hipótesis que enmarcan la historia del homosexual latinoamericano, tal vez haya sido imprescindible la creación de una doctora enteramente irreal, para poner en boca de alguien criterios que un autor, homosexual confeso, quiere propalar debidamente, arriesgándose al colocar tales ideas en los párrafos donde ha citado a Freud, Marcuse, Altman y Taylor, en tanto se le considere una voz no menos creíble y segura de sus propios presupuestos, debido a la

carencia de líderes y personalidades capaces de impulsar, con sus escritos y acciones, una conciencia íntegra del homosexual como parte de una sociedad que prefiere desestimar a la hora de la lucha o la proyección de manifiestos. En ese sentido, es que, tal vez, ciertamente, todo haya comenzado con *El beso de la mujer araña*, incluso si pasamos sobre el hecho de que Puig siempre rechazó el *coming out* al que lo invitaban y empujaban los frentes de liberación homosexual, razón por la cual acabó distanciando de ellos. Quiroga y Balderston colocan esa novela de 1976 a la cabeza de ciertos cambios que definitivamente introdujeron una política de distinta visibilidad, si bien aclaran el pasado, la prehistoria del homosexual latinoamericano, a través de una mirada consciente y radical de autores como Piñera, Ballagas, Parra, Novo, entre otros. Lo indiscutible es que Puig se atreve a colocar al homosexual en un mismo plano de diálogo con los héroes del supuesto futuro latinoamericano, y propone que exista entre ellos un terreno de intercambios donde el cuerpo también puede dialogar. He ahí la revuelta y la revolución que esa novela clave nos entrega, he ahí el golpe con el cual se nombra a sí misma cifra de nuevas probabilidades, contraseña de un tiempo en el cual el homosexual, sin renunciar a sus máscaras, es también un ser *en revolución*. Me serviré de ella para abordar otros fragmentos narrativos de la propia literatura latinoamericana que muestran, desde diversos cardinales, qué es o puede ser para un homosexual de este ámbito entender, entenderse o desentenderse de una historia en revolución. Se trata de leer, entonces, con no menor intensidad que la exigida por la novela de Puig desde su primera edición en 1976, «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», del cubano Senel Paz, fechado en 1990, y *Tengo miedo torero*, del chileno Pedro Lemebel, publicada por vez primera once años después.

2

Determinados autores pueden configurar su importancia a partir de los límites que rompen, según la medida de sus atrevimientos. En espacios donde la opinión sobre lo sexual y lo político sigue representando polos en-

frentados que difícilmente pueden discutirse ante la mesa en el mismo minuto; arriesgarse a discutir esos conceptos a una temperatura que los iguale o los coloque en un idéntico estado de polémica, sigue siendo un límite a quebrantar, siempre y cuando se disponga del coraje y el arrojo que exige tal empresa. En la Argentina de la dictadura, en La Habana del período especial, en el Chile de fines de los 80, pueden encontrarse contextos que parecían exigir el acabamiento de ciertas reglas de conducta, en aras de libertades que determinado grado de opresión iba frenando. Los tres textos narrativos sobre los cuales reflexiono ahora se combinan y existen en tanto discuten determinadas escalas y matices de esas posibilidades de liberación: en todos y cada uno, un par de protagonistas, hombres, de distintas voluntades eróticas, se encuentran y desencuentran, para dejar en el lector la herida abierta de una reflexión aún por consumarse, un acto que resultará visionario cuando se convierta en una actitud menos intolerante en el reconocimiento del homosexual como un ser que, al participar de un determinado espacio de acción y debate, no quiere excluirse de esas confrontaciones; antes bien, como demuestran los tres libros, es capaz de saltar sobre las convenciones que los otros y él mismo poseen como imagen para incidir en un grado de distensión que haga más abarcadora esa libertad progresiva a la que aspiran los personajes que, frente a él, aspiran a abrazarla. Puig, Senel Paz y Pedro Lemebel han corrido riesgos de distinto talante. En ellos, sin embargo, es unívoco el anhelo de confirmar esa libertad, no sólo política, que sea capaz de asumir sin prejuicios lo que cada cual puede considerar sobre ella. En el terreno más público, y también en la cama. Sólo que, a cada cual, su orden y su grado. A cada cual según el tiempo y el espacio en el que sus libros operan.

Inscritos ya en la breve pero intensa galería de homosexuales que la literatura del Continente ha podido ir sumando a partir de la reorganización de su propia prehistoria, en lo tocante a sus juegos de representación articulados desde el género, Molina, Diego y La Loca del Frente son en sí mismos caracteres en revolución. Los libros que presiden nos los presentan como seres en tránsito, como figuras que avanzan desde una de-

terminada zona del escenario hacia un proscenio donde la luz acabará de comprometerlos. En *El beso...*, se hace creíble la transformación del afeminado que narra *Cat People* en el primer capítulo hacia el hombre que cae baleado tras intentar cumplir una misión que su amigo y amante ocasional en el presidio le encarga como prueba de fe. En «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» (título que arrastra referencias que van desde Charles Perrault a un texto programático de Ernesto Guevara), Diego puede convencerse de que la Revolución puede asumirlo, aunque no podrá exactamente comprobarlo: David no encarna aún esa madurez de la Revolución en el momento en el cual él debe salir hacia el exilio; pero sí espera que algún día la Revolución pueda ser como David, esto es, capaz de sentarse junto a él, tomar un té, oír a María Callas mientras se sirve un almuerzo lezamiano, y no dejar que la política y sólo la política sea el Escudo de la Nación. En *Tengo miedo torero*, su primera novela, Lemebel reinterpreta esos relatos, de acuerdo con una línea sistémica que bien puede trazar en su memoria un lector *entendido*. Siendo el último texto publicado de los tres, el autor se permite un relajamiento en la narración que se manifiesta en la sensualidad de sus texturas, en la maniobra equívoca con la cual se enmascara el relato, y en el abandono a goces de la escritura que se abrían (o no) desde otras voluntades en las obras precedentes.

El par compuesto por Arregui y Molina en *El beso de la mujer araña* interviene ante el lector desde el diálogo, como principal arma narrativa. La voz del autor no interrumpe jamás el curso del argumento, a excepción de las ocho notas insertadas en el cuerpo de la novela, donde sí opera un mecanismo distanciador que puede abrumar al lector y que, evidentemente, no oculta un aire paródico que caricaturiza en varios momentos el tono de los grandes tratados sobre sexualidad humana del siglo xx. El lenguaje es un canal que tamiza y suaviza la violencia real de los acontecimientos, y las profusas narraciones de Molina, quien describe los viejos filmes en un proceso de intensa reescritura desde las condicionantes estéticas propias al cliché de su personalidad, encontraba en esos textos aparentemente marginales que son las notas, un complemento que

arriesga a la novela en términos lúdicos y que la pluraliza ante el ojo del lector, quien va sintiéndose menos escandalizado en tanto la lectura de esas referencias a importantes obras científicas ejercen sobre él un efecto tantalizador. Cuando, llegados ya al capítulo once, se produce el encuentro sexual entre ambos personajes, el lector puede imaginarse lo que ocurre en el espacio de los puntos suspensivos que sustituyen determinadas zonas de diálogo, y al arribar al instante en que Arregui pregunta a su compañero: «¿No te da asco que te toque?», el procedimiento muestra toda su eficacia como maniobra de convencimiento/seducción/sensibilización ante lo que, en otros órdenes, podría ser un acto reprochable. Páginas después, ya en el capítulo siguiente, Molina es claro respecto al supuesto sentido de culpa o tranquilidad moral que él, un heterosexual probado, puede manifestar tras haber penetrado y gozado con otro hombre mediante una frase transgresora: «Cada vez me convengo más de que el sexo es la inocencia misma». La capacidad revolucionaria del texto de Puig se sostiene en esas líneas rápidas, en el alejamiento de una culpa que parece sobrevolar los extremos que homo/sexualidad y cuerpo político confrontan como posiciones de fragilidad/resistencia en numerosos discursos privados y públicos. La novela es, en realidad, una estrategia de intercambios, un concurso de voces que disfraza la calidad de manifiesto que en ella ha depositado el autor, que al travestirse no sólo en sus personajes, sino en una de las identidades aparentemente reales y citadas desde la neutralidad del mundo de la sexología y los avances psicológicos trata de sanear el diálogo, mostrándolo como una ecuación abierta al infinito de cruces morales, físicos, eróticos y civiles, exaltando una homosocialidad que se traspasa a sí misma en pos de una relajación reivindicadora. La matemática de los cuerpos no puede ser sólo una ecuación política. *El beso de la mujer araña* se reescribe a sí misma sucesivamente. La aparente no intervención del autor en la trama es una mano invisible con la cual Puig sí opera conscientemente al recombinar términos físicos, científicos, sociales y políticos. La estrategia literaria es tan poderosa, insisto, que ni el traslado de esta fábula al teatro o al cine han conseguido la

irreverencia y potencialidad de lo que el libro continúa segregando como experiencia individual en un lector atento y permeable.

«El lobo, el bosque y el hombre nuevo» es, con seguridad, mucho menos arriesgado en la suma de posibilidades que argumenta al describir las relaciones entre Diego y David. Al igual que la novela recién comentada, ha padecido-gozado de los honores de ser llevado al teatro y la pantalla cinematográfica. Tal y como ha ocurrido con el texto de Puig, esas traslaciones aparecen como otros textos, no pueden sustituir la capacidad connotativa ni las referencias mucho más ricas que siguen emanando de sus libros-madres. Al menos así lo creo yo. *Fresa y chocolate* retoma a los personajes, pero en función de una acción cinematográfica trastoca contextos e identidades, suma caracteres confusos o estereotipados, e induce una lectura del Cuerpo de la Nación que, al intentar pluralizarse, ofrece un sentido básicamente heterosexual de una narración predeterminada. Algo semejante puede decirse de las versiones teatrales, a excepción de la creada por Carlos Díaz en acuerdo con Senel Paz, donde el director cubano extraía la teatralidad de las situaciones narradas, y desde una intensidad puramente escénica movilizaba a tres actores en todas y cada una de las células del relato, incluyendo travestismo, desnudos y cierta fisicalidad que reescribía desde una voluntad homoerótica lo que el filme de Tomás Gutiérrez Alea y Juan C. Tabío proponía rebajar a fin de que el protagonista no quedara únicamente en un supuesto cliché. En la Cuba de los 90, a sólo tres años de firmarse el relato cubano más leído del siglo xx, *Fresa y chocolate* era un nuevo punto de partida cuya publicación y discusión operaba como una estrategia de disculpa gubernamental, no evidente, pero sí inocultable, ante los ojos de los muchos Diegos que se reconocían en esas conversaciones de media tarde cruzadas entre un homosexual conflictivo y culto y un joven aspirante al Partido Comunista, capaz de preguntarse en un momento determinado, cuando se le impone la misión de espionar a su «amigo»: «¿No me estaré convirtiendo en un hijo de puta?».

En La Habana de fines de los 70, en la que parece ubicado el relato original y no ya el guión cinematográ-

fico, un maricón se sienta a la mesa de un joven universitario, con evidentes intenciones de conquista. Entre las operaciones desplegadas para tal hazaña, está la seducción por la literatura. Sabiendo que el joven heterosexual tiene pretensiones como escritor, el pájaro habanero coloca junto a su bandeja de helados un ejemplar de *La guerra del fin del mundo*. Pudo haber sido un ejemplar de *El beso de la mujer araña*, aunque tal vez entonces la maniobra hubiera parecido mucho menos sutil. Pero en esta cadena de suposiciones, vamos a imaginar que en verdad el ejemplar de Seix Barral (la misma editorial publicaba, vaya cosa, a Puig y Vargas Llosa en aquellos días) es del argentino, y que al fingir ocultarlo, Diego se refiere a *El beso...* cuando dice al muchacho que pretende: «Es un material demasiado explosivo para exhibirlo en público. Nuestros policías son cultos. Pero si te interesan, te los muestro... en otro lugar». Es una tarde en la misma Habana que aún no ha editado *El beso de la mujer araña*, que conoce en edición extranjera su versión teatral y apenas *La traición de Rita Hayworth*. La misma Habana que, cuando, por fin, tras años de espera vacía, puede ver en sus pantallas cinematográficas *Kiss of the Spider Woman* en un Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, sale aburrida de ver una película que llegó demasiado tarde y que juzga frívola a la novela según los defectos de la versión de Hector Babenco. Ya sé que los acontecimientos no transcurren así, que Diego y David acabarán conversando e intimando, hasta donde se les permite, mediante otras estrategias. Pero el que un libro sirva de cebo primero a esa relación, me da la libertad, la jodida libertad, de imaginar muchas otras cosas.

Tal vez por ese desconocimiento tácito de un libro como el de Puig, y el de muchos otros que avanzando en las relaciones cada vez más comprometedoras entre sexo y cuerpos en revolución, el relato de Paz haya merecido una fama que lo sobrevalora. Ni ese ni otros textos francamente radicales en la posibilidad de una relectura carnal de los presupuestos intercambiables de la Nación eran patrimonio, entonces, de la memoria del cubano como Lectura. Cabrera Infante, Sarduy, Arenas, el último Piñera, eran y aún son en cierta medida

vacíos en los estantes del patrimonio vivo de la imagen nacional, y los relatos y poemas de una nueva generación de artistas que en los años 80 se encaminaron por esas sendas irreverentes no habían sido divulgados en una escala mayoritaria, o no eran discutidos con la intensidad a la que evidentemente sus autores aspiraban. «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» se levanta desde la circunstancia de ser el primer texto que, en la Revolución, discute con amplitud y un alcance entendido como auténtica «onda expansiva» ciertas normas de la Revolución para con sus propios edificantes, incluyendo el cisma de la sexualidad no exclusivamente normativa. Las preguntas más duras, a diferencia de lo que varias lecturas superficiales del relato han querido indicar, recaen más en la actitud de David que en las espectaculares y pintorescas intervenciones de Diego, a quien el joven comunista contempla siempre como detrás de un vidrio. Un vidrio acuoso, que le permite alzar la mano y estudiar desde cerca, con afecto indudable, a ese ser que se agita del otro lado, pero que no lo deja relacionarse en entera libertad.

A la manera de Arregui y Molina, Diego y David conversan. Como también lo era para ellos en la Argentina, los cubanos tienen al país como trasfondo, y en el caso tropical que nos ocupa, es un país que ya ha logrado la revolución social a la que aspiran los otros. Que esa Revolución no es exactamente el *ex abrupto* utópico que todos los que la anhelaban pueden palpar, es lo que nos dice *Fresa y chocolate*. La Revolución, amenazada por el enemigo que está a sólo noventa millas, como repite Miguel en la película a manera de mecánica consigna, es también el reducto de otros enemigos y prejuicios que pretenden normalizar y allanar las incomodidades de ciertos comportamientos, aun a costa de un sacrificio que puede a la larga convertirse en irreparable automutilación. En el relato de Paz no se menciona a las UMAP directamente, no se habla de las purgas universitarias, de la parametración, con pelos y señales. Sin embargo, ese clima está presente, contamina el diálogo entre David y Diego, lo amenaza en tanto lo comprende como posible conspiración. Diego es irreverente, vive en pleno desacato de reglas no sólo sexuales, incluida la

relación con diplomáticos extranjeros y la defensa de obras artísticas de cierto matiz subversivo. Diego quiere entender a la Revolución como un proceso cultural no excluyente, se desliga con terquedad del cariz político para edulcorar un país donde Lezama sea una clave unificadora, no un gordo alucinado que imaginaba procesiones órficas en medio del barullo barriero de Centro Habana. Entre ese extremo y el punto real de una Revolución que condena a Diego como «parte blanda de la sociedad», se encuentra David, el pionero que fue y será, queriendo ser como el héroe que crucificó en esa frase desdichada a los intelectuales de la Isla, pero al mismo tiempo queriendo también superarlo en su capacidad de asumir, homofobia y otras fobias aparte, un modo de vivir en Cuba que siga teniendo al país en términos de Revolución. La operación resultaba atrevida, y es por ello tal vez que el filme apeló a fórmulas suavizadoras: los pretextos de una gramática propiamente concebida para la pantalla «justificaron» un prólogo, en el filme, donde Diego intenta su primera relación sexual con una novia para acabar en fracaso, y la introducción del personaje de Nancy, la amiga de Diego, que es quien acaba llevándose el gato al agua, mediante, incluso, la ayuda del homosexual, quien, aun teniendo la posibilidad de tocar el cuerpo del joven, reprime esos deseos y lo cubre castamente con un mantón de manila. En una escena más o menos semejante (el cuerpo del deseo yaciendo embriagado, inconsciente bajo los efectos del alcohol y al alcance de la mano del homosexual protagonista), Pedro Lemebel dará el paso al cual Paz no nos conduce, dejando que La Loca del Frente palpe, roce, acaricie el sexo de su amado más o menos imposible. Un amado que también se acerca con su fe revolucionaria, que tiene una novia cómplice que, a diferencia de David, puede confesar una inocente experiencia homosexual en su infancia, sin que ello le haga temer por la moral del combatiente que es. Pero ese es ya otro relato.

Lo que discute *Fresa y chocolate* es si la Revolución ha aprendido a ser menos intolerante con determinadas conductas impropias, si es capaz de asumir con madurez la extrañeza que aportan esos seres extra-

vagantes, al punto de dejarlos *ser* orgánicamente en su propio proyecto. La respuesta definitiva a esa pregunta no la oímos nunca. Ni en el relato ni en el filme. Como programa de aperturas, el aporte de Senel Paz no llega a ser reconfortante ni propiamente triunfalista –a diferencia de nuestra prensa y sus titulares–, si bien enclava en un tiempo futuro, en el amagado «porvenir» de tantas consignas, el momento en que esa posibilidad se produzca, un futuro que se convirtió inmediatamente en la dureza atroz del período especial, y que sigue sirviéndose del tabú para rehuir ciertas progresiones. Diego partirá al exilio, dejando una huella segura en David, ¿quién lo duda?, pero limitándose a nombrarlo protector de una ciudad que se cae a medias, donde la eternidad es la promesa infinita de una última función de Alicia Alonso, y donde hombres como él, hombres sin mujer, no pueden dialogar hasta el límite de sus propios cuerpos. «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» se acerca al panorama que los protagonistas de Puig soñaron, y la paradoja del texto es que nos responde con una suspensión, con un estado aún transitorio, de acciones persuasivas pero no firmes; en la propia demora con la cual el Estado y la Nación eligen o no verse a sí mismos en determinados espejos, si bien ese mismo Estado y esa misma Nación editan el cuento, patrocinan el filme, lo premian y difunden... aunque no en las pantallas de nuestra televisión, el medio legitimador de la realidad cubana por excelencia, ni siquiera más de una década después de la edición príncipe y el estreno. He ahí lo desconcertante: en el territorio ganado para la causa, el homosexual debe aún discutir su condición de ser *en* y *para* la Revolución a la cual abre día a día sus ventanas, y el sentido de su permanecer sigue enmarcado por la intolerancia radical de los extremos. Las novelas y los textos que siguieron a la entrega de Paz, creador de todo un fenómeno «fresa y chocolate», siguen rondando esa paradoja. En algunos ejemplos, lo político aparentemente desaparece, para entregarnos un carnaval de uniones sexuales y reyertas que convierten a Petronio en un autor del Caribe, tan contrastante con la asombrosa castidad a la que Diego queda reducido en los márgenes de su cuento. En otras, lo político es una

clave a la que se ha respondido, por lo general, con otras revoluciones de silencio.

3

Poco antes de que el lector vuelva la última página de *Tengo miedo torero*, Carlos, el hermoso luchador del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, le propone a La Loca del Frente, que ha sido su cómplice inconsciente en el fallido atentado a Pinochet, que se largue con él a Cuba, donde planea refugiarse. No deja de ser curioso que en las tres obras aquí enlazadas Cuba opere como un cardinal recurrente. En *El beso de la mujer araña*, mediante una referencia sutil, Puig descargó su rabia contra la censura que impidió hasta 1983 que sus libros se publicaran en la Isla. En *Tengo miedo torero*, Carlos, el joven comunista, recibe la sorpresa de una fiesta de cumpleaños que La Loca organiza para él según su propia versión de un «cumpleaños colectivo», a la manera en que él le ha descrito las fiestas populares de los CDR tropicales. La Loca es un pájaro fuerte y feliz en su mundo cursi, pero no ingenua. «¿Qué podría ocurrir en Cuba que me ofrezca la esperanza de tu amor?», le responde, y esa pregunta sella la propuesta como un imposible también suspendido. Quizás la respuesta final esté esbozada en «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», o en los libros que ahora mismo escriben en la Isla Pedro de Jesús López o Ena Lucía Portela. Pero La Loca no ha leído esos textos. Es 1986 y la utopía es todavía una realidad que se limita a profetizarse. En esa profecía, La Loca del Frente sabe que, como en la estrofa final del bolero, también su pasión es otro imposible suspendido.

Sorprende de la primera novela de Lemebel su desparpajo, la gracia orgánica de su lenguaje. Determinados escritores pergeñan sus propios idiomas, sus dialectos. *Tengo miedo torero* está escrito en puro Lemebel, el idioma avizorado en sus magníficas crónicas llega aquí a un punto de gloria del cual el autor se sirve para crear texturas e intensidades envidiables. Si en la obra de Puig el narrador finge desaparecer, y en «El lobo...» es uno de los personajes quien se encarga de manejar la trama, en *Tengo miedo torero* el autor cobra una auto-

conciencia definitiva de lo que expone, y se muestra a su vez como un homosexual que escribe sin recato desde su gozo y el riesgo de sus límites. Me permito parafrasear una línea de la novela para calificar su lenguaje: es homosexual. O sea, que lejos de ofrecer como piel reductora los clichés de lo gay, se afianza en ellos para organizar un sistema de referencias que se superpone, como capa de cosmético verbal, a la propia fábula, y la recombina con letras de cuplés, boleros, rancheras, del mismo modo en que inserta en esa epidermis consignas revolucionarias, voces de la radio clandestina, acotaciones teatrales, memorias y vivencias que en determinados instantes no disimulan un cariz autobiográfico y que, recordando la propia naturaleza de sus crónicas, documenta sin piedad, aunque sí con sensibilidad, el ser en revolución al que contempla. La Loca del Frente no tiene nombre, su pasado es una retahíla de acontecimientos que se distribuye en el texto sin excesivo orden cronológico, el tiempo en que ella (siempre en femenino) se autorreconoce está medido por la cantidad de música que devora y exuda. Un tema de Sara Montiel le sirve de contraseña en el juego de confianzas que elabora para llegar a Carlos. Y aunque sabe que el muchacho la utiliza como refugio o escondite de sus acciones contra el tirano, se deja manipular, como un gato/una gata a la espera.

Un punto no menos prodigioso radica en que, también a diferencia de los textos anteriores, *Tengo miedo torero* se vale de esa misma estrategia verbal para retratar con agudeza a personajes enteramente ajenos a sus ámbitos centrales. Que el propio Pinochet y Lucía, su esposa, aparezcan en la novela, sean personajes ridiculizados a partir de sus gestos reales, convierte al libro en un espejo doble, en una novela que verbaliza el concepto mismo de Nación en el cual se debate esa voluntad de crónica ficcionada, en la que tantos rostros pueden ser reconocibles. Si los momentos de ficción más sombríos son los que recrean las pesadillas y la infancia del tirano, el lenguaje en la obra no rebaja ni exagera sus matices para mostrarnos lo que piensa u obra esa persona-personaje. La máscara verbal de la novela lo revela en su miseria, con el mismo ímpetu de crítica con el cual ha mostrado las penurias y recelos de La Rana, La Lupe y

La Fabiola, locas parásitas que no se quejan tanto de la lúgubre situación política, ya que sus ansiedades sexuales pueden resolverse con cierta facilidad en ese entorno agobiante. A pesar de la tentación de humillar a los personajes negativos desde esas maniobras del lenguaje, el autor transparenta su escritura para dejarlos ser, y mostrarlos sin remilgos ni caricatura. La contención del libro se advierte ahí, bajo la supuesta exaltación de lo festinado y frívolo de un verbo inédito en su contexto. «Pajarraca real» de «boca picaflora», La Loca del Frente, en algún instante de la novela, quedará acurrucada como «garabato artrítico del desamor». *Tengo miedo torero* descifra ese garabato, nos descubre al personaje inolvidable que ahí se esconde.

De pájaro que teje manteles a esposas de generales de la dictadura, La Loca del Frente evolucionará a conspiradora. Sus ojos se abrirán, gracias al amor que Carlos no puede corresponderle, a temas y trasuntos que antes se le escapaban, en su refugio de vitrina musical. Y la osadía que tal vez no ha mostrado aún en la lucha, le permite abrir el *jean* de su amado, y besarle, no sin antes sacarse la plancha de los dientes, el pene «bebé en pañales rezumando a detergente, nene en reposo, cuerpo tibio, guagua-boa, grueso dedo sin uña», y gozar de esa carne prohibida en un acto de amor, «caturda lírica» que ambos guardarán como respectivo secreto. Ella es un personaje que se revoluciona, y el compromiso político de la novela es evidente, no sólo a través de su progresión, sino incluso mediante los chistes que enlazan a personalidades de la lucha armada latinoamericana con su perspectiva de maricón seguro, como cuando se atreve a describir al Che Guevara en términos que a Allen Ginsberg, aquí en Cuba, le costaron la expulsión. Alguna vez Bola de Nieve, el prodigioso *piano man* negro cubano, respondió que lo único que le disgustaba de la Revolución era que «chico, los comunistas son muy pesa'os». La Loca del Frente aporta un humor que salva la falta de glamur con la cual se ha retratado a sí misma la izquierda, aunque hoy mismo, en camisetas, colgantes, mochilas y tantas piezas de uso común, cualquiera pueda comprarse imágenes de una iconografía que hasta no hace mucho nos pareció sagrada. *Tengo miedo torero* es ra-

dical en esa perspectiva: confía en que la risa, lo ameno, el acento lúdico, la feliz desvergüenza erótica también pueden colaborar con la Revolución: he ahí una actitud que lo distancia de Reinaldo Arenas. Y compromete al lector en esa línea de complicidad. *Tengo miedo torero* es un libro que no gana lectores: gana cómplices. Del mismo modo en que otro autor electrizante y también homosexual de expresiones radicales, Fernando Vallejo, nos dice en sus novelas que la amargura es la única forma de describir lo que subsiste de este mundo. Para La Loca del Frente queda la posibilidad de recordar una playa, donde su más hermoso mantel termina al amparo de las olas. Y cuando no haya música en la radio, ni siquiera un radio, ella cantará. Su estrofa preferida, mientras llega el momento de la total liberación.

Al titular el libro de la Taube *Sexualidad y revolución*, Manuel Puig, en realidad, parodiaba el título del

Manifiesto lanzado por el Frente de Liberación Argentina, desconfiado como era de esas estrategias de lucha reivindicadora. Sus personajes lucharon en un orden más público que él: dejó en ellos descrito su ánimo genuino de liberación. En *Tengo miedo torero*, Lemebel ya no necesita, de un modo semejante al que emplea para librarse del apellido paterno, disfrazarse en la voz de una doctora danesa para emanciparse y crear un libro que no tolera notas al pie: ya otro jugó esa carta. La revolución y el sexo se enlazan de una manera acaso tórrida en un cuerpo único de texto que recompone un país a través de voces ficticias, reales y autobiográficas, y presagian la discusión futura ante el lector, que puede sumar al debate los límites propuestos por Senel Paz en su relato, firmado en el calor que es la utopía que otros sueñan: dibujo en el mantel de La Loca: mantel, sudario, bandera, que el mar de Chile empuja ya sabe Dios hacia qué otras costas. **C**

LUCÍA CHIRIBOGA (Ecuador): de la serie «Identidades desnudas», *Historias del muro 1*, 1993



FERNANDO A. BLANCO

La crónica urbana de Pedro Lemebel: Discurso cultural y construcción de lazo social en los modelos neoliberales*

Revista Casa de las Américas No. 246 enero-marzo/2007 pp. 88-94

* Este texto debe muchas de sus propuestas a las conversaciones que hemos mantenido a través de los años con Kathya Araujo e Ileana Rodríguez. A la primera, la idea acerca del lazo social; y a la segunda, la voluntad política de releer el testimonio. Les agradezco y dedico, y desde ya las hago presentes hoy en su lectura aquí en La Habana, en donde me gustaría que estuvieran para poder discutirlo juntos.

Ha pasado ya más de veinte años desde que Pedro Lemebel publicara la primera de sus crónicas en la desaparecida revista *Página Abierta*. Desde entonces, numerosos críticos y en especial miles de lectores han reconocido el valor que la producción literaria de este escritor y artista visual tiene para una comprensión cabal del nuevo orden social presente en Chile. Las distintas formas en que la población ha redefinido los parámetros para la constitución del lazo social y sus relaciones intersubjetivas, tanto en la esfera pública como en la privada, luego de que la inefable modernidad neoliberal fuera instituida material y simbólicamente en los imaginarios ciudadanos a través de la muerte colectiva de miles de compatriotas, y el terrorismo estatal hiciera suyas la política y la cultura, como armas de mediación ciudadana, constituyen problemas fundamentales para ser estudiados y discutidos en el ámbito de las Humanidades. Son estos asuntos, creo, los que nos pueden explicar, en parte, los peculiares procesos de transformación en la esfera pública y privada por los que atraviesa hoy Chile después de quince años de gobiernos de transición seudodemocrática. Fenómenos de modificación y acomodación de la subjetividad de los ciudadanos que no sólo se aplican en nuestro país, sino que quizás puedan también hacerse extensivos al resto de las memorias estatales genocidas en la América Latina, cuyas biografías han quedado marcadas por el terrorismo político y económico producido con el advenimiento y posterior crisis del Estado-nación liberal en tiempos globalizados.

La producción discursiva de Lemebel ha sido particularmente efectiva a la hora de explorar las contradicciones del liberalismo económico y

político: por ejemplo, las contradicciones entre liberalismo político y derechos humanos, la falta de garantías ciudadanas propuestas por la democracia liberal, o las tensiones entre apertura e individualismo en el consumo, por un lado, y la estricta regulación social y reproducción o agravamiento de las diferencias de clase, por otro. Su trabajo narrativo y visual no sólo ha puesto en escena el inmenso costo social pagado por la población civil frente a la modernización del país, sino la escalofriante afinidad existente entre la moral instrumental de la modernidad estatal chilena –superación de las diferencias por el consenso–, los procesos económicos que la ratifican, las tecnologías comunicativas que la reproducen, para concluir con la alienación casi absoluta de aquellos que se identifican e individualizan por medio de la oferta de participación del modelo del consumidor biografiado por el espejo del mercado.

Desde esta última observación, especial interés reviste su obra en la perspectiva de interpelación, identificación y reconocimiento que ofrece a los sujetos pertenecientes a las capas medias y populares, al proletariado urbano homosexual, a los colectivos de mujeres, y a la pauperizada clase media trabajadora.

La capacidad de restituir una vida subjetiva al ofrecer narrativas alternativas a las de la modernidad patriarcal autoritaria y católica, para la constitución de subjetividades individuales e históricas, es uno de los aciertos éticos/estéticos de su propuesta narrativa. No sólo como mero testimonio que reclama frente a la justicia ordinaria la falla del Estado para administrarla, sino frente a la necesidad de restituir una identidad de y una conciencia de clase a los millares de compatriotas alienados por la venda mercantil que ha adelgazado la memoria hasta los límites mismos de la pantalla televisiva. Incluso nuestra historia ha devenido objeto suntuario de consumo para los ciudadanos partícipes de una democracia articulada en y por los medios de comunicación.

Puesto que si una cosa tiene la obra de Pedro Lemebel, es ser la posibilidad de permitir a los sujetos lectores reconocerse en el gesto de constituir una vida por medio de la escritura que él construye y que ratifica para su audiencia como el único medio posible para denunciar. Qué más podemos disputarle al Estado que

aquello que nos hacía reconocibles para los otros y para nosotros mismos; qué más podemos llevarnos de este mundo que la certeza de haber vivido y poder atestiguar esa posesión, parece preguntarnos Lemebel al final de cada una de sus crónicas.

Lo digo, pues, no sólo en relación con la creación del lazo social y el lugar que ocupa la propia subjetividad en medio de un proyecto de sociedad, sino también en relación con la propuesta divergente que el género de la crónica adquiere con Lemebel. El gesto de desafío que le hace a la novela y a la historia embebidas de la textualidad retórica del mercado (despolitizada), se basa en su negación radical de evasión frente a la responsabilidad política como sujeto que exige la presencia del Otro, el Estado, que operará como detonante para que este discurso político se perfile en la esfera pública con mayor fuerza, exigiendo no sólo que se pacte y reponga una legalidad ausente para un individuo o un grupo bajo una circunstancia política determinada como la de las muertes masivas –delito reconocido jurídicamente por las Naciones Unidas a partir de la Declaración de Derechos Humanos de 1948–, sino que instale y sostenga al Yo en actitud de confrontación con este Estado genocida, el transnacional o el nacional de turno, obligándolo a comparecer al ágora que la lectoría diseminada y múltiple que los medios de reproducción masiva –revistas, periódicos, radio y televisión– construyen alrededor suyo. Esta función beligerante de actuar como *sitio mediático* –como asecho y como lugar– de la escritura cronística, debido a su alta reproductibilidad, la inmediatez de la oralidad, su extensión y el bajo costo en medios, es otro de los rasgos peculiares que Lemebel le ha añadido al género, que se suma a lo afirmado por Beverley y Yúdice, así como Spivak, en tanto la *crónica-testimonio* permitiría la visibilización del verdadero Yo latinoamericano –en oposición al horizonte de expectativas alegórico y triunfalista del *Boom*¹ junto con la posibilidad de

1 Para ampliar esta discusión cf.: Idelber Avelar: *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

representación de minorías excluidas de los procesos de modernización patriarcales.

Puestos frente a frente, la verdad histórica documentada y la ficcionalización, el sujeto testimoniante –una figura textual elusiva y refractaria a los contratos genéricos: La Loca–, al igual que el testigo de uno de los juicios, Eichmann, inventa una versión que no es probada por fuentes inmediatas, sino por la ética que subyace a la fe presente en la narración de una experiencia.² Es relato/fanstasma frente al trauma quien nos narra la experiencia frente al hecho y no la estadística o la fuente que la legitiman. Lemebel mismo, desde sus comienzos en la *performance* urbana, pasando por la mediática y finalmente como cronista, es ese *fantasma* de la historia oficial chilena.

En la crónica de Lemebel propongo al sujeto cronista como alguien que habla de sí mismo para ocupar un espacio en la vida social afectiva de su comunidad, desde su propia creación como subjetividad narrada radicaliza el espacio urbano para disputárselo al autoritarismo militar y capitalista, tal y como ocurre con los fantasmas urbanos del Cuzco en la crónica de Garcilaso o con las ciudades inventadas de las ilustraciones de ciudades de Guamán Poma. La mirada sobre el espacio, en especial sobre el casco urbano como sostén material para la reproducción de las ideologías, adquiere un valor político en la medida en que estas formas que nos/se perfilan como paisajes artificiales de un modo de convivencia y producción cuya textura arquitectónica nos/las envuelve y constituye por medio de infinitos modos de ocuparla/nos. Tal y como ocurre con la Santiago de Lemebel, el plan divino –la utopía moderna, la ciudad sitiada, la ciudad del imperio, la ciudad

2 Me refiero al episodio, citado por Soshana Felman y Dori Laub en «Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening» y «An Event without a Witness: Truth, Testimony and Survival» –publicado en el libro *Testimony: Crisis of Witnessing Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, 1992– en el cual una sobreviviente de uno de los campos de concentración que refiere en su narración testimonial cuatro chimeneas humeantes de los hornos crematorios cuando sólo de acuerdo con otros «testigos» históricos existía nada más que una en la realidad factual

del dictador– es desafiado por el deseo del paseante de poseer de otra manera más radical su propia experiencia como sujeto. Olvidadas como paradigma literario de pretendida madurez escritural en el Continente, las utopías de Macondo y Comala dejan paso a la historización de los mitos, a su borramiento por el fracaso introducido por los actuales modos de administración económica liberal y social. Es, en otras palabras, la batalla que se va a librar contra la supuesta modernización cultural adquirida vía la novela del *Boom*, y por extensión compensatoria de lo social en el Continente, con este resabio de resistencia atávico que es la crónica, la cual lucha por producir una visión unitaria de la experiencia subjetiva.

Un elemento clave de su poética lo constituye la importancia que Lemebel le da a la cultura oral, en particular «al carácter de lectura que adquiere la práctica de la escucha en los sectores “iletrados” de la sociedad de masas» (Blanco, 2004). La forclusión (cierre) cultural que la norma culta provoca está en la escritura de Lemebel desafiada por quienes marcan el ritmo de sus trabajos, los propios lectores, quienes, instalados en la situación de audiencia, reproducen en este teatro textual una *performance* restitutiva e identificatoria en la que no hay disonancias formativas. Para ello utiliza los dos géneros o formatos más populares durante el tiempo de la dictadura: la prensa sensacionalista junto con los pactos dramáticos del melodrama televisivo. De este modo, acerca a los lectores a un nosotros de lo cotidiano que evade la hermenéutica histórica, Lemebel suspende así las mediaciones letradas para lograr que, como dice Barbero, sea «el grupo y lo leído lo que funcione como punto de partida, de reconocimiento y puesta en marcha de la memoria colectiva, una memoria que acaba rehaciendo el texto en función del contexto, reinscribiéndolo al utilizarlo para hablar de lo que el grupo vive» (Sunkel, 1985: 27).

La politización de la escena pública que esta obra provoca es lograr que el sujeto alienado en y por la cultura estatal logre desasirse de la sujeción de horizontes que esta le impone al poder identificarse con múltiples y distintas posiciones enunciativas para conseguir que «aquello que nos retiene en la barbarie, lo

que nos hace conscientes de nuestro compromiso social» (Blanco, 2004) actúe como el sedimento nutriente de sus textos y sus públicos.

Lo que quiero decir con esto es que la escritura de Lemebel, en contra de lo que afirma Jean Franco, por ejemplo, no debe leerse pesimistamente bajo la clave póstuma de la neocolonización imaginaria y material que el capitalismo/sida ha provocado en nuestros países –la discusión sobre la relación entre las ONG, el Banco Mundial y los gobiernos y las farmacéuticas durante el primer quinquenio de los 90 rebasa este trabajo–, sino verla como un instrumento para superar lo que ella identifica con «el comienzo de la integración de los homosexuales como una de las muchas diferencias cotizadas por el mercado e identificadas por la moda» (Blanco, 2004: 18), fenómeno ya ocurrido en el occidente norteamericano desde 1891 con la aparición de los *fairies* en Nueva York y su función económica y de entretenimiento. El reclamo de Lemebel es algo mucho más radical que la anécdota o la visibilización de una colectividad asediada, es un intento por hablar de una vulnerabilidad síquica y fisiológica que hermana en una política de identidad solidaria a los mundos abyectos de la peste con los mundos macabros del genocidio estatal y la alienación capitalista. Puesto que hasta la experiencia es capaz de internacionalizarse, Lemebel ha decidido recuperar la biografía como reacción a la desobjetivación de la vida moderna y a su aniquilamiento, productos de las políticas de una soberanía de la necrofilia de un *estado de emergencia* omnipresente condicionado por necesidades de la hegemonía capitalista, como nos apunta Achilles Mbembe (1995). Dice en una entrevista del 2000: «la crónica es un género que se ajustaba a mi necesidad de realidad, de denuncia, de biografía» (Lemebel en Jeftanovic, 2000).

Como se ha sostenido desde los discursos lacanianos, el siquismo individual encuentra en la articulación del lazo social, expresado a través de múltiples mediaciones discursivas, un soporte indispensable para mantener su integridad y funcionamiento. Dicho articulador opera las más de las veces en la oralidad. Las situaciones traumáticas, sean estas de origen externo o interno, ponen de manifiesto para la conciencia la im-

portancia de esta red de sostén, puesto que el sujeto queda en estos eventos sometido a la pérdida de sus mecanismos cotidianos de operación. La fragilidad del sujeto queda a la intemperie cuando un evento de magnitud superior a su capacidad de narrarlo –uno que lo desplaza desde las formas orales, en las cuales el mundo era concebido y dinamizado, hacia otro estado hecho de formas narrativas deificadas– lo enfrenta en la violencia de la amenaza a su Yo, a una caída en la catástrofe. La experiencia de una sexualidad diferente, unida a la coyuntura de la dictadura dentro del espacio urbano marcado por vectores de clase social, articula la respuesta de Lemebel para reelaborar el impacto provocado por la abyección pública y privada de su subjetividad en la reinscripción simbólica de aquello que escapa a la palabra dominante. Como resultado, la propia discursividad lemebeliana se torna prelingüística en la recuperación de lo que para algunos, como Monsiváis, es su «oído literario de primer orden» (Lemebel, 2001: 9) o «el mejor poeta de mi generación», al decir del escritor Roberto Bolaño y que para mí, como para Kathy Araujo, es su radical capacidad para deslenguarse, para «apelar a la *lengua materna lacaniana* que hace presencia en el deslenguamiento», y poder decirnos que «tampoco vive en el castillo Grimaldi, que en esta lengua de barro es el escombros del terror, la inocente villa de Peñalolén, cárcel de la Dina, donde tantas veces la misma diosa miró por los ojos de los torturadores el esplendor dantesco de los voltios» (Lemebel, 2001:126).

Esto es, como quiere Jean Franco, la resolución en la catacresis de la incapacidad de contar su historia. La transitoriedad macabra de cualquier biografía, en las actuales condiciones de intercambios económicos signadas por la cesantía y el desabastecimiento de los sectores periféricos posindustriales, si no es un trauma tan espectacular como el que ha hecho cierta intelectualidad judía en la academia europea y norteamericana, constituye una marca indeleble en el cuerpo homosexual y proletario «aindiado» de Lemebel, y una tensión lingüística omnipresente en su poética.

El movimiento contrario a esta inclinación, es aquel con el que la ciencia nos convence de las verdades absolutas y sella ante la verdad incontestable del dato y

cifra, la crisis de la subjetividad y la pérdida consecuente de la capacidad de los sujetos para indagar en lo real, tan característico de la modernidad tardía capitalista. La necesidad de que el acto de contar, como lo atestigua el propio Lemebel al declarar que la «ficción se ha me ha vuelto incómoda» (Blanco y Gelpí, 1997), implica el llamado a un cambio social y no sólo a una documentación de la memoria de un país, como lo aseveró Poniatowska respecto de su trabajo en *La noche de Tlatelolco* (1971). Lemebel, al igual que el caso de Rigoberta Menchú frente al genocidio de las comunidades guatemaltecas, apuesta por que la reconstrucción discursiva de los hechos inscritos como trauma en las memorias testimoniantes, no sólo permita legitimar la exigencia de una sanción legal frente a un Estado cómplice e inoperante en la esfera pública, sino que, a su vez, le posibilite reconstruir en sus crónicas sistemas de identificación colectiva e intersubjetiva que les devuelven a los sujetos productores –homosexuales, indígenas, mujeres, familiares de detenidos desaparecidos, seropositivos y a sus comunidades– el medio de reestablecer el lazo social que les permitirá recuperar un lugar desde el cual volver a vivir una vida subjetiva, no sólo al interior de los regímenes económicos globalizados con su promesa ilimitada de felicidad, sino en una intimidad recuperada que se vuelve resistente a los modos mercantiles disponibles para la sobrevivencia: drogas buenas, consumos ordenados, políticas consensuadas de reparación. Incluso cuando, como en su obra, son los lenguajes de la abyección, la humillación, los que proveen con los sentidos identificatorios al sujeto. Un ejemplo de esta operación lo vemos en estos tres fragmentos de la crónica «El último beso de Loba Lamar». Varios amigos travestis se disponen al entierro de uno de sus amigos después de atravesar toda la etapa de agonía:

Ay esclavas de Egipto, tráiganme melones, uvas y papayas deliraba la pobrecita despertando a toda la casa de pensión con sus gritos de embarazada real. Como si la enfermedad en su holocausto se hubiera convertido en preñez de luto, invirtiendo muerte por vida, agonía por gestación [...]. [45]

Y en ese río de llantos vimos partir a nuestra amiga, en el avión del sida que se la llevó al cielo boquiabierta. No puede irse así la pobrecita, dijeron las locas ya más tranquilas. No puede quedar con ese hocico de rana hambrienta, ella tan divina, tan preocupada del gesto y de la pose [...] traigan un pañuelo para cerrarle la boca antes que se agarrote. Un pañuelo bien grande para cerrarle la boca antes que se agarrote. Un pañuelo bien grande que alcance para subirle el mentón y amarrarlo en la cabeza. Amarillo no tonta porque es desprecio. A lunares tampoco porque parece mosca pop. Verde menos porque odiaba a los pacos. [46]

Mientras le embetunaban el cuerpo [...] desca-mándole el piñén calcáreo de las patas. Porque usted mijita era como Cristo, que caminaba sobre el mar sin tocar el agua. Usted pochocha no era tan negra, era floja la cochinita que le hacía asco al jabón y sólo sabía pintarse y se perfumaba encima de la mugre, decían las locas escobillándola con cloro [...] entonces de un brinco se encaramó sobre el cadáver agarrándolo a charchazos. Paf, paf sonaban los bofetones de la Tora hasta dejarle la cara como puré de papas. Entonces levantó su manaza y con el pulgar y el índice le apretó fuerte los cachetes a la Loba hasta ponerle la boquita como un rosón silbando... hasta que la soltó y todos pudimos ver el resultado de esa artesanía necrófila. Nos quedamos con el corazón en la mano mirando a la Loba con su trompita chupona tirándonos un beso. [48]

Pero la ley del Estado no sólo gira demoníaca sobre los pactos del consenso que amnistía la memoria histórica, sino también en la regulación de los regímenes privados de la sexualidad. Y este último propósito parece empañar al primero. El número de ciudadanos condenados por crímenes sexuales supera en número a otras criminalizaciones en los Estados Unidos y Europa. La tendencia no es diferente en Chile. No resulta extraño entonces que la proporción de ciudadanos condenados por crímenes relacionados con el ámbito de la sexualidad supere enormemente a las escasas conde-

nas por violaciones a los derechos humanos en los últimos gobiernos transicionales.³

La alienación del reclamo del sujeto-comunidad (homosexuales y víctimas del terrorismo estatal) al interior del modelo político posterior a la sanción, permite una salida en la esfera pública que no se condice con la restitución de los lazos sociales que esos sujetos tenían con sus respectivos contextos sociosimbólicos. Las lesiones en el espacio de la constitución y sostén del sujeto son los que una y otra vez aparecerán reclamando por su reelaboración en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel.

Si duda, la más importante de las certezas que el sujeto tiene, más allá de la posición subjetiva que ocupe su enunciación política, social y pública en una determinada coyuntura histórica, sea sostener el valor simbólico y real de la vida como en el ejemplo recién comentado. En otra crónica de Lemebel, «La noche de los visones», que en su contemplación posgolpe prefiguraba a los muertos por venir en una fiesta macabra de 1972 antes de que la dictadura llegara junto con la

3 Recuerdo en este punto dos casos que pueden ilustrar esta tesis; como hemos ido viendo, la experiencia individual debe ser ingresada al metarrelato de la mitología blanca de la modernidad heterosexual, patriarcal y católica. Las tecnologías comunicativas, como he dicho antes, cumplen un papel central en la hegemonización de las identidades civiles, en particular aquellas que han luchado por su inscripción en la comunidad política. La prensa chilena, por ejemplo, logró resituar al movimiento de emancipación de minorías sexuales en la opinión pública dentro de los límites de la moral sexual e ideológica burguesa católica por medio de dos operaciones. Por una parte, la manipulación pública de dos casos emblemáticos de transgresión legal: la condena por pederastia de un poderoso empresario de derecha de origen judío, Claudio Spiniak, y la negación de la tuición de sus hijos a una jueza, Karen Atala, debido a su condición de lesbiana, con el posterior recrudecimiento conservador del debate sobre libertades sexuales; y, por otro lado, al tratar de conciliar una moral sexual que se adaptara a las exigencias del Chile moderno, el Estado se vio obligado a producir una esfera pública en la que fuera posible confundir la intimidad con la política. De este modo la apertura de los secretos de la memoria violentada de los chilenos, por extensión se transformó, también en la exhibición de la privacidad de sujetos representativos de la modernización del país.

plaga. Traigo esta matriz de sentido, omnipresente en la obra de Lemebel, para mostrar cómo, en su caso, los vectores constituidos por la epidemia del sida y la respuesta estatal y ciudadana al flagelo para con los seropositivos y los enfermos, o la violenta reacción paramilitar de un Estado necrófilo para el cual la decisión soberana resulta no ser la defensa de sus conciudadanos, sino la decisión de permitir vivir o eliminar en virtud del «estado de emergencia», la recuperación o la anulación del lazo social, en tanto hermenéutica que no cede a la consecución del propio deseo, constituye un problema poético a la vez que una necesidad estratégica para la concreción de los planes del progreso en los marcos de la modernidad capitalista. Lemebel, claramente, desconfía de los modos hegemónicos de interpretación de la causalidad histórica; por el contrario, denuncia esas causas como objetivos de las metas del mercado: conseguir que el sujeto se constituya dentro de sus márgenes, que deje de ser individual para pasar a disolver su malestar, cualquiera que este sea, en la promesa del consumo que le brinda como suplente.

Como nos dice Pedro en *Lucero de mimbre en la noche campanal*:

Todas las fantasías están encapsuladas en este kárdex navideño; el juego de video que hipnotiza a los niños matando monstruos karatecas, para que no jodan. Y no se olvide de la calculadora para el estudiante, que da la hora y la temperatura justa con la voz del Papa [...] porque pasó la vieja para los pobres del mundo y el neoliberalismo dio a luz un nene rollizo con pañales Babysan. [148].

Mientras el sostén socioafectivo se mantiene, el sujeto no tiene luces de su importancia; no experimenta sentimientos de indefensión, de temor, de desamparo, ya que el soporte es silencioso e inorgánico, pero constituye condición necesaria para garantizar el funcionamiento del yo, individual y colectivo. Desde esta perspectiva, las situaciones traumáticas sólo pueden ser procesadas en el espacio imaginario que la memoria proporciona. Este es el *locus* de resistencia central en Lemebel a la

organización que las ciencias sociales han pretendido entregar como solución a la crítica del espacio histórico de los últimos treinta años en Chile. Es otra respuesta a la pregunta que nos hacía Beatriz Sarlo en el último *Utopía(s)*... hace tres años:

¿Debe prevalecer la historia sobre el discurso, y renunciarse a aquello, que de individual tuvo la experiencia? Un horizonte utópico de narración de la experiencia y un horizonte utópico de memoria: ¿Qué lugar queda para un saber del pasado? [34]

En otras palabras, si el discurso es el lazo social fundado en el lenguaje, su pérdida es, también, la de la capacidad de hablarlo. Lemebel con su escritura pretende, al unir la política de la diferencia sexual a la política de la memoria, al criticar las intervenciones mediáticas y con la exploración de nuevas formas de autoría y lectoría, permitirnos repensar formas de intervención ciudadana más allá de las condiciones de participación dadas por el modelo de la democracia neoliberal, esto es, reponer un lugar para el sujeto disidente, un espacio donde resignificar la noción de lazo social dentro de la red simbólica de posibilidades frente a la pérdida heredada del capitalismo que no hace más que debilitar esta posibilidad de asociación por medio de la fantasía, de proveer con biografías virtuales y transitorias en su desechabilidad a los sujetos, imagen y semejanza de los dictámenes del mercado. El capitalismo, de este modo, se torna la principal amenaza de la constitución para el lazo social, puesto que es un «falso discurso», que en vez de provocar la subjetivación y la diferencia, produce desagregación borrando completamente al uno/otro, para restituirlo en la homogeneidad de los supuestos universales, la política tampoco escapa a este movimiento.

No es en este sentido que la desmemoria sea un pasaje para la democratización automática de la hegemonía en la dimensión social, es decir, que introduzca un término disonante –una versión de los hechos– que obligue a la reformulación de los modos de producir la política, sino más bien que permita, como Lemebel lo hace percibir, otros modos de entender la legalidad

posible de una narración, es decir, de postular una forma pública de contar. En esta línea de pensamiento, lo que resulta realmente inquietante para el Estado como figura de autoridad es que la mediación que el testimonio-crónica provoca entre los individuos que desarrollan lazos de identificación «comunitaria» atenta contra la mediación natural que el Estado busca en la familia funcional del Estado-nación. Estas nuevas agrupaciones –convocadas en y por el soporte lingüístico– actúan como entidades amenazantes para la lengua soberana, pues hablan en su lugar y con la misma autoridad pero alterando los contenidos que se comunican.

A pesar de que Pinochet murió sin ser condenado, Chile vuelve en la voz iletrada de Lemebel a enfrentarse con los fantasmas de los insepultos. **C**

Bibliografía

- Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Blanco, Fernando (edit.): *Reinas de otro Cielo. Modernidad y autoritarismo en la crónica urbana de Pedro Lemebel*, Santiago de Chile, Ediciones LOM, 2004.
- Blanco, Fernando A. y Juan G. Gelpí: Entrevista, s/f.
- Butler, Judith: *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos de la izquierda*, México DF., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Jeftanovic, Andrea: «Pedro Lemebel: el cronista de los Márgenes», Revista *Lucero*, California, Berkeley University, 2000.
- Lemebel, Pedro: *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile, Seix Barral, 2001.
- Mbembe, Achilles: «Necropolitics», *Public Culture*, (15)1:11- 40.
- Sarlo, Beatriz: «Historia y Memoria. ¿Cómo hablar de los años setenta?», *Utopías(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, 2004.
- Sunkel, Guillermo: *Razón y pasión en la prensa popular: un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago de Chile, Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, 1985.

LUIS E. CÁRCAMO-HUECHANTE

Las perlas de los «mercados persas» o la poética del mercadeo popular en las crónicas de Pedro Lemebel

«**L**os mercados persas son la fiesta del comercio cuneta que atrae multitudes», enuncia y afirma, consigna y celebra el escritor chileno Pedro Lemebel en una crónica titulada «Violeta persa, acrílica y pata mala», publicada en el diario *La Nación*, de Santiago de Chile, el domingo 1 de julio del año 2005. Esta crónica –dominguera, como los propios «mercados persas» y las ferias callejeras en el Gran Santiago– celebra el juego de mezclas sociales, económicas y culturales que se suscitan en la escena urbana y tumultuosa de los mercados populares, escenario económico que Lemebel enuncia bajo la denominación «comercio cuneta», para así resaltar su carácter ciudadano y callejero.

A la manera de dicho «comercio cuneta», el título –«Violeta persa, acrílica y pata mala»– ya contiene una mezcla disparatada de términos: por un lado, la figura de la «violeta persa», de elaborado lirismo y exotismo, en la cual, de un modo artificioso, se funde lo «natural» (una flor) con una representación cultural (persa), una rareza estética en medio del bazar urbano y callejero; y, por otro, la de «pata mala», expresión de la jerga chilena que, en un tono afectivo y coloquial, se refiere a determinado sujeto lumpen (el ratero). Asimismo, como parte del mismo juego heteróclito, en este título coexisten los extremos de lo natural y lo artificial: violeta, una flor (lingüísticamente, un sustantivo); y lo adjetivo, lo que se adosa a lo natural: acrílica –palabra que se inserta, por lo demás, en calidad de adjetivo dentro del título–. En este juego de contrastes, lo acrílico hace referencia al material sintético de los productos del comercio popular urbano.

Revista Casa de las Américas No. 246 enero-marzo/2007 pp. 95-102

En esta escena del «comercio cuneta» se instalan múltiples productos, en pequeños puestos que carnalizan la economía formal del mercado hegemónico, abriendo paso a la circulación de productos y negocios provenientes de las economías informales, desde la piratería hasta el objeto robado. Allí acontece una cultura económica de formas «residuales», un espacio en que persisten modalidades callejeras e informales de vida económica, las cuales, en una época de intensa y masiva formalización de los mercados, sugieren otros rituales de consumo e intercambio.¹

En dicho espacio también se instalan algunas crónicas escritas por Pedro Lemebel que se hallan incorporadas en sus diferentes libros o dispersas en las páginas de la prensa santiaguina. Lo que Lemebel registra en sus crónicas, a partir de escenarios como el «mercado persa» o la feria callejera, es un deseo político y social por enunciar y poner en circulación ciudadanas económicas, sociales y culturales de raigambre popular. Coincide, en este sentido, con lo que el historiador Gabriel Salazar ha elaborado respecto del carácter de «espacio residual de soberanía ciudadana» que poseen las ferias o los mercados populares en la historia urbana santiaguina.²

La actividad literaria, artística y cultural de Lemebel se ha expresado en los ámbitos de la *performance*, la comunicación radial y la narrativa (principalmente, crónica y novela).³ Su irrupción como artista contestario

y crítico se produjo hacia fines de los 80, a través del colectivo de arte denominado Yeguas del Apocalipsis, el cual contribuyó a formar junto al artista visual y escritor Francisco Casas; de un modo provocativo, sus *performances* constituyeron una puesta en escena del cuerpo homosexual y travesti en el espacio público chileno, desafiando tanto el autoritarismo político y la homofobia de los años de la dictadura militar (1973-1990), como la persistencia del conservadurismo moral en el contexto de la transición democrática.

A fines de los 80, Lemebel también comienza a publicar breves textos que, con un estilo denunciante, paródico y sentimental, narrativo y poético a la vez, deconstruyen el contexto dictatorial de la urbe chilena. Estos textos se publican inicialmente en medios escritos de tipo alternativo, vinculados a la izquierda chilena, como lo era la ya desaparecida revista *Página Abierta*. Se trata de crónicas de la ciudad, o «crónicas urbanas», como las definiría el propio autor en el título de su primer libro; en ellas se exponen problemáticas como la violencia política de los años de la dictadura pinochetista, el neoliberalismo excluyente, la experiencia de las minorías sexuales en un medio homofóbico y el mundo barrial, popular y periférico del Gran Santiago. Este es el comienzo, por parte de Lemebel, de una producción cronística que luego cobrará expresión en diversos libros: *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *De perlas y cicatrices* (1997), *Zanjón de la Aguada* (2003) y *Adiós mariquita linda* (2005). Esta trayectoria creativa se diversificará con la publicación de su novela *Tengo miedo torero* en el año 2001.⁴

1 Hago aquí uso de la categoría «residual» en el sentido que lo plantea Raymond Williams con respecto a aquello que «ha sido efectivamente formado en el pasado, pero que está todavía presente en el proceso cultural, no sólo y de ninguna manera a menudo como un elemento del pasado sino como un efectivo elemento del presente». Cf. Williams: *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 122.

2 Cf. Gabriel Salazar: *Ferías libres: espacio residual de soberanía ciudadana*, Santiago de Chile, Ediciones Sur, 2003.

3 Sobre estas diferentes dimensiones del trabajo creativo de Lemebel, cf. el estudio de Héctor Domínguez: «La Yegua de Troya. Pedro Lemebel, los medios y la *performance*», en *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, ed. Fernando A. Blanco, Santiago de Chile, Ediciones LOM, 2004, pp. 117-149.

4 Para un recuento crítico de la producción creativa de Lemebel, se puede consultar el volumen citado anteriormente; en especial, los estudios de Jean Franco, Héctor Domínguez y Blanco. A su vez, en un ensayo sobre crónica, ciudad y violencia, Juan Poblete ofrece una reflexión sobre las modalidades en que la crónica del escritor chileno reconstruye «sus espacios de comunidad, alienación y violencia en el medio de la megalópolis chilena neoliberal». Cf. Poblete: «La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel» en *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, eds. Boris Muñoz y Silvia Spitta, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana/Biblioteca de América, 2003, pp. 117-137.

En su primer libro, *La esquina es mi corazón*, Lemebel dio a conocer por primera vez la crónica titulada «Violeta persa, acrílica y pata mala», sobre la cual hemos llamado la atención al principio del presente ensayo. Este texto nos introduce de lleno al espacio popular y callejero del «mercado persa». La figura del cronista aborda y recorre de un modo celebratorio y gozoso «la fiesta del comercio» en estos espacios, tratándose del aludido «mercado persa», de las ferias de barrio o del comercio callejero que, de modo subrepticio, se instala en los paseos céntricos de la ciudad capital chilena. De esta forma, se configuran variados y disparatados circuitos de transacción popular; para Lemebel, un «comercio cuneta que atrae multitudes».

Considerando este escenario, creo relevante plantearse algunas preguntas: ¿cómo se produce el vínculo tan recurrente en Lemebel entre crónica, ciudad y mercado popular? ¿Acaso se está celebrando el espectáculo global de la reinante «sociedad de libre mercado» o, más bien, se nos sugiere la posibilidad de otras economías al interior o en los márgenes del circuito neocapitalista? ¿Hasta qué punto, en este cruce, se celebra el colapso del orden disciplinante de la economía formal de la sociedad hegemónica y se exponen las maneras creativas en que los sujetos populares introducen economías informales de distinto signo?

Aunque responderé a estas interrogantes en el curso de mi análisis, lo que me interesa poner en relieve es la modalidad en que el juego de mezclas entre economías formales e informales no es simplemente una temática en las crónicas de Lemebel, sino que, sobre todo, caracteriza el ensamblaje híbrido de la propia crónica, como una especie de «mercado persa» en que operan variados y disparatados códigos de lenguaje. Se entrecruzan los artificios y los artilugios de la literatura con aquellos de la cultura de masas, los de la escritura con los de las oralidades populares. Propongo, en este sentido, que la crónica urbana de Lemebel constituye, en su propia economía interna, una estética de «mercado persa». Esta estética da cuenta de un involucramiento activo de lo popular, lo barrial y lo marginal, no sólo en el nivel meramente temático sino también en el lenguaje y la forma, junto con el hecho de que el territorio popular santia-

guino es parte del historial personal del cronista chileno. Este es, en mi opinión, uno de los notables aportes de Lemebel: su *barrialización* del discurso letrado chileno.

Las perlas de los mercados persas

Los denominados «mercados persas» forman parte de la larga historia de los mercados populares en Chile, surgidos como alternativas de comercio y consumo ante la crisis mundial desatada tras la gran depresión de 1929 y la subsecuente inestabilidad que afectaría la economía chilena en este período. Es así que el primer «mercado persa» se instaló en la calle Balmaceda, cerca del río Mapocho, en la ciudad de Santiago, en el curso de los años 30; un mercado que, más tarde, terminaría circunscrito al comercio establecido y particularmente a la venta de muebles y antigüedades.

Sin embargo, el más popular de estos mercados en Santiago, y al cual alude la crónica de Lemebel, es el denominado persa Bío-Bío. Este mercado surge aproximadamente a inicios de los 40, en la zona del barrio Franklin, en los márgenes del centro capitalino, donde se hallaba el Matadero que, desde sus inicios, se había establecido en la periferia de Santiago. Hacia 1938, las «ferias libres» adquirirían reconocimiento legal, en estrecha relación con el auge del movimiento popular en la época que se expresara en el triunfo político del Frente Popular.⁵ Así emerge, dentro del cuadro económico-social de la mitad del siglo xx, un comercio callejero de vendedores ambulantes. Allí mismo, uno de los grandes recintos techados albergaría por décadas una curtiembre donde se fabricaba, principalmente, calzado de cuero.

Hacia 1979, dicha curtiembre cesa sus actividades, en medio de la masificación de la oferta de productos importados y la crisis que afecta a la industria nacional como resultante de la desindustrialización provocada por el giro global de la sociedad chilena hacia una economía abierta, de carácter transnacional y libremercadista. En dicho edificio, ubicado en la esquina de las calles Víctor Manuel con Placer, se establecería una de las galerías más con-

5 Sobre la historia de las denominadas «ferias libres» en el Gran Santiago, cf. Salazar: *Op. cit.* (en n. 2).

curridas del «persa» Bío-Bío, donde se exhiben y consumen los más variados productos. Allí, y en sus populosos alrededores, se instala una masiva escena de mercadeo popular, protagonizada por vendedores de objetos usados y en desuso, de cachureos varios y múltiples; una escena que, a fines del siglo xx e inicios del xxi, constituye uno de los populosos epicentros de comercio y consumo en el Gran Santiago, especialmente los sábados y domingos.

La crónica «Violeta persa, acrílica y pata mala» celebra con precisión esta tumultuosa mixtura de objetos y sujetos puestos en escena por la economía de «los mercados persas». Como ya he mencionado, esta crónica fue publicada originalmente en *La esquina es mi corazón*, el primer libro dado a conocer por Lemebel en 1995, a través de la editorial Cuarto Propio, casa surgida en la escena contracultural chilena de los 80.⁶ Curiosamente, la crónica aludida no se incorpora en la nueva edición de *La esquina es mi corazón*, publicada el año 2001 bajo el sello Seix Barral, dentro del Grupo Editorial Planeta, es decir, a través de un complejo editorial de carácter multinacional. Tratándose de una crónica que pone en circulación una imagen carnalizada y localista del mercado, es sugerente el hecho de que se haya producido la omisión de la misma en esta edición de Seix Barral.⁷

En su crónica, Lemebel nos incorpora de lleno a un espacio en el cual los sujetos populares, históricamente inmersos en una sociedad chilena regida por el capital transnacional y corporativo, maniobran sus microeconomías creativas. Así, entonces la crónica en cuestión se abre de la siguiente manera:

Atravesando laberintos de historia, alguna alfombra persa fugada del tráfico oriental se transforma en cubrepisos sintético de los mercados ambulantes que

6 La editorial Cuarto Propio se fundó en Santiago en 1984, en estrecho vínculo con la emergencia del movimiento de mujeres y la articulación de un campo contracultural en el Chile de la dictadura pinochetista.

7 Cf. Pedro Lemebel: *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994; y, *La esquina es mi corazón*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

circundan la urbe. Así cada fin de semana, se desparra la venta de trastos que van desde la placa de dientes con poco uso, hasta el compact de última fidelidad que alaraco vocea su acrílica ranchera. // Los mercados persas son la fiesta del comercio cuneta que atrae multitudes. Desde todos los sectores sociales se descuelgan múltiples deseos que se dan cita en la hilera de lonas plásticas, que pintan de tornasol los barrios grises donde funciona este mambo callejero.

La crónica de Lemebel nos remite de inmediato a las resonancias y a las imágenes exotizantes suscitadas por este espacio del comercio popular en la jerga del sentido común chileno: «el orientalismo» que contiene el nombre, *mercado persa*. Lo exótico, lo otro de dicho nombre es una manera de enunciar un territorio desconocido y remoto, una referencia «oriental» a los ojos de la mirada chilena dominante. La estilizada prosa de Lemebel subraya, desde el principio, dicha arista «orientalista» del nombre, jugando, de paso, con las resonancias literarias de aquellas laberínticas páginas de *Las mil y una noches*, guiño estilístico que se registra en la primera frase del texto: «Atravesando laberintos de historias, alguna alfombra persa fugada del tráfico oriental...».⁸

Esta imagen orientalista del mercado popular tiene antecedentes en el mítico mercado Souq al-Hamadiyyeh, aquel mercado de Damasco, la capital siria, caracterizado por sus multitudes, sus vendedores ambulantes y el regateo masivo. En el contexto chileno, la figura del «mercado persa» ha sido incorporada al imaginario nacional, y más específicamente capitalino, para denominar las ferias o los mercados populares. El discurso

8 Esta dimensión legendaria del mercado popular, asociada de un modo exotizante al mundo árabe, aparece en practicantes menos recientes de la crónica urbana en la América Latina. Es así que en una crónica de La Habana, titulada «Días de compra o el pellizco del instante», fechada el 1 de octubre de 1949, José Lezama Lima escribe: «Ahora estallan, súbitos y multicolores, dos o tres días de perfil muy acusado, radicalmente diferenciados del resto de la sucesión de las horas. Son los días de compra, en que la ciudad se transfigura en mercado, feria o fiesta en Bagdad». Cf. José Lezama Lima: *La Habana*, Madrid, Editorial Verbum, 1991, p. 41.

criollo chileno pone así en relieve su visión exotizante de lo popular y lo marginal.

Asimismo, la asociación del «mercado persa» con lo exótico popular ha ocupado retazos significativos en el imaginario estético occidental, y en particular ha sido motivo de fascinación (y ficcionalización) en el imaginario estético de artistas homosexuales. A este respecto, una referencia que salta a la vista, de inmediato, es el filme *Las noches árabes*, de Pier Paolo Pasolini. En sus escenas iniciales, de golpe, *in medias res*, nos hallamos en medio del mercado de la urbe árabe, con sus aglomeraciones de voces y rostros; y de golpe la cámara de Pasolini realiza una toma de primer plano sobre el rostro sonriente de un muchacho proletario. Esta escena cobra mayor sensualidad al exaltar la imagen del adolescente árabe deslizando su lengua sobre un caramelo. Lo exótico se vuelve así erótico. Se exotizan y se erotizan los cuerpos circulantes en el comercio popular, para revelarse el objeto otro del deseo eurooccidental: un muchacho proletario y árabe.

A su manera, el cronista de la escritura de Lemebel se inserta en esta tradición, articulando representaciones que, desde una perspectiva contracultural y homoerótica, resignifican –en el contexto de la ciudad sudamericana– el espacio del «mercado persa», constituyéndolo como *locus* de lo popular y lo marginal, eso otro que, ante la mirada chilena y criollo-occidental, se codifica de un modo exotizante. Sin embargo, habría que subrayar que, en su relación con el territorio popular y periférico santiaguino, el lugar enunciativo y biográfico de Lemebel no es de condición «extranjera» –como lo sería la cámara de Pasolini en la escena del mercado árabe– sino que su discurso da cuenta de la experiencia de un autor-cronista proveniente precisamente de los barrios populares de la capital chilena.

Lemebel creció en un sector poblacional de Zanjón de la Aguada, en la comuna de San Miguel, zona sur y periférica del Gran Santiago, viviendo allí durante el período de la dictadura militar chilena.⁹ «El mercado persa»

⁹ Este aspecto autobiográfico –su pertenencia a la zona sur de Santiago–, Lemebel lo tematiza en su cuarto libro de crónicas: *Zanjón de la Aguada*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

Bío-Bío, territorialmente situado también hacia la periferia sur de Santiago Centro y donde comienza la comuna de San Miguel, constituye un lugar de tránsito familiar y autobiográfico para el cronista chileno. De ahí que su mirada sobre el mundo popular marginal del principal mercado persa santiaguino no sea la del turista que exotiza al «otro», sino la de un intelectual de origen popular que decide registrar las imágenes de su territorio barrial para reinventarlo en el espacio del discurso letrado. Al mismo tiempo, en este proceso, el ámbito de la letra es reformado y transformado como efecto de su inmersión en las hablas y los escenarios de los mercados populares santiaguinos, *barrializando* así la tradición de la literatura, y en particular la de la crónica, en el contexto letrado chileno.

Para Lemebel, en las imágenes del «mercado persa» se revela esa doble diferencia circulante, la de lo popular –léase «acrílica ranchera», «mambo callejero»– y también la de los «múltiples deseos». Así, el cronista advierte la mirada de los que «llegan regios de sombrilla muy temprano, a husmear la marca Limoges en el pote de porcelana» y, de paso, «miran bizcos a través del cristal Baccará, la entrepiera jugosa del negro que vende».

Múltiples deseos y disparatados productos cohabitan en la escena del mercado popular: «los feriantes juntan tomates, cosméticos y cebollas con la vajilla de plata que buscan los anticuarios». En este paroxismo de las mezclas, el «mercado persa» se desorientaliza y se relocaliza, travestizándose en la imagen sudamericana y caribeña del «mambo callejero». Dicha resignificación de tipo simbólico también contiene dimensiones materiales, asociadas con los márgenes sudamericanos de pobreza popular. Lemebel escribe:

Quizás estas ferias recuerden las pulgas de otros Rastros, Ramblas y San Telmos famosos. Pero acá, en este pergamino sureño, la fantasía oriental de las mil y una noches se transforma en Persia diurna y pata mala. El chocolate de hachís es una empanada de yerba que salva con depresión y dolor de cabeza. A lo más el opio rancio de las chancletas de todas las épocas, que inútilmente esperan a la Cenicienta

pobladora. Acá no se mueven los Picassos o Rembrandt; más bien se coleccionan posters para tapar las grietas de las murallas.

Al evocar «las pulgas de otros Rastros, Ramblas y San Telmos», el cronista se repliega hacia lo local, ante la globalización de mercados populares reconvertidos por la economía turística metropolitana. Lo legendario de la figura del «mercado persa» le permite fabular otras «fantasías», la de una «Persa diurna», de condición lumpen proletaria: «pata mala». De este modo, la crónica de Lemebel se sitúa en una tradición letrada asociada con las economías populares antisistémicas, emparentándose así con registros ficcionales contestatarios de la primera modernización, como *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, en la Argentina de los años 20 y 30, o la literatura de bandidos en la narrativa chilena de la primera mitad del siglo xx.¹⁰ El cronista lemebeliano, ahora en el contexto de la neomodernización de carácter transnacional y global, explora una narrativa localista y marginalista, cuya exaltación de las diferencias locales se engarza con una celebración de la «poética del contrabando y coima, el rateo fenicio del plagio», o «el gato por liebre», artes y artimañas de las economías populares en la ciudad sudamericana.

De allí que al comienzo de su crónica juega con la retórica de «la inversión», una retórica de connotaciones económicas y sexuales. El cronista invierte en el desplazamiento no sólo de los lejanos «mercados persas», sino sobre todo del mercado globalizador del *mall*, como lo consigna en el siguiente tramo de su crónica:

Como si en la variedad de fantasías anticuarias, importadas y matuteras, se invirtiera el súper mall de crédito privado por un negativo de remate público. Al aire libre, a todo tarro el cumbión guarachea el aire con su ritmo maraco. A toda lycra las palmeras fucsias tornean el pecho mojado de un pachuco moreno. A todo Caribe las orquideas niponas ciñen

10 Cf. Roberto Arlt: *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Editorial Latina, 1926; *Diez cuentos de bandidos*, ed. Enrique Lihn, Santiago de Chile, Editorial Quimantú, 1972.

el músculo estampadas de sudor de espalda obrera. Un trópico de fritangas y electrodomésticos que chillan como zoológico de charlatanes, artesas, punkis y domadores de lagartos, que se enroscan en el drapeado triste de la ropa americana. Ropa usada casi nueva y también nueva; movida bajo cuerda sin el sello original, con la marca invertida de Levi's por Veli's [...]

Lo que aquí resalta es que la economía localista y marginalista de la crónica urbana de Lemebel ya no exalta una identidad autorreferida, como acontecía en las narrativas populistas reactivas a la primera modernización de las primeras décadas del siglo xx –las escenas porteñas de Arlt o el imaginario criollo de la literatura chilena de bandidos. En la era de la economía abierta y global, Lemebel ficcionaliza una economía popular urbana cuya localidad está hecha de variados retazos, constituyendo un cuerpo transnacional y travestido de signos. He ahí el ensamblaje de signos de una heterogeneidad cultural latinoamericana que, dentro de un mercado localizado y periférico, se mezcla a la vez con los signos de un mercado global– «el cumbión guarachea», el «pachuco moreno», el Caribe con «las orquideas niponas», el «trópico de fritangas» con los «electrodomésticos», los «punkis» y «la ropa americana».

En otro nivel, habría que volver a la cita previa y observar la manera en que la retórica de la inversión –en torno al súper *mall*– sugiere, por un lado, desplazamientos de lo global y lo transnacional dentro de una economía localista y marginalista: «la marca invertida de Levi's por Veli's». Por otro lado, esto mismo hace resonar de modo oblicuo el discurso de las inversiones, de los «invertidos». Se sodomiza la economía formal del *mall* pero también se exaltan los cuerpos de una economía libidinal: la figura del «ritmo maraco» insinúa una economía sexual callejera en los mercados barriales y populares de la ciudad sudamericana, allí donde el sujeto enunciativo de Lemebel –la loca, el coliza, el travesti, la María Camaleón– trama su propia economía de inversiones, a partir de su estética «persa» y subversa.

Hacia una poética del mercadeo popular

La economía posibilita una estética en Lemebel. Su escritura cronística se constituye como un «mercado persa» en el plano de los lenguajes y los códigos de la representación literaria. Baste devolvernos al párrafo previamente citado, en que cohabitan injertos retóricos provenientes del habla coloquial popular con otros giros de estilizado aliento lírico, como se registra en la siguiente secuencia discursiva: «Al aire libre, a todo tarro el cumbión guarachea el aire con su ritmo maraco. A toda lycra las palmeras fucsias tornean el pecho mojado de un pachuco moreno». Expresiones como «al aire libre» o «a todo tarro» son frases hechas, arrancadas del argot popular, mientras que «las palmeras fucsias tornean el pecho mojado de un pachuco moreno» implica una elaboración de tipo lírico. De paso, en este cambalache discursivo, Lemebel entrecruza la economía informal del habla popular con la economía formal del género lírico, una mezcla de códigos que resulta homóloga a la taxonomía de lo formal y lo informal constitutiva de los mercados populares.

Hacia el final de su crónica, el juego de la mezcla se amplifica, entrecruzando la letra y la voz, la literatura y la música popular. Cito: «Después Los Temerarios aplanan el recuerdo con su marimba azteca. La voz de mina que saca el pendejo ese “Te extraño cada día más”, amortigua los cueros *trashers* que cada día más negros, hurguetean los discos de Metallica». En este párrafo, se registran mestizajes culturales –como la imagen de la «marimba azteca»–, combinando así lo afro y lo mexicano indígena, o la música latina de Los Temerarios con la resonancia anglo de Metallica. Asimismo, se entrevera un comentario sobre «la voz de mina que saca el pendejo». La voz del cronista pone así en relieve la disyunción del ensamblaje masculino/femenino en los ídolos adolescentes, o las fisuras de sus masculinidades icónicas.

Esta mixtura de referencias culturales y representaciones de género se refuerza con la estética de «mercado persa» que conforma el discurso, entremezclando oralidad y escritura, cultura de masas y cultura letrada. En la crónica que estamos comentando, esto

se hace evidente al insertarse la frase de una canción popular: «Te extraño cada día más». Esta frase de canción hace explícito un rasgo característico de la obra literaria de Lemebel: el hecho de que la música popular, junto con los dichos de la calle y la vida cotidiana, constituyen constantes fuentes de cita.

La oralidad es, por cierto, un aspecto siempre omnipresente en el ajetreo tumultuoso de los mercados populares. Por consiguiente, las crónicas del escritor chileno se hacen parte de ese ruido e incorporan activamente las huellas de las voces y del griterío callejero de dichos escenarios urbanos. Aparte de la crónica aquí analizada, así se registra en crónicas como «Un domingo de Feria Libre (o “la excusa regatera del dime que te diré”）」 o «Las floristas de la Pégola» en su libro *De perlas y cicatrices* (1996). La economía de «mercado persa» cobra forma en la crónica de Lemebel también en este tráfico y cambalache de voces, voceos y voceríos en el discurrir de la letra escrita.


La mezcla de códigos expresivos es una constante en la crónica urbana latinoamericana contemporánea practicada por autores como Carlos Monsiváis en Ciudad de México, Jaime Bedoya en Lima, María Moreno en Buenos Aires o el propio Pedro Lemebel en Santiago de Chile. Lo interesante en Lemebel es que hace coincidir el juego de heteroglosias discursivas, tan caro a la crónica urbana, con un sustrato económico-social de autolocalización en el espacio citadino y sudamericano de la era global, a partir de la economía del «mercado persa». Allí sus crónicas encuentran un estilo, una poética, una estética.

Pero lo que Lemebel resalta no es tanto dicha economía formal-informal en sí, organizada y finalmente asimilada al interior de las «modulaciones» transnacionales y globales de la sociedad de control en su versión sudamericana; su crónica más bien nos invita a sensibilizarnos con el proceso mismo de la experiencia popular al interior del circuito hegemónico de la neomodernización de fines del siglo xx y principios del xxi en la sociedad chilena y global; es decir, exalta y reivindica aquello que, en el tramado contradictorio y dinámico de la economía hegemónica, acontece como experiencia de mercadeo popular. Allí, la crónica urbana en-

cuentra una modalidad creativa de combinar, poner en circulación y revalorizar lo subalterno, lo residual, sugiriendo sus posibilidades materiales y simbólicas de tipo alternativo. A la manera del mercado persa, de la cultura económica residual y cambalachera que en su seno se suscita, la misma crónica lemebeliana funciona en forma homóloga, construyéndose en base a préstamos y contrabandos múltiples entre lo letrado y lo oral, lo literario y lo periodístico, lo narrativo y lo lírico. Lemebel toma así variados retazos discursivos para urdir la textualidad travesti y cambalachera de sus crónicas urbanas.

El cronista, en este proceso, recrea lo residual y abre paso a posibilidades innovadoras de economía, lenguaje y representación. La crónica urbana, al igual que el mercadeo popular, y también en un juego especular con el imaginario (y el cuerpo) del travesti pobre, constituye su identidad mediante el ensamblaje lúdico y creativo de retazos y residuos. A partir de esta economía travesti y cambalachera, emerge otra identidad autoral, la del *cronista*, una figura que –menos articulada y más nomádica que la del *novelista* o el *poeta*– se desplaza a través de diferentes discursos, «callejeando»

y transitando al interior de la ciudad letrada, aunque al mismo tiempo entrando y saliendo de ella. Esto se ilustra bien en el hecho de que, en el curso de su trayecto creativo, Lemebel se ha desplazado con heterodoxia en medios escritos (la revista, el periódico, el libro, la crónica, la novela, incluso el poema), así como también practicando la comunicación radial y la *performance*. El cronista escribe, vocea y actúa.

En su nomadismo mediático, en su rabia contestataria y en su rareza estética, la crónica urbana constituye en sí una especie de «violeta persa»: violeta y violenta, dulce y transgresora, bella y delictiva, barrial y barroca. A partir de esta creatividad ambulante, Lemebel nos ofrece los hallazgos, o acaso las perlas, de su propio «mercado persa». Y de paso, y de soslayo, su discurso cronístico instala una innovadora literatura «emergente» en el escenario latinoamericano contemporáneo.¹¹ 

11 Regreso a Raymond Williams, para acudir a su definición de «lo emergente» en referencia a aquellas formas culturales que «son sustancialmente alternativas u oposicionales» a lo dominante. Cf. Williams: *Op. cit.* (en n. 1), p. 123

ROBERTO ZURBANO

Pedro Lemebel o el triángulo del deseo iletrado

Las letras latinoamericanas y caribeñas de los últimos lustros han venido acercándose a una manera diferente de pensar las sexualidades, menos solapada por autores, editores y críticos que hoy arman con entusiasmo antologías, revistas y libros sobre el cuerpo (erotizado) de un lector asaeteado por miles de imágenes e imaginarios donde el sexo se expresa, se ofrece y se negocia sin pudor alguno. Decenas de libros escritos en la América Latina y el Caribe se dedican hoy a confesar y mostrar lo que alguna vez se llamó «intimidades», exteriorizando los modos en que la mentalidad social fue dejando atrás los velos decimonónicos con los que se ocultaron los cuerpos, los deseos y otras travesuras del Eros en nuestras tierras.

Sin embargo, otras implicaciones del sexo siguieron siendo resistentes a la moda: la homosexualidad, también aprovechada por el mercado, aún no termina de legitimarse como una sexualidad más, sino que sigue siendo vista como una disidencia, como un acto transgresor que, en los últimos años, ha replegado sensiblemente sus argumentos defensivos, a partir de una nueva mirada clínica, provocada por el sida. Sin embargo, la asunción y el tratamiento de la figura del homosexual en las letras, el cine, el teatro, las artes plásticas y la música que se produce en el Continente, vienen ofreciendo ciertas complejidades al abordaje de este sujeto y sus problemáticas. En estos momentos resulta imposible hablar de las dinámicas culturales y de los movimientos sociales que hoy reconfiguran los mapas del Continente sin tener en cuenta el peso, la

Revista Casa de las Américas No. 246 enero-marzo/2007 pp. 103-107

movilidad y el debate que sujetos y organizaciones homo y transexuales están protagonizando en la región.

Huelga decir que esta movida comenzó con diversas prácticas culturales, en un principio devaluadas, y luego reconsideradas por los estudios culturales, que pasaban por el cabaret, las modas, los clubes, las discotecas y otros emporios de la vida nocturna los cuales, supuestamente, quedaban fuera de los espacios estética y políticamente marcados por los discursos culturales dominantes. Tales discursos marginaron prácticas culturales, casi siempre masivas, tras pretextos esteticistas o moralistas que ocultaban profundos prejuicios sexuales, raciales y también clasistas. Muchas de estas prácticas culturales marginadas enfatizan su carácter no letrado, su doble pertenencia al universo de la vida cotidiana y la tradición, así como su pertenencia, también, al mundo del espectáculo, de la visualidad y el deseo.

La vindicación de tanta minoría social que comienza a realizarse a finales del pasado siglo encuentra en la cultura uno de sus más importantes espacios de visibilidad, negociación y conquistas; sin embargo, no es la cultura el único espacio que legitima su condición de nuevos sujetos públicos, sino –a mi juicio– sólo uno de ellos, pues creo que la legitimidad cultural no resuelve por sí sola todas las emergencias y las exigencias de unos nuevos sujetos públicos –léase: mujeres, indígenas, negros, religiosos, homosexuales, desclasados...–, quienes configuran estos nuevos movimientos sociales que están aportando fuertes dinámicas sociales en nuestro Continente desde hace ya varios lustros. Sobre el mismo tema ha señalado Beatriz Sarlo cómo el campo cultural latinoamericano viene alcanzando, en estos últimos años, nuevas dimensiones sociales; en su artículo «¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo», aparecido en la *Revista de Crítica Cultural*, de Chile, en mayo de 1994, ella nos explica: «En estas décadas la política tiene dificultades para encontrar nuevos sentidos que impulsen empresas colectivas, pero también han impuesto su legitimidad pública nuevos sujetos sociales; las minorías sexuales, étnicas, religiosas, culturales, nacionales han ocupado la esfera pública y, en algunos

países, han convertido a sus cuestiones en eje de fuertes intervenciones políticas».

Esta mirada nos permite ubicar en el campo cultural latinoamericano y caribeño la contribución que, desde una marginalidad que se desplaza, muchos de estos sujetos y movimientos sociales están haciendo al nuevo mapa del Continente. Esta mirada nos permite pensar un espacio donde se articulan las nuevas agendas sociales de la América Latina y el Caribe. Y esta mirada permite, también, ubicar la obra performática, periodística y narrativa de Pedro Lemebel en el contexto cultural latinoamericano y caribeño. Una obra que tiene una peculiar identidad y una peculiar historicidad en nuestra América, pues Lemebel, el fenómeno Lemebel –tal como le ha llamado Carlos Monsiváis, uno de los más intensos estudiosos de la marginalia en Latinoamérica–, sintetiza en su obra una de las tendencias más revolucionarias en la cultura del siglo XXI en la América Latina y el Caribe.

Desde su ya clásico texto *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*, leído en septiembre de 1986 durante un acto de izquierda en Santiago de Chile, Lemebel marca el espacio de su deseo: no sus deseos públicos o privados, que en este ser humano son la misma cosa, sino su necesidad de marcar la diferencia en un espacio demasiado letrado, demasiado estetizado: el espacio de una cultura dominante, excluyente, en el cual sus intervenciones artísticas, periodísticas y literarias han estado ingresando desde un punto marginal, desde una puerta no convencional, desde una puerta diferente. Es la entrada de la diferencia al espacio cultural latinoamericano y caribeño por la puerta de atrás, podría decirse también que entra con el trasero y, por supuesto, impone un orden distinto; una mirada que atraviesa zonas fronterizas, territorios silenciosos y prejuiciados, llenos de pequeñas marcas, de trillos que ya fueron atravesados antes, pero cuya fugacidad e intermitencia no nos permiten reparar suficientemente en ellos.

Porque no es Pedro Lemebel el primer sujeto homosexual en la América Latina y el Caribe que nos dice su deseo y su dolor, pero sí uno de los pocos que ha convertido su propio cuerpo sexuado y su dolorosa biografía en un tema en sí mismo, en una de las problemáticas

más urgentes y significativas de nuestra sociedad contemporánea. En el campo letrado del Continente hay demasiados antecedentes significativos para pensar sólo en la obra de Pedro Lemebel como un hecho de expresión y de significativa identidad homosexual. Desde los mexicanos Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Carlos Monsiváis, los cubanos Severo Sarduy, Reynaldo Arenas, Virgilio Piñera y Antón Arrufat, los argentinos Manuel Puig, Manuel Mujica Láinez y Néstor Perlongher –para sólo mencionar a unos pocos autores nuestros que han problematizado en sus obras la condición homosexual–, hay muchos y muy variados antecedentes que, en las últimas décadas, han sido más abordados desde esta mirada que desprejuicia y vindica las diversas propuestas temáticas y estéticas que integran la obra toda de tales autores. El caso que nos ocupa durante esta Semana de Autor tiene el centro de sus preocupaciones éticas, estéticas e ideológicas en su condición homosexual: ese es su tema, la raíz y la flor de su discurso. Es difícil percibir la profundidad o la altura de sus obras sin pasar por su desgarradora condición sexual, cuyas implicaciones estéticas y literarias no se realizan sólo en lo testimonial, sino en la elaboración de ese testimonio, en los gestos sociales de su cuerpo sexuado y las contradicciones de su inserción en los espacios públicos, sus controversiales lecturas literarias y sociales. Desde su gestualidad nacen nuevas interrogantes al arte y a la literatura en nuestra América, son preguntas que nos hace Lemebel desde una marginalidad compartida, responsable y propositiva, y resultan contundentes las preguntas que nos lanza. Pedro Lemebel pregunta por la Esperanza, por la Justicia y por la Revolución: son preguntas radicales que lanza a sus interlocutores de una izquierda prejuiciosa y conservadora, pues le interesa un diálogo en dicho sentido; un diálogo de posibilidad emancipatoria, es decir, un camino a ese proceso tan necesario en nuestras sociedades que consiste en combatir toda discriminación, reivindicar las víctimas de tales discriminaciones, dignificar su condición humana e insertarlas en los espacios antes cerrados; en esos espacios donde la marginación fue creando resentimientos y sólo el dialogo puede restañar.

Ya se sabe que es un largo proceso social donde la dignificación del ser humano no sólo puede plantearse a niveles personal o de grupo social, sino mucho más allá. Esa es la perspectiva crítica de la obra de Pedro Lemebel, esa es la dirección aciclonada de sus textos performativos, periodísticos y narrativos. A los espectadores y lectores de su obra nos resultan muy claras sus marcas políticas, su evidente alineación a la izquierda y su militante posición junto a los oprimidos de muchos signos, comenzando por los de signo homosexual.

La obra de Lemebel es, en este sentido, un espacio cruzado de influencias, necesidades estéticas y deseos que tienen poco que ver con prácticas culturales muy letradas; ya hablamos de su entrada al campo literario y artístico por la puerta de atrás, y vale la pena enfatizar su apego a la cultura popular. Al habla, los gestos, las modas, los imaginarios, las ilusiones, la música, el llamado mundo *kitsch* y ciertas manualidades como la costura, la cocina, la repostería, entre otras. Dicho apego es su preocupación por el grupo social que desea reivindicar, por su comunidad de homosexuales, travestis y transexuales, mujeres, indios y pobres. En sus obras están el trasiego y el desasosiego de estos grupos sociales oprimidos, pero también están sus formas propias de solidaridad y alegría, sus complicidades, sus tragedias y sus banalidades; todo ello con inusual desenfado y desde una visión crítica donde la condición homosexual, pobre, india y oprimida no se victimiza, sino que es vindicada y simultáneamente analizada en una voluntad de autorreflexión crítica también muy poco usual en nuestra cínica contemporaneidad. Lemebel trabaja con lo que Francine Masiello llama «nociones ortodoxas de identidad», que no son más que una serie de marcas instituidas en el discurso nacionalista (chileno) ante el cual Lemebel propone un proyecto diferente lleno de implicaciones sexuales, étnicas, religiosas, históricas. Las propuestas de Lemebel cuestionan el cuerpo masculino heterosexual chileno, con sus definiciones clasistas, machistas, cristianas y nacionalistas y, muy particularmente, el poder excluyente de sus modelos culturales, junto a su desmemoria histórica. Estas son dos de las características más significativas en la obra de Pedro Lemebel.

Sin embargo, ninguna obra de arte se sostiene sólo por sus preocupaciones sociales e ideológicas, sino sobre todo por la configuración artística de tales preocupaciones, por la elaboración estética con que tales ideas sociales se expresan de manera única en el discurso de cada artista. Y aquí vale la pena volver al campo literario, al cual Lemebel también ingresa por uno de sus costados: el periodismo, pues este autor forma parte, también, de esos tantos periodistas latinoamericanos y caribeños que han aportado nuevas sustancias a este oficio imprescindible. Las crónicas de Lemebel son breves manifiestos, dichos a media voz, pero con la dureza y el desgarrón y la búsqueda de la ternura, que es también decir la justicia. La manera en que en estas crónicas él narra, testimonia y ficcionaliza una realidad llena de tintes amargos y sabe hallar sus luces, sus punzonazos carcajeantes que nos permiten disfrutar esa representación bien armada, aunque cruel, donde conviven los sujetos no heterosexuales atravesando las circunstancias más desamparadas, incomprendidas e injustas de la sociedad. En sus crónicas, Lemebel describe el modo en que estas personas van siendo lanzadas al margen de la sociedad, y nos cuenta, paso a paso, el proceso de remarginalización de las comunidades homosexuales de cualquiera de nuestros países. Hay en estas páginas una fuerte denuncia a la manera en que se criminaliza la condición homosexual y a los modos en que se reproduce y se actualiza la homofobia en nuestros países. Amplio espacio ocupan en sus libros de crónicas el cuestionamiento del trasfondo clínico y conservador de las viejas y nuevas homofobias, que hoy tienen como el mejor pretexto, por supuesto, al VIH-sida.

Pedro Lemebel y su obra toda operan en un espacio triangular que se abre, interroga y problematiza por cada una de sus esquinas. Dicho triángulo es la figura que mejor incorpora las rupturas, transformaciones y propuestas que hay en la obra de Pedro Lemebel. Siempre nos plantea una trinidad; pues, por un lado, está su identidad homosexual, que ha venido construyendo a través de toda su vida, convirtiéndola en un discurso social, transformando su cuerpo en un espacio de resistencia, de contra-discurso y de emancipación. El

lado segundo de este triángulo lo trazan sus operaciones artístico-literarias; es una línea de gran expresividad verbal y corporal, marcada por un barroquismo del deseo no tan carnavalizado como espectacular. Y finalmente, el triángulo se cierra con los presupuestos políticos de su obra. Ya Jorge Ruffinelli ha dicho que Pedro es un artista político, para argumentar sus constantes interpelaciones a la democracia, contra el neoliberalismo triunfante en Chile y sus reversos.


Cada uno de los tres elementos de este triángulo encierra un deseo muy evidente en Pedro Lemebel por lo público, por la comunicación con varios sectores sociales que va más allá de lo que él mismo llama el «gueto homosexual» y el deseo lícito por la Revolución. Digo y escribo Revolución con mayúscula, pues en cada texto de Pedro este deseo es tematizado una y otra vez. Pedro Lemebel habla y escribe desde un emplazamiento de izquierda y siente una necesidad perentoria de dialogar con la misma izquierda; llegado aquí, hay que resaltar las diferencias que advierte Lemebel con y entre una izquierda conservadora y prejuiciada y otra, quizás más flexible. Desde el *Manifiesto...* de 1986 él ha tendido el puente de ese diálogo posible con y entre las izquierdas; un diálogo lamentablemente aún aplazado y prescindible para las vindicaciones y las emancipaciones.

El triángulo de Lemebel es también una figuración simbólica que resignifica la cultura popular, resignifica el activismo social cada vez más escaso en el sector intelectual y la reinención de la literatura como espectáculo, no a la manera de los *reality shows*, sino en el estilo de las lecturas performáticas y del cabaret política, que producen la mexicana Jesusa Rodríguez, la cubano-americana Carmelita Tropicana o la travesti argentina Lohana Berkins.

Pedro Lemebel juega, sufre, baila y subvierte cualquier triángulo que pueda inmovilizar el alcance de su obra. Una obra que avanza en varias direcciones desde el interior de ese triángulo ya descrito, desde cada uno de sus ángulos, pero también desde sus bordes y hacia fuera. Insisto en la figura del triángulo porque Pedro Lemebel ha logrado atrapar en el interior de este símbolo significativos espacios simultáneos: un espacio

público, un espacio crítico y un espacio de transformación –para sumar otra trinidad posible–. No son espacios cerrados los que nos propone Pedro Lemebel, sino los abiertos espacios de la conciencia, la crítica y el cambio. Es la obra de un optimista crítico y de un revolucio-

nario a veces escéptico y otras veces maldito, pero siempre en medio de una batalla que apenas comienza.

Callejón de Hamell, Centro Habana
Viernes 24 de noviembre de 2006. 

LUCÍA CHIRIBOGA (Ecuador): de la serie «Identidades desnudas», *Identidades desnudas 1*, 1993

