

A modo de prólogo

La vida es curiosa. La trayectoria vital de Pedro Lemebel (1952-2015) estuvo marcada por la fuerte presencia de la historia. Hitos memorables del devenir chileno impactaron en la sedimentación estética de una obra que hoy se erige como una de las más vigorosas, radicales y contestatarias de la tradición literaria, visual y performática chilena. Su infancia y adolescencia estuvieron enmarcadas por gobiernos con horizontes utópicos y revolucionarios de distinto signo. Allende y la Unidad Popular en la vía chilena al socialismo. Su temprana adultez por la dictadura militar, perverso enquistamiento de la Guerra Fría y la intervención norteamericana, mientras que su madurez sería testigo de la recuperación del sistema democrático bajo el modelo de intervención estructural y cultural del “consenso neoliberal” (Harvey 2007). Estos momentos fraguaron imaginarios en los que el reclamo por la ciudadanización del deseo sexual anticipó con creces su versión conciliada por colectivos, ONGs y fundaciones años más tarde. La crisis sanitaria del sida en los 90, la transición política y sus pactos de silenciamiento de torturas y responsabilidades castrenses y civiles durante la represión, la entrada de nuevas subjetividades en el postcapitalismo “a la chilena”, los procesos migratorios detonantes de la más flagrante xenofobia de los blancos del Cono Sur, los abusos sistémicos en contra de las mujeres y minorías sexuales desprotegidas del baluarte de clase, en fin, la entrada de Chile en el umbral del primer mundo vía hipoteca del futuro de estudiantes, profesores y trabajadores, conforman la biblioteca de la ignominia testificada en sus crónicas.

Nada hay en su obra que no responda a un profundo entendimiento del valor de la historia y sus efectos en la articulación de plataformas de resistencia política y social. Sintomático es el hecho de que las principales preocupaciones de la generación del testimonio, en particular, pienso aquí en la dificultad de la representación de eventos traumáticos –nudo central de mucha de la teorización del latinoamericanismo de los 80 y 90– se resuelva en su obra en una clave desaparegada del cuerpo exhumado y su dolor legal. Si para aquellos que pensaban, como Dominick LaCapra (2001), que escribir la historia era producir la reescritura del trauma desde la subjetividad en espejo con la experiencia concentracionaria o represiva, haciendo del lenguaje una especie de tránsito o trabajo de duelo y cierre, en Lemebel la referencia directa a los abusos es mediada por la Loca –su ojo– y sus imaginarios prostibularios, proletarios, urbanos y de clase. Dice Lemebel en una entrevista incluida en *Lemebel Oral. 20 años de entrevistas 1994-2014*: “[...] trabajo con el ojo y la visualidad. En mi escritura hay un ojo que da cuenta y que se da cuenta a sí mismo. En todas partes hay una loca: en el estadio, en el parque. Son lugares comunes para cierta cultura de la homosexualidad y yo de cierta manera hago un mapa para esos sitios. Estos lugares están en constante desplazamiento porque los homosexuales huyen del fichaje. Hay un nomadismo del deseo homosexual que rearma la ciudad constantemente” (Gajardo 29). Esta igualación entre el ojo y la figura de la Loca, o lo que es lo mismo, del gesto *voyeur* y exhibicionista, llevan a pensar en la insistente presencia del registro escopofílico en la poética de Lemebel. Una estética que posibilitará el doble posicionamiento de la mirada como un artefacto estético a la vez que como un objeto/sujeto reflexivo. Esta peculiar condición de la escritura visual de Lemebel lo hará acercarse a lo que él identificó como una crónica corporal, cuya vinculación con la performance, es decir, con su manifestación espacio-temporal, resulta de suyo evidente. La escritura en el cuerpo, el registro de la historia que el ojo cincela en la piel se desplegará en la calle, completando el ciclo de una mirada que es descubierta en el entrecruzamiento con otra.

La crónica se desdobra así en actualidad rumoreada y transitada por el sujeto homosexual en la ciudad y, por otro lado, particularmente en su tercera recopilación *De perlas y cicatrices. Crónicas Radiales* (1998), es libelo acusatorio de la complicidad e impunidad de ciertos protagonistas de los medios de comunicación y la farándula. Aun en este registro, el de la crónica radial como “funa”¹, la presencia del gesto de la puesta en escena se resuelve apelando a un registro tecno-escopo-

1. La palabra “funa” se refiere aquí a la manifestación o expresión de exposición pública del pasado de un individuo o grupo responsable por una acción criminal o delictiva. En general, la “funa” (derivada del mapuzungún “funa”, pudrirse) se pone en funcionamiento como san-

fílico en el que los que son mirados y desde donde se mira resultan ser los propios medios en la esfera mediática-digital.

En el interior de la crónica radial, Lemebel se distancia con esta estrategia, a medio camino entre el ensayo sociológico y la entrevista etnográfica, de las alegorías melancólicas (Avelar 2000), prefiriendo entrar en la materia sonora de la oralidad desde el espacio protector del melodrama para hacer del duelo, humor. Los cuerpos de la ciudad, los desaparecidos, los torturados, los explotados, los enfermos, los moribundos se prestan a la mortaja lingüística que los documenta en su recorrido sin caer en la retórica humanista de la piedad económica de las reparaciones gubernamentales, a pesar de que la acusación contra el estado sigue siempre omnipresente en su trabajo. “Neocrónica” llama el autor en entrevista con Ana María Risco (1995) a este relato que recuerda a Monsiváis y Perlongher en su interés socioespacial y subjetivo por comunidades periféricas o excéntricas. Continúa Pedro en la entrevista: “[esta] da cuenta del tiempo en el que vive el escritor. Recurre a diversos géneros literarios, asila a la narrativa, a la poética y da posibilidades de ser muy crítico y reflexivo de las políticas culturales que se disputan en un tiempo” (31). De este modo, la construcción de una glosa poética, la lengua marucha, posibilita en su poética superar el registro de la interpelación judicial propia de los géneros deliberativos y la representación directa para abrirse a una literatura de tesis en que la materia en discusión es la reinención permanente de las opresiones por medio del escrutar el “subterráneo por donde respira la libido” en la ciudad (33).

La acción social en la que la lucha entre las clases es eje constituye gran parte de la materia estética de su trabajo. Pero no solo de ideología vive el hombre. Lemebel era la conciencia del cuerpo proletario, un cuerpo proletario y homosexual como lo indicara Diana Palaversich (2010), uno que es materia, lenguaje y política, cuya centralidad en su obra es innegable. Pero también la historia privada, ya no la del Golpe, sino la de los golpes. La historia de abusos y humillaciones sufrida por su condición de homosexual afeminado lo irán templando en la rabia contra el patriarcado, entrenándolo en sus contradicciones, transformándolo en el más agudo y feroz de sus enemigos.

La mayoría de los trabajos publicados en torno a su producción artística se han centrado hasta ahora en su perfil como cronista ligándolo a una relectura neobarroca de la tradición hispanoamericana inaugurada por los cronistas de Indias, a una inflexión latinoamericana camp-*kitsch* del modernismo, o en el caso local, a la torsión imaginaria homosexual de la genealogía chilena del costumbrismo, el

ción social reivindicatoria cuando ha fallado la ley o la jurisprudencia ha sido burlada. Es el equivalente a la noción de “escrache” en los países trasandinos.

realismo urbano y social². Dentro del campo de los estudios de memoria también se ha producido un interés por su proyecto, el que recoge políticas de archivo, tanto del cuerpo como del documento³. Otra línea de interpretación entre sus críticos es aquella que da cuenta de problemáticas vinculadas con el modelo neoliberal, sus posicionamientos discursivos, materiales y subjetivos durante su implementación en Chile y su continuidad estructural durante la llamada “transición chilena”⁴. Sin embargo, una dimensión menos explorada hasta el año pasado, aunque no desconocida, es la de su interés por la visualidad⁵. Desde sus inicios como profesor de Artes Plásticas hasta la aparición del colectivo de arte homosexual las Yeguas del Apocalipsis⁶, Lemebel se inclinó por la conceptualización de un pensamiento

-
2. El volumen *Lemebel* (2018) de la crítica chilena Soledad Bianchi recorre en ocho ensayos la trayectoria escritural de su obra, revisando sus principales libros al tiempo que glosa algunas de sus performances. Es ella quien acuña la expresión “neobarrocho” para caracterizar la variación local del neobarroco cubano de Lezama Lima y Sarduy, o la versión neobarroca rioplatense propia de Perlongher. Bianchi proporciona una mirada no solo crítica desde la literatura, sino también de testigo privilegiado de sus intervenciones culturales durante y después de la dictadura chilena.
 3. *La resistencia de la loca barroca de Pedro Lemebel* es un monográfico publicado en 2019 en el que su autora, Tamara Figueroa Díaz, radicada en Francia, reflexiona sobre parte de la obra de Lemebel desde una mirada sociológico-literaria. El libro cubre una gama amplia de intereses investigadores destacando el lugar del sida como sostén imaginario y el de la variabilidad de los subgéneros literarios incluidos en el volumen. Incluye, además, tres entrevistas, una inédita con el autor y otras dos con figuras representativas del campo cultural chileno: el sociólogo Jorge Larraín y el culturólogo Fernando A. Blanco. El pensamiento de la autora se concentra en el lugar que ocupa la memoria, su documentación y archivo en el segundo de los libros de crónicas del autor, *Loco afán. Crónicas de sidario* (LOM, 1996).
 4. Otro libro publicado en estos últimos años es el del crítico chileno radicado en Estados Unidos, Juan Poblete. En *La escritura de Pedro Lemebel como proyecto cultural y político* (Cuarto Propio, 2018), Poblete reflexiona en siete ensayos sobre la literatura de Lemebel. Lo hace centrando su análisis en la reflexión sobre la forma en la que la narrativa de Lemebel encuentra en las “violencias neoliberales a nivel nacional, su forma discursiva de incorporación e inserción en el mercado cultural global” (23). Uno de los mejores ensayos inéditos del volumen es el que le dedica a la novela *Tengo miedo torero*, “La crónica, la novela y la utopía: uso y disolución de los binarios estéticos y sociales” resulta un lúcido acercamiento a lo que llama “su novela romance homosexual del dictador” (148).
 5. Algunos trabajos se han publicado estos dos últimos años cuyo eje es la obra visual de Pedro Lemebel. *Arder, catálogo de obra* (Metales Pesados, 2016) es quizás el más completo recorrido sobre su obra visual.
 6. El sitio <<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl>> contiene las 21 acciones registradas del trabajo performático de las Yeguas del Apocalipsis gracias a un Proyecto Fondart (2015) a cargo de Fernanda Carvajal y Alejandro de la Fuente financiado por el Ministerio de las Culturas chileno.

visual. Prueba de ello son sus varias performances, pero también sus trabajos fotográficos y documentales en colaboración con Claudia Román, Mario Vivado, Pedro Marinello, Paz Errázuriz o Gloria Camiruaga, además de su interés personal en participar del diseño de portadas de sus libros en conjunto con autores y editoriales como Cuarto Propio, LOM y Planeta, además de las colaboraciones directas con documentalistas como fue el caso de *Pedro Lemebel, corazón en fuga* de Verónica Quense (2008) o *Lemebel* de Joanna Reposi (2019).

Quizás uno de los trabajos menos comentados de su archivo visual sea el de la fotografía de Paz Errázuriz que sirvió de portada para la edición de LOM del volumen de ensayos *Reinas de otro cielo* (2004) con prólogo de Jean Franco y editado por Fernando A. Blanco. En esa portada, la fotografía de Errázuriz nos muestra el desdoblamiento del escritor, quien aparece equilibrándose sentado en la baranda de las escaleras del conjunto habitacional en el que vivía. Lemebel lleva un traje negro, chaqueta y pantalón, enfundados sus pies en tacones aguja que lo engarzan a la escalera. El juego óptico logrado por la cámara de Errázuriz permite, en el desenfoque del primer plano, que la arquitectura comunitaria de concreto de los bloques de departamentos se llene con la geometría de Escher. La figura de la Loca se recorta contra las escaleras que suben y bajan de perfil. La austeridad de los materiales de construcción, el halo del proyecto de viviendas populares en la comuna de San Miguel se yuxtaponen en el mapa urbano surcado por la Avenida Departamental en el sur de la capital a la silueta de esta “pájara” rara posada en la baranda de la escalera. El retrato de Errázuriz es el de narrador protagonista de muchas de las crónicas de Lemebel. La Loca está allí en todo su desafiante poderío. Su performance le permite al espectador/lector *cuir* “often a queer who has been locked out of the halls of representation or rendered a static caricature there, to imagine a world where queer lives, politics, and possibilities are representable in their complexity”, como plantea José Esteban Muñoz (*Disidentifications* 1). El académico cubano-estadounidense insiste en la importancia que una fotografía como esta tiene en la construcción de contrahegemonías cuya representabilidad se vea confirmada en toda la complejidad de su hibridez de cara a la esfera pública (*Disidentifications* 1). En otro nivel de sentido, la imagen de la Loca nos lleva a encarnar al testigo de la crónica, al narrador elusivo de estos relatos como alguien que posa frente a la cámara detentando su historicidad, su pertenencia al espacio mundo dotado de la potencia que la identidad registrada en el documento fotográfico implica. La condición marginal del barrio que lo acoge como plataforma estética y política sumada a la construcción de un cuerpo anómalo, distanciado de las habituales formas de la homosexualidad mediática a las que estamos acostumbrados, nos pone frente a la desrealización del ser gay en el clóset o lejos de su escarnio en lo público. La salida del armario es total, a plena luz del día y en medio de un ambiente no receptivo a esta subjetividad.

Lemebel desafía las convenciones y protocolos de la vida poblacional, la de panaderos, verduleros, zapateros, carabineros y otros oficios masculinos completamente ajenos a la condición de escritor no burgués que escenifica en esta imagen, los que a su vez pasarán a ser parte de su imaginario erótico. Una de las características más evidentes de la poética lemebeliana, más allá del medio o lenguaje elegido para actualizarla, es la de la conciencia personal y colectiva respecto de las condiciones materiales de existencia que acogerían su arte. Y no solo en el sentido gramsciano del término, valorando desde la ideología la estructura económica, sino desde la subjetividad propia, desde la condición de reconocimiento de su propia labilidad como cuerpo e identidad descartable, avergonzante, y por lo mismo, intimidatoria. Esta imagen de acceso a su ciudadanía cultural es también civil en tanto inscribe su pertenencia a un grupo minoritario de individuos cuyas vidas han sido restringidas por la *cuirfobia* y el abuso violento propinado por la norma heterocatólica que permea el tejido social frente al cual esta estrategia, la de resistir por medio de la visibilización, constituye el único modo posible de rescatar la peculiar combinatoria subjetivo imaginaria de símbolos y categorías que sostiene a este ser maravillosamente monstruoso que es la Loca.

El propio Lemebel dejó claramente delineada la importancia de su trabajo con el espacio, el cuerpo y la historia en varias de las entrevistas que se le hicieron. También de la relación que este tenía con el género de la crónica al que entendía como un depositario de la ventriloquía del cuerpo en la performance. Esta, proponía Pedro Lemebel, era “un momento de realidad”, un “filo de la realidad” al que “ves y te marca” (Venables y Hopenhayn 46). Refiriéndose al trabajo realizado con el colectivo las Yeguas del Apocalipsis en conjunto con el poeta, escritor y *performer* Francisco Casas, Lemebel afirma que en el tiempo del colectivo las Yeguas él ya se pensaba como un “cronista visual” cuya propuesta de obra era levantar escenarios críticos con los signos del cuerpo homosexual, indígena y femenino desde los cuales intervenir “el alambrado paisaje cultural” de los 80 (Neira 58). Junto a Casas no entendían realmente que estuvieran haciendo performance. Ese “poner el cuerpo en escena manifestando [...] confusas formas de rebelión” fue rebautizado a posteriori, gesto similar al del bautizo de la crónica urbana. La idea de hacer acciones de arte continuando el proyecto y vigencia del CADA les resultaba ajeno, incluso violento⁷. Dos homosexuales que armaban por fuera de la oficialidad del arte su propuesta no cabían dentro del “marco siúptico de un cuadro”. Para ellos

7. CADA, Colectivo de Acciones de Arte conformado por Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells y Raúl Zurita, surgido en 1979. Véase <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3342.html>>.

su performance se sostenía en su propia invisibilización, la que resonaba junto con otras en cada una de sus intervenciones o “escrituras” como las llama él, junto con las de los desaparecidos, los torturados y, antes de ello y por lo mismo, de los efectos postcoloniales presentes en la violencia del acontecer neoliberal. Resume su entendimiento del género de la performance como aquel que le permite “ser con su cuerpo la crónica por la cual muestro mi realidad” (Cabrera 64) y sitúa ya en la mítica lectura del manifiesto “Hablo por mi diferencia” de 1986 el germen de una poética performática. Esa puesta en escena de su cuerpo y su rostro atravesado por la hoz y el martillo le hicieron concientizar la pulsión corporal, la respiración que acompañaban el proceso mental, haciendo de ambas energías una sola reflexión, un solo gesto. Recuerda en otra entrevista que quizá fuera “la mueca, quizá una risa exagerada” aquello que pergeñó su poética visual posterior (Bustos 64). Más cercanas a la acción directa que a la performance como tal, sus intervenciones, colectivas en el tiempo de las Yeguas, e individuales, en presentaciones de libros, actos conmemorativos, marchas y protestas, apelaban a la intención de enfrentamiento del propio cuerpo a los regímenes cooptadores del poder presentes en la sociabilidad normativa. Tal y como plantea Diana Taylor, estas prácticas de intervención en los entramados sociosimbólicos y materiales en un tiempo y espacio delimitados en que espectadores y artistas son operadores de la historia, la política y la circunstancia son “actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas” (Taylor 22). En el caso de Lemebel, actos –acciones– de visibilización de lenguajes e imaginarios normalizados como los de la sexualidad, el género, la ideología, la raza y la clase en un Chile regulado por la razón blanca neoliberal y las subjetividades y relatos asociados a ella. Representaciones en las que la farsa de la puesta en escena se ha reemplazado por el propio cuerpo como enunciado de la verdad. Lugar en el que se “borra la línea entre lo ficticio y lo verdadero” (Taylor 43).

Este libro se ideó justamente como una posibilidad de pensar desde la visualidad y la transmedialidad la obra de Lemebel a la vez que repasar su narrativa menos trabajada, la novela *Tengo miedo torero* (2001) y el diálogo insistente en su obra con otros géneros como el cine, el documental y la música. Nunca conversamos de este libro con Pedro, a diferencia de los dos volúmenes editados anteriormente en los que colaboramos tanto en su diseño de portada como en los ejes críticos. Para mí su muerte marcó esta necesidad de recuperar ciertos trabajos dispersos que yo sabía que existían, además de renovar los nombres de quienes se han interesado por la obra de Lemebel.

El eje del volumen lo constituye el entrecruzamiento entre obra y autor, entre estética y política. Cada uno de los artículos incluidos contribuye, ya sea desde la deconstrucción del autor, la revalorización de obras no canonizadas de su produc-

ción o la dialéctica entre historia y ficción, al conocimiento de una obra seminal para el proceso de reconocimiento de derechos de ciudadanía sexual y civil a grupos tradicionalmente criminalizados en la sociedad chilena. La respuesta de Lemebel a la hegemonía blanca, heterosexual, capitalista y patriarcal releva núcleos de tensión en el tejido social nacional como la misoginia, el racismo, la xenofobia y la supremacía masculinista blanca que no habían sido expuestos anteriormente con una recepción tan masiva como la que ha recibido su obra. Al mismo tiempo su trabajo es uno de los más potentes ejemplos de un proceso de subjetivación a contrapelo de formaciones esencialistas y monoideológicas en una sociedad autoritaria, jerarquizada, desigual económicamente y altamente racista como la chilena.

El libro se divide en tres secciones. La primera, “Perfiles y testigos”, incluye cinco textos que nos descubren aspectos inéditos de su trabajo e identidad literaria y visual. El volumen abre con el ensayo “Conversación en Radio Tierra” de Ignacio Echevarría, en el que el crítico español analiza y comenta el encuentro sostenido entre Roberto Bolaño y Pedro Lemebel en su programa radial *Cancionero* de Radio Tierra. La lúcida lectura de Echevarría va delineando el mapa cultural chileno “local” y “global” y las posiciones que estos dos titanes tuvieron en él. La también crítica literaria Raquel Olea, tercer contrapunto de este diálogo alucinado sobre literatura, campo cultural, canonización de obra y exhibición mediática, ayuda a revisar posiciones y polémicas locales. El segundo de los textos, “Un escritor que se expone”, pertenece al director de Casa de las Américas, Jorge Fornet. Testigo privilegiado de las visitas de Lemebel y las Yeguas del Apocalipsis a La Habana en ocasión de la Semana del Autor y la Bienal de Arte, su posición le habilita para comentar sobre el impacto de la figura de Lemebel en las letras hispanoamericanas, así como su relación crítica con las políticas culturales y públicas del gobierno cubano. El ensayo acaba con una revisión de la posterior vinculación existente entre ellos debido a la enfermedad del artista. El tercero de los ensayos de la primera parte, “La Frida no envejeció. Yo soy la Frida envejecida’. La última performance de Pedro Lemebel”, corresponde al crítico chileno Fernando A. Blanco. En este texto Blanco recuerda la última vez que vio con vida al escritor en la clínica donde se encontraba y cómo durante su estadía Lemebel realizó una performance *in situ*. Esta experiencia le permite examinar la poética lemebeliana, sus estrategias performáticas y el modo en que su imaginación era capaz de articular una intervención de esta naturaleza incluso en las precarias condiciones de salud en las que se encontraba. El cuarto artículo le pertenece a Jovana Skarmeta. Skarmeta fue representante de Lemebel y llegó a conocerlo de manera personal además de profesional. Su contribución al volumen con “La obra literaria de Pedro Lemebel en los medios de comunicación: irrupción del escritor marginal” recorre los modos en los que la prensa chilena fue respondiendo a la intervención política y cultural

de la obra de Lemebel. Los acentos en su sexualidad por sobre su crítica política, las polémicas locales, el manejo de Pedro sobre los medios quedan en evidencia en la selección hecha por Skarmeta. La sección finaliza con una excelente entrevista del poeta, ensayista y crítico uruguayo Roberto Echavarrén hecha a raíz de una visita de Pedro Lemebel a Montevideo. En ella repasa la obra del escritor con un tono de afecto y complicidad que renueva la alianza con las minorías, las mujeres y el papel de estas en su trabajo escritural y performático. La entrevista entrega una visión de la política de escritura de su obra y las relaciones que siempre mantuvo con la historia pública de su país y la propia biografía del artista.

La segunda parte del volumen se titula “Crónicas y ficción” y contiene cuatro ensayos excepcionales sobre la obra escrita de Lemebel. El catedrático norteamericano Brad Epps arranca la sección con su texto “Nostalgia de la oscuridad: acción clandestina y amor furtivo en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”. Epps trabaja la única novela del escritor publicada en vida. Comienza el texto proponiendo una génesis transgénerica para el texto, como él dice, de “crónica a novela”, para luego trabajar el sema de la casa, su libidinización en la ficción y otras estrategias textuales junto con el soporte que le otorga el bolero como registro a la trama y la sensibilidad de la escritura. El artículo recorre en detalle la estructura de personajes, los espacios y el lenguaje con los que Lemebel construye la novela inmersa en la tradición *queer* latinoamericana constituyendo una cuidadosa lectura de su poética completa desde las crónicas hasta este texto único de ficción. El investigador y docente radicado en Estados Unidos, Javier Guerrero, por su parte, nos entrega “El mariposario enfermo: Pedro Lemebel y las metástasis de archivo”. En este ensayo el crítico venezolano realiza, a propósito de una visita al escritor, una cuidada reflexión sobre el lugar del cuerpo dentro de las poéticas neovanguardistas chilenas, el rol de la fotografía en la temporalidad *queer* y los registros estéticos para la enfermedad y el sida en sus performances hasta la retrospectiva *Arder*, compartiendo una mirada abarcadora de las múltiples posibilidades expresivas y de lenguajes que tuvo la obra lemebeliana por medio de la exploración de su archivo visual y performático. El siguiente texto es de la crítica feminista chilena Gilda Luongo. Amiga personal de Lemebel, la autora se compromete a revisar la figuración de las mujeres en las crónicas de Lemebel proponiendo una vuelta a las políticas del testimonio en América Latina. En “¿La ciudad de las mujeres? Una ética-política en tus crónicas, Pedro Lemebel” recorre la figura de la mujer en dos de los libros de Lemebel: *De perlas y cicatrices* (1998) y *Zanjón de la Aguada* (2003). Su idea es reflexionar sobre casos de violencia ejercida o padecida por mujeres y la responsabilidad ética y política que implican. Su lucidez la lleva a proponer un mapa histórico que revela un amplio abanico de protagonistas de la historia de Chile y Latinoamérica. Mujeres complejas como Mariana Callejas, cómplice de

asesinato en el caso Letelier o anónimas como la protagonista de la crónica *La Leva*, víctima de una violación colectiva, o la bebida desaparecida por la represión argentina y recuperada en el año 2000, Claudia Poblete Hlaczik. Cualquiera que sea el caso, la autora propone la revelación del archivo de estos crímenes como parte consustancial de la poética lemebeliana. El último de los trabajos en este apartado es del crítico chileno Cristián Montes Capó. Su ensayo “Modalidades de violencia y resistencia política en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel” explora la crisis de la comunidad que surge en medio de la dictadura. Para el autor, las diversas formas de violencia desplegadas en el texto confirman la ruptura del tejido social y la absoluta disolución de los lazos sociales.

La tercera parte, “Performance, cultura radial y cine”, se compone de cinco textos que recorren la geografía visual y cinemática de la obra de Lemebel. El primero de ellos corresponde al investigador y catedrático alemán Dieter Ingenschay. En “La práctica de la performance de Pedro Lemebel” se repasa la producción performática del artista desde sus inicios hasta sus obras de madurez, como las llama el autor, con una perspectiva teórico-crítica que repiensa la necesidad de configurar archivos con registros que suplan lo efímero de su actualización y realizar una diferenciación entre las categorías de performático y performance al momento de abordar su trabajo. Sus análisis echan luz sobre aspectos no discutidos de sus apariciones públicas, sus acciones de arte y su proyecto transmedial enfrentando las poéticas *queer* a las poéticas de memoria. La siguiente contribución de esta sección es “El neoprén como materialidad intertextual en las dos últimas performances de Pedro Lemebel: *Desnudo bajando la escalera y Abecedario*” de la investigadora María José Contreras Lorenzini. En él Contreras discute cómo es posible ligar la poética de Lemebel en sus intervenciones del presente con las acciones de arte del comienzo de su carrera por medio de una cierta continuidad material expresada en el uso de un pegamento volátil conocido como neoprén. Al igual que el ensayo de Ingenschay la pregunta por la hibridez de soportes y lenguajes presentes en la obra de Lemebel atraviesa la preocupación reflexiva de Contreras. Para ella, siguiendo a Diana Taylor, la performance es práctica a la vez que epistemología, un arte de la presencia. Para Lemebel el uso del neoprén convoca diferentes cargas simbólicas, la precariedad alimenticia, la resistencia armada, las barricadas y el efecto alucinógeno. Su uso como demuestra claramente el texto se confunde con el del propio cuerpo de Lemebel trasmutado en dispositivo de resistencia a la violencia estatal y a la violencia patriarcal. El artículo insiste en probar cómo nada ha sido escogido al azar por el artista. Ni en el comienzo de su carrera ni ahora que se acercaba el final. La concienzuda organización de cada una de sus intervenciones, acompañadas de su registro (fotógrafos, videastas, documentalistas cuidadosamente seleccio-

nados) da cuenta de ello y prueba la rigurosa conciencia estética e histórica de Lemebel. El siguiente artículo, “La fotografía en la obra de Pedro Lemebel”, es el de la historiadora del arte Florencia San Martín. En él se pregunta la autora chilena por las maniobras específicas que se utilizan en la construcción del archivo fotográfico de Lemebel, en particular, en aquellas imágenes y su política que van a representar la disidencia de lo femenino en la dictadura del mercado y su postdictadura democrática. El siguiente artículo corresponde al trabajo de Jorge Ruffinelli, académico uruguayo de larga trayectoria en Estados Unidos. “La Loca cuerda: Lemebel y el cine” plantea una mirada sobre la puesta en pantalla de los textos lemebelianos. El relato en el que se concentra primero es el que origina el cortometraje de ficción *Blokes* (2010) de Marialy Rivas. El autor discute las vicisitudes del traspaso de la literatura al cine, sus aciertos y desaciertos. En la segunda parte del trabajo comenta el documental de Verónica Quense, *Pedro Lemebel, corazón en fuga* (2008), al que califica como uno de los más complejos de la obra de la autora y de los mejores hechos sobre el artista. Finalmente, termina con dos proyectos que Lemebel no alcanzará a ver terminados: el exitoso y polémico documental *Lemebel* (2019) de Joanna Reposi⁸ y la película –aún en rodaje– de Rodrigo Sepúlveda *Tengo miedo torero*. Del primero destaca su génesis en el programa de Antonio Skármeta *El show de los libros* y la colaboración estrecha entre la directora y el artista, la que llega a sugerir una coautoría de esta suerte de autobiografía visual. Del segundo, la notable colaboración entre Sepúlveda, Alfredo Castro y el propio Lemebel en este proyecto de reiluminar en clave *queer* el fallido atentado a Augusto Pinochet en 1986. El penúltimo texto de esta sección “Un cielo en un infierno cabe: *Cancionero* de Pedro Lemebel”, corresponde al ensayo de la investigadora canaria Ángeles Mateo del Pino. La autora recorre la presencia de una “memoria sonora” en la obra lemebeliana, sosteniendo junto con el escritor que sus fuentes iniciales, sus genealogías culturales no son letradas sino radiales. La innegable importancia de Radio Tierra –proyecto feminista que lo acoge brindándole el espacio *Cancionero*– en la consolidación de varios de sus libros queda de plano demostrada en el texto. La autora, con erudición absoluta, propone el programa antes mencionado como el responsable intelectual de numerosas crónicas de Pedro. En conversaciones con

8. El documental de Reposi tuvo una enorme audiencia con más de once mil espectadores en sus primeros meses de exhibición. Sin embargo, no estuvo exento de polémica. La crítica más recurrente fue la obvia invisibilización de la amistad y complicidad mantenidas con la ex Secretaria del PC chileno, Gladys Marín. Víctor Hugo Robles, periodista y amigo del escritor da sus razones en esta columna: <<https://www.eldesconcierto.cl/2019/09/06/las-rojas-letras-de-lemebel/>>.

sus radioyentes el diálogo se extiende en los registros de las ondas sonoras junto con las melodías de las canciones que acompañan las conversaciones que Pedro sostiene con los auditores. El último de los ensayos de este libro es de autoría doble, Daniel Party y Luis Achondo colaboran en “Canciones y cantantes en la obra de Pedro Lemebel”. En este ensayo a dos voces, Achondo y Party revisan el uso de cantantes y canciones en la obra cronística de Lemebel, cómo va cambiando la selección de ellos y las razones para esta variación. El contrapunto que nos presentan es entre la atmósfera dada por la canción elegida mientras el cantante es objeto de una crítica reflexión sociológica, de la que no se ausentan ideología, género, política o mercado.

Fernando A. Blanco, Brooklyn 2019

BIBLIOGRAFÍA

- AVELAR, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- BIANCHI, Soledad (2018): *Lemebel*. Santiago de Chile: Montacerdos.
- CABRERA, Tatiana (1999): “El silencio es una forma de ternura”. *Cultura y Tendencias* 10, febrero-marzo.
- FIGUEROA, Tamara (2019): *La resistencia de la loca barroca de Pedro Lemebel*. Barcelona: Egales.
- GAJARDO, Alejandra (2018): “La cultura mariposa” [*La Época*, Sección Cultura, 2 de junio de 1995], en Gonzalo León (ed.), *Lemebel oral. 20 años de entrevistas 1994-2014*. Buenos Aires: Mansalva, pp. 28-30.
- HARVEY, David (2005): *A Brief History of Neoliberalism*. Cary: Oxford UP.
- LACAPRA, Dominick (2001): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- LEÓN, Gonzalo (2018): *Lemebel oral. 20 años de entrevistas 1994-2014*. Buenos Aires: Mansalva.
- MUÑOZ, José Esteban (1999): *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics. Cultural Studies of the Americas* 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- NEIRA, Elizabeth (1999): “Identidades y ausencias”, en Gonzalo León (ed.), *Lemebel oral. 20 años de entrevistas 1994-2014*. Buenos Aires: Mansalva, pp. 57-61.

- POBLETE, Juan (2019): *La escritura de Pedro Lemebel como proyecto cultural y político*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- RISCO, Ana María (2018): “El dolor es de los hombres” [*La Nación*, Sección Cultura, 18 de junio de 1995], en Gonzalo León (ed.), *Lemebel oral. 20 años de entrevistas 1994-2014*. Buenos Aires: Mansalva, pp. 31-34.
- TAYLOR, Diana (2015): *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- VANABLES, Juan Pablo y HOPENHAYN, Daniel (1998): “La performance es un momento de realidad”. Inédito, marzo.