

Cuerpos maricas, cuerpos travestis: cuerpo, performance y escritura en Pedro Lemebel

Philipp Seidel
(Freie Universität Berlin)

En 2019 se conmemoran los 50 años de los disturbios de Stonewall —los ya famosos que impulsaron el movimiento LGBTIQ*—, que se celebran con marchas de orgullo en casi todas las grandes y no tan grandes ciudades del mundo occidental. Aunque estas marchas son oficialmente manifestaciones a favor de los derechos de dichos grupos de personas, se parecen, hoy en día, más a fiestas populares en las que las más diversas personas, muchas veces disfrazadas, salen a la calle a festejar el orgullo *gay* y la diversidad, bailando con banderas arcoíris en la mano —podría pensarse incluso que se trata de un carnaval—. Es justamente ahí que Pedro Lemebel (1952-2015), escritor y artista chileno, quiso intervenir con sus textos y performances porque consideraba problemático este modelo de orgullo *gay* occidental. Los homosexuales latinoamericanos, muchas veces de origen humilde, siguen viviendo en circunstancias precarias. Aun cuando en la actualidad la situación haya cambiado bastante, según su punto de vista, la *loca* latinoamericana y su cuerpo no caben en este marco. De ahí que Lemebel le dé una voz y articule una crítica mordaz en contra del nuevo imperialismo *gay* estadounidense y europeo. También es la razón por la cual Lemebel y Francisco Casas formaron el grupo “Yeguas del Apocalipsis”, para darle con sus intervenciones en el espacio público un cuerpo y una voz a la *loca* y, así, (más) visibilidad. Este artículo se enfocará en algunas de sus performances para analizar —desde una perspectiva *queer*— la relación entre corporalidad, performatividad y escritura barroquizante en el arte neobarroco de Lemebel.

Pedro Lemebel fue durante su vida y sigue siendo ahora más que nunca una de las figuras emblemáticas de la literatura chilena y latinoamericana. Una de las últimas actividades en el campo del arte, en la que participó antes de su muerte, fue la exposición *Arder*, comisariada por Pedro Montes y Sergio Parra en 2014, para la cual se ocupó de la selección y organización de unos veinte registros visuales —fotografías, vídeos y audios— de las diferentes fases de su producción artística. Tras su fallecimiento, la muestra

fue trasladada dos veces hasta ser expuesta finalmente en una sala subterránea del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile en 2016. A raíz de esta última muestra se publicó al año siguiente el catálogo *Arder/Burn*¹ con las reproducciones de las obras expuestas y, adicionalmente, con textos de personas importantes de la crítica literaria y cultural chilena, a saber, Nelly Richard, Fernanda Carvajal y Patricio Fernández, junto con el famoso “Manifiesto (hablo por mi diferencia)” del mismo Lemebel. Esta exposición y el catálogo servirán libremente como punto de partida para la presente reflexión por varios motivos que se irán discutiendo en las siguientes páginas. En primer lugar, llama la atención el sitio de la exposición, dado que el museo es el lugar por excelencia del arte consagrado y, por ende, de la institucionalización y del mercado, dos aspectos a los que Lemebel se opuso durante toda su vida. Segundo, no carece de cierta ironía que se exhiban los trabajos lemebelianos justamente en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos porque son estos últimos, los derechos humanos, un territorio en constante disputa en su vida debido al rechazo no solo por parte de la derecha reaccionaria, sino también por la de los diversos grupos y movimientos de izquierda. Pero también la memoria constituye un elemento central al analizar su obra, pues marca un cambio significativo en su posicionamiento como autor, artista y performer. Con las performances llegaremos al tema central de este artículo, el cual se vincula directamente con el cuerpo, el espacio y, al mismo tiempo, con su escritura barroquizante de las crónicas y su novela *Tengo miedo torero* (2001).

I

Pedro Mardones Lemebel nace en el año 1952 en una zona pobre de Santiago de Chile a las orillas del Zanjón de Aguada, un cauce natural que recorre la zona sur de la ciudad, o como lo describió en una entrevista Lemebel: “[El Zanjón de la Aguada] es como el desagadero de los excesos de esta ciudad. Es un paralelo del río Mapocho, pero más oculto; representa la evacuación de los proyectos sociales y políticos perdidos” (Lemebel en Gómez Bravo 2003: 53). Este campamento informal es el lugar en el que vive sus primeros años; más tarde, su familia se muda a otros barrios de

1 Lemebel, Pedro (2017): *Arder/Burn*, curadores: Pedro Montes, Sergio Parra. Santiago de Chile: Metales Pesados Visual/D21 Editores.

Santiago algo mejores. Así, desde la niñez conoce los espacios marginales de la ciudad de Santiago y su sociedad, considerando, además, sus orígenes indígenas por parte de la familia de la madre, siendo ahí donde se desarrolla su pronunciado sentido de la justicia que lo acompañará durante toda la vida. Después del liceo ingresa a la Universidad de Chile en la década de 1970 en la que cursa artes plásticas —una formación que le será útil para su futuro trabajo, no solo como artista, sino también como profesor, profesión que ejercerá durante pocos años hasta que lo despidan a causa de su apariencia extravagante—. Esas experiencias de la primera etapa de su vida son cruciales para entender su posición como autor, artista y, vale decir, militante en lo que se refiere a la lucha a favor de las minorías y personas marginalizadas, pero también con respecto a los grupos de posibles aliados, como deberían ser los grupos y movimientos de izquierda. De estos, empero, Lemebel no puede esperar demasiado apoyo teniendo en cuenta que el ideal del hombre nuevo socialista, bien conocido en América Latina desde la revolución cubana, está caracterizado por su fuerza física y procreadora; es decir, se trata de un ideal heteronormativo² tradicional y, por lo tanto, de un papel que él no quiere ni puede cumplir.

Antes de continuar, vale la pena reflexionar sobre lo expuesto hasta aquí. Lemebel proviene de una familia humilde y crece en circunstancias precarias y, por lo tanto, experimenta desde la primera infancia la exclusión social a la que se suma otra experiencia de marginación, esta vez a causa de su deseo homosexual en una sociedad conservadora como la chilena, una experiencia física, podría decirse, porque es el resultado de la percepción de su cuerpo desde el punto de vista de los demás. De esta manera y debido a factores meramente visuales —los vestidos, los gestos, el peinado, los accesorios, quizás el maquillaje—, su cuerpo deviene en lo otro, un sujeto otro que no encaja en el orden socialmente establecido.

II

Después del golpe de Estado de 1973 se instauró el régimen militar en Chile, un sistema dictatorial que agravó la situación de grandes partes de la sociedad chilena al aplicar una política extremadamente represiva con

2 La heterosexualidad normativa se desarrolla a partir de la 'matriz heterosexual' (véase Butler 1999 [1990]: 192).

restricciones a nivel individual, social y económico como, por ejemplo, la prohibición de partidos de izquierda y la persecución de opositores políticos, la limitación de la libertad de expresión y de prensa llevada a cabo con mano dura por la censura y la vigilancia estatal, y la constante violación de los derechos humanos, entre otras. Al mismo tiempo, para combatir la crisis económica de inicios de los años 70, Augusto Pinochet y la Junta Militar implementaron el nuevo sistema económico del mercado libre caracterizado por la desregulación, la privatización, el monetarismo y la reducción del gasto público, medidas estas que, de hecho, impulsaron un fuerte crecimiento económico a partir de la mitad de dicha década, pero que simultáneamente generaron aún más desigualdad social entre los pocos ricos y los muchos pobres de la clase trabajadora.

En este contexto, Lemebel quiso incorporarse a los movimientos de izquierda para resistir a la represión, la violencia y el terrorismo estatal, pero, como mencionado antes, ellos no lo aceptaron en sus filas, lo que lo llevó a escribir el famoso “Manifiesto (hablo por mi diferencia)” (Lemebel 2017: 24 s.) en 1986. En una reunión clandestina de estos grupos apareció Lemebel con la hoz y el martillo pintados en la cara y tacos altos para leer su manifiesto en un acto de protesta, causando gran irritación entre los ‘compañeros’ con su crítica mordaz:

Me apesta la injusticia
Y sospecho de esta cueca democrática
Pero no me hable del proletariado
Porque ser pobre y maricón es peor [...]

Como la dictadura
Peor que la dictadura
Porque la dictadura pasa
Y viene la democracia
Y detrasito el socialismo
¿Y entonces?
¿Qué harán con nosotros compañero?
¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos
con destino a un sidario cubano? [...] (Lemebel 2017: 24).

No solo es un reproche a la dictadura militar bajo la que sufre el proletariado, sino que se subraya también la situación aún más difícil que deben enfrentar los marginalizados de forma múltiple, como en este caso por “ser

pobre y maricón”, una minoría que ni siquiera puede esperar el apoyo de los compañeros. Haciendo referencia explícita a Cuba, nos hace recordar cómo un estado comunista trató a los homosexuales: fueron deportados a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) para la ‘reeduación’ mediante el trabajo físico con el fin de convertirlos en hombres ‘de verdad’, o sea, heterosexuales para que cumplieran con las exigencias sociales. Además, el manifiesto alude a otro aspecto central de los años 80, la así llamada ‘plaga homosexual’ o ‘peste rosa’, la amenaza del sida que parecía que extinguiría a las comunidades homosexuales en todo el mundo, intensificando de esta manera el repudio por miedo de parte de los demás grupos sociales. Además de la rabia y la denuncia, otro elemento constitutivo del “Manifiesto” es la burla y la ridiculización, estrategia típica de la escritura de Lemebel y, a menudo, la única forma de resistencia ante la situación política y social abrumadora del país:

¿No cree usted
que solos en la sierra
algo se nos iba a ocurrir?
Aunque después me odie
Por corromper su moral revolucionaria
¿Tiene miedo que [sic] se homosexualice la vida? [...]
(Lemebel 2017: 24).

El miedo a la ‘homosexualización’ es un argumento muy frecuente en contra de la liberación homosexual, como si el deseo fuese una mera decisión personal dependiente del día, del tiempo o de la hora. No es así, claro está; sin embargo, en la pregunta retórica se formula una propuesta indecente, insinuando con un guiño ese “algo” que se les podría ocurrir. Casi al final del manifiesto, la instancia lírica se muestra intransigente y así subraya su potencial claramente subversivo:

Yo no voy a cambiar por el marxismo
Que me rechazó tantas veces
No necesito cambiar
Soy más subversivo que usted
No voy a cambiar solamente
Porque los pobres y los ricos [...]
(Lemebel 2017: 25).

No resulta difícil imaginarse las reacciones provocadas por esta intervención pública y ello no solo por el manifiesto en sí, pues esto va más allá del nivel textual; de hecho, es la combinación de los versos, la lectura en voz alta y la presencia corpórea de Lemebel la que hace de esta acción una performance. Ya el título “Manifiesto” hace referencia a prácticas bien conocidas desde las vanguardias históricas que buscaron llevar el arte a la vida a través de acciones, happenings, intervenciones y manifiestos con el objetivo de invadir el espacio público y, de este modo, borrar las fronteras entre la actividad artística y la realidad cotidiana.³ El principio aquí es parecido, Lemebel entra en la esfera pública y trae su arte, en este caso, el manifiesto (y la propia performance) al mundo vital del público. Cabe señalar que para poder hablar de una performance es necesaria la participación de ambas partes, la presentación y presencia de por lo menos un/una artista y un público que observa, sea cual fuere la cantidad de personas. De ahí que no haya performance sin público y no se pueda hablar de público sin que alguien presente algo. Obsérvese, además, que el término ‘público’ tiene dos acepciones distintas: la primera es el público en el sentido de audiencia, las personas que asisten a un acto performático; la segunda apunta a la esfera pública en general, lo público a diferencia de lo privado.

Para comprender mejor la posición de Lemebel tanto en el momento de la performance como en la sociedad chilena en general, es preciso analizar el escenario de la acción. El público que asiste a la performance constituye, de cierto modo, un contra-público, porque reuniéndose clandestinamente escapa del discurso oficial del Estado y, por ende, de su control. Lemebel, a su vez, abre un nuevo espacio, se posiciona fuera del contra-público y crea, por consiguiente, un contra-público del contra-público, lo cual se podría denominar, siguiendo a Lauren Berlant y Michael Warner, “queer counter-publics” (Berlant/Warner 1998: 558 ss.). Para ellos, estos contra-públicos *queer* se caracterizan por su contingencia y el potencial de crear mundos, es un proyecto del futuro aún no realizado, pero deseado y deseable. Volvemos a abordar este aspecto más adelante.

Teniendo esto en cuenta y aunque se podría calificar la acción como una mera lectura, se distingue, no obstante, por la presencia del autor/lector/*performer*, la situación inesperada en la que se puede escuchar su voz y su apariencia extravagante. Es un cuerpo desviado —igual que su deseo— que

3 Para un estudio exhaustivo, véase Schwartz 1991 y Sefami 2011.

se resiste a categorías y categorizaciones fáciles —es el cuerpo marica de la *loca* latinoamericana que realiza un acto performático—.

En lo que se refiere al término ‘loca’, funciona aquí como autodefinición de los hombres homosexuales latinoamericanos de origen humilde y/o indígena que viven en circunstancias precarias, muy a menudo sin trabajo ni apoyo de sus familias, por lo cual muchos de ellos se ven obligados a prostituirse para ganarse su sustento. En general, son hombres de apariencia afeminada a los que les gusta travestirse, ya sea de vez en cuando, ya sea regularmente. Por lo tanto, no se les puede comparar con los homosexuales europeos o norteamericanos que se subsumen bajo la etiqueta ‘gay’. Con la denominación ‘loca’ se persigue una estrategia de empoderamiento y reappropriación para llegar a ocupar, de esta manera, su lugar en una sociedad por lo demás hostil. No cabe duda de que Pedro Lemebel fue uno de los máximos representantes de las locas.

Como se puede deducir de estas líneas, el cuerpo y la apariencia, esto es, el aspecto físico y la materialidad, juegan un papel de suma importancia en este contexto, porque en un primer momento son el motivo del rechazo vivido y sufrido y, al mismo tiempo, son la materia con la que se siente, se desea y de la que se puede disponer, en suma, la que se es. Eso es exactamente lo que Lemebel hace en su primera aparición pública: leyendo su manifiesto agudo, alza su voz y se muestra como loca con tacos altos y el símbolo del comunismo pintado en la cara. El manifiesto, que ya en sí contiene un elemento performativo, deviene una manifestación en la que Lemebel toma la palabra criticando, denunciando y reivindicando desde su posición de subalterno⁴. Este acto performático será, pues, solo el punto de partida de un camino nada fácil, en el que llama la atención que ya en esta primera performance la escritura esté estrechamente vinculada al cuerpo y viceversa, dado que es uno de los rasgos característicos de la poética que atraviesa casi toda su obra, aunque con ciertos matices.

III

Ahora bien, pasaremos a la segunda etapa crucial de su creación, esta es la fase de las “Yeguas del Apocalipsis”, un dúo artístico que Lemebel formó junto con Francisco Casas en 1987, precisamente un año antes del

4 Para una teoretización del término, véase Spivak 1994.

plebiscito con el que se iniciaría el proceso de transición a la democracia, dando lugar a elecciones presidenciales y parlamentarias al año siguiente, de las que Patricio Aylwin saldría como nuevo presidente electo de manera democrática. El contexto sociopolítico juega nuevamente un papel importante en la creación artística de las Yeguas, puesto que no estaban de acuerdo con el proceso del restablecimiento de la democracia y tampoco con la política del consenso de la Concertación. El hecho de que se haya procurado evitar conflictos con el régimen dictatorial para así garantizar la transición, tuvo como resultado que faltara una revisión extensa de las violaciones de los derechos humanos y los crímenes cometidos durante la dictadura. En vez de volver la mirada hacia atrás para recuperar y analizar la historia reciente, se optó por mirar al futuro con optimismo.

En 1988, las “Yeguas de Apocalipsis” irrumpen en la escena pública y artística-literaria chilena durante la ceremonia de la entrega del Premio Pablo Neruda que tiene lugar en la Chascona, la casa de Neruda en Bellavista, barrio ubicado en Santiago. Esta primera intervención recibe el nombre de “Coronación de Espinas”⁵, porque es justamente eso lo que hacen, coronan simbólicamente a Raúl Zurita, el premiado de aquel año, evocando la coronación de Cristo. Como se trata de un evento oficial, también está presente la prensa que, después de haber tomado una foto del premiado recién coronado, quiere saber quiénes son los dos artistas que responden al nombre de las “Las Yeguas del Apocalipsis”. La referencia a los Jinetes del Apocalipsis del Nuevo Testamento es obvia, pero la sustitución de jinetes por yeguas constituye una reapropiación de un término que en el lenguaje coloquial chileno se usa como insulto para referirse a homosexuales, prostitutas y/o mujeres. Con esta intervención nace la leyenda urbana de las Yeguas en la sociedad santiaguina y se inicia un proceso de mitificación que vacila entre veneración y cierto miedo, visto que nunca se sabe dónde y cuándo aparecerán de nuevo.

Después de su inauguración siguen más o menos una veintena de acciones hasta su primera separación a inicios de los años 90. Dos de las más interesantes respecto al tema que nos ocupa aquí son la “Refundación de la Universidad de Chile” y “La conquista de América”. La “Refundación de la Universidad de Chile”, realizada en el mismo año 1988, es una acción relativamente sencilla: los dos artistas cabalgan un caballo acompañados por las

5 Una amplia documentación de los trabajos de las “Yeguas del Apocalipsis” está disponible en línea: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl> (19.11.2019).

poetisas Nadia Prado y Carmen Berenguer y su hija Carolina Jerez, una de ellas tocando la flauta. Esa pequeña procesión ingresa —como el título lo indica— al campus de la Universidad de Chile. Lo que de esta performance causa un gran impacto es el simple hecho de que Lemebel y Casas están desnudos. Vale la pena detenerse un momento en esta acción provocadora. Si se piensa en el nombre del dúo artístico, es evidente que se trata de una *mise en scène* de las “Yeguas del Apocalipsis”, no como representación, sino como un acto performativo que produce algo mediante la fuerte presencia corpórea, tanto humana como animal. La corporalidad se intensifica, claro está, a través de la doble desnudez expuesta en un espacio público, pero también porque no son cuerpos normativizados, son cuerpos maricas: por un lado, transmiten una imagen diferente del cuerpo marcada por el aspecto fino, delgado, casi frágil y sin vello, una imagen que no cumple las expectativas del hombre fuerte, musculoso y peludo; por otro, hacen visible un deseo desviado a través de sus dos cuerpos desnudos —aunque maricas, todavía de sexo masculino— montados en un caballo. Hablando de montar, todo este escenario tiene una fuerte connotación sexual que va más allá de la desnudez, si se piensa en el campo semántico: primero, la palabra ‘yegua’ no es usada solo para designar al hombre homosexual en general, sino, en un sentido más específico, a aquel que es penetrado. Segundo, tanto el verbo ‘montar’ como ‘cabalgar’ se pueden referir a una postura sexual en la que la persona que es penetrada está colocada encima de la que penetra. De este modo, las yeguas ‘montan’ al caballo, evocando así otro deseo desviado, la zoofilia, a la vez que se establece un fuerte lazo entre el cuerpo humano y el animal. Tercero, aún en lo relativo a la semántica, al animal macho no capado se le dice ‘semental’, otra palabra bastante vulgar para un hombre viril. Sin embargo, en este caso no se trata de un ‘semental’, sino de otra ‘yegua’, lo que da un nuevo giro a la interpretación en correspondencia a las categorías fijas del sexo y género, y las relaciones existentes entre los participantes. Como se ve, esta performance abre nuevos espacios para pensar y vivir el deseo y la sexualidad no normativos y reivindica el lugar para las minorías sexuales tanto en la sociedad como en la academia en especial.

Ahora, volvamos a los arriba mencionados contra-públicos *queer* de Berlant y Warner porque, de hecho, su proyecto de abrir espacios para crear nuevos mundos del deseo es exactamente lo que Lemebel y Casas hacen en sus performances. De ello se desprende que la teoría *queer* es perfectamente aplicable a su obra artística. Aun cuando se pueda objetar que esta escuela teórica proveniente de los EE.UU. y Europa, es decir del norte global,

constituye una nueva forma de colonización del saber⁶, las herramientas de la teoría *queer* se adecuan a las circunstancias en el sur. Es más, José Javier Maristany propone una “genealogía diferencial” (Maristany 2008: 17), recordando que Néstor Perlongher conoció a Félix Guattari y sus conceptos en los años 80 en San Pablo y tomó la inspiración de este encuentro para su teoría del *Neobarroso*, teoría que tuvo y sigue teniendo gran repercusión en América Latina, en particular en los diversos grupos y movimientos de minorías sexuales como fue el caso de Lemebel⁷. En estas líneas argumentan las autoras del volumen *Cuerpos extra/ordinarios*, llamando la atención sobre la conquista y colonización como elementos constitutivos de esta performance:

Por otra parte, y siguiendo una trayectoria de interconexión entre pasado dictatorial y presente postcolonial, recurrente en la obra performática de ‘Las Yeguas’, *Refundación de la Universidad de Chile* aludía, resemantizándola en clave *queer*, a la entrada de Pedro de Valdivia a la Capitanía chilena en 1541. Al repetir y subvertir la histórica acción caudillesca —inscrita en la fundación de Santiago de Chile y reiterada en el golpe de estado de Pinochet— de la entrada de una cofradía masculina, blanca y heteronormativa a un espacio que ha de ser conquistado, Las Yeguas enlazan dictadura y colonización, y sustituyen poder por deseo (López-Labourdette/Gronemann/Sieber 2017: 12, cursivas en el original).

Pese a que el deseo homosexual es una vertiente importante de la obra de las Yeguas, con la alusión a Lady Godiva⁸, se abre otra vía de interpretación, puesto que lo que les importa también son los demás grupos oprimidos y/o excluidos como los pobres, los indígenas y las mujeres. Es digno de destacar, por consiguiente, que son también estos grupos marginalizados por la sociedad dominante, los que deberían tener el derecho de ingresar a la

6 Para una discusión de los problemas alrededor de la teoría *queer* en América Latina, véase Epps 2008 y Falconí Trávez 2013.

7 Soledad Bianchi incluso propone otra derivación del *neobarroco* para la estética de Lemebel, introduciendo el término *neobarroco* con referencia al río Mapocho en Santiago. Véase Bianchi 2015.

8 Lady Godiva es un personaje mítico del imaginario anglosajón. Su marido, el conde de Chester, había aumentado los impuestos, razón por la cual sus súbditos padecían hambre. La dama quería aliviar la situación y su marido le propuso la apuesta de que, si ella —desnuda— montaba a caballo en la ciudad, dejaría de cobrar impuestos, pensando que no lo haría. Ella aceptó, subió a un caballo blanco y recorrió la ciudad desnuda con solo sus senos cubiertos por su cabello largo.

universidad para que se multipliquen los saberes y, en vez de reflexionar sobre ellos en el ámbito cerrado universitario, todos puedan desarrollar nuevos conceptos, teorías y formas de pensar el mundo de manera conjunta.

La “Refundación de la Universidad de Chile” enfoca, sobre todo, la temática de las minorías, tanto sexuales como sociales, ejerciendo una crítica poscolonial relativa a la colonialización como causa y continuación de las estructuras de poder y opresión. La performance “La conquista de Américas” acentúa esta crítica al resaltar la crueldad del régimen militar de Pinochet. Se realiza la acción el 12 de octubre de 1989 —hasta el año 2000 llevó el nombre de Día de la Raza, hoy es el Día del Encuentro de dos Mundos, la fiesta de la conmemoración del ‘descubrimiento’ de América—, en la Comisión Chilena de los Derechos Humanos, solo dos meses antes de las primeras elecciones presidencial y parlamentaria democráticas. En la performance, las Yeguas, con pantalones negros y el torso desnudo, bailan la cueca sobre una tela extendida en el suelo en la cual se ven los contornos del mapa de América Latina. El mapa a su vez está cubierto de pedazos rotos de las icónicas botellas de vidrio de Coca-Cola. Escuchan, además, en un estéreo personal adherido al torso el latido del corazón que les marca el ritmo.

No es necesario señalar que la performance se refiere a la colonialización, claro está no solo por el mapa, sino también porque es justamente el día del ‘descubrimiento’ de América. En un principio, alude a la conquista y las crueldades cometidas por los conquistadores europeos, a la colonialización y explotación del continente americano, los genocidios, las deportaciones y la esclavitud. Esto sirve como fundamento para otra historia, la más reciente, con la que se entrelaza. Resulta interesante el hecho de que el mapa esté cubierto de botellas de Coca-Cola, el símbolo ya clásico de los EE.UU. y su famoso ‘sueño americano’ o, mejor dicho, ‘sueño estadounidense’ con la promesa de prosperidad, riqueza y el posible ascenso en la escala social si se está dispuesto a trabajar duro. Aunque es bien sabido que no es así de fácil, los EE.UU. como nueva potencia mundial defienden —hasta el día de hoy— con convicción esa idea del mercado libre, lo cual implica una política de aislamiento o intervención según convenga. El nuevo imperialismo estadounidense llevó a la Guerra Fría con graves consecuencias para todo el mundo y, en especial, los países en América Latina debido al apoyo que se les brindó a los regímenes militares para luchar contra su archienemigo, la Unión Soviética y el socialismo. El resultado también es bien conocido: en el caso de Chile, una dictadura militar de más de 17 años con todas las

consecuencias que eran de esperarse para la sociedad civil, como son la violación de los derechos humanos, crímenes, la censura, la implementación del liberalismo y sus reglas del mercado libre, una creciente desigualdad y una fuerte dependencia de la inversión extranjera, entre otros. De esta manera, se vincula la historia feroz del colonialismo con la historia igualmente cruel de las dictaduras.

Las botellas de Coca-Cola que cubren el mapa por completo simbolizan la hegemonía estadounidense, de cierto modo un segundo colonialismo, y su influencia sobre los países del sur del continente, pero como están rotas dejan entrever la posible disolución de esta posición o, por lo menos, lo errónea que es esta imagen idealizada de los EE.UU. como salvador del mundo. Lo que queda de su promesa de salvación son, por lo tanto, solo escombros, pedazos de vidrio roto. La corporalidad se percibe de modo más intenso, dado que Lemebel y Casas bailan con los pies descalzos, pisan los pedazos de vidrio y, de esta manera, pisotean a los EE.UU. en un sentido metafórico, resultando sorprendente que no se cortaran. Al mismo tiempo, establecen una conexión directa mediante los pies con su tierra americana y su historia, las cuales se hallan en el suelo cubiertas por los vidrios. Este lazo con la patria se encuentra también en la cueca como danza nacional de Chile desde 1979, aunque aquí sea más bien una referencia trágica de la historia chilena porque, bailando cada uno solo, alude a la cueca sola que se bailó por primera vez en el Día de las Mujeres en 1983. Es una forma de resistencia cultural simple, pero eficaz: simple porque la censura no puede prohibir un patrimonio nacional, eficaz por su fácil realización. Se podría decir que las mujeres están obligadas a bailar solas debido a que los familiares, los hijos o los maridos fueron secuestrados y nunca aparecieron, por lo que pertenecen a los trágicamente famosos desaparecidos. Al bailar la cueca sola, las Yeguas se solidarizan con las mujeres de las víctimas de la dictadura, el dolor de ellas por su pérdida repercute físicamente en los cuerpos de las Yeguas a través del zapateo en los vidrios. Escuchando el latido con auriculares, el público no oye nada salvo el ruido de la quebradura, por lo que se crea un silencio denso, el silencio de los desaparecidos, tanto recientes como históricos.

Además del baile, son nuevamente los cuerpos semidesnudos de Lemebel y Casas que captan inevitablemente la atención durante esta performance, que vinculan —en un acto solidario— la crítica mordaz a la dictadura y el recuerdo de las víctimas con las preocupaciones de las minorías sexuales. Por ello, no es de extrañar que se les haya reprochado cierta impertinencia, como lo cuenta Lemebel:

Nos criticaron porque supuestamente teníamos que reivindicar la homosexualidad y los desaparecidos no tenían nada que ver con nosotros. Pero pensábamos que la condición homosexual se reivindicaría en algún momento, mientras que entonces lo más importante y doloroso eran las víctimas de las violaciones a los derechos humanos, y nosotros poníamos el corazón donde nos dolía (Lemebel en Lojo 2010).

Es sintomático que ni siquiera en una situación penosa como la de la dictadura, las personas consigan reunirse con el objetivo de luchar contra los enemigos comunes. A las Yeguas la solidaridad les importa más que sus propias preocupaciones, pese a que las personas no puedan o quieran reconocerlo mientras guardan sus resentimientos. Estas reacciones subrayan, en efecto, la importancia de las intervenciones por parte de las Yeguas y la necesidad de la reivindicación de la homosexualidad. Sin embargo, y no puede ser de otro modo, es necesario una liberación, primero de la dictadura que está por acontecer y después de la influencia estadounidense, como lo resume Jean Franco:

[N]o era posible aislar la liberación sexual de las condiciones represoras de un Estado militarizado que sin embargo no lograba totalmente disciplinar los cuerpos deseantes, aunque la sexualidad y el deseo en este ambiente son marginados, relegados a los eriales, a la oscuridad (Franco 2004: 14).

IV

El imperialismo de los EE.UU. no se restringe al campo político-económico, va más allá, trasciende igualmente el ámbito sociocultural. Los saberes hegemónicos como consecuencia del imperialismo y también como herencia del colonialismo europeo son un tema importante de la crítica lemebeliana. El tema más destacado es el modelo importado de la homosexualidad normalizada y normativizada 'gay'. Son los cuerpos normativizados, musculosos y viriles que no tienen nada que ver con la loca latinoamericana, como afirma en una entrevista:

El prototipo gay de los 90 lo encuentro misógino, fascistoide, aliado con el macho que sustenta el poder. La loca latina y su fiesta emplumada y siempre derivante pareciera extinguirse en los velos turbios del sida. Su mismo girar desenfrenado por el deseo urbano la traicionó fatalmente (Lemebel en Schäffer 1998: 59).

Puede que la amenaza de la extinción de la loca sea la razón por la cual Lemebel finalmente decide escribir su única novela *Tengo miedo torero*, publicada en 2001, después de guardar por varios años un primer esbozo en su escritorio. Sin adentrarnos más en la novela, cabe señalar que esta es un buen ejemplo de una escritura performativa. Aun sabiendo perfectamente que una lectura por sí sola es otra forma de performatividad distinta a la de estar en un espacio más o menos público asistiendo a una performance, la novela se destaca por la fuerte presencia de la voz de la loca y las demás figuras que parecen materializar los cuerpos. El ruido de fondo —la Radio Cooperativa con sus noticiarios como confiable fuente de información, las canciones y las letras de boleros— resucita un mundo ya pasado y cruel, pero digno de ser recordado. La novela, pues, es un acto de memoria.

Pasemos ahora a la última performance que Lemebel, ya gravemente enfermo de cáncer, realizó en el año 2014, pocos meses antes de su muerte. Durante estos 14 años mucho había cambiado en el país, basta pensar en el retorno a la democracia con la consiguiente reinstauración de los derechos humanos y los avances en el reconocimiento, por lo menos parcial, de los derechos de las minorías; pero también Lemebel había cambiado, se había convertido de una loca disidente de barrio en un autor respetado e internacionalmente reconocido, lo cual también se nota en su producción creativa. La fama viene acompañada de otras expectativas, se ha vuelto un autor con un capital cultural que debe cumplir con estas. En una entrevista, respondiendo a la pregunta sobre la estigmatización experimentada y con la relacionada trivialización de sus contenidos, da la siguiente explicación:

Yo creo que eso tiene que ver, en parte, con la puesta en escena que yo he hecho de mi vida y mi obra, porque me encanta como para escenificarla [sic] en el medio chileno. A nadie se le olvidan las Yeguas del Apocalipsis. A nadie se le olvidan algunas irrupciones escandaleras que yo he hecho. Pero también, por sobre eso, algunas minorías tienen que pasar por esa irrupción para inscribirse en la historia cultural del país, en el medio pacato, moralista, cagón, por no decir hipócrita, que hace pasar este tipo de tema por esa fanfarria de espectáculo, de frivolidad. [...] Yo creo que estoy al filo de la cooptación. Ese es el riesgo del equilibrista que lleva en sí contenidos, entre comillas, marginales, entre comillas, periféricos, e intenta dignificarlos, más que legalizarlos o adscribirlos a una cultura urbana (Lemebel en Ferreira 2000: 10 s.).

Lemebel es consciente de su posición y de todo lo que esta lleva consigo; al mismo tiempo hace hincapié en un factor decisivo de su camino,

declarando que no le importa la legalización de sus contenidos marginales y periféricos. Aquí demuestra otra vez su rechazo a la fácil inserción en las categorías oficiales, ya sea del mundo artístico y cultural o ya sea, por extensión, con respecto al dualismo del género. En todo caso, Lemebel ya habla desde una posición consagrada, especialmente, dentro del campo de la literatura, aunque esté posicionada como loca en los márgenes de este, visto que quedó con su única novela *Tengo miedo torero* más de un año en la lista de los libros más vendidos en Chile.

La performance que nos interesa ahora se intitula “Abecedario” y forma parte de la muestra *Arder* del año 2014, por lo que no es de extrañar que el fuego sea un elemento constitutivo. Hay, por lo demás, un video de la performance que se exhibió en dicha muestra, hecho que ya revela un mayor grado de preparación —incluso quiso utilizar un dron para filmarla desde arriba, pero la persona responsable no apareció el día de la realización— y a la vez posibilita realmente ver y, de cierta forma, participar en ella.

“Abecedario” se realiza en una pasarela por la que se llega al Cementerio Metropolitano de Santiago, donde Lemebel escribe con neoprén las letras del alfabeto una tras otra sobre el suelo para, a continuación, incendiarlas. Vestido de negro con tacos altos, como no podría ser de otra manera, se nota el esfuerzo físico que realiza, dado que su cuerpo está debilitado por la enfermedad. Al terminar la acción, quedan solamente las cenizas y las marcas de la quemadura. Aunque existe un registro de esta performance, es una acción de destacado carácter efímero, las letras se queman en pocas instancias, dejando las huellas de las llamas en el cemento. Que Lemebel use el alfabeto para su última acción es significativo porque resalta, por un lado, la importancia de la escritura para su trabajo y, por otro lado, vincula la letra y, por ende, la literatura una vez más con la performance, fundiendo así las distintas formas de la expresión artística. Las llamas como parte de la acción destruyen el arte al igual que generan algo nuevo — un acto performático en el mejor de los casos. El proceso de disolución se ve reflejado, de alguna manera, en el debilitamiento del cuerpo de Lemebel, el cual junto con el escenario en las proximidades del cementerio sirven como presagio de lo que vendrá. Sin embargo, la pasarela como puente conecta dos espacios de otra manera separados y simboliza así la superación de trincheras y divisiones sociales por las que Lemebel luchó durante toda su vida. Al mismo tiempo, es una crítica a la academia y las demás instituciones, como señala Nelly Richard:

Es quizás por esto [la extrañeza de hablas académicas] que le gustó tanto inflamar el alfabeto cuyas letras manuscritas estampó en la pasarela del Cementerio Metropolitano de Santiago en su última intervención del 2014 ('Abecedario'). Pedro quemó el alfabeto de la ciudad en una de sus vías peatonales haciendo polvo y cenizas la aplicada caligrafía de los conocimientos letrados (Richard 2018: 81).

Los conocimientos letrados son expresión de regulaciones y lugares de saberes y culturas establecidos, excluyentes por naturaleza a los que Lemebel no quiso subordinarse porque no pertenecía a estos. Le gustó moverse en los márgenes y articularse desde este espacio, un espacio que había conseguido con esfuerzo propio.

Bibliografía

- BERLANT, Lauren/WARNER, Michael (1998): "Sex in public". En: *Critical Inquiry*, 24, 2, pp. 547-566.
- BIANCHI, Soledad (2015): "Del Neobarrocho o la inestabilidad del taco alto (¿un Neobarrocho Chilensis?)". En: *Revista Chilena de Literatura*, 89, pp. 323-333.
- BUTLER, Judith (1999) [1990]: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge.
- EPPS, Brad (2008): "Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*". En: *Revista Iberoamericana*, 74, 225, pp. 897-920.
- FALCONÍ TRÁVEZ, Diego (2013): "La leyenda negra marica: una crítica comparatista desde el Sur a la teoría *queer* hispana". En: Falconí Trávez, Diego/Castellanos, Santiago/Viteri, María Amelia (eds.): *Re-sentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*. Barcelona/Madrid: Egales, pp. 81-116.
- FERREIRA, Carolina (2000): "Chile o la historia del país en beige", entrevista a Pedro Lemebel. En: *La Nación*, Santiago de Chile, 9 de enero 2000, pp. 10-11.
- FRANCO, Jean (2004): "Estudio preliminar: Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia". En: Blanco, Fernando A. et al. (eds.): *Reinas de otro cielo. Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: LOM, pp. 11-23.
- GÓMEZ BRAVO, Andrés (2003): "Pedro Lemebel: 'En el Zanjón de la aguada están mis raíces como escritor'", entrevista a Pedro Lemebel. En: *La Tercera*, Santiago de Chile 12 de julio de 2003, p. 53.
- LEMEBEL, Pedro (2002): *Tengo Miedo Torero*. Santiago: Seix Barral [Biblioteca Breve].
- (2017): *Arder/Burn*. Curadores: Pedro Montes, Sergio Parra. Santiago de Chile: Metales Pesados Visual/D21 Editores.
- LOJO, Martín (2010): "Mi escritura es un género bastardo", entrevista a Pedro Lemebel. En: *La Nación*. Buenos Aires, 13 de marzo de 2010.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, Adriana/GRONEMANN, Claudia/SIEBER, Cornelia (2017): "Cuerpos extra/ordinarios, una aproximación". En: López-Labourdette, Adriana/Gronemann,

- Claudia/Sieber, Cornelia (eds.): *Cuerpos extraordinarios. Discursos y prácticas somáticas en América Latina y España*. Barcelona: Linkgua, pp. 11-34.
- MARISTANY, José Javier (2008): “¿Una teoría *queer* latinoamericana? Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel”. En: *Lectures du genre*, 4, pp. 17-25.
- RICHARD, Nelly (2018): “Bordar de pájaros las banderas de la patria libre”. En: Richard, Nelly (ed.): *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: Metales Pesados, pp. 75-89.
- SCHÄFFER, Maureen (1998): “La yegua silenciada”, entrevista a Pedro Lemebel. En: *Hoy*. Santiago, 9 al 15 de febrero de 1998, pp. 58-59.
- SCHWARTZ, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- SEFAMI, Jacobo (2011): “Avant-garde and neo-baroque”. En: *Confluencia*, 26, 2, pp. 2-12.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1994): “Can the Subaltern Speak?”. En: Williams, Patrick/Chrisman, Laura (eds.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, pp. 66-111.