



## “El arte (visual) de la fuga”: Pedro Lemebel por Verónica Qüense

Juan Ariel Gómez<sup>1</sup>

Universidad Nacional de Mar del Plata  
juargo98@gmail.com

**Resumen:** Este trabajo examina las potencialidades críticas que admite un documental de 2009 sobre la vida y obra del performer, cronista y narrador chileno Pedro Lemebel (1952-2015). La fuga como movimiento de desplazamiento, entre fronteras, entre géneros, entre performatividades, establece una epistemología de la dificultad recontextualizada en *Pedro Lemebel, corazón en fuga*, el documental de Verónica Qüense. Es en torno a cuestiones de imágenes, de signos y de historización, o memorialización, que transita mi propuesta de lectura del documental. No solamente propone la refiguración de la fuga como deslizamiento identitario, genérico y sexual, sino que la entiende también como productiva dificultad epistemológica. Examina asimismo discusiones relativas al acto performático de desidentificación y sus implicancias estéticas y políticas.

**Palabras clave:** Performance – Memoria – Desidentificación – Fuga – Lemebel

**Abstract:** I examine in this work the critical potentialities that a documentary filmed in 2009 enables with regard to the life and work of the Chilean performer, chronicler, and narrator Pedro Lemebel (1952-2015). The flight as a movement of displacement –between frontiers, between genders and genres, between performativities– establishes an epistemology of difficulty recontextualized in *Pedro Lemebel, corazón en fuga*, Verónica Qüense’s documentary. My proposal for reading this documentary decidedly circulates throughout questions of images, signs, and historicization, or memorialization. Not only does it purport the refiguration of flight as an identitary slippage, both generic and sexual, but it also understands it as a productive epistemological difficulty. What is more, it assesses discussions on the performative act of disidentification and both its aesthetic and political implications.

**Keywords:** Performance – Memory – Disidentification – Flight – Lemebel

---

<sup>1</sup> **Juan Ariel Gómez** es docente e investigador en la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Con una beca Fulbright terminó una maestría en Literatura Comparada en SUNY, Stony Brook en 2007. En mayo de 2015 defendió su tesis doctoral en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Pennsylvania.

## I

Cuando hace unos años vi en partes, en YouTube, *Pedro Lemebel. Corazón en fuga*, recuerdo que inmediatamente pensé “¿por qué ‘en fuga’? ¿(A ver) de qué huía Lemebel?” Terminé de ver el documental y me quedé con interrogantes que buscaban interpelar con las propias secuencias de las imágenes ya descubiertas la literalidad del título: ¿cómo complicar esa preposición que separa y enlaza a la vez los dos sustantivos? Recuerdo también una primera evocación a algo inevitable, una especie de instantánea asociativa que ya anticipaba mi intervención crítica: el conocido comienzo de *La expresión americana* como un elogio de la complejidad. Expresaba así Lezama Lima lo que Irlemar Chiampi llamó “una estrategia para estimular la intelección del contenido” (486) –en otras palabras, una avidez epistemológica por desentrañar, por esclarecer– y soltaba a su vez una máxima que bien podría ser la de toda aspiración del hacer crítico: “Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento” (Lezama Lima 49). Esa alusión a un estímulo de la dificultad –con la que comienza la conferencia que dictó José Lezama Lima en cinco días de enero de 1957 en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura en La Habana– anima mi propuesta de releer, en este caso una condición de desplazamiento no menos ardua, una fuga que traza no únicamente la escritura de Pedro Lemebel en tanto “resistencia que nos reta”, sino también sus acciones como artista y como “performer”, desde sus mismos comienzos con Francisco Casas en *Las yeguas del Apocalipsis*. Lezama Lima circunscribía lo “difícil” en su inicial contexto como un doble trayecto, una doble fuga –ida al sentido e ida hacia su reconstrucción– convergente en una “visión histórica”:

Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica (49).

Una “forma en devenir”, una transición, un viaje, un desplazamiento resultan todas apropiadas analogías para entender que precisamente en eso radica lo dificultoso –lo que, por su parte, George Steiner pensaría como “impenetrability

and undecidabilities of sense” (263)– en tanto condición de posibilidad frente a ciertos objetos culturales. Pero, a su vez, Lezama contemplaba una capacidad para resistir la “reconstrucción”, y su segunda forma de desplazamiento, en categorías temporales –manifestada en su posibilidad de subsistencia como canon o como débil similitud (“apagado eco”) con otros casos comparables. En otras palabras, es esa incomodidad de lo inasible lo que asoma en su definición de lo difícil y termina por desdoblarse en lo que proponía Lezama Lima como un problema tanto de “sentido” como de “visión histórica”: “Sentido o el encuentro de una causalidad regalada por las valoraciones historicistas. Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia” (49).

Mi propuesta de lectura de la intervención de Pedro Lemebel en el campo de producción cultural en los últimos años explora su trabajo de artista en tanto asimilable a esta noción de dificultad como problema de “sentidos” con “visión histórica”. Es especialmente esta dificultad, producto del trauma de la historia reciente chilena, lo que reelabora Lemebel, aunque no con facilidad, en el sentido lezamiano que busca inscribirse en el desplazamiento –como vimos antes– y en la fuga – como lo leo después. Quiero, de esta forma, emparentar el linaje que ha formulado, por ejemplo, Carlos Monsiváis como el “barroco desclosetado” de la escritura y acciones performáticas de Lemebel, como una doble dificultad, signíca e histórica. Me detendré en primer lugar en la lectura de las acciones de Lemebel y Casas en *Las yeguas del Apocalipsis*, que Nelly Richard planteó hace unos años ya en *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición* como un primer gesto en el que se manifiesta la productiva dificultad de este tipo de acciones. Se trata específicamente del capítulo “Género, valores y diferencia(s)”, en el que Richard leía la conferencia inaugural de Jean Franco en la apertura del programa de Estudios de Género en la Universidad de Chile en 1995 acompañada del gesto que destacaba la teórica chilena de proyectar una imagen de la performance “Las dos Fridas”, de Casas y Lemebel. En el contexto de una puja oficial por la que el estado transicional (neoliberal) chileno había conseguido regular mediante el Senado la noción de “género” que se iba a presentar en una conferencia internacional sobre Mujer y Género en China, Richard subrayaba la

sutil subversión que introdujo la imagen compleja con que Franco acompañó su presentación:

La gestualidad crítica de exhibir la imagen de una *performance* travesti en la conferencia inaugural de un Programa de Estudios de Género cuyo título contenía la palabra censurada públicamente por el Senado y la Iglesia, usó el travestismo como una metáfora antioficial: una metáfora que desplegaba –con su juego asimétrico de anversos y reversos sexuales– la multivocidad de sentido que tanto temen aquellos discursos que sólo buscan la captura y la fijación de la identidad (o de la diferencia) en una representación sin intersticios (218).

Quiero decir con esto que lo que repone Lemebel es una representación que subraya, se centra, se apoya en los intersticios y los vuelve parte central de su mensaje, y por eso la dificultad a la que aludía antes con las palabras prestadas de Lezama Lima. Inscripta en una relación armoniosa entre forma y contenido, también replicada en el discurso crítico de Richard, así se expresa, se verbaliza, se con-forma la escritura de lo difícil:

El juego del espectáculo travesti fue trabajando –como contraescena– su diferencia de la diferencia de la diferencia: una diferencia que hipotéticamente, va corriendo los márgenes de la alteridad crítica para diseminarlos a medida que pretenden controlar su posición como *la censura contra la diferencia, el saber sobre la diferencia como el mercado de las diferencias*. La metáfora crítica del travestismo abrió sus líneas de fuga entremedio de los bloques de significación predeterminada para que lo indeterminado (lo variable y lo fluctuante, lo oscilante) en materia de identidad, género y representación sexuales, reactivaran críticamente el potencial tráfugo de la diferencia (218).

Esa complejidad del procedimiento del “espectáculo travesti” –que, como anotaba Richard, se vuelve principio diferencial de “diseminación” de sentidos por medio de su visibilidad como “metáfora crítica” que reactiva “el potencial tráfugo de la diferencia”– es lo que continuaré leyendo en *Pedro Lemebel. Corazón en fuga*.

## II

Propongo recorrer el documental de 53 minutos de Qüense a partir de un desvío crítico con el que otros textos de otros autores me permitirán enmarcar la figura de artista que revelan y proyectan tanto la entrevista como las

intervenciones del filme. En primer lugar, en “Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel”, incluido en *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, Fernando Blanco afirma que es posible identificar “cuatro elementos que conforman el tramado narrativo del escenario de recepción por el que navegará la escritura cronística y novelar de Pedro Lemebel” (32). Para esto provee un esquema que, tal como dije antes, me permite extender, a modo de un desvío propicio, a esta producción fílmica con el fin de apreciar cómo es que lo que en este caso pareciera circunscribirse a la escritura lemebélica alcanza a su propia producción como performer, como lector público de sus crónicas, con la propia puesta en escena de una figura de autor que comunica con una voz encarnada en un cuerpo que se desvía a su vez y se desliza hacia la transfiguración travesti. Si al comienzo de esta propuesta recordé a Lezama Lima en *La expresión americana* y su “difícil” imagen con “visión histórica”, aquí resulta notable que Blanco considere que de los “cuatro elementos” que determinan la recepción a la que destina Lemebel su producción, los dos primeros acomodan sendas variables pertenecientes a la historia política de los últimos años en Chile:

la dictadura logra alterar el aparato perceptivo social y por medio de la lógica perversa de la guerra que impone el estado de sitio, convence a la ciudadanía de que la violencia es una experiencia deseada para la protección individual y colectiva, cuya expresión natural es el enmarcamiento dado por la gestión militar (32).

Me interesa esa semiótica de la dictadura que propone Blanco, que conmueve el “aparato perceptivo social”, y que logra que se naturalice la violencia al hacerla significar un deseado instrumento de control y contención de la diversidad acechante. Continúa Blanco:

El segundo punto es la experiencia del terror en la que vivimos sumidos en las décadas de los setenta y ochenta la que cuajó como *modus vivendi* en el momento en que la “ley del silencio intensifica hasta la paranoia la desconfianza de todos hacia todos” (Martín Barbero, 21). El rencor radicalizado quedó de esta manera sin relato posible, ahondando la percepción de abandono de la población y su “repliegue hacia lo doméstico” (Martín Barbero, 22) (32).

La propuesta que Blanco delinea a partir de variables políticas y su trans-fusión en la sociedad civil chilena entre 1973 y el comienzo de la Transición en marzo de 1990 alcanza una perspectiva cercana a la noción marxista de base y tiene su impacto en la esfera superestructural cuando después de afirmar que:

El tercer punto es la superposición de la universalidad de los propósitos colectivos del estado liberal en su expresión represora dictatorial –en el marco de la globalización económica, la jibarización del propio Estado y la privatización de sus funciones tradicionales, la proliferación de las transnacionales–, por sobre aquellos a los que aspiran ciertos sectores sociales carentes de articulación social alguna (32)

concluye que “el cuarto y último elemento está dado por las formas o relatos producidos en esta época que alteran la originalidad de las producciones culturales de la sociedad civil” (33). La pregunta que subyace, lógicamente, en el texto de Blanco –y que a la vez busco extender al accionar artístico que revela el documental de Qüense sobre Pedro Lemebel– es la forma en que su obra responde a los cuatro puntos que repasé antes:

La regulación social del sexo, su producción y control ideológico discursivo y los efectos que esta coerción ha tenido sobre los sujetos con una orientación sexual diferente aparecen textualizados en estrategias beligerantes en la totalidad de la obra lemebeliana (35).

Son precisamente esos “actos beligerantes” los que examina a su vez Héctor Domínguez Ruvalcaba en “La Yegua de Troya: Pedro Lemebel, los medios y la *performance*” a partir de su “agencia de la memoria lastimada, donde artista y espectadores, cronistas y lectores, coinciden en reflexionar sobre los ámbitos invisibilizados por el aparato coercitivo de la dictadura y las estrategias de control del Estado neoliberal” (117). Me interesa particularmente acompañar la contextualización político-cultural de Blanco con la forma en que Domínguez Ruvalcaba entiende la

participación del intelectual en los escenarios mediáticos en términos de intervención, resistencia, apropiación y escamoteo. La presencia de Lemebel en los medios se distingue por una doble articulación: su representación como cuerpo legible en su materialidad plástica performista y su representación política en tanto que cumple una función vicaria con respecto a los sujetos sin voz, acto querellante que convierte el escenario mediático en un ágora democrático” (117).

No podría manifestarse mejor esa duplicidad entre el “cuerpo legible en su materialidad plástica performista” y el “acto querellante” de restituir muchas voces a partir de la propia como “representación política” en varios segmentos de *Pedro Lemebel: corazón en fuga*. Una vez más despunta en ellos la dualidad entre la visibilidad y la enunciación en tanto re-visiones históricas, como sugerí con la definición lezamiana de dificultad al comienzo de mi lectura.

### III

El propio comienzo del filme contiene esta forma dual entre lo visible y lo enunciable, que se puede leer como una rearticulación de lo estético y político en Lemebel desde la propuesta de Qüense y que es posible repensar a partir del título del documental como una propuesta que examina la doble *fuga*, tanto del sujeto empírico Pedro Mardones Lemebel como de su obra. No es el rostro del autor lo primero que recibe el espectador, sino que se oye su voz leyendo su crónica “Del Carmen Bella Flor (o ‘el radiante fulgor de la santidad’)” incluida en 1998 en *De perlas y cicatrices*, y que, como se sabe, originalmente formó parte de los textos transmitidos en su programa semanal en la Radio Tierra en Santiago de Chile. La voz de Lemebel retorna al texto fílmico en este caso e incluso despierta, o sacude, la propia imagen de la Virgen del Carmen que comienza a dirigirse al público, y que, con la ligera modificación de la inclusión del “Yo soy” inicial que la crónica no contiene, apunta:

La madre del Carmelo, la más elegante, la más regia y española de ojos celestes que mira sobre el hombro a toda esa patota de vírgenes ordinarias; vírgenes de población, vírgenes de gruta, vírgenes de animita, cholas de ollín y desteñidas por la intemperie. Vírgenes huasas de Andacollo, Pelequén, Las Rosas, Las Vizcachas, Peña Blanca. Vírgenes que salen como callampas a pedir del populacho. Fíjate tú. Lo único que falta es una virgen de la marihuana para los volados.

Anotar que la vida de Lemebel está como encerrada, algo así como próxima, o cifrada, en su obra quizás resulte una afirmación algo reiterada. No obstante, ese pareciera ser el indicio de la yuxtaposición de imágenes que lleva de la diatriba de la virgen del Carmen –patrona no solamente de Chile, sino de sus Fuerzas Armadas y Carabineros– al mismo Lemebel visitando el cementerio donde está la tumba de

su madre, y a su propia puesta en escena leyendo sus textos, vestido de negro con un *foulard* de plumas en su cuello. Con esto quiero señalar que en ese socavamiento de la pretendida verdad incólume de dos instituciones complejamente imbricadas en la historia de Chile, pero también de Sudamérica en general –la Virgen del Carmen es una imagen venerada en España y también fue la imagen que patrocinó al Ejército de los Andes que gesta la independencia de Argentina, Chile y Perú– el documental insinúa el gesto “beligerante” de la “intervención” o “apropiación” del discurso religioso y el gesto excluyente y clasista, de una virgen que no habla precisamente de “catolicismo” – etimológicamente entendido en este caso– sino de su rechazo a lo popular, a lo local, a lo autóctono. La voz de la virgen es la norma que alcanza el paroxismo al imaginar una “virgen de la marihuana para los volados”, y de esa manera se acerca al discurso homogeneizador o supresor de las diferencias que también el Estado asumirá con la dictadura de Augusto Pinochet Hugarte y que no se terminará con la Transición neoliberal porque, como observa Domínguez Ruvalcaba:

el paso de la dictadura al neoliberalismo va a plantearse como una reorientación de las funciones del Estado y por lo tanto de la concepción de ciudadanía, no en el sentido de derrocar a la clase promotora del totalitarismo sino de afianzar su efectividad en el control de la economía y los cuerpos (122).

#### IV

Como apunté antes, para dejar claramente establecido el íntimo vínculo entre vida y obra, entre historia y narración, entre colectividad e intimidad –lo que subraya todavía más el sesgo político que acarrea la producción de Lemebel y en este caso la figura de autor que propugna el documental–, de la inicial versión performática de sus crónicas, primero en el personaje de la virgen del Carmen y luego en él mismo leyendo sus textos travestido, de negro y mientras suena “Strange” de Grace Jones, las imágenes pasan a ser las de Lemebel que visita la tumba de su madre mientras también aparece la lápida para la suya propia. En este caso la simultaneidad de voz e imagen constata el acto performativo/identitario por excelencia de Lemebel, el borramiento del nombre del padre y la elección del apellido de su madre que se talla en la piedra: “y por eso, digamos, me cambié a



Pedro Lemebel; porque mi papá no tenía por qué cargar con..., con mi asunto sexual, no?”. José Esteban Muñoz llamaba *desidentificación* a esa “estrategia de supervivencia que trabaja simultáneamente dentro y fuera de la esfera pública dominante” (5) y que en estos momentos iniciales del documental registra el despojo de un yo a partir de la elección de un nuevo nombre como respuesta frente a la norma del pater, frente a una cámara que se imagina íntima, confesional, privada, y a la vez registra la “ficción de la identidad” de uno de aquellos, como apuntaba Muñoz, “subjects whose identities are formed in response to the cultural logics of heteronormativity, white supremacy, and misogyny –cultural logics that I will suggest work to undergird state power” (5). La desidentificación de la performance filmada de Lemebel resitúa esas lógicas culturales que sustentan el poder estatal en el Chile nuevamente neoliberal de Piñera cuando se filma el documental. Así como para Muñoz las “performances desidentificadoras” que estudió circulan en “circuitos subculturales y se afanan por pensar y activar nuevas relaciones sociales”, el registro de la voz y las posteriores intervenciones de Pedro Lemebel en el documental de Qüense insisten en la fuga de la identidad como así también la de los márgenes, los intersticios, los bajos, y las ruinas de un pasado no tan lejano. No han transcurrido aún cinco minutos del documental y ya se presentan las coordenadas para entender la productividad de la fricción que reconstruyen las imágenes montadas, la de la intimidad del autor y su obra leída y actuada.

## V

No sería desacertado señalar que el documental de Qüense, desde la propia alusión de su título al desplazamiento de la metonimia del corazón que está “en fuga”, no puede dejar de sugerir la dificultad de tratar de concebir, definir, identificar lo que necesita entenderse, paradójicamente, desde su falta de fijeza, que es a su vez su indefinición definitoria. La cámara no busca obviar los lugares desde donde se enuncia, más bien hace que esa reconocible referencia otorgue aún más sentido a las palabras que va hilvanando Lemebel. Por eso importa la inicial presentación de su identidad en fuga en el cementerio que aloja a su familia,

del mismo modo que será en una feria, en un puesto de libros de dudosa legalidad, donde revela que sus libros también han escapado, decorosamente, de las normas de edición y publicación: “¡Más pirateado que Condorito!”, exclama Lemebel, divertido, señalando sus libros en ese puesto. Lemebel conversa a continuación en un bar sobre gente del “Partido” (Comunista chileno), y es así como el documental explícita e introduce su relación con la política, desde la íntima informalidad – mientras sirve una “chela”– de hablar de gente y de fondas que no ha podido visitar. De esta forma, como en un *flashback* que el montaje del documental claramente acentúa con la irrupción de la imagen lentamente desde el centro de la pantalla, un Lemebel más joven aparece en otro lugar, desplazándose esta vez en el tren con el que la hoy fallecida Gladys Marín, quien llegó a ser secretaria general y presidente del PC chileno hasta su muerte en 2006, hacía campaña recorriendo Chile. En el tren hablan acerca del tren, y de esa forma insertan la fuga de la metáfora de un Chile que debía contener en sus distintos vagones la diversidad que conforma la nación. Pero también hablaban Lemebel y Marín sobre un sueño que no pudo ser concretado, que se negó a la posibilidad de ese Chile que habían imaginado algunos años antes. Lemebel funciona, entonces, como una suerte de testigo privilegiado, casi un ángel (maldito) de la historia, que puede desplazarse entre lo que pudo haber sido y lo que es, conectando los tiempos, las personas, pasadas y presentes, en su escritura que aquí se ha vuelto voz:

Por acá todo sigue igual, casi parecido. El país que tanto amaste celebra las nupcias económicas de su gloria neoliberal, el país que fue testigo de la masacre y te vio luchar brava contra la injusticia ahora se quita el sombrero al evocarte.

La presencia constante de un texto que evoca distintos lugares permite, sin embargo, que en esa insistencia –sabido es que parte de la convención del subgénero cronístico recae en la relación de un sujeto con un lugar que aloja la experiencia, la impresión que se forja en el relato– el contorno de la figura del artista que proyecta el documental se aprecie nítidamente. Domínguez Ruvalcaba recuerda que la necesidad de Lemebel de recurrir a la crónica como forma de agenciar su “acto de disrupción” ha sido explicada por el propio autor “por no estar tan codificada como la novela y porque es la forma discursiva que conviene a las

minorías” (128). ¿A qué tipo de conveniencia alude aquí el crítico mexicano? A la relación homóloga entre forma y contenido, medios y fines. Si para Domínguez Ruvalcaba

la crónica de Lemebel no se concreta a un género literario preciso sino que se toma la libertad de escapar a toda postura enunciativa a través de re-usarla y deshacerse de ella de inmediato, por un prurito de no estacionarse, de no verse definido, ubicable (128)

es decir, que desencadena un “mecanismo dinámico de escritura” como “un modo de política ejercida retóricamente”, el documental de Verónica Qüense también re-presenta una forma de “evasividad” en el proceso de significación propuesto. Del mismo modo en que la crónica como elección textual permite a Lemebel “el escape a las estructuras literarias fijas [...] como un correlato de la resistencia a ser identificado por las hegemonías”, el filme muestra que Lemebel ha llevado a la puesta en escena su rol como artista –de esta forma inscribiendo otro principio de desestabilización de los términos aplicables a una producción cultural– esa deliberada política de la indecibilidad, de la inestabilidad de sentidos como fundamento para la des-normativización impuesta tradicionalmente por las instituciones políticas y religiosas en América Latina.

## VI

Avanza el documental y la fuga, la evasividad y el desplazamiento se inscriben en los recorridos, en las “errancias” del propio Lemebel, casi como si buscara hacer visibles las palabras de Néstor Perlongher que incluyó a modo de epígrafe en su primer libro de crónicas, *La esquina es mi corazón*, de 1995: “Errar es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra ‘conoce’ en / con su desplazamiento”. La conjunción del error en el errar sugiere una epistemología precaria de ese “sumergirse” en “sensaciones de la ciudad”, que Lemebel nunca separa de la regulación que las instituciones, la ley, imponen sobre los cuerpos. “Dedicado a los chicos de mi bloque” arranca Lemebel en la periferia de Santiago, mientras su voz recorre una crónica que desde su propio título, con esa metáfora precisa fabricada con dos sinécdoques, vincula sujeto y exterioridad, exterioridad y afecto. Pero no es únicamente el lugar lo que

constituye un refugio, una búsqueda por protección, o resguardo de los peligros del tiempo de la Transición en Chile para los más desatendidos: “La esquina de la ‘pobla’ es un corazón donde apoyar la oreja, escuchando la música timbalera que convoca al viernes o sábado”. Es otro tiempo, otro transcurrir de los días lo que se intenta: “Aquí los días se arrastran por escaleras y pasillos que trapean las mujeres de manos tajeadas por el cloro, comentando la última historia de los locos”. Y tanto la música como la marihuana serán los compañeros ideales en esta otra fuga:

La esquina de los bloques es el epicentro de vidas apenas asoleadas, medio asomándose al mundo para casetear el personal estéreo amarrado con elástico. Un marcapasos en el pecho para no escuchar la bulla, para no deprimirse con la risa del presidente hablando de los jóvenes y su futuro. El personal estéreo es un pasaporte en el itinerario de la macoña [...]

Nunca se despega Lemebel de la reflexión social, clasista que imponen los lugares: el documental muestra la sencillez, la precariedad de las vidas alejadas de los centros, así como también la voz de Lemebel apunta, refiriéndose a la arquitectura en “bloques”:

esta utilería divisoria que inventó la arquitectura popular como soporte precario de intimidad. Apenas un par de metros en que todo desplazamiento provoca fricciones, roces de convivencia. Donde cualquier movimiento brusco lija una chispa que estalla en trapos al sol, en plata que falta para izar la bandera del puchero.

De hecho, el rol de cronista directamente implicado, de testigo que comunica reflexiones en torno a la cultura en la política y las políticas de las culturas, una vez en imagen y movimiento no hace sino confirmar lo que observaba Domínguez Ruvalcaba:

La crítica de Pedro Lemebel a los instrumentos normalizadores y los aparatos de control no lo excluye como actor en el sistema, sino que le confiere un lugar problematizador desde donde ejerce una continua revisión de las imágenes y los discursos que detentan el poder de decir. Desde un punto de vista foucaultiano, Lemebel participa de este mismo poder, en la medida que incide en él como su más atento deconstrutor, como su más insobornable juez (130).

“Tú eras el miserable que vivías en el Zanjón de la Aguada, entre el barro y el incendio”, le dice Anita Gonzáles, activista por la causa de derechos humanos

en Chile, su esposo, hijo, nuera y nieto desaparecidos desde abril de 1976. En esta sucesión de enunciaciones localizadas que propone el documental de Qüense, atenuadas a lugares del tiempo y del espacio, la referencia a una de las zonas menos favorecidas de Santiago de Chile permite, no solamente apreciar la fuga que implica recorrer, mover-se, andar por los caminos de la vida para Lemebel, sino vincular ese lugar a un pasado, a una figura central que tampoco pudo ser –aquí vuelvo a lo que dije antes acerca de Lemebel como testigo privilegiado de (y posicionado en) la historia cuando recordaba a Gladys Marín– y que consiste en un recuerdo que se enmarca en la construcción de una memoria artística en el dispositivo del documental, en la narración de un evento en un lugar que subsiste pero con actores que ya no están: la visita de Salvador Allende al Zanjón de la Aguada.

Con el contexto de estas reflexiones que buscan pensar la cuestión de la ubicación de un enunciado en un lugar, tanto temporal como espacial, no puedo eludir una reflexión en torno a la salida de la ciudad, la ida al mar, al otro lugar desde donde surgen las evocaciones del gesto de la llegada, inesperada, inédita, de un presidente a una zona soslayada de la ciudad capital de la república. ¿Qué lugar es este donde están conversando, comiendo y bebiendo vino blanco al borde del mar? ¿Dónde es que brota el recuerdo de un presidente que sus propios partidarios llevaron vestido de blanco a esos arrabales, como para subrayar aún más el contraste, pero que, como dice Anita Gonzáles, con la incapacidad para sentir la historia antes de la fuga del tiempo, que monumentaliza, torna eminentes las voces que cercanas parecían comunes, insignificantes: “todavía yo no tenía ni el más puta conocimiento que Salvador Allende era el gigante que era”? Todo el tiempo han estado conversando sobre la relación de Lemebel con su madre, sobre su sexualidad, pero más que nada sobre la historia reciente y el relato que recobra voces, personas hoy desaparecidas pero que evidencian desde el recuerdo otra forma de pensar, de concebir la relación entre padres e hijos con la referencia, por ejemplo, a un cigarrillo de marihuana que el hijo de Anita Gonzáles quería fumar con su padre. En Pisagua es donde han estado rememorando Lemebel y Gonzáles, entre muchos otros temas, los crímenes indecibles cometidos durante la dictadura.

En un documental en el que he intentado seguir la dificultosa relación entre individuo creador y la noción de ubicación o localización a la que tanto su subjetividad como su obra aluden constante, diversamente, luego de recorrer los desvíos propuestos en los minutos precedentes a lo que se entrevé como conclusión del texto fílmico, esta reflexión final del documental acerca de Pisagua en 2007, pero más que nada acerca de la visita de Lemebel (y Gonzáles), insiste en que los sitios recobran un sentido al ser reactualizadas sus historias, sus narraciones. En ese pequeño puerto –actualmente una caleta de pescadores con menos de 300 habitantes– se había establecido estratégicamente, por su aislamiento y por su encierro natural entre la cordillera y el mar, uno de los centros de detención de la dictadura chilena. La cámara, junto con Lemebel, recorre los vestigios que quedan del campo de concentración, mientras las voces de los forenses que descubrieron la fosa y los cuerpos de detenidos/desaparecidos explican y comentan, superpuestas a la voz de Lemebel que lee partes de su crónica “El informe Rettig (o ‘recado de amor al oído insobornable de la memoria’”, incluida en *De perlas y cicatrices*. Insisto en la fuga del desplazamiento que efectúa Lemebel al llevar su crónica a uno de los lugares que la ocasionaron. Así como Domínguez Ruvalcaba indica que la crónica lemebeliana constituye una “política [...] en el plano de lo verbal [...] una puesta en duda no solo de los significados sino de la maquinaria social que los ha producido y utilizado como instrumentos de agresión” (129), llevar al plano de lo visual lo que había sido, en principio, un trabajo primordialmente retórico, resulta en un redoblamiento del potencial comunicativo de una versión performática del texto verbal.

Desde su título ya efectuaba la crónica un viaje de reescritura y reposicionamiento de las narraciones de la historia en un plano estético. El informe presentado en 1991 por la comisión que el jurista Raúl Rettig coordinó, y que dio cuenta –con no pocas controversias por la fecha que se dio a la periodización de los casos y por la cantidad de los que solo tuvieron tratamiento testimonial– de las violaciones a los derechos humanos cometidas entre 1973 y 1990, vuelve en el título de la crónica y se traduce en el “recado de amor al oído insobornable de la memoria” para finalmente trasladarse a una lectura y dos acciones finales. Frente a una cámara que registra tanto la intervención como

quienes los rodean (y vigilan aún) desde el mar, Lemebel escribe con aerosol sobre uno de los muros en Pisagua una frase de su crónica: “en qué oleaje verde extraviaron sus pálidos huesos”. Finalmente, vestido de negro, con la cabeza cubierta por un pañuelo y llevando un par de zapatos de taco alto en su mano izquierda, mientras su voz sigue recitando partes de la misma crónica, avanza Lemebel lentamente, y a cada paso vierte agua que al pisar sobre esa “pista” deja una huella rojo-sangre. Antes que producir una hermenéutica de su acción querría pensar en el lugar y el sujeto empírico Pedro Lemebel como la conjunción que posibilita la creación de sentido al retornar a unos de los lugares más inhóspitos, aislados y lejanos de la posibilidad de una salida o fuga, que es precisamente lo que sugiere esa fila blanca –que tiene algo de pista de despegue, algo de tránsito entre “tierra” y “cielo” como al jugar a la rayuela– sobre la que Lemebel camina y avanza, algo inseguro, tambaleante. Durante la presidencia de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) Pisagua había sido utilizado como centro de detención para homosexuales. Homosexuales y comunistas, disidentes del deseo sexual y político se acumulan, se apilan en la memoria del lugar que Lemebel, con el detalle de los zapatos de taco alto en mano, recorre dejando pisadas que recuerdan que este es un lugar de sangre que hay que traer a la memoria por la vía de la *performance* como rastro de un pasado que la propia Transición chilena buscó silenciar. Frente a la cámara, Lemebel acciona el dispositivo por el que “su ciframiento performativo y su acto de enunciación están desarrollando una retórica, una serie de mecanismos significantes que remiten a un sujeto ausente, el sujeto representado [...]” (131). Dicho de otra manera, la desviación del rol del escritor no solamente como productor (pasivo, ausente) de una obra que se resignifica al ser “performada” con su presencia y voz también involucra el desplazamiento al lugar físico que evoca la escritura y que recupera doblemente la reiteración de la *performance* –efectivamente la categoría de “site-specific” utilizada como criterio taxonómico por la curaduría del arte contemporáneo es parte del impacto de esta intervención. El programa radial semanal “Cancionero” que Lemebel conduce en Radio Tierra, como afirma Domínguez Ruvalcaba, ya constituye un deslizamiento de la crónica al melodrama como una forma de “narrativizar la historia en el espacio radiofónico de resistencia”, lo que constituye “una acción política a través de los modos de

comunicar y simbolizar propios de los medios masivos” (133-134). La *performance* –tanto como el documental de Qüense– permite a Lemebel otro desvío productivo: por un lado el de una “forma de exposición de los acontecimientos desde la perspectiva de los sujetos victimizados”, por el otro, “su instrumentalización dentro de la actividad política actual”:

La memoria no es entonces un mero ejercicio de esclarecimiento del pasado sino una narrativa en la cual se empeña un compromiso moral y emocional con la reconstrucción de la nación. Narrar para señalar culpables, indignar al auditorio, manifestar el desapego a las conciliaciones que avalan la impunidad, son actos de habla que sustentan el sentido de la comunidad agredida. Se trata de una propuesta de nación sobre la base de un castigo a los enemigos de la comunidad, es por lo tanto un país en conflicto y no un país en consenso el que se concibe desde esta narrativa de la víctima (134).

## VII

Si en un artículo dedicado a su lectura de *Residuos y metáforas* –el trabajo de Nelly Richard de 1998 que mencioné al comienzo–, no resulta válido el reclamo de Jon Beasley-Murray hace ya unos años, al lamentar que el título de ese volumen no haya incluido el término faltante –*fuga*– al menos permite, ante esa ausencia, pensarla en relación con su presencia en el Chile de la transición:

Neither residue nor metaphor, flight is the third term that articulates and activates the historical residues and representational metaphors that populate the Chilean transition. Decontextualizing and recontextualizing elements of signification taken from history (if discarded by historiographical narratives of progress and development), art always produces multiple meanings, destabilizing any effort to order and control meaning (261).

Puesto que la idea de “fuga” es la que permite, siguiendo a Beasley-Murray, la rearticulación y activación de lo que ha dado en llamar “residuos históricos y metáforas representacionales” que “pueblan la Transición chilena”, ante el riesgo de la asimilación de las lógicas neoliberales de control de los cuerpos y los signos, Lemebel exhibe un genuino “arte de la fuga” en los mismos términos que Richard describe y propone:

una política del espacio que use la localización no como punto fijo ni territorio reconocido, sino como sitio móvil de articulaciones tácticas de la relación entre situaciones de contexto, mediaciones de códigos y



posiciones de discursos. Habría que liberar una *transfugacidad del deseo* que sepa poner en movimiento una pluralidad de convergencias y divergencias inesperadas (266).

El documental de Verónica Qüense traduce la imagen-movimiento-en-el-tiempo del cine a “sitios móviles”, en los que la figura de artista de Pedro Lemebel efectúa las “articulaciones tácticas” que certeramente menciona Richard. En ellas se recrean y entrecruzan los tres componentes que la teórica chilena encontraba en lo que se conoce como “poéticas de la crisis”. Ellas emergen en “el arte y la literatura de los '80 en Chile” y son las que instauran los “cortes y fisuras, discontinuidades y estallidos” a partir de los cuales se trabaja sobre la vinculación entre “situaciones de contexto, mediaciones de códigos y posiciones de discursos”. En la estela de estas activas formas de resistencia estética, en sus intervenciones, en sus performances, Pedro Lemebel recontextualiza, recodifica y reposiciona una discursividad a partir de la negativa a la “homogeneización y fijeza” (264), como dirá también Beasley-Murray.

En las páginas anteriores he tratado de describir los modos en que un documental de poco más de 50 minutos también recrea y reactualiza lo que junto a otros artistas, intelectuales y escritores inicia el propio Lemebel –como lo explica cuando la cámara registra su presentación en la Semana del Autor en 2006 en Casa de las Américas– junto a Francisco Casas con *Las yeguas del Apocalipsis*. Persiste en las intervenciones más contemporáneas, en el propio documental que las registra, lo que Beasley-Murray llama una “política de la forma”: “Formal and aesthetic complexity, density and difficulty are praised for the ways in which they escape (and so subvert) the flattening effects of official discourses” (265).

En esa continuidad, en esa irresuelta necesidad por insistir en las tácticas de fuga, de escape y sub-versión, complejas, densas, difíciles a las que tanto Lemebel como Qüense recurren por estos días, subyace el tácito reconocimiento de que sigue deparando “homogeneización” y “fijeza”, el después de la Transición chilena, porque así es el orden global capitalista por estos días y todavía más después de la vuelta al poder de la derecha –esta vez por el voto popular al partido de centroderecha Renovación Nacional– con Sebastián Piñera en marzo de 2010, aunque su presidencia no haya sido más que una preparación para la vuelta de

Michelle Bachelet al poder en 2014. Si hasta pareciera que cuando Lemebel lee su crónica de 1995 (“La esquina es mi corazón o los new kids del bloque”) y dice, como comenté antes, que los jóvenes usan el personal estéreo para no “deprimirse con la risa del presidente hablando de los jóvenes y su futuro” no podría tener más relación con la prominente sonrisa de Piñera unos quince años después, y los graves conflictos que desataron por los reclamos de otra clase de jóvenes, los estudiantes universitarios, y sus pedidos de reforma del sistema educativo chileno. Pero eso es otro asunto.

## **Bibliografía**

Beasley-Murray, Jon. “‘El arte de la fuga’: Cultural Critique, Metaphor and History”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 9 (2000): 259-272.

Blanco, Fernando. “Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel”. *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. Fernando Blanco. Santiago: LOM, 2004. 27-71.

Chiampi, Irlemar. “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35. 2 (1987): 485-501.

Domínguez Ruvalcaba, Héctor. “La Yegua de Troya. Pedro Lemebel, los medios y la performance”. *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. Fernando Blanco. Santiago: LOM, 2004. 117-149.

Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón: crónica urbana*. Santiago: Cuarto Propio, 1995.

---. *Loco afán: crónicas de sidario*. Santiago: LOM, 1996.

---. *De perlas y cicatrices: crónicas radiales*. Santiago: LOM, 1998.

---. *Adiós mariquita linda*. Santiago: Sudamericana, 2004.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Monsiváis, Carlos. “Lemebel: ‘Yo no concebía cómo se escribía en tu mundo raro’, o: del barroco desclosetado”. *Nuevo Texto Crítico*. 22 (2009): 27-37.

Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.

Qüense, Verónica (dir.). *Pedro Lemebel, corazón en fuga*. 2009. YouTube. <http://www.youtube.com/watch?v=waYBGJzI8us> Acceso: 10/12/2011.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

Steiner, George. "On Difficulty". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36. 3 (1978): 263-276.