



Artículos

J
U
L
I
A
A
N
T
I
V
I
L
O



Performance *Yo soy una dama*. Marzo, 2009. Coctel Femme en el Bar El clan, Santiago de Chile.
Fotógrafo: Luis Piñango.

Zanjón de la Aguada: Pedro Lemebel o el yo en tres actos

Alejandra Loyola¹

SÍNTESIS

La crónica urbana del artista visual y escritor Pedro Lemebel Zanjón de la Aguada (2003), que retrata a la nación en el contexto socio-político dictatorial y de transición, se propone como medio representativo de escenarios urbanos donde confluyen diversas biografías tensadas por las ofertas de sujeto hegemónicas y contra-hegemónicas. A través de su retrospectiva, se potencia una estética escritural como gestación identitaria performática, resignificando el discurso de "lo cotidiano" subordinado de la pobreza, género y política disidente como espacio de subversión al orden dominante.

ABSTRACT

The urban chronicle Zanjón de la Aguada (2003) developed by the Chilean writer and visual artist Pedro Lemebel, which portrays the nation in its socio-political context of dictatorship and transition, is proposed as a representative means of urban scenarios where diverse biographies converge, tightened by hegemonic and counter-hegemonic offers of subjects. Through his retrospective, an aesthetic of writing as gestation of performatic identity is promoted, resignifying the every day subordinated discourse of poverty, gender and dissident politics as a space of subversion to the dominant order.

Palabras clave: Crónica urbana, ofertas de sujeto, performance, memoria, discurso hegemónico y contra-hegemónico.

Key words: Urban Chronicle, subject offer, performance, memory, hegemonic and counter-hegemonic discourse.

Lejos de la visión tradicional que relaciona *lo literario* con lo meramente ficticio, la crónica, género referencial o de *al lado*², emerge como práctica escritural híbrida al transitar por registros tanto literarios como periodísticos que lo revisten de cierto sentido de realidad. De esta manera, la crónica urbana, como registro discursivo referencial, se propone como medio representativo de escenarios urbanos donde confluyen diversas biografías, lo que permite visualizar las tensiones entre las ofertas de sujeto

hegemónicas y de resistencia, resignificando el discurso de “lo cotidiano”, tal como postula De Certeau, como espacio de subversión al orden dominante.

En el relato de lo cotidiano se presentan los discursos de las relaciones sociales a nivel macro pero desde una perspectiva íntima, desde la experiencia y memoria de quien enuncia y evoca. Es así como la ciudad se constituye como espacio imbricado de memoria personal y memoria colectiva, memoria que se levanta desde una experiencia de vida condicionada por la forma narrativa ligada a la temporalidad, que en este caso, se sitúa en el *tercer tiempo*³ en el que se produce el entrecruzamiento de la historia y la ficción que posibilita el “desfile de escenas que se repiten y se suceden, desafiando el tiempo devorador y a la muerte” (Heuser, 1994, 98).

De esta forma, al situarse desde un espacio autoreferencial, pero dialógico con voces pocas veces escuchadas, se explorará la constitución del *yo* anclada en la memoria colectiva en la crónica urbana del artista visual y escritor Pedro Lemebel en *Zanjón de la Aguada* (2003), que sitúa tanto el cuerpo como alma no sólo del narrador, sino de una nación, en el contexto socio-político dictatorial y de transición que determinó su devenir. La prosa poética de Lemebel, capaz de rescatar la oralidad del cotidiano subordinado de la pobreza, género y política disidentes, se levanta como manifiesto de resistencia frente al poder hegemónico masculinista que detenta su poder sobre los cuerpos y que se desplaza hacia la escritura. De esta forma, a través de su retrospectiva, se potencia una estética escritural como gestación identitaria de la irreverencia, que hoy en día paradójicamente se ha convertido en producto de consumo de masas.

“Y si uno cuenta que vio la primera luz del mundo en el Zanjón de la Aguada, ¿a quién le interesa? ¿A quién le importa?” (Lemebel, 2003, 6)

La pregunta con la que Pedro Lemebel inicia su relato cronístico, a través del cual expone y compone los rastros de su infancia o “tardíos pétalos”, pareciera travestirse de inocencia si convenimos en estar transitando por una maraña social mediática

que hace de la vida de los otros objetos fetiche del ocio privado. ¿A quién le importa? a todos nos importa la vida del otro, sobretodo al divagar con respecto hasta qué punto estamos constituidos por esa otredad en que se va conformando la identidad especular de la que muchas veces somos inconscientes.

Al reflexionar acerca de la constitución del sujeto, la concepción moderna de un *yo* aislado de las representaciones del otro es insostenible. Más aún cuando se intenta rastrear la manifestación de la subjetividad del escritor-narrador que al constituirse en y por el lenguaje, como indica Benveniste, establece una relación dialógica no sólo con el posible receptor de la narración, sino también con las distintas manifestaciones del sí mismo. Es más, en una entrevista realizada el 2001, el autor declara: “en mi escritura siempre está contemplado otro [. . .] Pero ese algo o alguien, pareciera convertirse en posibles devenires dialogantes o también compulsivos en su esquizoide y sonámbula soledad” (Mateo del Pino, 2001), quedando de manifiesto un aire epistolar en sus crónicas como si éstas estuviesen dirigidas a un otro/a que podrían ser tenidos como representaciones *yoicas* del propio autor. Este tono de misiva discreta se siente aun más intensamente con la inclusión de cartas en algunas de las crónicas de la compilación. Sin embargo, en relación a la dimensión dialógica de la carta es preciso señalar que, a pesar de que la carta da cuenta de un intercambio, “es siempre un *diálogo diferido*, un diálogo que tiene lugar en ausencia de uno de los dos interlocutores” (Violi, 1987, 89). De esta forma, Lemebel al incluir tres cartas dirigidas a “la dulce juventud”, a “Sola Sierra” y a “Andrés Pérez”, sustenta la presencia propia a partir de la reconstrucción imaginaria del otro, dando cuenta de que *somos* sólo en función a las historias socialmente construidas a través de las cuales *nos* narramos y narramos a otros (Goolishian y Anderson, 1998, 308). Al dirigirse al otro/a, la continuidad del sí mismo adquiere cierta forma de estabilidad que permite construir un personaje del autor, dotado de un discurso y naturaleza propia, distintiva y coherente.

En la búsqueda de las huellas del autor en su andar/decir como manifestación del *yo*, y bajo la perspectiva más tradicional, la autobiografía se presenta como el género por excelencia de la representación del ser y estar de una subjetividad en el espacio-tiempo. De acuerdo a Philippe Lejeune, la autobiografía es “el relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia

existencia, poniendo énfasis en *su vida individual* y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1991, 48, las cursivas me pertenecen). Por lo tanto, la autobiografía esencialmente nos remitiría al relato de la propia vida de quien enuncia. Pero siguiendo a James Olney en su planteamiento del *bios* y el espacio autobiográfico, distintos tipos de narrativa tendrían también el carácter autobiográfico sin ser una autobiografía propiamente tal al dar cuenta de la presencia, o simulacro de presencia, a través del uso de la memoria, del carácter y del estilo de quien narra; posibilitando así el cruce entre creatividad y memoria, creando un *no-lugar* o un espacio como lugar practicado, para presenciar el recorrido del sujeto, que es a lo único que se podría aspirar. De esta forma, al situarse desde un espacio autobiográfico dialógico abierto a la experimentación del *yo* que narra, *Zanjón de la Aguada* se presenta como espacio memorístico en que la narración no responde al atributo de lo real o de lo biográfico, propiamente tal, sino más bien a una “teatralización del yo, como puesta en escena biográfica” (Eltit, 2000, 64), a través del cual se testifica lo vivido, pero a la vez se retrata las subjetividades otras que acompañan su taconeo en el levantamiento de resistencia frente a la urbe y al cuerpo normalizados. Al integrar las biografías de los otros, se establece que en la escritura referencial, más que estar constituida por la enunciación exclusiva de la primera persona, las voces de los otros se manifiestan como metáforas del autor.

En este espacio narrativo de la crónica de Lemebel, autor y narrador son el mismo sujeto enunciante de un relato que adquiere carácter identitario al retratar una realidad asentada en lo verosímil por la cohesión del discurso de un cuerpo signado por la memoria: “pareciera que en la evocación de aquel ayer, la tiritona mañana infantil hubiera tatuado con hielo seco la piel de mis recuerdos [...] pinté mi primera crónica con los colores del barro que arremolinaba la leche turbia de aquel zanjón” (Lemebel, 2003, 15). Es así como el *yo*, el sujeto narrador y narrado, se crea y re-crea durante el recorrido por la urbe levantada y violentada por la desigualdad social.

La urgencia de explorar la ciudad con otros registros, que pudiesen crear nuevos recorridos lejos de las calles y aventurarse por callejones y laberintos, marca la posición crítica del escritor en cuanto a la narrativa de la época blanqueada por la amnesia oficial. Su asociación artística con *Las Yeguas del Apocalipsis* y la

performance, determinó su devenir escritural al sentir la crónica como espacio híbrido y género literario bastardo. En una entrevista realizada en 1997 por Fernando Blanco y Juan G. Gelpí⁴, el escritor expone su rechazo frente a los espacios definidos desde el poder, lo que marca en su discurso el nudo crítico y ambiguo en cuanto al saber institucionalizado, simulacro de la hegemonía militar, que percibía a la academia y la crítica cultural como una “postura doctrinaria sobre el saber, sobre los rotos, los indios, los pobres, las locas” (Blanco y Gelpí, 2004, 153), y por ello lo convoca a dirigir y presentar sus escritos a través de los medios masivos (periódicos, radio) antes de transformarse en libros.

Su escritura, en cuanto gesto político e identitario, ha posibilitado la deconstrucción del sujeto legal Pedro Mardones y ha servido de terreno fértil para construir en ilegalidad a Pedro Lemebel. El mismo escritor, al volver sobre sus pasos en el tránsito de cuentista a cronista, recuerda al Pedro Mardones que escribía ficción como testimonio temprano frente a los atropellos de la dictadura. Se vislumbraba la carga testimonial y política propia de su letra que ya intentaba corromper la pureza y rigidez de géneros: del narrativo en tanto registro ficticio en forma de crónica desmarcándose de la novela y del cuento propiamente tal, y del género sexual en cuanto a la recuperación de la genealogía femenina a través del cambio de apellido y el travestismo: “me empezó a cargar ese nombre legalizado por la próstata del padre [...] hasta la madre lleva esa macha descendencia. Por lo mismo, desempolvé mi segundo apellido: el Lemebel de mi madre, hija natural de mi abuela” (Blanco y Gelpí, 2004, 152). Su relación con la *performance* como medio de expresión artística y contestataria dota de teatralidad a la creación de la voz que hace espejo de su autor, pudiendo mutarse y recrearse, incluso rompiendo lazos para siempre con el género sexual al nombrarse bajo registros lingüísticos femeninos. Es así como Lemebel monta su crónica, cual escenario para la performatividad de su múltiple singularidad.

En la primera sección del libro, “En el país del nunca jamás”, su primera crónica “Zanjón de la Aguada (Crónica en tres actos)” emula la estructura de obra teatral. El escenario del Zanjón, “ese piojal de la pobreza chilena” (Lemebel, 2003, 13), da cuenta de la infancia de Lemebel como niño poblador, rodeado de barro aunque siempre protegido por el pecho materno. De esta forma,

se devela el subdesarrollo de un país en pos del progreso que intenta invisibilizar la desigualdad y el abandono. Sin duda, una de las posiciones políticas más insistentes y resistentes de Lemebel en sus obras es la rebeldía frente al retrato distanciado y asquiento de temas como la pobreza y la homosexualidad, que de acuerdo a él han sido “fetichizados por el tráfico intelectual, o reducidos a temas de especulación periodística por esa representación cristiana terrible que una vez más los expone para su contemplación estética” (Blanco y Gelpí, 2004, 155). Bajo estas circunstancias, las consideraciones de lo privado y lo público se transforman también en práctica de la economía neoliberal. Así, las fronteras blanqueadas entre público y privado no sólo intentan determinar la vida de los ciudadanos, sino que la escisión es aún más violenta sobre un simulacro de país que devenga su estabilidad a través de la imposición de una “solución no ideológica, no histórica, no contingente” (Blanco, 2004, 30) de la que Lemebel se exilia, interpelando a los intelectuales y artistas en su rol crítico frente a las narrativas del olvido.

De acuerdo a Michel De Certeau, el discurso utópico y urbanístico ha conferido a la ciudad misma el carácter de sujeto universal y anónimo, permitiendo la construcción de un sujeto urbano normalizado como unidad de progreso. Desde esta perspectiva, a los marginados no les corresponde un privado que se respete. Es más, este discurso determina el exilio de los pobres a las fétidas aguas de la periferia del Zanjón, “un país del nunca jamás”, un lugar que no existe debido al riesgo inminente para la utopía progresista. Pero el Zanjón resiste por fuerzas propias y a pesar de que la ciudad esté asfaltada por el lenguaje del poder, también es recorrida por “movimientos contradictorios que se compensan y combinan fuera del poder panóptico” (De Certeau, 1996, 107). Y es en este barrizal donde, a urgencia y pulsión, “las callampas” aparecen instantáneamente apropiándose un espacio y una historia.

La distribución misma de la ciudad en centro y periferia posibilita prácticas multiformes y resistentes que escapan de la disciplina y vigilancia, a pesar de operar en el mismo campo donde el poder maniobra. Lemebel, al retratar la geografía del Santiago periférico y clandestino, invierte la imagen del Santiago moderno adjudicando un espacio a la necesidad y el deseo constantes. En la crónica “Sanhattan (O el vértigo arribista de soñarse en Nueva

York)” se manifiesta el poder simbólico del nombrar. La ciudad llamada Santiago de Nueva Extremadura pareciera constituirse en y por la dimensión de oclusión social protegida por las fronteras geopolíticas que divide a Santiago en dos extremos: un arriba dirigente y un abajo asalariado. Y así como el ocio “cuico” es capaz de comparar a Santiago con Manhattan, Lemebel lo muestra como una “capital de cartón”, parte de la escenografía de un país en progreso y reconciliación. Una mala copia, por cierto, “un Sanhattan que más parece [...] un sureño rincón donde el arribismo rural se pasea desfachatado” (2003, 219), y que imposibilita la coexistencia de pluralidades. De esta forma, al reconstruir un espacio y tiempo desde la experiencia personal denunciando las condiciones adversas de un pasado negado por la historia oficial, se posibilita la inclusión de voces y espacios no legitimados.

La creatividad potenciada por la carencia inventa un lugar otro en el recuerdo infantil del escritor. En este simulacro de hogar, sólo una muralla, cual “bambalina cinematográfica”, proyecta una construcción con “cara de casa”. Es decir, la incipiente materia es capaz de levantar la ficción más real y protegida para habitar. De esta forma, la memoria adquiere trazas de ficción para dar consistencia a la conciencia social que lo ha caracterizado. Es por ello que en el imaginario evocado del Zanjón de Lemebel, las casas no eran casas, los delincuentes no eran antisociales, los niños no eran ángeles inocentes, sino que su estar y pasar por el fragmento de urbe es lo que determina el devenir y la memoria de sus habitantes: “en mis crónicas hay algo de teatralidad, a veces me sorprendo interpretando al ‘pendex poblador’ [...] los otros personajes son aproximaciones afectivas, ironizaciones que corporizan mi libertad para decir” (Blanco y Gelpí, 2004, 154). Definitivamente la escritura de la memoria se construye en su múltiple alteración al estar levantada por la evocación de encuentros externos con el otro, material invisible hasta ser rearticulado en un nuevo escenario, y de esta forma, más que la presencia real del *yo* y del *otro*, se tiene el sentido y efecto de su relación.

La naturaleza móvil y performática de la letra de Lemebel testifica que solo somos coautores de una narración en constante transformación del *yo* (Goolishian y Anderson, 1998, 294). En este viaje las acciones de narrador y personajes establecen geografías poéticas y políticas sobre las geografías físicas, en que lo prohibido, lo olvidado y lo negado adquieren sustento y emancipación.

A través de esta práctica memorística errante los fragmentos del relato no son independientes ni representan totalidades en sí mismos, deben ser entendidos como conjunto en transformación constante, ya que cada evocación los altera en la búsqueda de nuevas significaciones de aquella totalidad vivida que sin querer se olvida en el andar.

Al finalizar las tres escenas que componen “El país del nunca jamás” se hace más fuerte la sensación de estar frente al espejo que hace posible el paso entre realidad y fantasía que condicionará las futuras metamorfosis y performatividad de la voz hablante a través del escribir al otro/a. De esta forma, la infancia temprana de Lemebel decanta en su metamorfosis de niño poblacional a niño “guarisapo que nunca llegó a ser princesa” (Lemebel, 2003, 23) en el Zanjón. Al migrar desde el lodazal y transitar nuevos recorridos, el *yo* muta en ser experimental estableciendo una relación de quiebre con el género, no sólo escritural, sino también sexual. El narrador vuelve hacia la madre y a la abuela, abandonando la ley del padre y asumiendo la voz femenina en un intento de honrar a la madre huacha “desde la ilegalidad homosexual y travesti” (Blanco y Gelpí, 2004, 152). El travestismo se torna esencial en este punto en que Lemebel retrata su transformismo como medio de ligazón con lo femenino y poder contrahegemónico.

El recurso de la vestimenta, como simbólica, es fundamental para retratar la posición identitaria tanto de un sujeto como de la nación misma. En Lemebel, el travestismo más que parodiar el cuerpo femenino, actúa como “táctica [...] para dejar atrás la estructura imitativa y abrir paso a las políticas del cuerpo y la pose” (Blanco, 2004, 46). Estrategia de denuncia constante a las formas en que opera el poder del discurso heteronormativo y globalizante que intenta la uniformidad sobre los cuerpos. De esta manera, se revela la fantasía misma de la construcción genérica tenida como realidad y absoluto. En la crónica “El primer día de clases (“Uff”, lunes otra vez)” la institución educadora se apodera de la vestimenta y se extiende hasta la manera en que los niños son adiestrados para distribuirse y transitar el espacio escolar separados por curso y género.

Pero como todo recurso de práctica de poder, el travestismo también puede ser manejado por las filas del conservadurismo. A través de los medios masivos, la idea de progreso se vende a

precio de ganga promoviendo una pobreza que “disfrazada por la ropa americana no quiere llamarse pueblo” (Lemebel, 2003, 22) y de esta forma terminan operando y siendo administrados por el mismo sistema que los discrimina. El disfraz rancio pareciera dar un sentido de identidad distinta a la miseria, y en la adquisición de la prenda usada, despojo de moda y status, es que se desprende la operatoria de los “discursos oficiales sobre el cuerpo concreto, que ha domesticado sus síntomas erráticos, sus deseos confusos, sus sueños abyectos” (Eltit, 2000, 80). Pero el cuerpo rebelde se mantiene en pie a pura pulsión de ejercicio de libertad, y así, el ciudadano indócil se transforma en sujeto nómada detentor de la posibilidad de levantar una subjetividad alternativa y conciencia crítica. En la desterritorialización del cuerpo y de la simbólica, el deseo urge el desplazamiento de una primera identidad disciplinada desde “un centro vital a una periferia en que el migrante lleva consigo su marca identitaria y en el que elige la meta de su re-territorialización” (Medeiros-Lichem, 2007, 532). Lemebel abandonando la imagen de niño pobre, y adoptando su “chapa-madre” y vestidura “loca”, construye un espacio distinto y de fértil lectura de un *yo* reconocible a través de todo el texto, que lo convocará a transformarse en vehículo de memoria y voz para una serie de mujeres pobladoras, curanderas, líderes políticas y artistas. A pesar de no concebirse como la “Eva Perón de las causas perdidas”⁵, el tema de la voz se repite una y otra vez en sus relatos, quizás dando cuenta de que algunas causas no están tan perdidas como parecen.

En “Veredas de lunático taconear” se presenta una serie de crónicas que rescatan la memoria de mujeres –mujeres del PEM y el POHJ, las curanderas, las militantes del FPMR, las mujeres de las barras bravas, etc.– que han sido habitadas y abandonadas por los discursos dominantes de género y clase, pero que sin embargo, han logrado manifestarse de distintas maneras contra el abuso. En “‘Cristal tu corazón’ Retratos” la narración se torna cada vez más visual. De la memoria ligada a la reconstitución de un momento pasado, ésta se convierte en un ejercicio visual de evocación, como si revelara casi sin saber, la construcción de imaginarios del acontecer nacional. Los retratos de mujeres líderes políticas y de la transexual Marcia Alejandra se levantan lejos del detalle morboso e imagen artificial transmitida por los medios. Estos cuerpos ausentes se constituyen por el recuerdo más

íntimo de la relación del narrador y el narrado. En esta reconstrucción biográfica, no se produce la llana expropiación de los recuerdos como sucede en los registros de la entrevista y la biografía, ya que es posible rearticular los recuerdos como “el más indirecto y disimulado de los ejercicios autobiográficos” (Molloy, Cit. en Grau, 5), en que los detalles que dan materialidad y condición de realidad a esos otros son parte la propia naturaleza del narrador.

Es así como figuras emblemáticas del discurso antifascista se presentan no en la forma mediocre y odiosa en que la prensa las ha intentado fijar a la memoria colectiva, sino que Lemebel subvierte el mismo registro periodístico a modo de reestablecer la otra realidad. El soporte de este nuevo decir se vierte de detalles mínimos para escribir la biografía de mujeres en sus espacios íntimos, en que lo privado se hace público y lo público determina lo privado. En el recuento intimista de Lemebel, el discurso político que ha determinado la vida de las retratadas, es cruzado por el sentimiento y dolor que las lleva a justificar su lucha. De esta forma, se presenta a Sybila Arredondo como colaboradora de Sendero Luminoso, en quien la renuncia de vivir una vida cómoda la constituye en una luchadora que no transa. Carmen Soria se retrata en su lucha por develar a la luz pública la verdadera masacre que sufrieron los detenidos desaparecidos, lo que demuestra claramente cómo el espacio privado carece de sentido cuando se habita en el escenario más violento y déspota posibles. Sin lugar a dudas, es aún más significativo el retrato de su amiga Gladys Marín, siendo suficiente “una sola imagen biográfica” materializada en “la acuarela memorial del amado amante desaparecido” (Lemebel, 2003, 137). En la evocación del amor desaparecido de Gladys, Lemebel evoca su propio pesar por la ausencia de su amiga, confirmando que sólo a través del padecimiento por la pérdida se puede recuperar lo añorado. Es en la evocación de la ausencia del otro que el escritor adquiere la condición de moribundo, y que en agonía intenta hablar de aquello y aquellos que han constituido su devenir.

Por otro lado, la homofobia en Chile parece ser aún más violenta que la persecución política en un intento por mantener la norma heterosexista propia de códigos culturales conservadores, y que ha sido replicada hasta hoy por algunos sectores de la izquierda. A través del retrato de Marcia Alejandra, la primera

transexual de Chile durante el gobierno de la UP, se denuncia el exilio de las minorías sexuales dentro del imaginario colectivo “pueblo” durante el gobierno de Allende, a pesar de que el gobierno se proclamara libre. En esta crónica, Lemebel pone de ejemplo el titular del diario El Clarín –“firme junto al pueblo”– como símbolo de la homofobia periodística de izquierda en el retrato de Marcia Alejandra como el “PRIMER COLIZA DEL NORTE QUE SE CAMBIA DE SEXO” (2003, 152). Lemebel hace manifiesto su deseo de estampar el retrato de esta “casi” mujer en la “memoria de la moral chilena”, como reflejo paródico de su propio decir(se). En esta “casi” mujer, la voz tan marcada de identidad masculina ocupa un rol secundario al reflexionar la distancia entre mujer y transexual que radicaría en “ese exceso gratuito y delirante de su pensar” (2003, 155) de las locas, exuberancia de una construcción mental completamente distinta, anidada en el limbo de la indistinción y no pertenencia a un sexo. No se es hombre ni mujer. Solo se es. De esta manera, se tiene la máxima expresión de la identidad como proceso performativo y productivo en su interminable andar.

Siguiendo a Judith Butler en su posición performática de género, la heterosexualidad se construye de la misma forma que las sexualidades no normativas. Ambas expresiones son actos performativos de identidad, y por lo tanto, situar la heterosexualidad como norma natural que ostenta un carácter ontológico resulta al menos sospechoso. Tanto el travesti como el transexual transitan más en el campo de lo político que de lo “meramente cultural”, ya que a través de sus performatividades se cuestiona lo natural y normal, es decir, lo real y lo ficticio en relación a las identidades de género. En la crónica “Silvio Rodríguez” se retrata claramente la distancia ideológica malentendida en relación a las luchas de carácter público y privado. Frente al cantante, Lemebel asume “la típica pregunta de la homosexualidad y la izquierda” (2003, 240), recibiendo una fría respuesta del cantante, quien termina ignorando la presencia de Lemebel y su “amiga marica”. No es de extrañar que el cuerpo, como soporte, desafíe la norma proponiendo un camino de transformación sociocultural, quizás aún más resistente e insurrecto de lo que la misma izquierda ha propuesto.

Butler se cuestiona cómo la división entre “lo material” y “lo cultural” se utiliza tácticamente para marginar a ciertas formas

de activismo político. En este sentido, las luchas públicas de los oprimidos y perseguidos políticos se reconocen por pertenecer a un sujeto real, conocido, categoría que no acoge a las sexualidades no normativas. Por ende, los sujetos rebeldes a la concepción de identidad generizada y supuestamente fija, subvierten el orden opresivo a través de estrategias autoparódicas de escritura del sí mismo:

la parodia requiere cierta capacidad para identificarse, aproximarse, y acercarse: implica una intimidad con la posición que en el acto mismo de reapropiación altera la voz, el posicionamiento, la performatividad del sujeto, de manera que la audiencia o el lector no saben exactamente donde esta una, si se ha pasado al otro bando, si permanece en el suyo, si puede ensayar otra posición sin caer presa de la misma durante la representación (Butler, 2000, 111).

Si el movimiento entre la parodia (copia) y el original responde al establecimiento de una crítica en relación a lo parodiado, también este proceso puede dar paso a la consolidación de la marginación de las sexualidades no heterodesignadas. Sin embargo, el gesto autoparódico de Lemebel se desplaza un paso más al nombrarse “loca” y “marica”, lo que permite la reafirmación de esa otra sexualidad como una posibilidad de existencia, no sólo desde una perspectiva personal, sino también en la promesa misma de un movimiento social más expansivo que acoge e impacta el medio. En la división politizada de grupos al interior de un movimiento político, en este caso izquierdista, “la ortodoxia representa a la política *queer* como el extremo cultural de la politización” (Butler, 2000, 114). Por ello, la escritura de Lemebel se tiene por subversiva, ya que por un lado es parte de la defensa de la memoria viva en oposición radical a la política de olvido, y por otro lado, su memoria cruzada por la experiencia homosexual le margina del conservadurismo de izquierda.

Claramente, el gesto autoparódico de Lemebel es un intento por crear otros textos posibles, o más bien antitextos, que posibiliten un verdadero espacio para el tránsito de la diversidad, desterritorializando la marca homosexual creada por la heteronormatividad y adquiriendo una posición e identidad política y estética de la diferencia. Quizás esta libertad y democracia radical presente en su andar/decir es lo que ha posibilitado su

éxito de ventas y su aceptación no sólo en la academia y en los sectores formales de elite intelectual, sino también en los sectores populares. Ciertamente es que la postura política de Lemebel por reterritorializar la subalteridad en su expresión genérica, política y estética se transforma en catalizador de una escritura que goza de los andares propios de los sectores populares y su integración en los movimientos sociales. Es así cómo el registro de lo cotidiano no administrado “posibilita que los lectores medios y populares no letrados puedan identificarse con su propia subjetividad social e histórica” (Blanco, 2004, 40), confirmando que la palabra se constituye en acción social que posibilita la reescritura de la historia. Por lo tanto, su escritura más que inscribirse en un campo lingüístico vernáculo se presenta como un dispositivo organizador de andares populares y disidentes que desde la performatividad de la enunciación posibilita un *teatro* de legitimidad que active prácticas sociales arriesgadas y contingentes (De Certeau, 1996, 137). De esta forma, en la página díscola de Lemebel se potencia la integración del otro que no es inteligible por el constructo ciudadano universalizador.

A través del recorrido de Pedro Lemebel por la ciudad y por la página blanqueada de la historia chilena se expone la práctica itinerante de los sujetos ininteligibles por un sistema mediático uniforme que no da lugar a la diferencia. En el andar se construyen espacios que levantan otros mundos posibles, en que el referente autobiográfico en lo cotidiano y lo popular se ancla a la memoria colectiva y se resiste al olvido institucionalizado.

La crónica urbana como soporte testimonial retrata tanto el exceso de poder a nivel de los cuerpos violentados como también en el plano de lo simbólico que graba en los cuerpos la ley del amo, del padre, del dictador, de la elite. De esta manera, lo privado y lo público, así como también lo político y lo cultural, pierden el carácter de totalidades siendo sus fronteras desplazadas por la voz subalterna resignificada por su exclusión misma. El relato insurgente de este escritor, capaz de traspasar los límites de una ciudad estratificada y en reconciliación, se propone como *no-lugar* en reemplazo de ese lugar donde “una sociedad ya no ofrece más salidas simbólicas ni expectativas de espacios a los sujetos o a los grupos” (De Certeau, 1996, 144). Las voces recuperadas se inscriben como recuerdos en el imaginario del narrador/autor que al emprender un viaje hacia el recuerdo de su propia

biografía, se expande en las biografías mínimas de otros y otras que han reforzado su voz contestataria y sarcástica en el texto y el cuerpo. Finalmente, más que el retrato de Pedro Lemebel y de quienes lo han acompañado, lo que se obtiene finalmente es el trayecto de una conciencia crítica y socialmente comprometida no sólo con su estar homosexual y militancia política, sino también con las voces resistentes a todas las formas de violencia y discriminación.

Notas

- 1 Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. alejandra.loy@gmail.com
- 2 Noción descrita por Leonidas Morales en *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (2001) en que se trata sobre las diversas manifestaciones narrativas (diario íntimo, memorias, autobiografías y autorretratos, etc.) de la propia vida.
- 3 Concepto utilizado por Leonor Arfuch en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002), en que hace alusión no al tiempo cronológico sino a la percepción subjetiva del tiempo por parte de un sujeto que ha experimentado un suceso histórico determinado, y que se ha vuelto a configurar a partir de la evocación.
- 4 Fernando Blanco y Juan G. Gelpí. "El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel". Publicada originalmente en *Revista Nómada* (San Juan) N° 3, 1997. Publicada el 2004 en *Reinas de otro cielo: Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*.
- 5 Conversación con Pedro Lemebel, clase de Filosofía y Género, Magíster en Género y Cultura, Universidad de Chile, 2009.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Blanco, Fernando. "Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel". En *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. Fernando A. Blanco. Santiago: LOM, 2004.
- Blanco, Fernando y Juan G. Gelpí. "El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel". En *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. Fernando A. Blanco. Santiago: LOM, 2004.
- Butler, Judith. "El marxismo y lo meramente cultural". En *New Left* N°. 2, 2000, 109-121.
- , *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós, 2001.

- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Eltit, Diamela. *Emergencias: Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta, 2000.
- Grau, Olga. "Géneros referenciales y ficción desde el punto de vista de la literatura", 1-8.
- Goolishian, Harold y Marlene Anderson. "Narrativa y Self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia". En *Nuevos paradigmas, Cultura y subjetividad*. México: Paidós, 1998, 293-306.
- Heuser, Carmen. "Los rastros del recuerdo". En *Autobiografía y escritura*. Juan Orbe, comp. Buenos Aires, Corregidor. 1994.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". En *Revista Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos*. N° 29, 1991.
- Lemebel, Pedro. *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix Barral, 2003.
- Mateo del Pino, Ángeles. "Cronista y malabarista". Entrevista a Pedro Lemebel. Revista electronica *Cyber Humanitatis* N°20. 2001. <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>>.
- Medeiros-Lichem, María Teresa. "El sujeto nómada y la exploración de la memoria en La Travesía de Luisa Valenzuela". En *Mujeres que escriben en América Latina*. Ed. Sara B. Guardia Ed. Lima: CEMHAL, 2007.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Olney, James. "Algunas versiones de la memoria / algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía" En *Revista Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos*. N° 29, 1991, 33-47.
- Violi, Patricia. "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar", en *Revista de Occidente*, N° 87, Madrid, 1987, 87-99.