

Bucknell University

Bucknell Digital Commons

Faculty Contributions to Books

Faculty Scholarship

Winter 2-1-2022

Lemebel en 18/O. Todos Somos Estallido: Utopía, Temporalidad y Revolución

Fernando A. Blanco

Bucknell U, fab010@bucknell.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.bucknell.edu/fac_books



Part of the [Latin American Literature Commons](#), [Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Studies Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Blanco, Fernando A., "Lemebel en 18/O. Todos Somos Estallido: Utopía, Temporalidad y Revolución" (2022). *Faculty Contributions to Books*. 271.

https://digitalcommons.bucknell.edu/fac_books/271

This Contribution to Book is brought to you for free and open access by the Faculty Scholarship at Bucknell Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Faculty Contributions to Books by an authorized administrator of Bucknell Digital Commons. For more information, please contact dcadmin@bucknell.edu.

Lemebel en el 18/O. Todos somos estallido: utopía, temporalidad y revolución

Fernando A. Blanco

DIDI-HUBERMAN EN UN BREVE TEXTO, "EL GESTO FANTASMA", PROPONE una teoría sobre el duelo y lo hace por medio de una genealogía de la imagen. El medio es la guerra, y llama a la ausencia de sus protagonistas, fantasmas. En este trabajo quisiera acercarme a la resurrección colectiva que la protesta social del 18/O despliega en torno a la imagen fantasma de Pedro Lemebel. No es casual que la gramática del acontecimiento que nos preocupa sea el de la contienda bélica. *Primera Línea*, capuchas, marchas, y un presidente que declara el estado de emergencia reponen una temporalidad que pensábamos abolida: la de la utopía revolucionaria y, junto con ella, la de sus fantasmas.¹ En este trabajo quisiera pensar en las múltiples significaciones de lo que la repetición (como en el trauma) de la representación lemebeliana liga a esta performance comunitaria.

BIG BANG: EL ESTALLIDO

Chile es un país telúrico. Situado sobre la placa de Nazca, su geografía ha sido sometida a ciclos de ajuste por presiones geofísicas que se repiten cada doce años. La población está acostumbrada a estas catástrofes cuya magnitud roza casi siempre el 9 en la escala de Richter. Los terremotos nos han acompañado desde siempre reflatando con cada golpe las inequidades estructurales que afectan

¹ *Primera Línea* es un movimiento autoconvocado chileno en que participan diversos grupos. Su objetivo es ubicarse en la primera línea de las marchas para proteger a los manifestantes de los aparatos estatales represivos. [Nota del editor.]

a la sociedad chilena. Las protestas sociales en contra de la dictadura y su caballo de Troya, la transición política al modelo neoliberal, avalada por los gobiernos de la Concertación, han ido acumulando réplicas a escala humana durante estos treinta años de *demos-gracia* como sentenciara Lemebel en su temprana crónica “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)” (1995). Al igual que con los sismos, nos habíamos ido acostumbrando a ellas. Alberto Mayol, sociólogo y excandidato presidencial confirma el imaginario imperante a un mes del estallido: “Hoy tenemos un acuerdo de unidad nacional que tiembla por todos lados... [...] ...los bienes envejecían en las casas, agonizando. Y las deudas que los procuraron crecían y se fortalecían hasta su fulgurante y terrorífica adultez. La ecuación se caía a pedazos. A pesar de eso, la elite consideraba que aprender y escuchar no era una tarea plutocrática suficientemente relevante” (173-175). Oscar Contardo, periodista y ensayista cultural, ilustra en su columna del diario *La Tercera* la situación socioeconómica hoy imperante de la siguiente manera: “Lo que tenemos en Chile no es una polarización social, sino un apartheid velado de baja intensidad, que fabrica realidades paralelas para evitar que se debata francamente cuán profundas son las raíces de una desigualdad llevada al extremo de lo insostenible” (Contardo 15). Dos miradas que enmarcan la crisis socio-institucional vivida por los chilenos por más de tres décadas y cuyo epicentro estuvo localizado en Santiago de Chile ese 18 de octubre de 2019 con las más impresionantes movilizaciones populares de las que se tenga memoria desde la dictadura. Un año más tarde, éstas propiciarían el plebiscito que marca el fin de la constitución de 1980, dando pie a la primera carta magna paritaria redactada por fuera del sistema de partidos de las democracias contemporáneas.

LEMEBEL Y LOS MIL ROSTROS DEL ESTALLIDO

Cinco años han pasado ya desde la muerte del escritor y performer Pedro Lemebel (1952-2015). Su desaparición física de la escena cultural dejó una estela de gestos conmemorativos simbólicos y materiales: simposios, libros académicos, exhibiciones de arte, un polémico documental y una película que inicia su marketing hacia una posible

denominación para competir por el Oscar en Hollywood.² A esta lista se suman las reimpressiones de sus ocho volúmenes de crónicas y de su única novela. Todo un panteón orquestado por la industria cultural. Sin embargo, la multiplicación de su imagen alcanzó también la calle. Grafitis cruzando su barrio, mosaicos conmemorativos, y el rostro del Lemebel-Frida multiplicado en toda suerte de soportes pasaron a constituirse en parte del paisaje urbano de la capital. Actos esperados para un artista que caló en los imaginarios populares, que se arropó con sus hablas y que hizo *del margen, centro* parafraseando al también cronista Carlos Monsiváis.

Sin embargo, la imagería lemebeliana y su pensamiento no quedaron reducidos solo a los circuitos comerciales. Su desborde popular ya se había producido en la década de los noventa por medio de la piratería librera que llevó sus títulos a las ferias libres, a los mercados persas. Estos espacios “de otras economías” –como plantea Luis Ernesto Cárcamo-Huechante– eran, a su vez, escenario y escena de muchas de sus crónicas cuya interpelación narrativa ponía a circular “ciudadanías económicas, sociales y culturales” activando una infra-esfera pública en la que el anonimato poblacional cobraba visibilidad y agencia (Cárcamo-Huechante 160).

La lectoría de Lemebel se articulaba bajo una alfabetización política, moral e ideológica nucleada bajo la ética del recordar en la cual la toma de conciencia sobre la historia y sus protagonistas era central. La misma acción se extendió como un ejercicio de alianzas populares en sus continuas apariciones televisivas en programas como *El show de los libros* (TVN), conducido por el escritor Antonio Skármeta, *Retratos* (REC-tv), *Off The Record* (Canal 13), entrevistado por Fernando Villagrán, *Traza mi ciudad* (13C) con Luis Miguel Méndez. O en el popular *De pé a pá* (TVN) del periodista deportivo Pedro Carcuro, en el que Lemebel, según algunos medios, “lanzó una Molotov” al develar que la hermana del conductor, Carmen Carcuro, había sido detenida y torturada política durante la dictadura de Pinochet (Montesinos). Lemebel infiltraba así los circuitos de la institucionalidad mediática

² Me refiero al documental *Lemebel* (2019), dirigido por Joanna Reposi, y a la película *Tengo miedo torero* (2020), dirigida por Rodrigo Sepúlveda. Finalmente, Chile seleccionó la película documental *El agente topo* (2020), de Maite Alberdi, como representante para la carrera por el Oscar.

con contenidos subversivos, algo que el crítico cultural Juan Poblete ha definido como una “segunda forma de proletarianización” de la esfera mediática y de sus regímenes de subjetivación, representación y significación (Poblete 126). José Esteban Muñoz, a su vez, entiende estas operaciones como estrategias dobles. Por un lado, corresponden a recursos de visibilización esgrimidos por los sujetos minoritarios y su “necesidad de interactuar con diferentes campos subculturales para activar su propio sentido de sí mismos”³ y, por otra, son prácticas mediante las cuales es posible producir “nuevas relaciones sociales [...] que serían el modelo para las esferas contrapúblicas minoritarias”⁴ (Muñoz 5).

Estas *placas* de la imagen de Lemebel se integrarán en los imaginarios colectivos de los medios y también se constituirán en supuestos culturales propios de una cultura popular chilena en formación. Son, pensando desde la teoría del arte, intervenciones sobre el campo cultural público y virtual mediante las cuales Lemebel posibilita la reflexión sobre el pasado, abre repertorios identificatorios e invita a la acción comunitaria. Judith Butler plantea este ejercicio de interpelación de otro modo. Entiende la implementación de una acción, en este caso estética, como la puesta en escena de un sujeto que es a la vez un colectivo, uno en el que la “alianza tiene lugar en el interior [...] cuando es posible decir: Yo mismo soy una alianza o me alío conmigo mismo o con mis diversas vicisitudes culturales” (Butler 73) e históricas, agregaría yo. El gesto auto reflexivo es vital. El sujeto político deviene *primera persona colectiva*. No puede ser de otro modo. Y como plantea Butler no es mera identidad. Se trata claramente de articular una conciencia de clase que supere el determinismo de ciertos factores constitutivos del sujeto para integrar las esferas pública y privada en un espacio de movilización y apropiación de la plaza pública. Es la política radical sostenida en la visibilización de cuerpos, imaginarios y demandas entrelazadas en la multitud. Este trío funda, o más bien refunda la institucionalidad, dice Butler, marcando esta performatividad de la aparición: “una acción así reconfigura lo que será público y el mismo espacio de la política” (80). Un ejemplo

³ “need to interface with different subcultural fields to active their own senses of self” (Muñoz 5). Todas las traducciones son mías.

⁴ “new social relations [...] that would be the blueprint for minoritarian counterpublic spheres” (5).

paradigmático de esta última operación lo constituyó el programa *Cancionero* transmitido por la radioemisora feminista *Radio Tierra* cuya interpelación convocaba mayoritariamente a mujeres pobladoras y trabajadores.⁵ Esta condición de la política, la de ser constitutiva o “latente” como plantea Butler, es la que es llevada adelante por el Lemebel de la calle, la crónica, la performance y la radiofonía.⁶ Un Lemebel figura de alianza con lo femenino, como declarara el mismo muchas veces, incluyendo a minorías sexuales, indígenas en el arco de precarización vital que imponía la transición neoliberal (1990-2010). Contra ella se erguía su figura rigurosamente vestida de negro, empuñada en tacones afilados y armada con su voz. No era inusual verlo caminando junto a otras figuras de la disidencia como Víctor Hugo Robles (El Che de los Gays), y los escritores Francisco Casas y Juan Pablo Sutherland en las protestas, en la Plaza Italia (hoy Plaza de la Dignidad).

18/O

La calle pareciera ser el lugar natural de lo público. Una condición de movilización que acaba en el eje central del espacio cívico: la plaza. Aunque como advierte Butler, la movilización no es siempre revolucionaria, puede ser conservadora e incluso represiva (125). Durante meses, la Plaza Italia en Santiago de Chile convocó, viernes tras viernes a millones de personas que se alzaron en contra del abuso sistemático del sistema. De manera paralela salieron también los aparatos represores policiales y el ejército. El neoliberalismo como doctrina y práctica tocaba fondo mientras las voces y los cuerpos de los manifestantes eran acibillados, mutilados, cegados por las fuerzas represivas. Cuerpos movilizados en lucha. Enfrentados como fuerzas orientadas por un objetivo inverso: unos el de reganar el poder para rematerializar la utopía de la revolución, mientras otros luchaban por

⁵ Sobre este tema, ver el ensayo “Pedro Lemebel y su *Cancionero*: programa radial para un público femenino popular” de Bernardita Llanos, incluido en este libro. [Nota del editor.]

⁶ Bárbara Castillo hace un lúcido análisis de esta estrategia al leer la crónica “Solos en la madrugada” como una prueba de la popularidad alcanzada por el programa radial de Lemebel, la que paradójicamente lo salva de un asalto volviendo a casa gracias a ser reconocido por el joven ex presidario por su voz. La conversación entre el cronista y su asaltante se vuelve un intercambio de experiencias sobre la situación política y económica resaltando el poder de la crónica radial sobre sus audiencias.

demonizarla, exorcizarla, como en un antiguo auto de fe, obligando al cuerpo expuesto a sacrificarse por el ideal que va a justificar su daño. Es en este contexto en el que la figura fantasma de Pedro Lemebel va a catapultarse desde los imaginarios populares para materializarse en intervenciones, fraguarse en imágenes pictóricas, confundirse en las marchas con los colores del arcoíris. ¿Pero qué significa esta presencia?, ¿cuál es la razón para que, cinco años después de su muerte, vuelva a materializarse en cuerpo en lucha disidente?

1. EL ARCHIVO URBANO DEL COLECTIVO MUSA

En los últimos años, una de las imágenes de Pedro Lemebel más reproducidas por los medios es aquella en la que aparece con un sombrero de plumas rojas rodeándole el rostro. Los ojos están dramáticamente maquillados de azul-violeta y la mirada cae con un ligero desdén sobre quien lo observa. Fue para el lanzamiento de la novela *Tengo miedo torero* en el ex Congreso de Santiago que Lemebel llevaría esa boa de plumas. La madre de Pedro moriría una semana después del lanzamiento al que no pudo asistir. La conjunción del pathos trágico del violento cierre del Congreso Nacional en 1973 y la ausencia de Violeta Lemebel durante esa noche, sumados a la encarnación de la pandemia del sida en el ícono de Elizabeth Taylor, hacen de esta imagen un *memento mori* de la historia política del país con sus torturados y desaparecidos, de los estragos provocados por el sida frente a la falta de una política clara de salud pública tanto en los Estados Unidos como en Chile y, por último, de la muerte en su sentido más íntimo y absoluto: la de la madre. Esta icónica fotografía del cronista, inspirada por la actriz norteamericana, es la imagen que el Colectivo Musa⁷ escogió para conmemorar la figura de Lemebel por medio de la instalación de un mosaico alegórico en la intersección de las calles Tarapacá y Nataniel Cox en el centro

⁷ La obra en cuestión fue conceptualizada por la fotógrafa Isabel Cristina González y el titiritero Gonzalo San Martín. Ambos son autodidactas en el oficio del mosaico. Se enmarca en un proyecto mayor que recoge retratos de diferentes figuras de la cultura chilena hechos con la técnica del mosaico. Entre ellos se cuentan los de Violeta Parra, Lenka Franulic, Andrés Pérez, *Hija de Perra* y Rodrigo Rojas de Negri. Este último, un joven fotógrafo quemado vivo durante el primer paro nacional contra la dictadura de Pinochet en 1986.

cívico de la ciudad en el año 2017.⁸ De este modo, Pedro reaparece en una esquina que espía al Palacio de La Moneda. La imagen muestra el rostro de Pedro en un perfil de tres cuartos. La cara reconocible del escritor es el rostro que Lemebel escogió como su sello literario ficcional. Vestido completamente de rojo durante la presentación de su única novela en el Salón de Honor del ex Congreso Nacional en el año 2001, Lemebel registra esa cara como la cara visible del autor de *Tengo miedo torero*. En el color, resume la historia visible de la protagonista del fallido magnicidio contra Pinochet en la ficción novelar. Tres años más tarde después de su inauguración, cerca del primer aniversario del estallido, la imagen de Lemebel será vandalizada. Los ojos y la boca arrancados. En su lugar la gente depositará flores como con las animitas, los muertos y los desaparecidos. El sitio de memoria que guardaba la posibilidad de preservar otros modos de luchar contra la injusticia, con un travesti como su figura central, se vuelve metonimia del país clasista, xenófobo, homo-lesbo-trans fóbico del que hoy se alimenta la democracia neoliberal.

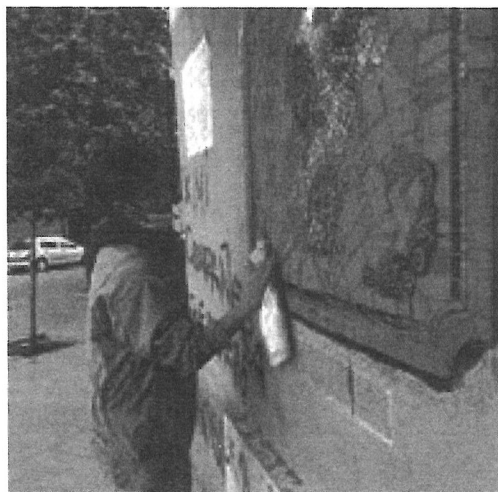


Mosaico de Pedro Lemebel instalado en el centro de Santiago.
Registro gentileza de Isabel Cristina González.

⁸ Un fragmento de este mural se reproduce en la portada de este libro [Nota del editor.]



Retrato vandalizado de Lemebel.
Registro gentileza de Isabel Cristina González y
Colectivo Musa



El artista Gonzalo San Martín en el proceso de fragua y restauración del
mosaico vandalizado, 17 de noviembre de 2020.
Fotografía gentileza de Isabel Cristina González y Colectivo Musa.

2. LA FRIDA-PEDRO DE VERÓNICA GONZÁLEZ

Una de las primeras apariciones de la imagen de Lemebel durante el estallido es la intervención que la artista Verónica González hace en

medio de las primeras marchas.⁹ El monumento de Abdón Cifuentes (1836-1928) –controvertido profesor de derecho constitucional de la Universidad Católica y ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública bajo el gobierno de Federico Errázuriz Echaurren–, erigido frente a la fachada norte de la casa de estudios, es reemplazado por la efigie de Pedro Lemebel. La imagen es la de un busto de Pedro-Frida, con la frente surcada por la uniceja delineada como un pájaro. Lleva un vestido estampado de flores que deja el escote desnudo, el pelo negro lacio cae hacia los costados mientras la boca pintada de labial indica el punctum de la imagen. La escultura de la artista se inspiró en “la portada del libro *Adiós mariquita linda* (una de sus versiones)” (Blanco, entrevista inédita).



Fotografía gentileza de José Ignacio González Faúndez.

La artista justifica su elección diciendo: “Quería que Pedro se presentará lo más provocador posible: cabello largo, labios rojos, vestimenta floreada. Todos elementos que componen el estereotipo de

⁹ Un mes antes del estallido, en septiembre del 2019, la imagen de Pedro Lemebel junto a la de otras figuras de la cultura chilena fue emplazada oficialmente frente al Centro Cultural (Metropolitano) Gabriela Mistral como parte de las celebraciones de los nueve años del espacio. Las imágenes muestran al Pedro-Frida del fotógrafo Pedro Marinello en una imagen frontal en blanco y negro sosteniendo un lienzo junto a Claudia de Girólamo (actriz) y Gabriela Mistral (poeta), Mónica Echeverría (escritora) e Isidora Aguirre (dramaturga) en el que se lee “En Chile el arte más elevado es hacerse el tonto”. La intervención consta de seis collages en el que la única imagen que no es la de una mujer es la del cronista. (El Mostrador Cultura, 9 de septiembre de 2019).

lo femenino. Muchas personas que no conocían a Lemebel, miraban el busto y exclamaban '¡Mira, Frida! Frida Khalo'. La imagen femenina de Pedro engañaba la vista, como lo solía hacer con sus taco-aguja y sus plumas" (*Ibíd.*). El busto se hizo popular en redes sociales como Instagram, Twitter y Facebook acumulando comentarios cada vez que la artista volvía a colocarlo en el plinto vacío frente a la Universidad Católica. González plantea: "tomé la decisión de instalar el busto cada viernes entre las 16 y las 17 hrs. para aprovechar al máximo la exposición en el espacio público y lograr mayor visibilidad" (*Ibíd.*).

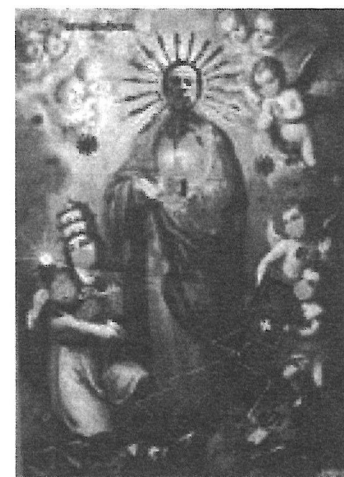


Fotografía de José Ignacio González Faúndez.

3. LA CORONA DE JERINGAS Y PIÑERA CONCHETUMADRE DE ROSITA BEAS

Otras de las imágenes que circulan durante el estallido son las de Rosita Beas (1982-), artista y pedagoga egresada de Artes Visuales con mención en Pintura de la Universidad de Chile. Su proyecto de obra se centra en una reflexión crítica sobre los imaginarios y la doctrina católica y su impacto en la construcción de sistemas valóricos, éticos y políticos por medio de la inclusión de figuras públicas dentro de obras consagradas por el canon religioso. Este gesto de recontextualización animado por las estéticas del arte pop y del kitsch la lleva a proponer un panteón de "Santos Populares" y compartirlos como arenga en el museo al aire libre que se constituye espontáneamente en

los alrededores de la Plaza de la Dignidad (ex Plaza Baquedano), específicamente en el perímetro del Edificio Telefónica. Dos imágenes de Lemebel forman parte de esta obra. *Lemebel de la Resistencia* y *Lemebel-Piñera-Conchetumadre*. La primera de ellas corresponde a la representación de un Lemebel-Cristo, coronado por un halo de jeringas llenas con sangre, impostada sobre la clásica imagen del Sagrado Corazón del barroco católico. La versión original corresponde a la "Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús" del mexicano Andrés López (1791). En el pastiche de Beas, la toga del Redentor ha reemplazado al corsé esqueleto que Lemebel vestía cuando participó en 1994 en la Marcha de Stonewall. En esa performance el artista llevaba un cartel que rezaba "Chile return AIDS" (sic.), mientras que ahora porta una botella de alcohol gel. A sus pies yacen dos hombres muertos, alegoría de los partidos políticos de derecha, Renovación Nacional (RN) y la Unión Demócrata Independiente (UDI), y lo escoltan un ángel-Pueblo ofreciendo el cuerpo-ostia y la sangre-cáliz de Cristo el que ilumina a dos querubines que sostienen la Nueva Constitución 2020. La imagen fue instalada el 9 de octubre del 2020 en el Centro Cultural Gabriela Mistral y la escoltan en la muralla una imagen del presidente mártir Salvador Allende y el perro *Matapacos*, emblema de la resistencia de lxs primera fila.



Lemebel de la Resistencia. (Centro GAM, octubre de 2020). Obra de Rosita Beas.



Lemebel de la Resistencia. Imagen gentileza de la artista.

La segunda imagen fue instalada el 14 de diciembre de 2019 en el Edificio Telefónica. Corresponde a la serie de fotografías en blanco y negro que Pedro Lemebel produjo en colaboración con Pedro Marinello en 1990 y que tenían como tema principal a la pintora mexicana Frida Khalo. La imagen a la que refiere la intervención de Beas es *Frida I*. En esta versión, la imagen aparece coloreada digitalmente e insertada a modo de reliquia en una marco-cofre ovalado. A los pies del rostro del "santx" se lee la inscripción "Piñeraconchetumadre" aludiendo a las últimas dos palabras que el artista pide a sus médicos proferir antes de quedar sin voz producto de la laringotomía que le practican en su lucha contra el cáncer que padecía. Un Corazón de Jesús ardiente y dos rosas rojas custodian el retrato.



Lemebel-Piñera-Conchetumadre (Edificio Telefónica, 2019). Fotografía gentileza de la artista.



Detalle de Lemebel-Piñera-Conchetumadre. (Edificio Telefónica, 2019). Fotografía gentileza de la artista.

La misma imagen aparece en una parodia a *La última cena* junto a representaciones de Salvador Allende en el lugar de aquel que fue traicionado, con el cantante Víctor Jara a su izquierda y la excandidata presidencial y Secretaria General del Partido Comunista, Gladys Marín, a su derecha. Los apóstoles que completan el cuadro son el perro Matapacos, el conductor de televisión Felipe Camiroaga (muerto trágicamente en un accidente aéreo) y Pedro Lemebel. Al otro costado, la cantautora Violeta Parra, la poeta Gabriela Mistral y el Divino Anticristo o la Loca del Carrito (a quien Pedro dedica una crónica) cierran la comensalía. La obra se llama *Sigan luchando*.

ESPECTROS, UTOPIA Y REVOLUCIÓN

Al comienzo de esta reflexión planteaba la pregunta por la temporalidad y sobre lo que era aquello que la espectralidad de la imagen lemebeliana ligaba con su materialización en el 18/O. Lo primero que quisiera puntualizar sobre esto es algo que no es de suyo evidente en los reclamos de la ciudadanía hoy. Existió un momento, una historia y unas vidas con sus muertes atadas a la pandemia del sida a finales de los ochenta y durante la primera parte de los noventa, una historia que coincidió con las postrimerías de la dictadura durante la cual los cuerpos disidentes eran marcados con los signos de la promiscuidad y el contagio. Lemebel los invistió con una ética política por medio de su visibilización literaria y performativa haciéndolos partícipes del mundo social como aparecidos con derecho

a ser parte del horizonte vital chileno. Junto con él, otros artistas y escritores homosexuales como Francisco Casas, Francisco Copello, Juan Domingo Dávila, Carlos Leppe, Jorge Marchant Lazcano, Juan Pablo Sutherland, Mauricio Wacquez levantaron obras en las que la disidencia sexual era utopía de liberación.

El Colectivo Musa, dirigido por Isabel Cristina González y Gonzalo San Martín, recupera inconscientemente ese pasado con la instalación del mosaico *Lemebel*. Su trabajo apunta según dicen a producir una interrogante sobre los rostros que representan. Isabel puntualiza: “son personajes que no están tan presentes en la calle. Ese retrato de Lemebel se ha vuelto como un altarcito” (Blanco, entrevista inédita). Este mismo santuario urbano es el que será profanado el 17 de septiembre por dos hombres, destrozando los ojos y la boca del rostro del escritor. Irací Hassler, concejala del PC, calificó el atentado como una “afrenta de ignorancia y desesperación heteropatriarcal” (El Desconcierto).¹⁰ En su artículo “Queer Spectrality: Haunting the Past”, Carla Freccero sostiene que “[el] pasado está en el presente de forma inquietante. Esto es lo que, entre otras cosas, imaginamos para la historia *queer*, ya que implica la apertura a la posibilidad de ser perseguidos, incluso habitados, por fantasmas”.¹¹ Esta manera de pensar la historia de un modo no lineal, abierta a la presencia continua del pasado en el presente adquiere total sentido en la circunstancia que analizamos. La fantasmagoría lemebeliana se posiciona en este mosaico por sobre la instrumentalidad del mismo, rebasa el telos de la acción del grupo, el mero acto de recordar para hacer acontecer otros sedimentos de la memoria. La imagen de Lemebel-Taylor porta el virus del SIDA.

La crónica “Carta a Liz Taylor (o esmeraldas egipcias para AZT)”, incluida en *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), anticipa este recuerdo en la producción literaria del autor. La crónica es un petitorio de un

¹⁰ La imagen sería restaurada más tarde y vuelta a vandalizar el 2 de diciembre de 2020, por desconocidos que volvieron a arrancarle los ojos y la boca. La acción es violenta no sólo por lo que implica, sino por lo que representa. El arrancarle la mirada y la voz al cronista es volver a enmudecer y cegar a los miles que han protestado contra el régimen de Piñera, a la vez que conlleva una invectiva contra su escritura, hecha de ojos y sonidos de la ciudad.

¹¹ “[t]he past is in the present in the form of a haunting. This is what, among other things, we imagined for queer history, since it involves openness to the possibility of being haunted, even inhabited, by ghosts” (Freccero 336).

seropositivo a la actriz para que por medio de la venta de una de las esmeraldas de la corona de la película *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) pueda conseguir el AZT necesario para continuar viviendo. La imagen de la actriz es el halo de la performance que Lemebel monta para la presentación de su novela en 2001. El atentado sufrido por el mosaico hace coincidir dos pasados, el de la violencia homofóbica y el de la persecución ideológica.¹² En la fotografía que sostiene el relato, los muertos de la pandemia comparten la pira de huesos de pollo con los que van a caer víctimas de la represión política en un futuro abominable por lo cierto del recordar. Homosexualidad y disidencia política, de este modo, se han vuelto a unir de modo macabro en la futuridad que anticipa la profanación del rostro del artista en el contexto de la protesta en 2020.

Y si de signos se trata, la mutilación de ojos y boca, reinserta también los cadáveres y los heridos de la represión genocida del estado militar y de su continuidad bajo el gobierno de Piñera. Freccero lo plantea de la siguiente manera: “El objetivo del pensamiento espectral no es, pues, encarcelar, sino permitir regresar, ser visitado por una demanda, una demanda para dolerse y una demanda para organizar” (Freccero 338).¹³ Es justamente este pensamiento visual el que se ha tomado la calle para hacer de la urbe un ágora de sentidos dispuestos para interpelar a la multitud e invitarla a recorrer la multiplicidad de tiempos que hilan las imágenes. La ciudad ya no es un mausoleo de bustos y esculturas pacificadoras de la civilidad en aras de la comunidad nacional legitimados por sus instituciones, prácticas escolares o retóricas partidarias. Las imágenes, como espectros que suben de sus tumbas, liberan las pulsiones, las encarnan en muros y pancartas, pero también detonan su negatividad. Lemebel ya no es imagen de pérdida, duelo, nostalgia o interrogante histórico, sino una provocación. Su faz se vuelve el sudario de un proscrito y como tal, la fantasía del linchamiento, de la tortura, el borramiento del paria reencarna en la destrucción del mosaico-panteón. El acto no es simplemente el de vandalizar, la acción de estos dos hombres, voluntaria o impuesta demuestra el poder de la

¹² La misma fantasía es desplegada en “La noche de los visones” incluida en el mismo volumen de crónicas.

¹³ “The goal of spectral thinking is thus not to immure, but to allow to return, to be visited by a demand, a demand to mourn and a demand to organize” (Freccero 338).

imagen en tanto hace que aquellos desaparecidos –murió en su ley, reza el refrán popular– acontezcan en el presente nuevamente plenos subjetivamente. No es entonces extraño, que quieran acallar su voz rompiendo los contornos de la boca, produciendo lo que Freccero llama “cerramientos ocasionados por repudios violentos” (349).¹⁴ Esa voz que sigue martillando en sus cabezas el slogan de la multitud “no tengo miedo, torero”.

La segunda de las imágenes que quisiera comentar en este texto es la de Verónica González. Ya hemos descrito la instalación más arriba. Un busto de Pedro-Frida frente a la fachada principal de la Casa Central de la Universidad Católica. Esta difiere de la anteriormente discutida por varias razones. En primer lugar, es una imagen intencionada. La artista deliberadamente escoge la fotografía de la portada del volumen de crónicas *Adiós, mariquita linda* (2004)¹⁵ para hacer una crítica a la construcción estereotípica de la femineidad patriarcal. La provocación era tensionar las imágenes de Frida Kahlo y Pedro Lemebel en su identificación, gesto particularmente interesante para quienes ambos íconos o uno de ellos resultaban desconocidos. De igual modo, la decisión del lugar es semifortuita. Inicialmente la idea era “intervenir alguno de los bustos ubicados en el frontis de la Universidad, pero estos ya habían sido arrancados por lo que la opción final fue la de instalar un nuevo busto” (Blanco, entrevista inédita). El tercero de los elementos es la inclusión del siguiente fragmento del “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”: *Hay tantos niños que van a nacer con una alita rota y yo quiero que vuelen compañero*,¹⁶ en diálogo con la imagen del pájaro ceja extractado y que formará parte de la intervención bajo la forma de una suerte de proclama adosada al plinto del busto. Obviamente esta segunda aparición comparte con la anterior el ejercicio del duelo y el de la futuridad.

¹⁴ “foreclosures occasioned by violent repudiations” (349).

¹⁵ Título homónimo de la canción de Pedro Infante.

¹⁶ Este fragmento del “Manifiesto” ha sido ampliamente utilizado por diversas campañas publicitarias de concientización de derechos de minorías. Una de las más conocidas es la del “Bus de la Diversidad” que la exhibía en uno de sus costados. Esta iniciativa del Movimiento de Integración y Liberación Homosexual (MOVILH) fue una respuesta al llamado “Bus de la Libertad” asociado con el Observatorio Legislativo Cristiano. También aparece repetidamente en redes sociales. El “Manifiesto” está incluido en el libro *Loco afán* (*Crónicas de sidario*) [1996].

En el caso que comentamos ahora, ambas figuras espectrales son reapropiaciones de cuerpos que materialmente ya no existen. Sin embargo, sus imágenes han podido construir narrativas e ideologías que los interpelan como fuentes de sentido. En este trabajo de González lo que se vuelve visible en primera instancia es la paradoja del género y su performatividad, abundantemente teorizada por Butler (1990, 2004). Aun cuando la misma artista reconoce este objetivo como uno de los primordiales, la filiación fantasmática que liga a las dos figuras es la del horizonte revolucionario, su tiempo y la subjetividad *queer* que los atraviesa. Kahlo y Lemebel abiertamente son significantes fundidos con el Partido Comunista, la revolución y las minorías sexuales. Ambos, a su vez, marcados por la tragedia. Kahlo víctima del accidente, el modo kantiano de existencia de la sustancia: la circunstancia de la polio, la casualidad del choque y la tragedia del desamor. Lemebel, por su parte, definido por la pobreza con la rabia como su accidente. Y, siempre, el desamor.

Ambas figuras también comparten la captura técnica, la espectralidad producida por los medios de reproducción masiva. Dice Derrida: “la toma [...de la cámara...] nos espectraliza, somos capturados o poseídos por la espectralidad de antemano... [...]...al igual que el trabajo de duelo, de una cierta manera, que genera una determinada espectralidad y como *todo* trabajo también la produce” (Derrida y Stiegler 39).¹⁷ En este punto la detención obligada es la muerte, la pérdida. Al igual que el sonido de un piano conocido con cada nota nos adentra en el recuerdo, en la ficción de recuperación de un pasado del que fuimos triste o felizmente partícipes, las imágenes de estos dos íconos se nos imponen como ideales en un presente que quisiera darles un final distinto a sus tragedias. Así la multitud deviene autora. Creadora colectiva que procesa la pérdida de la utopía, de aquello que fue un casi. Un destello de posibilidad de unas vidas truncadas por la enfermedad y el daño. Repasa frente a ellas el guión de su desasosiego diseminado en catálogos de arte, libros, películas, documentales, reportajes periodísticos, mientras arroja el suyo propio de gritos y resistencia.

¹⁷ “...we are spectralized by the shot, captured or possessed by spectrality in advance... [...]... like the work of mourning, in a sense, which produces spectrality and like *all* work produce spectrality” (Derrida y Stiegler 39).

¿Qué es lo que hace estos espectros santos y no mártires? La propia vulnerabilidad, nos apunta Butler. Una condición, la de lo femenino, que no escapó a ninguno de los dos, de la que ambos hicieron proyecto. Lemebel leyó esa comunalidad con la obra de Kahlo, la de la exposición del cuerpo, la de la condición visible de su fragilidad, pero también la de la fuerza que los sostiene en su precariedad. Y no hablo de no poder comer o de no llegar a fin de mes, aunque esos son motivo suficiente en una revuelta dominada por la razón económica. Pienso en otro coeficiente. El del deseo de un género, de cómo hacer vivible la vida de las mujeres. Es imposible olvidar el mayo feminista de 2018 como sedimento del 18/O. Un disparador que no apunta al desmantelamiento del sistema y de su sentido común basado en una libertad que funde lo humano con lo privado, la sexualidad con la moral, sino en la posibilidad de reconocer que el sentido de lo social puede derivarse de una imaginaria de lo femenino liberada de los condicionantes culturales que exigen su dominación. Entendida esta semiótica como un modelo posible de solidaridades figuradas en la calle en la que el cuerpo-Frida y el cuerpo-Lemebel sean sustancia de la misma sociedad, las dos imágenes fundidas en el busto “se valen de la exposición pública de su cuerpo” (Butler 152) como medio legítimo de resistencia. *Todxs somos Lemebel-Frida* no es otra cosa que la confirmación de la propia vulnerabilidad como sostén del entendimiento del otro. Pienso que esto es lo que ha ocurrido con estas dos imágenes.

HAGIOGRAFÍAS URBANAS

La última serie de imágenes de este ensayo es la que corresponde al trabajo de Rosita Beas (1982-). Este se distingue de los dos comentados anteriormente por una deliberada estética en la que la imagen se construye por medio del recurso a la cita de obras canónicas del arte religioso. Dichas obras son intervenidas mediante la inserción de personajes de la cultura popular chilena y exhibidas en muros de calles y avenidas de la Zona Cero de Santiago. El gesto de apropiación y reapropiación de imágenes y géneros le permite a la artista “santificar” a estos protagonistas de relatos inconclusos cuyas muertes trágicas por impredecibles e imposibles de racionalizar los han dejado en el imaginario cultural como “heróes-santos” portadores de una sombra

melancólica originada en el trauma de su desaparición. El ejercicio del culto y la devoción religiosas propio de las obras que los contienen se refuncionaliza por medio de diferentes acciones de simbolización de la angustia, de la violencia, de la desesperación de los manifestantes. Esta catarsis simbólica produce una nueva visibilidad para las narrativas que contenían a estos protagonistas. Extrapolando el análisis que Rancière hace del fenómeno de la visibilidad pictórica y su relación con el llamado “privilegio representativo” (94), podríamos proponer que el desajuste producido por la cita de la historia trágica reciente en el texto devocional religioso permite observar la unívoca interpretación del presente como un espacio de lucha en el que estos actores sociales, que ahora vuelven como espectros, sancionan la violencia de la movilización como necesaria para la emancipación. Para Simón Palominos, este operar de la expresión y elaboración colectivas de la rabia instrumentaliza:

...la fuerza del símbolo religioso para elevar a los y las representantes de la lucha popular. El ojo sangrante desplaza el sagrado corazón como símbolo de un sacrificio (un hacer sagrado) en aras de una sociedad igualitaria. Los rostros de Camilo Catrillanca, Alex Lemún, Gustavo Gatica, Fabiola Campillai, las y los estudiantes secundarios, Gabriela Mistral, Violeta Parra, Mon Laferte, el negro Matapacos, Pedro Lemebel, Víctor Jara, Gladys Marín, Clotario Blest, Jorge González e incluso Felipe Camiroaga superpuestos a imágenes religiosas ejemplifican este acto. Esta nueva hagiografía popular surge como testimonio de la rebelión popular contra la opresión de la oligarquía y hierocracia chilenas. (Palominos)

Las imágenes de Lemebel que forman parte de esta Sixtina a cielo abierto son las de la Frida de Pedro Marinello, ya comentada al referirme a la obra de Verónica González, y la de la fotografía *Alacranes en la Marcha*, tomada por Gabriela Jara en la ciudad de Nueva York en 1994. Me referiré brevemente a esta última para indicar un par de consideraciones posibles de su reinscripción en la imagen que nos ocupa. La utilización del rostro de Lemebel en la obra *Lemebel de la Resistencia* alude claramente a la contingencia. Es uno más de los cientos que apoyaron desde la llamada *Primera Línea* a los manifestantes. Sin embargo, lo que me resulta más interesante es la resignificación de la corona-halo de jeringas que lleva.¹⁸ Como

¹⁸ La imagen ya ha sido utilizada por el autor en diferentes momentos. El 21 de mayo de 1994, Lemebel realizó la intervención-instalación *Barco Ebrio* en el sindicato de marineros de Valparaíso, dirigida por Tevo Díaz <ondamedia.cl/show/pedro-lemebel-el-barco-

es bien sabido el motivo de las jeringas en la fotografía original estaba asociado con la transmisión del VIH en usuarios de drogas intravenosas. En su lectura, Lemebel propone la colonialidad del contagio, el que pretende “devolver” al opresor resimbolizado en este alacrán que se infiltra en la Marcha por el Orgullo de 1994, conmemorando los veinticinco años de la rebelión de Stonewall.

El objetivo de Lemebel es claro, su representación post-humana, en este caso más allá del orden de los mamíferos, pone a un miembro de la clase de los arácnidos, los escorpiones (el propio signo zodiacal de Pedro) como motivo de su performance. El efecto terrorista de su irrupción denuncia distintos niveles de injusticia social. Por una parte, la falta de políticas públicas de salud que apoyen a los portadores seropositivos, por otra, la creciente higienización de los travestis en el *gay mainstream* neoliberal, cuya nueva visibilidad no ha ayudado en nada a detener las crecientes tasas de asesinatos por orientación sexual e identidad de género en la región. Además, la condición colonial, racial y de clase que se materializa en abierta pugna con el *gay* de clase media alta, blanco y musculoso queda esculpida en la fisonomía de esta loca-alacrán. En palabras de José Esteban Muñoz, la operación del artista revela “una política travesti que se propone crear un malestar en el deseo, el que funciona para confundir y subvertir el tejido social ... [...] sin embargo, no se imbrica fácilmente en ese mismo tejido debido a la complejidad de su naturaleza interseccional” (100).¹⁹ La operación de Beas rescata el valor iconográfico de Lemebel en tanto moviliza la oposición política del pueblo, el binomio burgués-proletario. Lemebel es el santo de los movilizados, la figura de Dios vuelta materia revolucionaria, es él quien indica la vía de la salvación, la vía revolucionaria de la salvación.

ebrio>. En este corto, Lemebel es una sirena-medusa coronada con un tocado de jeringas. La performance acontece en medio del sector de las duchas de hombres y la oficiante del ceremonial erótico lleva el mismo corsé de osamentas y vísceras con el que desfilará unos meses más tarde en la ciudad de Nueva York. El tono de la performance es abiertamente sexual. También la imagen aparecería como portada de la primera edición del volumen *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. (Cuarto Propio, 1995).

¹⁹ [Lemebel] political drag is about creating an uneasiness in desire, which works to confound and subvert the social fabric ...[...] however is not easily enfolded in that social fabric because of the complexity of its intersectional nature” (100).

La idea que recorre este trabajo era la de reflexionar sobre la vuelta espectral de la imagen de Lemebel durante el estallido social en Chile a partir del 18/O y entender de qué modo se ligaban temporalidad, utopía y revolución. Tres han sido las figuras que hemos comentado. Primero, aquella que se identifica con el cuerpo homosexual proletario, el luchador por las minorías sexuales y el sujeto obrero. Esta imagen es la que opera en consonancia con la vuelta de la multitud a la calle haciendo de Lemebel un marcador de la escisión social radical. La segunda es la del Lemebel en alianza con lo femenino. El signo de la Frida-Lemebel que marcó gran parte de su producción artística desde el colectivo Yeguas del Apocalipsis, incluyendo sus performances individuales hasta aquella realizada en la Fundación López-Pérez unas semanas antes de morir.²⁰ Este signo es quizás el que más visibilidad adquiere durante las movilizaciones sociales del último año en Chile. Es la imagen del peso que adquiere el signo de lo femenino en el cuerpo social. No olvidemos que sin el Mayo feminista de 2018, el sedimento del estallido hubiera sido otro.

Pedro-Frida, Lemebel-Frida opera como el centro de gravedad de las exequias del patriarcado y de su racionalidad económica. La tercera y última de las imágenes es la del Pedro revolucionario. La calle es la esquina y la morada como querrían Agamben y Badiou, de una “masa estructurada” (Badiou 37) o en vías de serlo. El fenómeno de la utopía revolucionaria y las reverberaciones de su posibilidad en el espejo de las movilizaciones erigen a Lemebel (y a otras figuras) como un redentor, un mesías y un santo. Esto no es más que pensarlo como aquel que es capaz de representar a la multitud.

²⁰ Un análisis exhaustivo de esa performance es realizado por Fernando A. Blanco en “‘La Frida no envejeció. Yo soy la Frida envejecida’. La última performance de Pedro Lemebel” (2020).

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, Alan. *Teoría del sujeto*. Traducido por Juan Manuel Spinelli. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Blanco, Fernando A. "‘La Frida no envejeció. Yo soy la Frida envejecida’. La última performance de Pedro Lemebel". *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en la obra de Pedro Lemebel*, editado por Fernando A. Blanco. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2020. pp. 73-84.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- _____. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- _____. *Undoing Gender*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Cárcamo-Huechante, Luis Ernesto. "Las perlas de los ‘mercados persas’: estética y economía de la crónica urbana en Pedro Lemebel". *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, editado por Fernando A. Blanco y Juan Poblete. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010. pp. 157-179.
- Castillo, Bárbara. "Oralidad y conocimiento en las crónicas radiales de Pedro Lemebel". *Pedagogías de la disidencia en América Latina*, editado por Patricia Oliart. Lima: La Siniestra, 2020. pp. 37-62.
- Contardo, Óscar. "El apartheid". *La Tercera Domingo*. 1 de noviembre de 2020, <latercera.com/opinion/noticia/columna-oscar-contardo-el-apartheid/TPIVKV2G25ARBOBFBJGELZZSPI/>.
- Didi-Huberman, Georges. "El gesto fantasma". Traducido por Claude Dubois y Pilar Vásquez. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, Universidad de La Laguna, Vol. 4, 2008, pp. 280-291.
- El Desconcierto. "Nuevo atentado a la cultura: Desconocidos destruyen mosaico de homenaje a Pedro Lemebel". *El Desconcierto*, 17 de septiembre de 2020, <eldesconcierto.cl/nacional/2020/09/17/nuevo-atentado-a-la-cultura-desconocidos-destruyen-mosaico-de-homenaje-a-pedro-lemebel>.
- El Mostrador Cultura. "Grandes personajes de la cultura apoyan la lucha feminista en intervención artística del GAM". *El Mostrador*,

- 9 de septiembre de 2019, <elmostrador.cl/cultura/2019/09/09/grandes-personajes-de-la-cultura-apoyan-la-lucha-feminista-en-intervencion-artistica-del-gam/>.
- Freccero, Carla. "Queer Spectrality. Haunting the Past". *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, editado por María del Pilar Blanco y Esther Peeren. New York: Bloomsbury, 2013. pp.335-360.
- Mayol, Alberto. *Big Bang. Estallido social 2019. Modelo derrumbado - Sociedad rota - Política Inútil*. Santiago de Chile: Catalonia, 2019.
- Montesinos, Elisa. "Notas a pie: El día en que Lemebel lanzó una molotov en el programa de Carcuro". *El desconcierto*, sección Tipos móviles, 23 de enero de 2020, <eldesconcierto.cl/tipos-moviles/2020/01/23/el-dia-en-que-lemebel-lanzo-una-molotov-en-el-programa-de-carcuro>.
- Muñoz, José Esteban. *Desidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota, 1999.
- Palominos, Simón. "Nueva Hagiografía Popular", s/f., <laciudadcomotexto.cl>.
- Poblete, Juan. *La escritura de Pedro Lemebel como proyecto cultural y político: Crónica, ciudadanía y literatura bajo el neoliberalismo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2018.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. 2003. Traducido por Lucía Vogelfang y Matthew Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Reposi Garibaldi, Joanna, directora. *Lemebel*. Largometraje documental / 96 minutos. Santiago de Chile: BancoEstado/Compañía de Cine; Solita Producciones, 2019.
- Sepúlveda, Rodrigo, director. *Tengo miedo torero*. Largometraje/93 minutos. Santiago de Chile: Forastero/Tornado/Caponeto/Zapik Films, 2020.