

Review / Reseña

Martínez, Luciano, ed. *Pedro Lemebel, belleza indómita*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2022. 450 pp.

María Laura Bocaz-Leiva

University of Mary Washington

Pedro Lemebel, belleza indómita reúne el trabajo de 19 colaboradorxs que estudian la figura y producción artística de Lemebel en todas sus dimensiones: crónicas, ficción literaria, acciones de arte, entrevistas y material audiovisual. El volumen, dividido en seis secciones, abre con una lograda introducción del editor, Luciano Martínez, quien junto con introducir eficazmente a lxs lectores al contenido y organización del volumen, destaca la diversidad de tradiciones culturales, contextos creativos y académicos de sus colaboradorxs, develando además, el origen del llamativo título del volumen.

La sección inicial titulada “*En primera persona*” se inaugura con una entrevista inédita a Pedro Lemebel realizada por Héctor Domínguez-Ruvalcaba en la casa del cronista en Bellavista en el 2011. El texto “Por esa insaciable sed metafórica: entrevista a Pedro Lemebel” abre con una breve síntesis que abarca el desarrollo del trabajo de Lemebel como performista, activista, novelista y cronista, con énfasis en los temas y uso de la crónica. La entrevista, por otra parte, permite a lxs lectores hacerse una idea de la visión que Lemebel tenía entonces de la importancia de su manifiesto “*Hablo por mi diferencia*”, así como de *Loco afán*, en el desarrollo de su obra. También abarca la recepción crítica que tuvo su producción en Chile, de la relación de su literatura con la

de otros escritores como Néstor Perlongher, José Donoso, Diamela Eltit y Carmen Berenguer, así como de su uso de la crónica como un nexo entre un lector masivo y la academia.

En “Te espero en el Empire, pero no puedo caminar, estoy inválida”, Carmen Berenguer rememora y revisita su amistad y trabajo con Lemebel, ofreciendo un sobrecogedor testimonio de una amistad arraigada en la lectura, mediante su trabajo colectivo en acciones callejeras clandestinas y performances. A través de su texto Berenguer (re)valora el lugar, impacto y legado de la literatura de Lemebel en plena dictadura, así como de sus acciones e intervenciones, particularmente a través de las crónicas y performances. El texto cierra con una transcripción de un intercambio conmovedor de ambos por correo electrónico y con el relato de los últimos minutos compartidos por estos dos amigos entrañables, en el cuarto de hospital donde Lemebel estuvo internado.

“Pedro Lemebel y Néstor Perlongher: chorreo de madres”, del escritor y cronista Alejandro Modarelli, abre con un epígrafe donde Lemebel señala la importancia de la poesía de Néstor Perlongher en su escritura. El texto dialoga en torno a esas “complejidades políticas”, a ese “lenguaje completo y complejo pero rico en fisuras” (63) que Lemebel dice encontrar en su lectura de Perlongher. Resulta particularmente interesante en este texto el ejercicio contrastante centrado en la materialización de la relación con la madre en el discurso de ambos. El de Perlongher, “desapegado de la tibieza materna” (67) y el de Lemebel unido indisolublemente a la madre (68).

La segunda sección titulada “*En contexto*” se inaugura con una valiosa cronología de la vida y obra de Lemebel elaborada por el editor del volumen, Luciano Martínez. La cronología cuenta con una breve introducción en la que se advierte a los lectores de las dificultades que presenta la datación de ciertos acontecimientos de la vida de Lemebel a pesar de su elaboración a partir de múltiples fuentes, tales como las crónicas del autor, sus declaraciones en entrevistas, artículos periodísticos, libros y documentales. La cronología comienza con el nacimiento de Lemebel en 1952 y cierra con la publicación *Pedro Lemebel, belleza indómita* en el 2022, seguida de una completa bibliografía de los textos utilizados en su elaboración (143-154). En la cronología, Martínez entrelaza hábilmente acontecimientos esenciales en la vida y desarrollo de la obra de Lemebel, con momentos de la historia de Chile y América Latina relevantes para la lectura y estudio de la vida y obra de Lemebel, así como con información fundamental sobre la edición y reimpresión de sus textos, su traducción y momentos

claves en la recepción crítica de su obra. Como resultado, se ofrece un acercamiento pormenorizado y contextualizado del escritor en sus dimensiones de novelista, cronista, performista y activista, así como del desarrollo de su obra y su periplo editorial. La información recogida proporciona datos significativos, elaborados a partir de citas claramente especificadas entre paréntesis e incluidas en la bibliografía.

También cuenta con útiles notas de contenido que permiten, por ejemplo, aclarar errores en fechas de publicación como el del relato “Porque el tiempo está cerca”, u ofrecer excelentes referencias bibliográficas para investigadores, docentes y lectores más allá de la obra de Lemebel. Esto refiere, por ejemplo, al libro de Raúl Zibechi, *Territorios en resistencia*, en el apartado en el que se hace referencia a la compra engañosa de un terreno en el Zanjón de la Aguada por parte de la abuela de Lemebel o al sitio web del AYA que recoge la totalidad de las exposiciones sobre el colectivo las Yeguas del Apocalipsis realizadas entre 1993 y 2016.

En “Pedro Lemebel y su Cancionero: programa radial para un público femenino popular” Bernardita Llanos aborda los orígenes, objetivos, historia e impacto de *Radio Tierra* para luego centrarse en el espacio radial *Cancionero*, dirigido por Lemebel entre 1996 y 2002. A partir de una rica discusión que incluye material de archivo inédito, Llanos ofrece un análisis claro y revelador de la esencia del programa, de los recursos estéticos y políticos que utiliza Lemebel para su realización: crónica y música popular. De igual forma, explora su alcance e importancia tanto para el éxito de Radio Tierra, la transmisión de las crónicas de su autor, como para la visibilización de las organizaciones de derechos humanos, las disidencias sexuales y las mujeres, convirtiéndose en un espacio único de crítica y resistencia que logra intervenir como ningún otro en el espacio doméstico femenino.

En “Lemebel en el 18/O. Todos somos estallido: utopía, temporalidad y revolución”, Fernando Blanco ofrece un reflexivo análisis crítico de la “vuelta espectral de la imagen de Lemebel” y, por ende, de su presencia y circulación durante el estallido social chileno del 18 de octubre de 2019. A través de un estudio transdisciplinario, Blanco indaga en el rol que la temporalidad, la utopía y la revolución (195) juegan en ese retorno de la imagen de Lemebel que se instala en medio de esa lucha disidente póstuma, que marca y transforma el destino de Chile. El análisis se centra en tres obras que incluyen la imagen de Lemebel: el mosaico de Lemebel creado por el colectivo Musa instalado en el centro de Santiago (utilizado en la portada *Pedro Lemebel, belleza indómita*); el busto titulado “Pedro-Frida” que la artista Verónica González instalaba todos los viernes entre las 16 y 17 horas en el pedestal del monumento arrancado de

Abdón Cifuentes en la Casa Central de la Universidad Católica, y finalmente, en dos obras de Rosita Beas tituladas “Lemebel de la resistencia” y “Lemebel-Piñera-Conchetumadre”.

La tercera sección “*Archivo, performance y audiovisualidad*” se inaugura con la reflexión crítica de Fernanda Carvajal “El archivo como engaño y promesa”, dedicada al archivo que reúne los registros de las acciones de Yeguas del Apocalipsis disponibles actualmente en tres instituciones públicas de Chile: el Archivo Nacional, la Biblioteca Municipal de Concepción y el Museo Nacional de Bellas Artes. El texto permite acercarse a cómo se concibió el proyecto, sus objetivos, y sobre todo los desafíos que presentó el material para la conformación de su archivo debido a las peculiaridades de sus materiales, en su mayoría copias de fotos y videos, por tanto, “imágenes precarias e inapropiables” (210) de acciones mayormente sin registro o registradas precariamente.

En “Ojo de loca no se equivoca” Rita Ferrer ofrece una interpretación de la obra y figura de Lemebel a la luz de “La desaparición de las luciérnagas o el vacío del poder” de Pier Paolo Pasolini (1975) así como de *Supervivencia de las luciérnagas* de Didi-Huberman. Postula a Lemebel y su obra como “un fenómeno *en y de* la cultura popular chilena” en donde su “conciencia de raza (mestiza), clase (trabajadora empobrecida) y género (‘loca’ cronista)” (220) no tiene cabida en la sociedad neoliberal donde irrumpe mediante una escritura y performances que se nutren en gran medida, de ese “ojo fotográfico de loca” que observa durante su deambular por Santiago” (226).

En “En busca de las melodías salvajes: Pedro Lemebel y las audio-visualidades queer contemporáneas en Chile”, Arturo Márquez-Gómez, tomando como punto de partida la centralidad que tiene la música en el proyecto artístico lemebeliano, se propone trazar la influencia de la Nueva Canción Chilena en Lemebel así como la del cronista en lo que denomina “el canto por la diferencia”. Tras una revisión crítica, Márquez-Gómez propone a Lemebel como un eslabón imprescindible entre dos momentos musicales significativos. En la Nueva Canción Chilena, Lemebel habría encontrado “mapas líricos, personas artísticas, performances enunciativas y la exploración de múltiples formas expresivas para manifestar su diferencia en el plano de lo sexual” (234). En “canto por la diferencia”, en tanto—expresión con la que aún a artistas en cuyos proyectos musicales la diversidad sexual ocupa un lugar central entre los que incluye a Alex Anwandter, Javiera Mena, Sebastián, Francisco Victoria, al igual que bandas como Os Marineros y Planeta No—Lemebel se habría constituido en un referente ineludible (244).

La cuarta sección “*Cartografías*” abre con el texto “La poética de Pedro Lemebel: hacer sensible lo pensable y pensable lo insensible”, donde Juan Poblete propone que la producción cronística de Lemebel puede dividirse en dos etapas. En la primera, Lemebel crea un lenguaje—el barroco popular—para escribir sobre objetos y sujetos marginales y reprimidos por el régimen neoliberal, ganando la atención y aprobación tanto de literatos como de la crítica. En la segunda, presente en las crónicas posteriores a *Adiós mariquita linda*—libro que Poblete postula como un “libro bisagra” entre ambas etapas (257)—Lemebel ya es una figura reconocida que logra, a través de su lenguaje popularmente barroco, acercar la literatura a un público más amplio (270). Mediante una cuidada comparación, Poblete postula que las dos etapas constituyen “dos caras de un mismo esfuerzo descolonial por intervenir en la literatura chilena” (270).

En “Crónica y poesía en la escritura de Pedro Lemebel. Tensiones y discontinuidades de un género en devenir”, Clelia Moure analiza el lenguaje poético que sostiene las crónicas de Lemebel, develando con lucidez cómo mediante su extraordinaria “condensación sensorial” (276)—materializada en imágenes, sonidos, olores, colores, texturas, metáforas—el cronista logra “narrar lo inenarrable” (278). En ese nombrar lo inenarrable, decir lo indecible, el autor da voz a quienes no la tienen, pone por escrito experiencias y deseos silenciados, recuperándolos para la memoria colectiva (276).

En “Crónicas lemebelianas: cuerpo dime, carpe diem”, Eduardo Espina hace un recorrido en clave poética de la escritura lemebeliana, orquestando fragmentos de crónicas y entrevistas, donde el uso y las características del lenguaje, al igual que el empleo del tiempo, adquieren un lugar central.

La quinta sección “*Crónicas*” comienza con el rescate del texto hasta el presente inédito de Juan Pablo Sutherland, titulado “Poética de la lengua: cuerpo, sida y clase en *Loco afán*”. Este texto, escrito por encargo—explica el editor—sería la respuesta a la petición del propio Lemebel, de que Sutherland escribiera un texto para la presentación de la segunda edición de *Loco Afán* en la editorial Seix Barral. El texto, que Sutherland califica como un libro atravesado por “la llegada del sida al sur del continente” (323); como “el ACT UP de la literatura chilena”; como “una barricada en la lucha por la emancipación marica”; como una “manifestación de una urgencia” (324), fue leído en la Feria Internacional del Libro de Santiago en el 2013 por el propio Sutherland, quien habría sido su único presentador.

En “Un mapa del cine y un mapa de las estrellas: Lemebel y la escritura cinematográfica”, Macarena Urzúa Opazo reflexiona en torno al uso del cine y lo

cinematográfico en Lemebel. Primero, equipara escritura y filmación, permitiéndole plantear que el cronista deambula por la ciudad “con la pluma como si fuera ésta una cámara en mano que registra y hace de la escritura su modo de grabar” (335). De este modo, así como una filmación funciona a partir de una cadena de imágenes en movimiento, el cronista materializa a través de su escritura una serie de imágenes que indefectiblemente apelan a una memoria colectiva visual, desplegando el complejo archivo fílmico afectivo de Lemebel, compuesto por sus pasiones, canciones, películas, divas, lecturas y registro de la ciudad que recorre.

En un segundo movimiento, Urzúa también compara la poética del documental con la de la crónica a partir de las funciones que, según el teórico del cine Michael Renov, tienen los distintos mecanismos utilizados por el documental, lo que permite establecer una segunda analogía entre el director de un documental y el cronista. Al igual que el director de un documental recoge, encuadra y ordena para dar sentido a las historias que capta con su cámara, el escritor-cronista también recoge, encuadra y ordena las imágenes que reúne, ofreciendo como resultado una “cartografía íntima y afectiva de la ciudad” (340).

En “La intempestividad de Lemebel: la batalla por la memoria cultural chilena en *Adiós mariquita linda* y *Serenata cafiola*”, Ignacio López-Vicuña escoge estos dos libros publicados en 2004 y 2008 respectivamente, como lugares para reflexionar sobre lo afectivo y lo político en las crónicas de Lemebel. En un primer movimiento, postula que en este conjunto de crónicas se puede identificar “un giro más personal y melancólico” en el que resulta posible “discernir una cierta política de la amistad y de los afectos” (350). El resultado de esa convergencia y tensión de lo político y lo afectivo es la materialización de una visión otra de la nación, en la que el cronista da cabida a voces silenciadas, permitiéndole desmentir versiones heterosexistas y patriarcales de la historia oficial del país, que buscan ocultar y olvidar lo que Lemebel insistentemente denuncia y demanda mediante el empleo de un lenguaje transgresor, lúdico e irreverente. En un segundo movimiento, López-Vicuña se desplaza hacia un conjunto de crónicas donde Lemebel más que denunciar o incomodar, destaca a individuos que a su parecer se mantuvieron fieles a la lucha por la justicia, tales como Ana González Recabarren e Isabel Parra, por cuanto ambas, mediante su rebeldía conforman “una contra-narrativa de la historia chilena reciente” (360). En un tercer movimiento López-Vicuña se centra en las crónicas donde a su parecer el cronista busca “integrar a los homosexuales en una narrativa mayor” (360) mediante su cartografía de los espacios de reunión, mostrando una clara preferencia por aquellas apropiaciones y

transformaciones de espacios públicos, “hechas desde lo homoerótico”, en vez de aquellos espacios que “pretenden encajonar lo homosexual dentro de un gueto”, como sería el caso de una discoteca (361).

Tamara Figueroa Díaz en “El despertar insurgente y polifónico de los recuerdos en *Háblame de amores*”, reflexiona críticamente en torno a los actos colectivos de subversión callejera evocados en una selección de crónicas de *Háblame de amores*, libro que postula como un “verdadero canto de compromiso” del cronista en su lucha “por los derechos humanos, la diversidad sexual, la causa feminista, los pueblos indígenas y todo aquello que signifique denunciar el abuso y la injusticia” (372-373). En una primera instancia, Figueroa Díaz se centra en los actos performáticos callejeros llevados a cabo por la agrupación Coordinador Cultural en la que Lemebel participó y de la que deja registro en sus crónicas, como una de las formas de resistencia callejera llevadas a cabo durante la dictadura. Luego, se concentra en “la funa”, entendida como acto de insurgencia colectiva, como forma de escarmiento social realizados durante la postdictadura en contra de un gobierno que no atiende las demandas del pueblo. Para Figueroa Díaz, a través de estos actos colectivos de insurrección callejera realizados durante estos dos periodos continuos de la historia de Chile, se posibilita la transformación de los espacios públicos mediante la solidaridad y resistencia grupal, permitiendo continuar la lucha por la justicia y combatir la inercia social.

La sexta y última sección “*Itinerarios narrativos*” se inaugura con “Mardones (clandestino, incontable)” de Cristián Opazo, centrado en el primer libro de cuentos de Lemebel titulado *Incontables*, el que se habría originado en el taller Soffia, dirigido por Pía Barros, donde Lemebel participó entre 1979 y 1989. A lo largo de este artículo, los lectores accedemos a la génesis del volumen, a imágenes que bosquejan la cocina de su escritura, así como a detalles de la publicación y presentación de este volumen, que en su primera edición artesanal comprendió 300 sobres con siete relatos breves impresos en papel Kraft, firmados por el ilustrador y “Pedro Mardones”. Mediante un análisis acabado de una selección de los cuentos de *Incontables*, Opazo propone estos relatos como antecedentes estilísticos de las crónicas y, al trabajo realizado por Lemebel con el teatrera Andrés Pavez, como antecedente de su “conciencia de performer” (399). Poniendo atención a los apellidos usados por el cronista en dos periodos—Mardones vs. Lemebel—Opazo deja al descubierto el rendimiento creativo de ambos periodos: “en la década en que se apellida Mardones, Pedro aprende a sacar la voz . . . forja el archivo popular que, después, el otro Pedro, Lemebel, sabría ventilar en la escena transicional” (390). Por último, a través de un trabajo significativo con materiales de

archivo, Opazo contrapone los testimonios del propio Lemebel y “el pastiche de datos biográficos” (401) con el que contamos en el presente, para postular las contradicciones que identifica y comenta, como una táctica donde la mentira es estratégicamente utilizada para posibilitar la figuración de una persona pública imposible en el contexto histórico social en el que Pedro Mardones, más tarde Lemebel, creó e intervino.

En “La economía emocional de *Tengo miedo torero*” Judith Sierra-Rivera retoma y problematiza su postura crítica inicial frente a esta novela de Lemebel donde, a la sombra de las crónicas que la antecedían, Sierra-Rivera propuso considerar la novela como la forma que mejor permitió a Lemebel “abrirle paso al hibridismo” propio de la crónica (409). En esta, su relectura, la crítica se propone analizar cómo se construye la economía emocional dentro de la novela a través del análisis de tres escenas unidas por la materialidad del mantel, mediante un trabajo crítico enmarcado en los postulados de Sara Ahmed sobre las emociones y sus efectos. Su nueva lectura, si bien ratifica la continuidad entre las crónicas y la novela lemebelianas, enriquece significativamente su postura inicial al establecer un nexo entre el mantel (objeto) y La Loca (cuerpo). Así, en la economía emocional de la ficción, el objeto mantel se convierte en un objeto afectivo que conmueve, y al estar ese objeto afectivo ligado al cuerpo de La Loca, lo convierte en un objeto emocional en torno al cual se organizan los demás en el mundo narrado.

El volumen se cierra con “Amor y política: el resplandor de la lengua en *Tengo miedo Torero*” por Raquel Olea. En este ensayo, la crítica desplaza su objeto de estudio preliminar—“la lengua loca” de Pedro Lemebel en sus crónicas—para estudiarla en la única novela del cronista, aquella que “lo consagra como autor de mercado masivo”, *Tengo miedo torero* (426). Con esa pluma y sagacidad crítica propia de Olea, lxs lectores accedemos a los rasgos, el funcionamiento y empleo de recursos de esa “habla ruidosa” que interviene y pervierte la forma novelesca (427). Igualmente esclarecedora es su interpretación del binomio de la Loca del Frente y el guerrillero “como dos formas de desajuste y resistencia” al autoritarismo (437). Asimismo, su comparación de la Manuela de Donoso y la Loca del Frente. “Loca suelta”, la Loca lemebeliana, “despliega su habitar en lo público [. . .] tiene uno o varios oficios a través de los que se relaciona con los demás, gestiona una economía informal y desde una diferencia explícitamente enunciada puede enamorarse” (437) en tanto la Manuela de Donoso, se encuentra privada de lo público. Posee un cuerpo, una sexualidad y una experiencia amorosa que se circunscribe al prostíbulo por carecer de un lugar en lo público.

Pedro Lemebel, belleza indómita es un aporte colosal al campo. Una fuente de consulta imprescindible por la variedad y calidad de los artículos que reúne. Dada su

distribución, también abre a sus lectores la posibilidad de transitar con comodidad por el escritor, el cronista, el poeta, el novelista, el activista y performista Pedro Lemebel, a través del ojo crítico de los colaboradores hábilmente organizados por el editor. El volumen además apela a un público amplio y resultará particularmente útil tanto para los docentes que buscan integrar a Lemebel por primera vez en sus cursos, como para quienes quieran incorporarlo nuevamente en sus programas tras navegar este renovado corpus crítico.