

## **HABLAR POR LA DIFERENCIA** **Il corpo della *loca* di Pedro Lemebel**

FRANCESCA VALENTINI  
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

**Abstract** - The body as an instrument, subject and object of resistance against Pinochet's dictatorship, but also against a democracy partly conditioned by the US model, is the fulcrum of Pedro Lemebel's work, who, first through his performances, then with his reflections on the radio and finally with his literary production he gave voice to those on the margins of Chilean society. Through the image of *la loca*, Lemebel traces the fate of those who are doubly marginalized within the system: the metamorphic, transvestite body, sick with AIDS and carnivalesque becomes the fulcrum of the author's reflection. The contribution aims to analyze the theme of the body in Lemebel to highlight how through it the author imposes the voice of not only political but also sexual subalternity, to undermine the pre-established order, the heterocratic society and the exclusionary hierarchies that have always condemned some subjects to a «precarious life» according to Judith Butler's definition.

**Keywords:** Lemebel; Loca; La Yeguas del Apocalipsis; AIDS; borders.

*No soy Pasolini pidiendo explicaciones  
No soy Ginsberg expulsado de Cuba  
No soy un marica disfrazado de poeta  
No necesito disfraz  
Aquí está mi cara  
Hablo por mi diferencia  
Defiendo lo que soy.*  
(P. Lemebel “Manifiesto”, 1986, Santiago de Chile).

### **1. Le mille voci e le mille facce di Lemebel**

Pedro Segundo Mardones Lemebel nasce a Santiago del Chile nel 1952. Oggi è conosciuto come una delle voci più rappresentative della cultura cilena; un autore che ha raccolto gli esiti della dittatura di Pinochet, ma anche della fase neoliberale che ha tentato di dare un nuovo volto al Paese dopo decenni di tirannide. L'attitudine dell'autore di focalizzare la propria attenzione sul margine consente, attraverso la sua opera, di esplorare gli interstizi urbani in cui le pagine della storia cilena palesano la loro violenza più sordida e la loro

ipocrisia.

Presentare l'opera e lo spirito di Lemebel non è un'impresa facile, poiché qualsiasi analisi sembra tralasciare qualcosa: l'autore, infatti, si dedica alla scrittura, ma anche alla radio e all'arte della performance. Focalizzare l'attenzione sulla sua prosa rischia di non cogliere il legame che esiste tra la scrittura di Lemebel e la sua lunga esperienza a Radio Tierra, dove, nella trasmissione *Cancionero* (1994-2002), l'autore racconta le proprie cronache urbane, recuperando quella dimensione di oralità che secondo lui può essere interpretata come un atto di riappropriazione della natura culturale dell'America Latina precolombiana<sup>1</sup>. Tuttavia, oltre alla dimensione della voce e a quella letteraria, è innegabile che anche il corpo acquisti una valenza semantica importante: Lemebel, infatti, usa il suo corpo come veicolo del proprio messaggio politico, come elemento di resistenza, come significante della propria dissidenza sia politica che sociale. In una produzione artistico-letteraria come quella di Lemebel, è necessario individuare delle tematiche ed esaminare il modo in cui queste siano state declinate all'interno della magmatica esperienza dell'autore. È inoltre interessante sottolineare che, accanto alle cronache che tracciano affreschi realistici e pulsanti delle vite che affollano le periferie di Santiago del Cile, vi siano dei veri e propri manifesti che guidano nella lettura dell'intera opera dell'autore; se indubbiamente la voce di Lemebel si palesa con commenti personali in tutte le storie che racconta, ci sono testi in cui il messaggio politico e sociale dell'autore costituisce l'oggetto stesso della narrazione.

Il contributo intende focalizzarsi sulla rappresentazione, ma anche sull'uso vero e proprio del corpo, come strumento di resistenza e, a tempo stesso, come mezzo attraverso il quale costruire un contro-modello. L'esperienza del corpo è centrale nella produzione di Lemebel ed è attraverso il proprio corpo che l'autore presenta, non solo se stesso, ma tutte le minoranze, del presente e del passato, in cui egli stesso si identifica. La produzione di Lemebel può essere definita una produzione del e per il popolo<sup>2</sup>: è a partire dal popolo silenziato, violato, ghettizzato, ignorato dalle

<sup>1</sup> Scrive Lemebel in uno dei suoi racconti: «Quizás el mecanismo de la escritura es irreversible y la memoria alfabetizada es el triunfo de la cultura escrita representada por Pizarro, sobre la cultura oral de Atahualpa. Pero eso nos demuestra que leer y escribir son instrumentos de poder más que de conocimiento. [...] Muchos son los silencios impuestos por la cultura grafóloga a las etnias orales colonizadas, pero aprender a leer esos silencios es reaprender a hablar. [...] ese silencio es nuestro, pero no es silencio, habla como una memoria que exorciza las huellas coloniales y reconstruye nuestra dignidad oral destrozada por el alfabeto» (Lemebel 2014a, p. 87).

<sup>2</sup> Parafrasando le parole di Lemebel, «Hablo por mi diferencia» (Lemebel 2015, pos. 974), si potrebbe affermare che Lemebel parli «per la differenza» e al contempo «para la diferencia»: l'autore, dunque, parla sia assumendo la prospettiva della differenza, che per coloro che appartengono alle minoranze, siano esse di genere, etniche, politiche, economiche o che riguardino l'orientamento sessuale.

politiche dominanti, infatti, che nasce la parola dell'autore. Il soggetto della riflessione dell'autore è proprio quel corpo del popolo, già segnato dalle cicatrici della secolare colonizzazione che ancora rivela i propri risvolti, che è passato da una violenza palese degli anni della dittatura di Augusto Pinochet a una violenza più indiretta degli anni '90; anche se alla fine del lungo regime di Pinochet il Cile sembra entrare in una nuova e meno rigida fase della propria storia nazionale, secondo Lemebel queste politiche inclusive sono solo fragili facciate<sup>3</sup>. Inoltre, come evidenzia Bizzarri, la transizione del Paese è, nell'opera di Lemebel, scandita dalla problematica diffusione dell'HIV, aspetto che rende ancora più problematico il passaggio da un clima di violenta repressione delle minoranze a una fase maggiormente inclusiva (Bizzarri 2020, pp. 82-83).

## 2. *Maldecir la lengua patriarcal*

### 2.1. *El bautismo marica*

Pedro Lemebel nel suo celebre «Manifiesto» afferma: «No necesito disfraz»; anche Monsiváis sottolinea:

Quítese cualquier tono de revelación a lo que sigue: Lemebel es gay, y no consigue ni quiere disimularlo, y él, además, cuando se le ocurre, atraviesa las fronteras del vestuario asignado a su género (las restricciones que, en el caso de las mujeres, han sido abolidas por la comodidad), y no ha tomado en serio las restricciones del clóset o del armario, ese ámbito de contención y vergüenza cada vez más desajustado (Monsiváis 2007, p. 5)

L'omosessualità, infatti, è sempre stata al centro delle riflessioni dell'autore, il quale, oltre a non averla mai negata, l'ha sempre volutamente enfatizzata, celebrata, baroccamente esibita, ma l'ha anche inserita in una dialettica più

<sup>3</sup> Un esempio chiaro della fragilità del processo inclusivo si può evincere dal racconto «Che non incroci il presidente» in cui Lemebel viene invitato a rinunciare a un evento per non infastidire il presidente Lagos; l'intellettuale, alla segretaria che era stata incaricata di chiamarlo per pregarlo di non presenziare all'evento, risponde: «Mi sta dicendo che non posso stare nella stessa città con il presidente? Per quel che mi risulta sono cileno anch'io, e sono libero di percorrere il Paese come mi pare. Inoltre, per sua informazione, anch'io ho aiutato a costruire questa democrazia. [...] non posso calmarmi davanti a una tale villania, e mi si affollano in testa tutte le esclusioni che ho patito nella vita. [...] Mi rifiuto con rabbia di essere vietato in questa che chiamano demos-grazia» (Lemebel 2011 pp. 128-129). Un altro episodio chiave che trova spazio nelle cronache dell'autore è l'incendio appiccato in maniera dolosa alla discoteca Divine di Valparaíso: il locale, simbolo dell'omosessualità cilena, viene incendiato il 4 settembre del 1993. Lemebel ritrae quella serata nel racconto «La musica e le luci non si sono mai spente» (Ivi, pp. 61-64), attribuendo l'episodio alla manifesta omofobia che domina anche lo scenario della transizione neoliberale.

ampia, facendola diventare lo strumento attraverso il quale leggere i limiti della realtà che lo circondava.

Nato Pedro Segundo Mardones Lemebel, a seguito della pubblicazione dei suoi primi scritti, decide di adottare il cognome materno per sottolineare il legame con l'universo femminile e il rigetto del rigido modello patriarcale nel quale non si rispecchia; oltre alla posizione ideologica che è implicita nella scelta dell'autore, va anche sottolineato che la decisione di adottare il cognome materno sia, per lo scrittore, una forma di riscatto e di legittimazione la figura della propria madre: «mi madre es hija natural y el ponerme su apellido es como si la reconociera» (Gajardo 1995, p. 15). La scelta di affrancarsi — e si sceglie di impiegare questo termine in maniera non casuale — dalla linea paterna e di identificarsi con quel femminile sempre collocato in una posizione di subalternità dalla visione del patriarcato, ha, com'è noto, numerosi antecedenti come quello di bell hooks<sup>4</sup>; il significato simbolico della rinuncia al cognome del padre rimanda alla chiara volontà di svellere un ordine sociale che impone la centralità del maschile e la subordinazione del femminile. Lemebel, in un'intervista, dichiara di aver scelto di rifiutare il cognome paterno dopo le prime pubblicazioni per non mettere in difficoltà il padre, il quale provava imbarazzo davanti alle tematiche omosessuali. È lo stesso autore attraverso il racconto «Loco afán» a porre l'attenzione sulla sua volontà di scardinare l'ordine patriarcale anche attraverso il linguaggio e la sua metamorfosi:

Vadeando los géneros binarios [...]. Me atengo a la perturbación de este aroma para comparecer con mi diferencia. Digo minoritariamente que un meollo o ranura se grafía en su micropolítica constreñida. [...] desde un imaginario ligoso expulso estos materiales excedentes para maquillar el deseo político en opresión. Devengo coleóptero que teje su miel negra, devengo mujer como cualquier minoría. Me complicito en su matriz de ultraje, hago alianzas con la madre indolatina y aprendo la lengua patriarcal para maldecirla. (Lemebel 2015, pos. 1402)

Il problema del nome, dell'identificazione, l'associazione del nome a un'identità, a un gruppo sociale, a un'ideologia è spesso inserito negli

<sup>4</sup> Scrive Maria Nadotti: «bell come la madre, Rosa Bell Watkins. hooks come la nonna materna, Bell Blair Hooks. Minuscole, in entrambi i casi, le iniziali. Lo pseudonimo “militante” che negli anni '70 va a sostituire il nome anagrafico di Gloria Jean Watkins ha infatti una triplice funzione: affermare con forza la valenza politica di un atto di ri-nominazione che è gesto fondativo di una soggettività inedita; ancorare quel nuovo sé femminista, battezzato con nomi materni, a un continuum femminile che solo ora, alla luce di una pratica politica collettiva che sa dirsi tale, può riscattarsi da una silenziosa, secolare, apparente passività; sfidare il “proprietario” — e per le donne “espropriativo” — sistema dei nomi, che lungo l'asse maschile incensa non contraddittoriamente individualità e continuità, negandole entrambe lungo quello femminile» (Nadotti 2020, p. 19).

interstizi della prosa di Lemebel, ma è centrale nella cronaca «Los mil nombres de María Camaleón» in cui scrive:

Como nubes nacaradas de gestos, desprecio y sonrojos, el zoológico gay pareciera fugarse continuamente de la identidad. No tener un solo nombre ni una geografía precisa donde enmarcar su deseo, su pasión, su clandestina errancia por el calendario callejero donde saludan siempre inventando chapas y sobrenombres que relatan pequeñas crueldades, caricaturas zoomorfas y hábiles ocurrencias. Una colección de apodos que ocultan el rostro bautismal, esa marca indeleble del padre que lo sacramentó con su macha descendencia, con ese Luis júnior de por vida. Sin preguntar, sin entender, sin saber si ese Alberto, Arturo o Pedro le quedaría bien al hijo mariposón que debe cargar con esa próstata de nombre hasta la tumba. Por eso odia tanto ese tatuaje paterno, ese llamado [...]. Así, el asunto de los nombres no se arregla solamente con el femenino de Carlos; existe una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre. [...] Nombre adjetivos y sustantivos que se rebautizan continuamente de acuerdo al estado de ánimo, la apariencia, la simpatía, la bronca o el aburrimiento del clan sodomita siempre dispuesto a reprogramar la fiesta, a especular con la semiótica del nombre hasta el cansancio. (Ivi, pos. 675-681).

Il nome diventa, nella poetica di Lemebel, una metafora barocca del travestimento, della negazione del binarismo di genere, della liberazione dagli stereotipi e dalla rigidità del modello borghese eterocratico. L'arte del travestimento travalica i confini del corpo e coinvolge, in Lemebel, il linguaggio stesso: a partire proprio dalla scelta del nome, l'autore stravolge il significato univoco della parola, trascinandola in un turbine barocco di significazioni.

## 2.2. La figura materna

Sono frequenti nell'opera di Lemebel le pagine in cui l'artista presenta se stesso come *el artista de los bordes*; Carlos Monsiváis, uno dei critici che si è occupato di più dell'opera di Lemebel, lo ha descritto come «dueño [...] de una solidaridad narrativa con los marginales, sus semejantes, no exenta de burla o de crueldad» (Monsiváis 2007, p. 5). È a partire dalla volontà di identificarsi con le donne della propria famiglia attraverso la scelta del proprio nome che inizia il suo percorso di resistenza e di rappresentazione delle realtà urbane e sociali che parte del mondo culturale si rifiuta di esplorare. La presenza materna è ricorrente nel pensiero dell'autore e in una delle molteplici interviste rilasciate egli definisce la scrittura stessa «un camino para llegar a la tibieza del vientre»<sup>5</sup>. Se Lemebel parla spesso della

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gfQRLKtHIw0&t=1139s>, consultato in data 07.07.2024.

madre, Violeta Elena Lemebel, e della nonna Olga, nella sua opera crea anche una serie di caratteri che rimandano alla figura materna: all'interno del mondo *de las locas*<sup>6</sup>, infatti, è frequente che ci siano dei soggetti che rivestono il ruolo della madre, della genitrice, andando a sottolineare come il passaggio dal sesso biologico alla riappropriazione della propria identità sessuale e di genere sia una sorta di rinascita. Queste figure, presentate spesso attraverso delle descrizioni parodiche e quasi comiche, acquistano una valenza significativa come risposta al modello della famiglia tradizionale: se nelle cronache di Lemebel non mancano figure di madri che assecondano i figli che si prostituiscono indossando vestiti femminili<sup>7</sup>, l'attenzione dell'autore è rivolta anche verso i nuclei familiari in cui l'omosessualità viene vissuta come una piaga sociale, come una macchia infamante. In *Tengo miedo torero*, per esempio, la protagonista, la Loca del Frente, racconta con un tono solo apparentemente frivolo e burlesco la sua vicenda personale, la reazione del padre davanti alla sua evidente omosessualità e la violenza ipocrita che è stata costretta a sopportare dal genitore che, denigrandola per i suoi modi effeminati, tuttavia abusava brutalmente e segretamente del suo corpo<sup>8</sup>. L'ipocrisia del macho latino, del membro del sindacato, dell'emblema della virilità fascista emerge chiaramente in tutta la produzione di Lemebel: coloro che consacrano l'omofobico machismo latino sono anche coloro che, complice la notte discreta, raggiungono per primi le case delle *locas* che si

<sup>6</sup> La scelta di Lemebel di utilizzare il lemma *loca* per indicare il soggetto omosessuale maschile che indossa vestiti femminili e che parla di sé in termini femminili viene illustrata da Gabriele Bizzarri: «Geopolíticamente hablando [...] si la palabra 'loca' – además de hacerle eco, rescatándolo del argot callejero chileno, al homosexual de barriada ('cola', 'coliza' o 'colisa') –, con apenas una letrita de maquillaje, también evoca un sugestivo inverso anagramático de la 'colo-nización' – o quizás, una suerte de colonización 'invertida', escamoteada, desviada –, por otro lado, lúbricas y sin ley, las locas se dejan contagiar (y contagian), la colonización les entra, seductora, por el patio trasero, por la 'cola', se les mete por el 'colon', y se convierte en ocasión de disfrute, en un placer enfermizo» (Bizzarri 2020, p. 84). In questo studio si predilige il termine in spagnolo perché la portata semantica del termine è tale da renderlo, in questa sede, intraducibile.

<sup>7</sup> Ne è un esempio la madre de «la Coco Chanel», protagonista della cronaca «Su ronca risa loca»; Lemebel scrive: «Su pobre mamita, la única que la comprende, que le arregla la peluca y le echa condones en la cartera diciéndole que se cuide, que los hombres son malos, que nunca se suba a un auto con más de uno, que les tome la patente por si acaso, por si la dejan desnuda y toda quemada con cigarros, como le pasó a la Wendy la semana pasada. Su mamita, que no duerme pensando, rezándole a la Virgen para que la acompañe en los peligros de la noche» (Lemebel 2015, pos. 926).

<sup>8</sup> La Loca, parlando del proprio padre, afferma: «Él decía que me hiciera hombre, que por eso me pegaba. Que no quería pasar vergüenzas, ni pelearse con sus amigos del sindicato gritándole que yo le había salido fallado. A él tan macho, tan canchero con las mujeres, tan encachao con las putas, tan borracho esa vez manoseando. Tan ardiente su cuerpo de elefante encima de mí punteando, [...] sin cuerpo ni valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándose» (Lemebel 2014b, p. 10).

prostituiscono nella capitale cilena e non solo<sup>9</sup>. La necessità di creare nuovi vincoli affettivi, quasi familiari, spinge le *locas* all'aggregazione; molte di queste occupano le stanze delle case di appuntamento, ma sviluppano uno strano legame con la *loca* anziana che generalmente le gestisce. In *Tengo miedo torero* è la figura della Rana a rivestire il ruolo chiave della madrina, la quale ha saputo accogliere la Loca rigettata dal sistema patriarcale. Scrive Lemebel:

Incluso antes de encontrar su casa, cuando ella era una callejera perdida, la única que le había dado alojamiento y un plato de comida era la Rana, una veterana cola de noventa kilos que la acogió como una madre, aconsejándola que no se dejara morir, que la cortara con el trago, que olvidara al curagüilla que la hundió en el vicio, que hombres había muchos, sobre todo ahora con la cesantía y los milicos. Tira pa'riba, niña, que aún estás joven, la encaraba la Rana, obligándola a bañarse, prestándole ropa limpia, mientras quemaba con asco los trapos que hervían de piojos achicharrados por el fuego. Después la Rana le dio trabajo. [...] Todo se aprende en la vida mirando, chiquilla, igual que la cochíná, que la aprendiste solita. (Lemebel 2014b, p. 42)

La Rana insegna alla Loca un mestiere tipicamente femminile come quello del cucito: la scelta di Lemebel di immaginare le *locas* come eredi di Aracne rientra nella dialettica dell'eccesso e della parodia, ma soprattutto è un'ulteriore messa in discussione del binarismo di genere. Le dinamiche che interessano il gruppo delle *locas* sono talvolta parodiche rappresentazioni dei rapporti che si instaurano tra le donne, rapporti che oscillano dall'invidia, alla gelosia, ma che si trasformano in reti di supporto nel momento del bisogno. È soprattutto nell'analisi dell'assistenza che le *locas* danno alle vittime dell'AIDS che emerge maggiormente questo atteggiamento: in «La muerte de Madonna», per esempio, le *locas* di San Camilo – «un perdido reducto del travestismo prostibular que desaparecía en Santiago» (Lemebel 2015, pos. 388) – si stringono attorno a La Loba come figlie di una madre malata. Nei secoli il compito di assistere i malati è sempre stato rivestito dalle figure femminili, così l'autore immagina le *locas* occuparsi di vegliare sulla malata, di accompagnarla verso la morte e di prepararla per il funerale; nel caso de La Loba, ovviamente, il rito della vestizione e del trucco per la cerimonia funebre è caratterizzato dal colore, dall'ironia amara e dalla carnevalizzazione bachtiana che domina l'universo delle *locas*.

Se le immagini delle madri e dei rapporti familiari dominano le cronache dell'autore, anche le performance di Lemebel sono intessute di rimandi che richiamano questa linea matriarcale. Lemebel in una delle ultime performance rende omaggio alla tomba di sua madre a sottolineare

<sup>9</sup> Esempio è il racconto «La Regine de aluminios el mono» in cui sono gli stessi membri delle forze armate a dilettarsi nelle case de *las locas* (Lemebel 2015, pos. 258-348).

l'importanza che la donna ha avuto nella sua vita e nel suo percorso artistico-letterario: come l'identificazione con la linea familiare femminile segna l'inizio del suo percorso artistico e letterario, così il luogo in cui riposa la madre diventa il simbolo del suo lascito testamentario. Il 29 giugno del 2014, infatti, l'artista si reca sulla passerella che porta al *Cementerio Metropolitano* dove inizia la sua performance *Abecedario*, che consiste nel disegnare sul cemento tutte le lettere dell'alfabeto con il neoprene<sup>10</sup> per poi incendiarle per richiamare la necessità di incendiare il linguaggio, o tutti i linguaggi, per rompere con le convenzioni e le costrizioni sociali, letterarie e culturali; come sottolinea Zúñiga, la performance può essere letta come la sintesi dell'intera opera di Lemebel: «difícil pensar en otra imagen que [como *Abecedario*] refleje con tanta precisión lo que es — y lo que ha sido — la obra de Lemebel: incendiar el lenguaje en medio de la ciudad, sin perder el control de la situación [...]. Eso es la obra de Lemebel, esa ha sido una de sus grandes características: incendiarlo todo para cambiar las cosas, con rabia, con talento» (Zúñiga 2014, online). Realizzare l'opera sulla passerella del cimitero aumenta il valore simbolico della performance stessa: la passerella, infatti, può essere interpretata sia come limite, come frontiera tra la vita e la morte, ma anche come necessità di difendere un passato troppe volte silenziato; inoltre va sottolineato come il corpo di Lemebel durante la performance presentasse gli inconfondibili segni della malattia che lo porterà alla morte pochi mesi dopo: il corpo emaciato, fortemente provato alla fine di *Abecedario*, diventa esso stesso soggetto della performance, enfatizzando il suo significato metaforico. Lemebel, sui suoi irrinunciabili tacchi alti, sembra consegnare una sorta di eredità con *Abecedario*, un appello a scalfire la frontiera che divide la pratica letteraria dalla realizzazione della performance: l'arte di Lemebel, infatti, è una vera e propria compenetrazione tra la parola scritta, recitata<sup>11</sup>, urlata delle sue cronache e la materializzazione fisica della sua denuncia, della sua protesta e della sua volontà di dar voce alle minoranze che non hanno diritto di parola nel Cile della dittatura, ma che non riescono a

<sup>10</sup> L'uso del neoprene accomuna più performance dell'autore. La scelta di questo solvente non è scevra di riferimenti sociali e politici: dagli anni '70, infatti, il neoprene diventa particolarmente diffuso come la droga dei margini; come sottolinea María José Contreras Lorenzini, «su bajo costo y sus efectos psicoactivos, como la supresión del hambre, acompañada de una sensación de bienestar momentánea, popularizaron el uso de este pegamento entre la población» (Contreras Lorenzini 2020, p. 221). È poi lo stesso Lemebel a commentare la sua scelta: «Siempre he usado fuego y neoprén, por toda la carga simbólica que tiene este pegamento inflamable desde la dictadura; la droga del tolueno para el hambre, los jóvenes cesantes, la barricada, el corazón molotov, hasta ahora que se vuelve a potenciar en la calle incendiada de la marcha estudiantil» (Espinosa 2014)

<sup>11</sup> Come ricorda Del Pino, infatti, è sempre necessario ricordare che le pagine delle cronache di Lemebel siano state scritte per la lettura pubblica durante il programma radiofonico *Cancionero*: «donde este puñado de crónicas se hicieron públicas en el goteo oral de su musicalizado relato» (Del Pino 2004, p. 135).

emergere neanche nella fase neoliberale. La parola di Lemebel non è pensata per essere letta privatamente, ma è pensata per essere condivisa a voce alta: «En *Cancionero* una parte crucial de la puesta en lectura era la musicalización de las crónicas que a ritmo de boleros, baladas, mambos y cuecas aportaba a la creación de una atmósfera emotiva e imaginaria de una comunidad negada» (Contreras Lorenzini 2020, p. 228). Ma l'autore non si limita a leggere le proprie parole, a trasformarle in una vera e propria performance dell'oralità, ma le mette letteralmente in scena. Regina Vanesa Cellino, parlando del rapporto tra l'opera scritta e la performance di Lemebel, scrive:

No existen dos momentos en la vida intelectual del chileno, no podemos escindir al performer del escritor. El primero aprovisiona al otro que se desenvuelve en las textualidades poéticas y barrocas. [...] Tretas de una escritura vivencial y corporal [...], las crónicas literarias constituyen un acto de performance desde varios sentidos: el intersticio de géneros, una intervención de denuncia y protesta, la teatralidad como herramienta para hacer ver el cuerpo homosexual desde el margen y una escritura basada en una textualidad corporal (Cellino 2015, pp. 45-46).

È proprio per questa impossibilità di trattare ogni aspetto dell'opera di Lemebel in maniera esclusiva che si ritiene sia più interessante concentrare l'attenzione su nuclei tematici piuttosto che sui singoli generi artistici che hanno visto impegnato Lemebel durante la sua carriera, anche perché il messaggio completo dell'autore si può cogliere solo considerando tutti i mezzi che ha utilizzato per esprimersi.

### 3. Il corpo *de la loca*

#### 3.1. *Las Yeguas del Apocalipsis*

L'uso del corpo viene vissuto dall'autore come un momento imprescindibile del suo discorso politico e sociale: se nelle ultime performance, come *Abecedario*, la fragilità del corpo è stata centrale anche per la condizione fisica dello stesso autore, il quale crede così fortemente nel corpo come veicolo di espressione artistica e identitaria che teatralizza la sua stessa malattia per veicolare la sua posizione, il momento più rappresentativo del bisogno di Lemebel di usare il corpo come codice del suo messaggio è l'esperienza de *Las Yeguas del Apocalipsis*<sup>12</sup>, il celebre duo artistico

<sup>12</sup> Attualmente le principali performance del collettivo sono disponibili online: <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/>.

composto dallo stesso Lemebel e da Francisco Casas che ha operato dal 1987 al 1997. L'iniziativa dei due artisti non è la sola a svilupparsi nel contesto cileno, infatti, a partire dalla fine degli anni Settanta si formano gruppi di artisti che usano la performance come strumento di espressione della dissidenza contro la situazione politica in cui erano costretti a operare. Nel 1979, per esempio, si crea il Colectivo de Arte (CADA) del quale fanno parte intellettuali come Raúl Zurita e Diamela Eltit; questi artisti «producían espectáculos en la calles, convirtiendo a los transeúntes en espectadores y partícipes», ma queste performance erano soprattutto «un acto político en plena dictadura» (Cellino 2015, p. 24). Queste azioni artistiche, che sfidano i limiti della censura e della repressione politica, costituiscono quella che Nelly Richard ha definito «Escena de Avanzada» (Richard 2007), ovvero un tentativo di disarticolare la retorica discorsiva della dittatura, riflettendo sulla necessità di svincolare le manifestazioni artistiche dall'asservimento alla politica dominante. Se, come sottolinea Halart, «el arte de la performance surge como reacción contra el statu quo» (Halart 2012, p. 7), è certo che nel Cile della dittatura la performance ha avuto grande impulso, «formulándose como una crítica de la codificación del espacio público y de los cuerpos por el discurso oficial» (*Ibidem*). È in questo scenario in cui l'arte diventa uno strumento di dissenso che può essere collocata l'esperienza de Las Yeguas del Apocalipsis. Il nome stesso del collettivo artistico è una provocazione: questo, infatti, è un rovesciamento volutamente parodico de “*Los Jinetes del Apocalipsis*”, un rovesciamento che, partendo dal genere, intende mettere in crisi qualsiasi modello abbia la pretesa di essere dominante<sup>13</sup>. Lemebel, parlando della sua esperienza all'interno del collettivo, evidenzia che l'origine di questo era la necessità di portare avanti un progetto politico più che artistico: da sempre l'autore, infatti, rifugge la *ficción* perché si sente di dover raccontare la verità storica del suo Paese<sup>14</sup>. Las Yeguas, infatti, nella ventina di performance realizzate, affrontano tematiche diverse che vanno dalla componente storica, presente in *La conquista de América* (1989)<sup>15</sup> e

<sup>13</sup> Lemebel e Casas irrompevano sempre vestiti da donna, Pedrita e Panchita.

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gfQRLKtHIw0&t=1139s>.

<sup>15</sup> La performance realizzata il 12 ottobre 1989, data in cui si celebra il «día de la raza» nei Paesi dell'America Latina in memoria alle vittime della colonizzazione spagnola, vede Lemebel e Casas, con addosso solo dei pantaloni neri, ballare a piedi nudi una cueca sopra una mappa dell'America Latina ricoperta di vetri di bottiglia di Coca-cola. L'esibizione mira a creare un parallelo tra quella che è stata l'azione del colonizzatore, che proprio il 12 ottobre festeggia il giorno della “scoperta” del Nuovo Mondo, e la penetrazione imperialista degli Stati Uniti d'America, Paese che ha appoggiato diverse dittature nell'America del Sud per motivazioni economiche. La scelta di ballare una cueca solitaria richiama, da una parte un ballo nazionale simbolo della necessità di una riappropriazione identitaria, dall'altro la solitudine rimanda al destino delle mogli e delle madri dei desaparecidos, le quali, attraverso questo ballo solitario, denunciano la scomparsa dei loro cari.

*Refundación de la Universidad de Chile* (1989)<sup>16</sup>, alla critica contro la dittatura, come in *¿De qué se ríe Presidente?*<sup>17</sup>. L'obiettivo del collettivo è quello di esplorare prospettive diverse, di portare alla luce aspetti volutamente taciuti dalle politiche dominanti e quello di recuperare le origini del Cile precolombiano, di quella terra di conquista e di quei popoli che sono diventati “margine” e “periferia” dopo l'arrivo degli europei. Lemebel e Casas si fanno carico di essere la voce di coloro che stati silenziati dalla dittatura: gli oppositori politici, le famiglie dei *desaparecidos* che vorrebbero piangere un corpo e non vivere nell'incertezza, i più miseri, gli studenti che hanno portato avanti una vera e propria lotta contro un regime nel quale non si riconoscevano. Ricostruire l'intero percorso del duo risulta complesso e naturalmente lacunoso anche per la natura stessa dell'arte della performance; pur nella coscienza di tralasciare questioni teoriche importanti che partono dal problematizzare il concetto stesso di performance per dare di esso una definizione univoca<sup>18</sup>, per quanto concerne l'attività de *Las Yeguas del Apocalipsis* lo studio utilizzerà il lemma “performance” per indicare la forma di «arte corporal, es decir en las prácticas que vinculan lo corpóreo, lo político y lo estético» secondo la definizione di Amelia Jones (Jones 2011, p. 143). Si sceglie questo approccio proprio per la manifesta intenzione del collettivo, che, come dichiarato dallo stesso Lemebel, mette il corpo al centro di un discorso prima di tutto politico. Il corpo, nella performance, è «un cuerpo siempre situado, contextualizado, culturalizado y mediatizado» (Contreras Lorenzini 2020, p. 219). Nonostante l'atto della performance sia necessariamente caratterizzato da una forte componente transitoria e benché non si possa sottovalutare il tratto effimero dell'esibizione, il suo discorso mira ad acquisire uno status di perenne presenza. Il corpo è sia significato che significante: «cuando “performea”, Lemebel aparece con su impúdica presencia, sea que aparezca en versión teatral(izada) o en la inmediatez de su desnudez, su cuerpo no deja nunca de ser real y elocuente» (Ivi, p. 121); inoltre, è proprio nel contesto dittatoriale che il corpo diventa metafora di una riappropriazione del diritto di parola: il diritto di esistere passa attraverso «el cuerpo como sitio ideológico porque el cuerpo representaba el sitio principal de la represión» (Halart 2012, p. 7). Il messaggio affidato al corpo o il messaggio che veicola con la propria materialità è prima di tutto l'espressione

<sup>16</sup> La performance sarà oggetto di analisi successiva.

<sup>17</sup> L'esibizione si svolge nel Teatro Cariola di Santiago per sostenere la candidatura di Patricio Aylwin come presidente cileno nel 1989. *Las Yeguas*, con la loro performance, sottolineano la necessità di incorporare il tema dell'omosessualità nel dibattito democratico, presentandosi con i tacchi alti e un body da danza.

<sup>18</sup> Roselee Goldberg, autrice di studi cardinali sulle performance art, sostiene che la performance non possa essere interpretata né definita in maniera univoca proprio perché essa stessa si basa sull'illimitatezza dei mezzi espressivi che possono veicolare il messaggio artistico, politico e sociale dell'autore (Goldberg 2001).

di una volontà di rottura: la sola scelta di realizzare una forma artistica estemporanea risulta essere una sorta di contro modello che si oppone alla tradizionale aspirazione artistica all'immortalità. La performance è il rovesciamento dell'«exegi monumentus aere perennius» ovidiano, aspirazione che ha da sempre guidato la creazione artistica: numerose azioni de La Yeguas non hanno lasciato una testimonianza tangibile, non sono state né riprese, né fotografate e di loro comunque sopravvive il ricordo del messaggio politico che hanno trasmesso. Letta come gesto performativo, è un atto che «si radica nella pura presenza fisica dell'artista e del pubblico uniti nel qui e ora della performance, uno spazio dove mondo dell'arte e mondo della vita si fondono e confondono» (Giombini 2018, p. 130). La dimensione del corpo è dunque centrale: il valore semantico stesso dell'esibizione è intrinsecamente legato e dipendente dalla fisicità dell'artista e, nel caso di Lemebel, ripercorrendo la sua carriera artistica, si potrebbe affermare che le sue esibizioni, nel tempo, acquisiscano un impatto crescente proprio perché legate al decadimento del corpo malato dell'artista. L'analisi della forma artistica della performance è una problematica che ha interessato la critica mondiale soprattutto a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso quando gli artisti iniziano a contaminare l'arte con aspetti precipui della vita quotidiana come la brevità, la fugacità e provvisorietà, andando a rendere inefficaci i tradizionali paradigmi interpretativi che avevano guidato la fruizione dell'arte sino a quel momento. La critica, a partire dalla seconda metà del Novecento, si è trovata nelle condizioni di rapportarsi a un evento artistico che non è costituito da un oggetto vero e proprio e che non è analizzabile a prescindere dal contesto e dai soggetti che vi partecipano; la complessità dell'approccio alla performance come espressione artistica si evince anche considerando i molteplici approcci teorici che sono utilizzati per esaminare queste manifestazioni. Tale difficoltà si riflette anche sugli studi critici sull'opera di Lemebel che si sono occupati in maniera preponderante della produzione letteraria perché «la disponibilidad perpetua del texto hace de él un objeto privilegiado de la investigación teórica», mentre «las investigaciones de su actividad performativa son escasas y de carácter general» (Ingenschay 2020, p. 205), tuttavia non va sottovalutato che «las acciones performativas de Lemebel anteceden a su dedicación a la crónica» (Ivi, p. 204), aspetto che rientra nel carattere stesso dell'autore, il quale, come afferma Jorge Fornet, è «un escritor que se expone» (Fornet 2020, p. 59). È interessante sottolineare come la retorica della teatralità e della posa ricorra frequentemente anche nelle opere letterarie: sono numerose le pagine dove la descrizione della città o delle scene urbane richiama quella di un palcoscenico in cui si muovono figure a cui sembra venga richiesto di non essere se stesse, ma di rappresentare lo stereotipo costruito attorno a loro. Le *locas* delle cronache sono sempre impegnate a recitare la loro parte, sembrano riprodurre all'infinito la posa che le identifica, appunto, come

*locas*. È sufficiente una lettura superficiale per evincere la ricorrenza di termini come scenografia, gesto teatrale e recita. Quello delle *locas*, così come quello di Lemebel, è un travestimento che rivela più che celare: mostra il pensiero comune sull'omosessualità maschile, ma anche sulla femminilità che le *locas* esasperano con la loro teatralità, con il trucco pesante, con gli immancabili tacchi alti. Il travestimento, talvolta marcatamente grottesco, e le pose plastiche conferiscono alla narrazione un tono ironico, leggero e vivace, nonostante una lettura in filigrana delle parole dell'autore riveli piuttosto una carica polemica sofferta, un umorismo di stampo pirandelliano e l'esigenza di esternare la sofferenza delle minoranze nelle quali l'autore si indentifica. È sempre con una vena ironica che Lemebel, con *Las Yeguas del Apocalipsis*, veicola, attraverso il suo stesso corpo, un messaggio politico di opposizione alla società che impone una visione univoca sul genere e sulle distinzioni sociali che condannano una parte della popolazione alla miseria. Tra le prime apparizioni del duo di Lemebel e Casas, si annovera quella realizzata in occasione del conferimento del Premio Pablo Neruda a Raúl Zurita nell'ottobre del 1988: i due consegnano al poeta una corona di spine come metafora della «disputa entre la idea de una literatura comprometida hasta el sufrimiento y su potencial desacuerdo con el *establishment* cultural» (Ingenschay 2020, p. 204). La scelta di intervenire proprio durante la celebrazione dell'opera di Zurita è un chiaro omaggio alla resistenza del poeta contro il regime di Pinochet: Raul Zurita rappresenta emblematicamente coloro che hanno lottato duramente contro la violenza del sistema; va inoltre ricordato che lo stesso Zurita, membro del CADA, aveva pensato al proprio corpo come strumento dell'opposizione politica: un corpo dapprima torturato allo Stadio de Playa Ancha nei giorni immediatamente successivi al golpe, poi usato come mezzo d'espressione attraverso ferite e mutilazioni autoinflitte per ricordare tutte le vittime della dittatura. La performance durante la celebrazione di Zurita è forse la prima ad attirare l'attenzione generale – le prime apparizioni alla Feria del Libro nel Parque Forestal di Santiago sono infatti poco note e le testimonianze su di esse sono piuttosto scarse –, ma a seguire ci saranno momenti importanti, documentati da immagini e video come *Refundación de la Universidad de Chile* (1988), quando *Las Yeguas* si presentano completamente nudi all'università montando un cavallo per protestare contro le discriminazioni sessuali e di genere all'interno di quello che dovrebbe essere un luogo di cultura e di opportunità, oppure *Tiananmen* (1989), performance realizzata in omaggio alle vittime della mattanza in cui Lemebel e Casas si presentano sul palco nudi, dipinti di bianco e con i corpi ricoperti di simboli neri che richiamano lettere cinesi, e candele fissate su ogni dito; l'azione in memoria delle vittime vede i due artisti entrare in borse piene di viscere di animali per poi uscire ricoperti di sangue mentre un lettore, come una voce fuoricampo, leggeva un testo sul massacro degli studenti cinesi. *Las Yeguas*, dunque, prendono

posizione sia su situazioni che rimandano al contesto nazionale che a quello internazionale. Per il duo, il corpo è un mezzo d'espressione, ma è anche il messaggio quando questo mette in scena la spettacolarizzazione dell'ambigua femminilità de *las locas Latinas*. Performance come *La conquista de América* (1989) presentano il corpo come metafora dell'intero Paese e le sue cicatrici, le sue sofferenze e il suo dolore sono le piaghe aperte dell'America Latina; come scrive Blanco, *las Yeguas del Apocalipsis* agiscono in queste esibizioni «escribiendo la ciudad con el cuerpo» (Blanco 2010, p. 14), ma in altre performance il corpo è esso stesso il mezzo e messaggio della pratica discorsiva: la dimensione del corpo e la materialità fisica delle *locas* irrompono sulla scena con la loro carica eversiva, aspetto che passa sempre attraverso un'ironia sofferta, spesso enfatizzando i tratti più volutamente grotteschi, esasperando la recita di un'iper-femminilità di stampo patriarcale. Il corpo, pensato come specchio della sessualità binaria, viene destabilizzato nell'immaginario di Lemebel: la sua integrità, la sua forma e il suo significato vengono problematizzati attraverso l'immagine del corpo travestito, del corpo rifiutato, del corpo malato. Le performance in cui domina il corpo della *loca* come soggetto e, al contempo, oggetto del messaggio artistico sono numerose; le più celebri rimandano all'immagine di Frida Kahlo, figura che viene frequentemente ripresa dal duo. La scelta di richiamare l'artista messicana è un'allusione al ruolo centrale di questa all'interno del mercato dell'arte alla fine degli anni '80: l'immagine della donna, infatti, diventa una sorta di *fetiché* del marketing e viene sfruttata in termini economici, riducendo la portata semantica della sua opera a strumento a servizio della mercificazione della cultura. In *Las dos Fridas* (1989), Lemebel e Casas riprendono la dimensione indigena e il discorso di genere incarnato dall'artista messicana: nella performance compaiono due «Fridas gemelas unidas por el cordón umbilical al imaginario de la violencias infringidas contra indígenas, mujeres y homosexuales» (Blanco 2020, p. 75). Alla fine della sua carriera, già malato e consapevole della propria morte imminente, Lemebel si fa ritrarre sulla sedia a rotelle, con le sopracciglia disegnate per ricordare l'artista messicana, con le gambe coperte da una bandiera del partito comunista e un turbante giallo sovrapposto ad una kefia palestinese; la performance, che Lemebel intitola *La Frida no envejeció. Yo soy la Frida envejecida* (2015), rimanda a una riflessione sulla materialità del corpo e sull'immortalità dell'icona, oltre che richiamare apertamente la natura poetica della malattia, indicando la volontà di «utilizar el cuerpo homosexual y sus significantes como depositario sensible de las experiencias de dolor frente a la muerte de sujetos violentados» (Ivi, p. 76). Le esibizioni de *Las Yeguas*, nonostante celino un messaggio ugualmente malinconico, sembrano caratterizzate da un'ironia più spiccata: il corpo travestito di Lemebel e Casas è più sfacciatamente provocatorio rispetto alle ultime, solitarie, performance di Lemebel, nelle quali la malattia viene teatralizzata svelando, attraverso il

dolore fisico, il suo dolore esistenziale.

### 3.2. Las locas delle cronache

La figura della *loca*, evocata dalle performance de Las Yeguas del Apocalipsis, è centrale anche nell'opera narrativa di Lemebel; come sottolinea Regina Vanesa Cellino, la «loca es la figura principal de las crónicas de Lemebel y constituye el hilo que une al escritor con la performance, entendido como aquel que realiza el acto performativo» (Cellino 2015, p. 34). È forse proprio la *loca* a rappresentare metaforicamente il luogo narrativo in cui la performance di Lemebel assume i tratti di un momento di rottura con una società performativa di matrice borghese, bianca ed eterocratica. Se parlando della condizione dei proletari, Lemebel afferma «no me hable de proletariado porque ser pobre y maricón es peor» (Lemebel 2015, pos. 974), andando a sottolineare come all'interno del mondo proletario l'alterità rispetto all'eterosessualità sia una condizione di ulteriore ghettizzazione, la *loca* rappresenta simbolicamente un luogo periferico all'interno del gruppo degli esclusi dal discorso ufficiale: la *loca* viene rifiutata dall'omofoba dittatura di Pinochet, come in *Tengo miedo torero*<sup>19</sup>, ma viene rigettata anche dalle sinistre che ritengono che questa metta a rischio l'integra mascolinità dell'ideologia, come l'autore afferma in una delle pagine maggiormente importanti della sua produzione, ovvero il «Manifiesto (Hablo por mi diferencia)»<sup>20</sup>; il suo aspetto è a tratti marcatamente grottesco, come la Loca del Frente di *Tengo miedo torero*, la quale ha abiti logori, pochi capelli in testa, un corpo che palesa lo scorrere del tempo, o le *locas* che fungono da soggetto dei racconti della raccolta *Loco afán*, *locas* che inseguono una bellezza che sembra sempre essere lontana, che emulano i loro idoli come Madonna<sup>21</sup>, che usano abiti appariscenti, un maquillage marcato e colori sgargianti quasi a voler gridare la loro esistenza

<sup>19</sup> Il personaggio di Pinochet tratteggiato in *Tengo miedo torero* afferma: «Eran homosexuales, mujer, dos homosexuales. Dos degenerados tomando el sol en mi camino. A vista y paciencia de todo el mundo. Como si no bastara con los comunistas, ahora son los homosexuales exhibiéndose en el campo, haciendo todas sus cochinas al aire libre. Es el colmo. Eso sí que no lo iba a soportar; mañana mismo hablaría con el alcalde del Cajón del Maipo para que pusiera vigilancia» (Lemebel 2014b, p. 27).

<sup>20</sup> Scrive Lemebel: «¿Qué harán con nosotros, compañeros?/ [...] Aunque después me odie/ Por corromper su moral revolucionaria/ ¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?/ [...] Mi hombría no la recibí del partido/ porque me rechazaron con risitas/ muchas veces» (Lemebel 2015, pos. 985, 1013).

<sup>21</sup> Il racconto «La muerte de Madonna» è interamente dedicato alla rappresentazione di una loca che ha scelto per se stessa il nome Madonna perché «cuando la vio por la tele se enamoró de la gringa, casi se volvió loca imitándola, copiando sus gestos, su risa, su forma de moverse» (Ivi, pos. 355).

silenziata dal sistema e dall'ordine dominante<sup>22</sup>. La *loca*, solo con la sua presenza, è una forma di resistenza; la Loca del Frente di *Tengo miedo torero* che cuce, infatti, può essere letta come una duplice negazione della società patriarcale: da una parte, associando un corpo nato maschile a un'attività che è da sempre lo stereotipo della femminilità, si mette in discussione la visione tradizionale del maschile, ma, al contempo, anche la femminilità viene privata di quell'associazione al corpo di colei che è nata biologicamente donna. La Loca del Frente, che inizialmente non sembra essere un soggetto politicizzato, che sembra essere estranea a tutti i movimenti rivoluzionari che la circondano, in realtà esprime ogni giorno la propria resistenza politica proprio attraverso il suo corpo. In una visione come quella di Lemebel, in cui il messaggio va espresso attraverso tutti i linguaggi possibili, il discorso rivoluzionario della Loca acquista un significato paradigmatico: un uomo, che ha rifiutato di identificarsi con il genere maschile, che intesse preziose tovaglie per Catita, la moglie di Ortúzar, uno dei generali dell'esercito in forza al Cile di Pinochet, che prepara la tovaglia celebrativa per la ricorrenza dell'11 settembre, che indossa abiti femminili mentre, teatralmente, si preoccupa di essere un'ospite attenta e premurosa per Carlos e gli altri membri della lotta armata contro il regime, rappresenta una forma di resistenza solo con la propria presenza. Nonostante la Loca del Frente non sembri interessata al dibattito politico<sup>23</sup>, tanto da spegnere la radio non appena iniziano le notizie politiche, in realtà è un soggetto di opposizione politica; il discorso politico della Loca esiste e passa attraverso il suo stesso corpo: un corpo sottratto al genere biologico, sottratto all'allineamento preteso dal regime, un corpo sempre a rischio di subire la violenza omofobica delle forze armate. L'identificazione con il femminile, benché spesso soggetto a una rappresentazione in cui vengono enfatizzati i tratti parodici e

<sup>22</sup> È frequente la comparazione tra l'omosessualità cilena e l'immagine degli omosessuali nel Nord America: «Se puede constatar la metamorfosis de las homosexualidades en el fin de siglo; la disfunción de la loca sarcomida por el sida, pero principalmente diezmada por el modelo importado del estatus gay, tan de moda, tan penetrativo en su transa con el poder de la nova masculinidad homosexual. [...] Otros delirios enriquecían barrocamente el discurso de las homosexualidades latinoamericanas. Todavía la maricada chilena tejía futuro, soñaba despierta con su emancipación junto a otras causas sociales. El “hombre homosexual” o “míster gay” era una construcción de potencia Narcisa que no cabía en el espejo desnutrido de nuestras locas. Esos cuerpos, esos músculos, esos bíceps que llegaban a veces por revistas extranjeras, eran un Olimpo de Primer Mundo, una clase educativa de gimnasia, un fisicoculturista extasiado por su propio reflejo» (Ivi, pos. 229-237).

<sup>23</sup> Va comunque sottolineato che in un episodio, la Loca si espone pubblicamente con una riflessione politica sull'autobus, incurante di essere ascoltata da potenziali simpatizzanti del regime: «Mire, señora, yo creo que alguien tiene que decir algo en este país, las cosas que están pasando, y no todo está tan bien como dice el gobierno. Además, fíjense que en todas partes hay militares como si estuviéramos en guerra, ya no se puede dormir con tanto balazo. Mirando a todos lados, la Loca del Frente se asustó al decir eso, porque en realidad nunca se había metido en política, pero el alegato le salió del alma» (Lemebel 2014b, p. 33).

grotteschi, è un'identificazione che rispecchia la volontà di Lemebel di esplorare, anche attraverso i propri personaggi, l'universo della marginalità. La *loca*, dunque, rappresenta il tentativo di Lemebel di problematizzare la dittatura, ma sarà l'immagine centrale anche del ritratto del ritorno alla democrazia: essa prima rappresenta la resistenza contro un regime omofobo ed escludente e successivamente la resistenza contro l'asservimento al modello statunitense che non riesce a includere la voce *marica* terzomondista. È interessante, infatti, che Lemebel manifesti la volontà di evidenziare come la marginalità delle *locas* cilene sopravviva al regime; l'autore spesso mette a confronto la situazione degli omosessuali del Sud America e quella degli omosessualità delle bandiere arcobaleno dei Paesi del Primo Mondo e, in particolare, degli Stati Uniti, dove la lotta per i diritti delle comunità omosessuali aveva avuto un tale impatto sulla società che addirittura era sorta, secondo Lemebel, una sorta di monetizzazione commerciale dell'omosessualità. Questa profonda differenza è al centro di «Crónicas de Nueva York (El bar Stonewall)», una delle cronache che compongono *Loco afán*, in cui Lemebel racconta la propria personale esperienza a New York in occasione della celebrazione in memoria delle vittime di Stonewall, l'autore, infatti, scrive:

Quando te bajas del metro en Christopher Street, te encuentras de sopetón con una tonelada de músculos y fisicoculturista, en minishort, peladas y con aritos, las parejas de hombres en patines pasan de la mano sopladas por tu lado como si no te vieran. Y cómo te van a ver si uno es tan re fea y arrastra por el mundo su desnutrición de loca tercermundista. Cómo te van a dar pelota si uno lleva esta cara chilena asombrada frente a este Olimpo de homosexuales potentes y bien comidos que te miran con asco, como diciéndote: Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay. [...] Aquí en el Village, en la placita frente al Bar Stonewall, abunda esa potencia masculina que da pánico, que te empequeñece como una mosquita latina parada en este barrio del sexo rubio. (Lemebel 2015, pos. 769-777)

È proprio questa profonda differenza che sembra rafforzare una ghettizzazione secolare, che, a partire dalle prime conquiste figlie dei movimenti delle comunità omosessuali dei Paesi più sviluppati, agli occhi di Lemebel crea un margine all'interno del margine: non è un fronte compatto quello che lotta, come già evidenziato per i movimenti femministi da pensatrici come Sojourner Truth, che pronuncia il famoso discorso passato alla storia *And a'n't I a woman* durante la Women's Rights Convention di Akron nel 1851, ma anche bell hooks, la quale nelle sue opere mette in crisi «il fronte apparentemente compatto del neofemminismo statunitense degli anni '70 del secolo scorso»,<sup>24</sup> evidenziando come le donne nere fossero

<sup>24</sup> Maria Nadotti, «Introduzione», in bell hooks, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, op. cit., p. 8.

sempre rimaste ai margini del discorso politico del femminismo. Lemebel, sempre attraverso una forma apparentemente leggera e ironica, la quale cela tuttavia una sorta di amara denuncia, sottolinea una forma di discriminazione che crea una gerarchia anche all'interno della minoranza omosessuale:

En este sector de Manhattan, la zona rosa de Nueva York donde las cosas valen un ojo de la cara, el epicentro del tour comercial para los homosexuales con dólares que visitan la ciudad. Sobre todo en esta fiesta mundial en que la isla de Manhattan luce embanderada con todos los colores del arco iris gay. Que más bien es uno solo, el blanco. Porque tal vez lo gay es blanco. Basta entrar en el Bar Stonewall, que siempre está de noche, para darse cuenta que la concurrencia es mayoritariamente clara, rubia y viril, como en esas cantinas de las películas de vaqueros. Y si por casualidad hay algún negro y alguna loca latina, es para que no digan que no son antidemocráticos. (Ivi, pos. 777-785)

Esattamente come denunciato dalle femministe, anche Lemebel lamenta la biancocrazia che domina i movimenti per il riconoscimento dei diritti della comunità gay. La denuncia dell'autore evidenzia che il fattore etnico e quello economico creano una frontiera invalicabile anche all'interno della minoranza omosessuale: se l'arcobaleno diventa monocromatico, Lemebel sottolinea anche come nella società capitalista l'omosessualità sia diventata uno degli strumenti del marketing. È sempre in *Loco afán* che l'autore riflette sull'uso, o, per meglio dire, sull'abuso, degli stereotipi legati all'omosessualità impiegati come mezzo per attirare l'attenzione del pubblico e quindi per aumentare il profitto; secondo Lemebel, infatti, il capitalismo ha saputo trasformare quello che era stato secolarmente uno stigma sociale in un business:

Los cultores del gay rock y del glam rock, como Lou Reed, su amigo David Bowie, Marc Bolan y otros, pasaron a la iconografía nostálgica del espectáculo. Sin poder demarcar una poética homosexual subversiva al interior del código macho rockero. Dejando solamente para el recuerdo la sombra andrógina de aquella escena. Un imaginario intersexual que al ser estallado por el mercado se convirtió en receta de éxito, en seducción de marketing para los millones de fanáticos que descargan los voltios a través de la contorción calentona del ídolo. Una forma de anular estos primeros trazos de homosexualidad en el rock fue la masificación de su montaje. El plagio retocado de una diferencia minoritaria, la articulación de un travestismo macho a través del maquillaje. Pura pintura, puro make-up de reventa que explotó el grupo Kiss, con sus besos de rouge violados por la penetración del clavijero. Puro amariconamiento teatral para llenar el deseo estruendoso de los fans. Pura pose sodomita de Mick Jagger succionando el micrófono como un pene. [...] Como si la música fuera la excusa para escenificar una erótica bisexual para todo consumidor. [...] Un cuerpo homosexualizado por la transacción de la demanda. (Ivi, pos. 1159-1168)

La legge del mercato, dunque, ha contaminato il significato stesso delle lotte

e delle rivendicazioni della comunità non binaria: nel momento in cui il mercato musicale ha compreso le potenzialità economiche del corpo omosessuale, del corpo androgino, del corpo volutamente ambiguo, se n'è impossessato e lo ha trasformato in un fattore economico. Il pensiero di Lemebel, sottolineando queste dinamiche, evidenzia come il corpo della *loca* terzomondista sia diventato l'unico specchio autentico della minoranza. Inoltre, l'autore riflette sui tratti marcatamente maschili che vengono enfatizzati in questo "prodotto commerciale omosessualizzato" – egli, per esempio, sottolinea come i Village People, icone gay statunitensi, abbiano presentato una versione eccessivamente militarizzata dell'omosessualità–, aspetti che condannano la *loca* a rimanere comunque ai margini di questa visione dell'omosessualità: «Demasiados clubes sociales y agrupaciones de machos serios. Acaso estuvimos locas siempre; locas como estigmatizan a las mujeres. Acaso nunca nos dejamos precolonizar por ese discurso importado. Demasiado lineal para nuestra loca geografía. Demasiada militancia rubia y musculatura dorada [...]» (Ivi, pos. 1419). Scrive ancora Lemebel:

Cómo reconocernos en la estética gay azulada y torturante en los pezones atravesados por alfileres de gancho. Cómo complicitarnos con esos signos masculinos falopizados en cuero, cadenas y todos sus fetiches sadomasoquistas. Cómo negar el mestizaje materno con estas representaciones de fuerza que hoy se remasculinizan en paralelismos misóginos adheridos al poder. Lo gay se suma al poder, no lo confronta, no lo transgrede. Propone la categoría homosexual como regresión al género. Lo gay acuña su emancipación a la sombra del «capitalismo victorioso». (Ivi, pos. 1428-1436)

La contrapposizione proposta da Lemebel è quella tra un universo gay che ha trovato il modo di entrare nel discorso dominante e il mondo marginale delle *locas*, di coloro che si oppongono al sistema anche a costo di continuare a occupare gli antri bui del margine. Come sottolinea anche Andrea Ostrov, spesso l'immagine gay che emerge dallo scenario statunitense risulta essere più accettabile rispetto a quella de *las locas* perché non è una vera messa in discussione della corrispondenza tra sesso e genere, poiché «el gay no feminiza su conducta ni su gestualidad, sino que conserva y aún acentúa los rasgos de masculinidad. Por consiguiente, la figura gay resulta menos contestataria» (Ostrov 2011, p. 147). Le *locas* di Pedro Lemebel, invece, costituiscono un problema principale perché le loro movenze effeminate e il corpo in costante metamorfosi sono un pericolo per una cultura basata sul binarismo di genere.

Le fratture che si creano all'interno del mondo omosessuale, tuttavia, dividono non solo coloro che vivono in paesi come gli Stati Uniti da coloro che appartengono a società in via di sviluppo, ma interessano anche lo stesso scenario cileno dove vi è la contrapposizione tra coloro che in qualche modo rientrano nel sistema perché appartengono ai ceti economicamente

privilegiati e coloro che rimangono voci invisibili perché poveri. Se già durante il regime di Pinochet, come si evince da *Tengo miedo torero*, ci sono omosessuali che sembrano appartenere alla casta, come Gonzalo Cáceres<sup>25</sup>, lo stilista personale di Lucía Hiriart Rodríguez, la moglie del dittatore, è soprattutto dopo la fine del regime che emerge una frontiera interna che divide l'omosessuale ricco da quello delle periferie urbane; come si evince nella cronaca «Loco afán», il movimento gay è un fenomeno che non ha visto la partecipazione di tutti gli omosessuali, ma che ha perpetrato la separazione tra il gruppi delle «locas, maricas y travestis» e «los acomodados gays en su pequeño arribismo traidor» (Lemebel 2015, pos. 1428-1436). Le *locas*, dunque, vivono una doppia emarginazione: dal discorso politico internazionale, ma anche da quello nazionale. Lo scenario democratico e lo spazio che viene concesso alle *locas* emergono con chiarezza in «Tarantole nei capelli», in cui Lemebel riflette sui parrucchieri e sul fatto che questa sia una delle attività riservate agli omosessuali:

In questo modo i parrucchieri che decorano l'orgoglio femminile della bellezza accentuano perversamente i tic dell'ipocrisia sociale in apparenze sontuose che si svelano per quello che sono non appena si abbassa la guardia. Come se così potessero vendicarsi della reclusione che li sottomette a queste attività decorative. Attività manuali, che per scelta personale o frivolezza da fata li incarcera in botteghe da parrucchiere, negando loro un'educazione superiore. Professioni che li schiacciano in una nicchia concessa dal sistema per segregarli in un'attività sotto controllo, senza rischi di spiacevoli contagi. (Lemebel 2011, pp. 52-53)

Il racconto, sempre in chiave ironica e parodica, sempre passando attraverso immagini baroccamente costruite, nasconde una critica contro la cosiddetta democrazia cilena: l'apertura nei confronti delle minoranze, di quei gruppi sociali che avevano più di altri subito la violenza del regime, in realtà si rivela un'apertura apparente perché non viene data loro l'effettiva possibilità di affrancarsi, di inserirsi appieno in una società libera da pregiudizi e stereotipi.

La via da percorrere non è tuttavia quella di guardare al modello nordamericano; l'autore mette in luce la necessità di un'azione autenticamente cilena per rivendicare il diritto a una reale libertà di genere,

<sup>25</sup> A Gonzalo Cáceres Lemebel dedica un'intera cronaca inclusa in *Loco afán* nella quale manifesta il suo disprezzo per chi, come Gonzalo, ha saputo sfruttare il regime per poi passare dall'altra parte una volta sconfitta la dittatura. Con una forma sempre ironica e scanzonata, Lemebel parla di Cáceres come emblema di un'intera categoria sociale che ha saputo destreggiarsi tra modelli politici antitetici: «Nadie supo cómo Gonzalo, aprovechando la amnesia local y los festejos por el triunfo de la Concertación, se cambió de fila o se agarró a la cola de la bienvenida democracia» (Lemebel 2015, pos. 1493).

evidenziando come la dialettica delle cause nate in altri contesti risultino escludenti nei confronti delle alterità dei Paesi dell'America Latina:

Entonces, ¿cómo hacernos cargo hoy de dicho proyecto? Cómo levantar una causa ajena transformándonos en satélites exóticos de esas agrupaciones formadas por mayorías blancas a las que les dan alergia nuestras plumas; que hacen sus macrocongresos en inglés y por lo tanto nuestra lengua indoamericana no tiene opinión influyente en el diseño de sus políticas. Asistimos como hermanos menores, desde nuestro tartamudeo indigenista. (Lemebel 2015, p. 1428)

L'identità latino-americana sembra dunque rimanere esclusa dal discorso ufficiale: la volontà di esotizzare le realtà latine, aspetto che ha caratterizzato parte delle descrizioni europee al tempo della conquista e della colonizzazione, viene perpetuata dai movimenti nordamericani. Lo status del Cile risulta nuovamente quello periferico, quasi la sua subalternità fosse endemica, tanto che Lemebel richiama polemicamente la tradizionale contrapposizione tra il cosiddetto «mundo civilizado» (*Ibidem*) e l'universo sudamericano.

### 3.3. *Las locas y Kaposi*

A partire dalla seconda metà degli anni '80, quando il Cile sembra affacciarsi a una nuova pagina della propria storia, quando si lavora al passaggio da uno stato militarizzato e dittatoriale a uno scenario nuovo, quando coloro che avevano sofferto i soprusi e le violenze del regime stavano iniziando a cullare il sogno di un Paese più includente, si diffonde, soprattutto all'interno dei quartieri più fatiscenti, la piaga dell'AIDS. Bizzarri sottolinea come questa situazione complichino notevolmente il processo della formazione di una nuova identità cilena post-dittatoriale e segnala come, ancora una volta, chi rimane escluso dal discorso ufficiale è la *loca*:

Sin embargo, cabe preguntarse qué significa realmente retornar – regresar a la identidad – en estas circunstancias. ¿Cómo volver a abogar por el lugar y promulgar lo propio a partir de un cuerpo irremediabilmente abierto, definitivamente contagiado? [...] ¿Cómo se conjuga el ímpetu decolonial, la resurrección de la diferencia – que en Lemebel se da con una fuerza inaudita como no se había dado en América Latina por lo menos durante una generación – con la sospechosa ‘promiscuidad’ de las «locas más viajadas»? (Bizzarri 2020, p. 82)

Il superamento della ghettizzazione delle *locas*, auspicato con il vento democratico, viene reso complesso dal dilagare della malattia, la quale diventa un ulteriore motivo di marginalità perché, in qualche modo, sembra

legittimare il loro secolare isolamento, il pregiudizio e la diffidenza nei loro confronti. Il contagio diventa uno dei temi più ampiamente sviluppati da Lemebel, il quale dedica un'intera raccolta alla malattia, *Loco afán. Crónicas de sidario*. La frase d'apertura dell'opera, che ha un vago sapore d'epitaffio, è emblematicamente forte: «la plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario» (Lemebel 2015, pos. 57). Il richiamo al concetto di colonizzazione è legato alla denuncia che Lemebel inserisce negli interstizi della sua narrazione: il morbo è giunto in America Latina attraverso il turismo nordamericano e si è diffuso principalmente tra quelle fasce della popolazione che hanno maggiori esigenze economiche e dove la prostituzione è particolarmente diffusa. Anche il fenomeno della malattia, dunque, invita a riflettere non solo sulla problematica omosessuale, ma anche sulla condizione sociopolitica delle periferie cilene. L'AIDS diventa una prospettiva da cui osservare la realtà e attraverso la quale smascherare le ipocrisie sociali; se la piaga del contagio sembra essere un ulteriore ostacolo all'inserimento della *loca* nel discorso ufficiale questo deriva soprattutto dalla convinzione che il morbo sia una problematica circoscritta e che interessi solo alcune categorie sociali, mentre l'autore sottolinea la natura trasversale del problema presentando il «sida como un repartidor público ausente de prejuicios sociales» (Ivi, pos. 245). La malattia sembra essere dunque un grande livellatore sociale: «parece decir: hay para todos, no se agolpen. Que no se va a agotar, no se preocupen» (*Ibidem*). Se il corpo della *loca* è, come già evidenziato, l'origine della riflessione sociopolitica di Lemebel, la *loca* malata diventa il simbolo estremo della marginalizzazione. Si potrebbe affermare che la malattia diventi una costante nell'opera di Lemebel perché essa estremizza quella condizione di intoccabilità che già caratterizza le minoranze: la condizione di «paria» viene dunque tematizzata anche, e soprattutto, nelle pagine che narrano le condizioni delle *locas* contagiate (Blanco 2020, p. 77). La malattia diventa un ulteriore rafforzativo della distanza che intercorre tra la vita del margine e la vita del centro, sia in termini macro-geografici, attribuendo in parte al turismo yankee la piaga del contagio, sia in termini di politiche sociali cilene, nelle quali la paura dell'AIDS diventa un nuovo motivo per escludere le *locas* dal discorso identitario<sup>26</sup>. Se dal punto di vista letterario, oltre alla raccolta *Loco afán. Crónicas de sidario*, sono molte le cronache che parlano più o meno direttamente della malattia, dal punto di vista delle performance si possono ricordare le 30 fotografie che costituiscono *Lo que el sida se llevó* (1989), omaggio a diversi personaggi pubblici che avevano contribuito a

<sup>26</sup> La marginalizzazione più estrema è, però, rappresentata dall'esperienza cubana di Lemebel raccontata in «El fugado de la Habana (o un colibrí que no quería morir a la sombra del sidario)» (Lemebel 2015, pos. 1796-1875).

parlare della malattia, o la celebre sfilata con la corona di siringhe che Lemebel fece a New York in occasione della celebrazione dell'orgoglio gay. Durante la marcia del 1994, Lemebel indossa «un modelito de Cristo anatómico sureño de órganos expuestos y significativas ‘espinas’ al estilo de una diadema glamurosamente torturadora» (Bizzarri 2020, p. 85) oltre alla corona di siringhe volta a sottolineare l'inesistenza di una cura e, al contempo, per simboleggiare un ritorno nel Primo Mondo del morbo che il turismo nordamericano ha diffuso in America Latina.

Se la degradazione del corpo a causa dell'AIDS è evidente, la sua rappresentazione è però sempre ironica, grottesca e umoristica, a riprodurre letterariamente la predisposizione della *locas* per la sdrammatizzazione: «ella se compró la epidemia en Nueva York, fue la primera que la trajo en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda gay para morir. La última moda fúnebre que la adelgazó como ninguna dieta lo había conseguido» (Lemebel 2015, pos. 139). In più luoghi narrativi la malattia viene presentata attraverso una sorta di personificazione: Lemebel chiama la malattia «Kaposi» (Ivi, pos. 159, 1082, 1088, 1225) – facendo riferimento all'associazione tra il sarcoma Kaposi e l'AIDS –, ne parla trasfigurando la malattia che diventa, anziché un ulteriore *memento mori*, un inno alla vita: «el mismo sida es una razón para vivir. Yo tengo sida y eso es una razón para amar la vida. La gente sana no tiene por qué amar la vida, y cada minuto se les escapa como una cañería rota» (Ivi, pos. 846) o anche «mira, Pedrín, el sida puede darle un sentido a tu vida, tendrías las garantías médicas que tenemos las portadoras. Es casi como volver a nacer, no te fijas?» (Ivi, pos. 652).

Lemebel intreccia ridicolizzazione, manipolazione dei feticci, tragicità e tratti grotteschi; l'AIDS segna il corpo in maniera inequivocabile, ma, anziché coprire le tracce evidenti del contagio, anziché mascherarle, l'autore le porta alla luce, le enfatizza, le grida, teatralizzando il corpo infetto e rendendolo tangibile, estraendolo dallo spazio periferico in cui lo confina la società borghese. La marginalità più estrema è rappresentata proprio dal corpo della *loca* con il *sida*: la regina, la madonna, la diva è drammaticamente segnata da una malattia che palesa tutti gli aspetti esecrabili della sua vita, dalla vita irregolare, alla prostituzione legata alle necessità, dal disperato bisogno d'amore, al folle desiderio sessuale che fa perdere lucidità e raziocinio. Come sottolinea Susan Sontag nella sua analisi sulla lettura sociale delle malattie, «il comportamento rischioso che causa l'AIDS è ritenuto molto più grave di una semplice debolezza. È un indulgere al piacere, una trasgressione – una dipendenza da droghe illegali o da una sessualità considerata deviante» (Sontag 2020, p. 148). Da subito la malattia è divenuta metafora dell'appartenenza a «una comunità di paria» (Ivi, p. 147) e ha subito un'interpretazione che ha portato al giudizio sociale nei confronti del malato:

Una malattia infettiva la cui principale via di trasmissione è quella sessuale pone necessariamente in una condizione di rischio maggiore chi ha una vita sessuale più attiva – ed è facilmente considerabile come una punizione per quell'attività. Se ciò era vero per la sifilide, lo è ancor più per l'AIDS, poiché quel che è definito maggiormente rischioso non è la semplice promiscuità, ma una specifica “pratica” sessuale, considerata contro natura. Si ritiene che contrarre una malattia attraverso una pratica sessuale sia un atto più intenzionale e, dunque, più riprovevole. (Ivi, p. 149)

È proprio questa lettura della malattia che soggiace al tentativo della società di isolare questi soggetti, i quali hanno compiuto «una sorta di suicidio involontario» (*Ibidem*) perché non hanno saputo reprimere i propri deplorabili istinti. Il paradigma borghese che si fonda sul controllo, sull'equilibrio, sul dominio della natura e sul predominio della razionalità espelle questi soggetti che non rientrano nella dialettica dominante. È per questa visione dell'AIDS che Sontag parla di una malattia che diventa metafora, perché essa di fatto genera una serie di implicazioni sociali che travalicano la dicotomia che divide i sani e i malati, ma diventa il doppio semantico della colpa inconfessabile e, dunque, inaccettabile. Come emerge anche dal contributo di Andrea Ostrov, «puesto que la culpabilización de la víctima está a la orden del día cuando se trata de enfermedades vinculadas al ejercicio de la sexualidad, el SIDA es rápidamente utilizado como dispositivo de control sexual y político para la ratificación de los valores y formas de vida considerados “saludables”» (Ostrov 2011, pp. 149-150). Tuttavia, l'atteggiamento della *loca* suggerisce un'altra forma di ripensamento della malattia: l'umorismo della narrazione invita a leggere a questa atroce colonizzazione del corpo anche come una nuova esistenza: «¡Te queda regio el sarcoma, linda! Así, los enfermos se confunden con los sanos y el estigma sidático pasa por una cotidianidad de club, por una familiaridad compinche que frivoliza el drama» (Lemebel 2015, pos. 817). In altri luoghi narrativi l'AIDS viene trasfigurata in una sorta di gravidanza:

¡Ay!, esclavas de Egipto, tráiganme melones, uvas y papayas, deliraba la pobrecita, despertando a toda la casa de pensión con sus gritos de embarazada real. Como si la enfermedad en su holocausto se hubiera convertido en preñez de luto, invirtiendo muerte por vida, agonía por gestación. El sida, para la Loba trastornada, se había transformado en promesa de vida, imaginándose portadora de un bebé incubado en su ano por el semen fatal de ese amor perdido. Ese príncipe de Judea llamado Ben-Hur, que le había plantado la fruta una noche de galera romana, y después al alba se había marchado, dejándola preñada de naufragio. (Ivi, pos. 515)

Le immagini di Lemebel sembrano apparentemente sottovalutare la malattia, sembrano rappresentare *las locas* come persone superficiali e incapaci di

redenzione anche davanti a una malattia mortale. La realtà è che l'autore non abbandona mai il proprio stile artistico e narrativo: sono la sovraesposizione, l'enfasi, la teatralità e l'ironia le armi della sua resistenza. L'AIDS viene tematizzata e fatta rientrare nella dialettica della resistenza di Lemebel: la malattia diventa una legittimazione della marginalizzazione della *loca* all'interno della società cilena e, anche in questo caso, così come nella problematica dell'omosessualità e dei diritti della comunità LGBT, il confronto tra il Cile e gli Stati Uniti viene istituito per riflettere sulla componente economica del contagio. Lemebel evidenzia come l'AIDS subisca la medesima commercializzazione dell'omosessualità: nel primo mondo, afferma l'autore, le campagne a favore della sensibilizzazione diventano macchine pubblicitarie capaci di coinvolgere personaggi in vista dello *show business*. Dalle campagne pubblicitarie di Benetton, che attraverso l'abuso dei colori diventano, agli occhi delle *locas* terzomondiste, una sorta di celebrazione del morbo, agli omaggi alle vittime del virus come il progetto Quilt. È sempre nella raccolta *Loco afán* che Lemebel dedica una cronaca al fenomeno della pubblicità e delle campagne contro l'AIDS, mettendo in evidenza come queste non fossero efficaci deterrenti ai comportamenti sessualmente pericolosi. In «Y ahora las luces (Spot: Póntelopónselo. Póntelopónselo)» si legge:

La propaganda de prevención dirigida a los homosexuales pareciera estar resuelta en el abanico publicitario que multiplica la enfermedad a través de sus diferentes versiones. Así, el sida se espejea entre los productos del mercado, travestido como un fetiche más en el tráfico gitano de la plaga. El sida vende y se consume en la oferta solidaria de la chapita, el póster, el desfile de modas a beneficio, la adhesión de las estrellas, los números de la rifa y el súper concert de homenaje post mortem, donde el rockero se viste por un rato de niño bueno, luciendo la polerita estampada con el logo fatal. (Lemebel 2025, pos. 790)

È evidente come Lemebel volesse enfatizzare la commercializzazione del morbo: l'AIDS diventa il soggetto di libri e film di grande successo. Alla monetizzazione della malattia, alla «garra comercial del mercado AIDS» (Ivi, pos. 805), si contrappongono «pequeños esfuerzos, cadenas de solidaridad y colectas chaucha a chaucha que algunos grupos de homosexuales organizan para detener el flagelo», i quali «se traducen en un mano a mano que hermana, que ayuda a parchar con nuestras propias hilachas la rajadura del dolor» (Ivi, pos. 814). È forse più esplicita la critica nei confronti dell'atteggiamento statunitense davanti alla malattia in «El proyecto nombres Un mapa sentimental», dove l'autore sottolinea come «El Proyecto Nombre, o Quilt (paño o tejido), es una empresa que como muchas otras se inscribe en las ondas enlutadas que se expanden por las víctimas del sida» (Ivi, pos. 1069). I quilt, nati dall'iniziativa del familiare di un defunto, si moltiplicano in maniera esponenziale, andando a formare una grande mappa di sudari da

esporre; tuttavia, anche questa operazione viene tradotta in un business, diventa una scommessa del marketing legata all'immagine di Elizabeth Taylor. Quest'iniziativa, afferma Lemebel, viene ripresa anche in Cile, «pero acá los materiales son distintos, tampoco tienen la espectacularidad del Primer Mundo y nunca los autografiará Liz Taylor» (Ivi, pos. 1126). Anche la gestione della malattia, quindi, è lo specchio della profonda differenza tra i Paesi del Primo e del Terzo Mondo: non solo vi sono risorse diverse, ma nel Primo Mondo la malattia viene quasi pubblicizzata e rientra in logiche economiche che sfruttano tale problematica piaga. La sovraesposizione della malattia viene definita da Lemebel un «carnaval pagano» (*Ibidem*). Inoltre, si evince dalle cronache di *Loco afán*, la piaga della malattia nel Terzo Mondo è un riflesso della perpetuazione della gerarchia che condanna il Paesi dell'America Latina a mantenere lo status di realtà colonizzabili e darwinianamente sfruttabili; l'autore, infatti, attribuisce il dilagare della malattia al turismo omosessuale che, forte delle maggiori possibilità economiche, spesso abusa dell'estremo bisogno che domina lo scenario di realtà come il quartiere di San Camilo di Santiago. Nella cronaca che apre la raccolta *Loco afán*, per esempio, la storia della Chumilou può essere considerata il caso particolare che ha però valenza universale:

La Chumilou era de armas tomar cuando alguna aparecida le quitaba un cliente. Ella era la preferida, la más buscada, el único consuelo de los maridos aburridos que se empotaban con su olor de maricón ardiente. Por eso, el aguijón sidoso la eligió como carnada de su pesca milagrosa. [...] Por golosa, no se fijó que en la cartera ya no le quedaban condones. Y eran tantos billetes, tanta plata, tantos dólares que pagaba ese gringo. Tanto maquillaje, máquinas de afeitar y cera depilatoria. Tantos vestidos y zapatos nuevos para botar los zuecos pasados de moda. Tanto pan, tantos huevos y tallarines que podía llevar a su casa. Eran tantos sueños apretados en el manojito de dólares. Tantas bocas abiertas de los hermanos chicos que la perseguían noche a noche. Tantas muelas cariadas de la madre que no tenía plata para el dentista, y la esperaba en su insomne madrugada con ese clavo ardiendo. [...] Pero esa noche no le quedaba ninguno, y el gringo impaciente, urgido por montarla, ofreciendo el abanico verde de sus dólares. Entonces la Chumi cerró los ojos y estirando la mano agarró el fajo de billetes. (Lemebel 2025, pos.181-189)

È la necessità a far correre il rischio del contagio alle *locas*, le quali sono vittime della loro stessa condizione di bisogno: davanti ai dollari, la salute passa sempre in secondo piano. Le politiche di prevenzione appaiono deboli strumenti davanti alla necessità delle *locas* di guadagnare del denaro per sostenere le proprie famiglie.

La malattia, dunque, potenzia la condizione di emarginazione della *loca*, il cui corpo viene rigettato dalla società, non solo perché non rientra nel binarismo di genere, ma anche perché rappresenta l'infezione infamante. Lemebel rifiuta la ghettizzazione estrema della *loca* e mette al centro del

proprio discorso artistico-letterario proprio la malattia. Il corpo abusato, colonizzato e sfruttato non viene nascosto nell'opera dell'autore, ma diventa un mezzo attraverso cui comunicare, attraverso cui esternare la propria natura *guerrillera* e attraverso cui dar forma alla propria resistenza. La lingua scritta è uno dei canali scelti da Lemebel per proporre una riforma radicale della società, ma il linguaggio si intreccia baroccamente ad altre forme espressive come, appunto, la performance, la fotografia, la lettura pubblica, le interviste. Lemebel *no necesita disfraz*: la sua è un'esposizione totale, è un'identificazione piena con tutti i soggetti deboli della società, con tutti quei soggetti che agli occhi della società sono, parafrasando Butler, corpi che non contano (2015), vite precarie (2013). La parabola di Lemebel, che inizia con l'adozione del cognome materno come simbolo di un'identificazione con il femminile, finisce con il rispecchiarsi in tutti i margini del margine cileno: *desaparecidos*, *locas*, infetti, poveri, proletari; il rispecchiamento dell'autore non è mai solo linguistico, ma coinvolge sempre la dimensione del corpo, un corpo camaleontico, che alla fine diventa la voce e la parola di Pedro Lemebel.

**Bionota:** Francesca Valentini ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Scienze Umanistiche presso l'Università degli Studi di Trieste e attualmente è Cultrice della Materia di Letterature Comparete presso il Dipartimento degli Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Si è occupata dell'estetica del Neobarocco e dei rapporti tra la letteratura italiana e quella dell'arcipelago delle Antille. Ha pubblicato contributi su riviste scientifiche prestigiose come «Ermeneutica Letteraria», «Cosmo», «Casa de las Américas» e «Centroamericana»; nel 2023 è uscita la monografia *Paradisi infernali del '900. Lezama Lima e Pasolini in dialogo con Dante*.

**Recapito autrice:** [francesca.valen@unive.it](mailto:francesca.valen@unive.it)

## Riferimenti bibliografici

- Bizzarri G. 2020, *Performar Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Ledizioni, Milano.
- Butler J. 2015, *Corpi che non contano*, Filippi M. and Reggio M. (ed), Mimesis, Sesto San Giovanni.
- Butler J. 2013, *Vite precarie*, PostmediaBooks, Milano.
- Blanco F.A. 2020, La Frida no envejeció. Yo soy la Frida envejecida, in Blanco F.A. (ed.), *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, pp. 73-84.
- Cellino R.V. 2015, *Performance: travestismos y política en las crónicas de Pedro Lemebel*, en “Catedral Tomada. Revista de Crítica Latinoamericana” 4 [4], pp. 21-49.
- Contreras Lorenzini M.J. 2020, *El neoprén como materialidad intertextual*, in Blanco F.A. (ed.), *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, pp. 217-232.
- Del Pino A.M. 2004, *Descorriéndole un telón al corazón Pedro Lemebel: De perlas y cicatrices*, en “Revista Chilena de Literatura” 64, pp. 131- 143.
- Fornet J. 2020, *Un escritor que se expone*, in Blanco F.A. (ed.), *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, pp. 59-72.
- Gajardo A. 1995, *De los escándalos a la escritura*, en “La Época” 2 jun., p. 15.
- Giombini L. 2018, *Nel gesto, nell’atto. L’arte della performance tra opera e evento*, en “Lebenswelt” 13, pp. 129-142.
- Goldberg R. 2001, *Performance Art: from Futurism to the Present*, Thames y Hudson, London.
- Halart L. 2012, *El arte de performance en Chile: la herencia de la Escena de Avanzada y la nueva generación*, en “Observatorio Cultural” 9, p. 7.
- Ingenschay D. 2020, *La práctica de la performance de Pedro Lemebel*, in Blanco F.A. (ed.), *La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, pp. 203-215.
- Jones A. 2011, *Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria*, in Taylor D. and Fuentes M. (ed.), *Estudios avanzados de performance*, FCE, Ciudad de México.
- Lemebel P. 2014, *Adiós mariquita linda*, Seix Barral, Buenos Aires, ed. digital (en el texto 2014a).
- Lemebel P. 2011, *Baciami ancora forestiero*, Marcos y Marcos, Milano.
- Lemebel P. 2015, *Loco afán. Crónicas de sidario*, Seix Barral, Buenos Aires, ed. digital.
- Lemebel P. 2014, *Tengo miedo torero*, Seix Barral, Buenos Aires, ed. digital (en el texto 2014b).
- Monsivaís C. 2008, *Pedro Lemebel: del barroco desclosetado*, en “Revista de la Universidad de México” 42, pp. 5-12.
- Nadotti M. 2020, *Introduzione*, in Nadotti M. e Hooks B. (ed.), *Elogio del margine. Scrivere al buio*, a cura di Maria Nadotti, Tamu, pp. 19-27.
- Ostrov A. 2011, *Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel*, en “Confluente” 3 [2], pp. 145-155.
- Richard N. 2007, *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*, Siglo XIX Editores, Buenos Aires.

Sontag S. 2020, *Malattia come metafora e l'AIDS e le sue metafore*, Nottetempo Srl, Milano.

Zúñiga D. 2014, *Poner el cuerpo*, en “Qué pasa”. <http://www.quepasa.cl/articulo/guia-del-ocio/exposicion/2014/12/245-15860-9-poner-el-cuerpo.shtml/>.

## Siti internet

Documentario con interviste all'autore:

<https://www.youtube.com/watch?v=gfQRLKtHIw0&t=1139s>

Las Yeguas del Apocalipsis:

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/>