

MORIR PARA EXISTIR:  
LA VOZ PROVOCADORA Y REBELDE DE PEDRO  
LEMEBEL, EL ANTICRONISTA

Priscilla Gac-Artigas  
Monmouth University

---

**M**UCHO se ha escrito sobre el compromiso de Pedro Lemebel por la justicia social en un país extremadamente conservador y católico como Chile, de sus orígenes pobres en el Zanjón de la Aguada, de su militancia política y de su acérrima defensa de los marginados, sobre todo la población gay, comunidad de la que era parte. No es secreto que vivió en carne propia los momentos más aciagos en la reciente historia de su país y que criticó tanto a los responsables de la dictadura militar como a la sociedad conservadora chilena. No escatimó tampoco en combatir al neoliberalismo, ensayado durante la dictadura y —para su decepción—, desarrollado desenfrenadamente con la vuelta a la democracia cuando el “tanto tienes, tanto vales” . . . “fue nublando el sol pendejo de la recién encielada libertad”, como bien lo sintetizaría Lemebel en su crónica “La Loca del Pino” (64).<sup>1</sup> Y fiel a sus principios, se rebeló con similar determinación contra una izquierda que “trans[ó] su culo lacio / en el Parlamento” (“Manifiesto” 38).

Menos se ha escrito sobre su estética, ese estilo particular que vistió de arte su ética revolucionaria transformando su género predilecto —la crónica— en un auténtico tour de force. Y aunque parezca contradictorio, el estilo barroco que se respira en sus crónicas, las imágenes poéticas que elevan a sus personajes por sobre las cabezas de una sociedad que los

---

<sup>1</sup> Todas las citas a crónicas de Lemebel provienen de la colección *Poco hombre, Pedro Lemebel, crónicas escogidas* (2013).

opreme y los desprecia, ennobleciéndolos a través de la belleza, hace más claro su mensaje de reflexión, crítica y acción sobre una situación de injusticia social y económica. “Podría escribir clarito, podría escribir sin tantos recovecos, sin tanto remolino inútil. . .” declara Lemebel en “A modo de sinopsis” (279), para continuar: “[p]ero tengo la lengua salada y las vocales me cantan en vez de educar” (279). En ese breve texto de apenas dos páginas, el cronista, en tono de confesión, pero sin arrepentimiento, ofrece una profunda reflexión sobre sus decisiones estéticas, no para justificarse, sino para reafirmarse, y para dejar constancia de las razones de la tristeza que a borbotones hervía bajo la belleza de su prosa, al tratar de describir una realidad sórdida y deprimente, con el claro objetivo de hacerla llegar al lector para ser entendida en su circunstancial dimensión, no rechazada por repulsiva.

Nos centraremos, para nuestro estudio, en las crónicas contenidas en *Poco hombre, Pedro Lemebel, crónicas escogidas* con prólogo de Ignacio Echevarría, colección publicada por la Universidad Diego Portales, la que incluye además sus textos “Manifiesto” y “A modo de sinopsis”. Si de su “Manifiesto” podemos decir que el mismo constituye la expresión de su ética, de “A modo de sinopsis” podemos afirmar que encarna su declaración de principios estéticos. Las crónicas de Lemebel, más que crónicas, parecen obras de teatro concentradas, y en su estilo se pasean las estéticas subversivas de grandes nombres del teatro universal como Lope de Vega, Valle-Inclán y Bertolt Brecht. De ellos toma aquellos elementos, transgresores en su momento, pero convertidos en canon para, al infringirlos a su vez, crear su propia estética y proponer una escritura representativa sin par, en donde tienen cabida tanto el distanciamiento de Brecht como elemento de composición del personaje y de su relación con el público —en este caso el lector—, como las técnicas del esperpento valleinclanesco o del arte nuevo de hacer comedias de Lope, de las cuales, como hemos dicho, se apropia para subvertirlas. Es precisamente en el proceso de cómo su ética va forjando su estética, en su manera de apropiarse la estética de autores que lo precedieron para transformarlas y dejar su sello en el universo literario, en el aspecto provocador,

contestatorio, perturbador y rebelde de su obra que surge, paradójicamente, de la pluma de un poeta, lenguaje barroco y lenguaraz, donde la palabra se viste de imágenes inesperadas que acechan y sorprenden al lector en cada esquina, envueltas en *performance* y vestidas de raso y de tacón alto, gravándose en fuego sobre el papel que nos interesa adentrarnos en estas reflexiones.

### UN ARTE NUEVO DE HACER CRÓNICAS

En el siglo XVII, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega proponía una renovación del teatro a través de la ruptura con la estética del teatro clásico, entregando obras con calidad literaria, pero sobre temas y en un estilo que atrajeran al “vulgo”, léase pueblo. Los gustos, decía Lope, cambian con la época, y “porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto” (Lope s.p.) En realidad, el objetivo de Lope era en sí lograr que el teatro se adaptara a los tiempos y, para ello, la temática, el lenguaje y el estilo de la puesta en escena debían hablarle a la nueva audiencia. Dentro de las sugerencias para el vestuario, ofrecía a la mujer la posibilidad de disfrazarse de hombre “porque suele el disfraz varonil agradar mucho” (s.p.) y, en cuanto al uso de la sátira, lo instituía como necesario, pero advertía ser cuidadoso si se quería llegar con éxito al público: “Pique sin odio, que si acaso infama / Ni espere aplauso ni pretenda fama” (s.p.) Esta nueva estética propuesta por Lope, base del teatro moderno, suponía un conocimiento profundo de los preceptos de la estética clásica para poder transgredirlos y adaptarlos al gusto de la época, doctrina que siguió el maestro.

Las ideas desarrolladas por Lope para el teatro, permean la estética de Lemebel. Como Lope aprendió las reglas que luego quebraría: “aprendí a arañazos la onomatopeya, la diéresis, la melopea, la tetona ortografía. Pero olvidé todo enseguida, me hacía mal tanta regla . . .” (“A modo de sinopsis” 280). Como en el teatro de Lope, los temas de actualidad entran en sus crónicas. Como en el teatro de Lope, el lenguaje de sus personajes pasa por todos los registros del testimonio del mundo y

el momento que le tocó vivir: “el lenguaje materno —una lengua doméstica y casera (de las madres, tías y abuelas)—; el lenguaje de loca (rápido, chispeante, deslenguado, grosero); cierta terminología tomada prestada de modo libre desde las artes visuales y la crítica cultural y de género; un fraseo y vocabulario cursilón proveniente del bolero y del lánguido romanticismo; el coa brutal del “flaite” y de los “pendex”, entre otros” (Gandolfo s.p.)

Pero a diferencia de Lope, y a pesar de su extravagante apariencia expresada públicamente a través de sus *performances*, Lemebel nunca disfrazó ni maquilló su arte para agradar o acomodarse ni al “vulgo”, ni a la comunidad literaria, ni a la sociedad conservadora chilena, y mucho menos a la crítica. Lo primero habría representado una traición a su estética, lo segundo, a su ética: “Podría ser el cronista del high life y arrepentirme de mis temas gruesos y escabrosos”, tal vez así “la globa [lo hubiera hecho] mundial, exportable, traducible hasta al arameo . . .” (“A modo de sinopsis” 279).

Por ello transgrede las fronteras del arte y, en el camino, la crónica y el *performance* se funden creando la estética que caracteriza lo que podemos llamar su “arte nuevo de hacer crónicas”, donde la realidad y los personajes son presentados desde el sentimiento, la nostalgia y una hiriente, por momentos ferozmente sarcástica, sinceridad; desde la musicalidad de las palabras y la plasticidad del lenguaje que transforman los temas más escabrosos fuera del canon literario convencional por considerarse grotescos, marginales, de mal gusto, en chispeantes imágenes visuales como las abundantes crónicas dedicadas al mal de la época para la comunidad homosexual, el Sida: “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 agujón sidoso la eligió como carnada de su pesca milagrosa” (“La noche de los visones” 94). “Y así la Chumi, sin quererlo, cruzó el kepórtico entelado de la plaga, se sumergió lentamente en las viscosas aguas y sacó pasaje de ida en la siniestra barca” (94). Descrito de este modo, un tema que de entrada provocaría rechazo, le

provee al lector una nueva óptica para objetivarlo, comprenderlo y formarse una opinión propia.

Dentro de esta nueva forma de hacer crónicas, tanto sus *performances* como su trabajo literario fueron la expresión identitaria de su aceptación y defensa de su diferencia y de sus principios políticos y éticos, al tiempo que un canto desgarrador y desgarrado para remecer una sociedad conservadora, clasista y prejuiciosa. Sus textos son obras teatrales en miniatura, joyas en el manejo de una prosa plástica donde con alquimia va mezclando retazos de realidad, jirones de colores, trazos de olores, de sabores, de sonidos y planos espaciales y cinéticos para crear de un salto magistral, la explosiva y corrosiva danza de sus crónicas. Y al interior de su obra, su seminal “Manifiesto” (35-39) sobresale como el epítome de esa prosa lírica y ágil, pero cáustica y profunda que lo caracterizó, con la que logró provocar a sus lectores y dejar constancia de una realidad que de otro modo habría permanecido en los márgenes del canon.

“Hablo por mi diferencia”, comienza su texto, y para hacer más poderoso su mensaje identitario, al transgredir el testimonio, se define a partir de lo que no es: “No soy Pasolini pidiendo explicaciones / No soy Ginsberg expulsado de Cuba / No soy un marica disfrazado de poeta / No necesito disfraz . . . / No soy hipócrita . . . / Yo no soy buena onda . . . .” para elevarse por sobre las aguas vilipendiosas que toda la vida lo señalaron y trataron de marginalizarlo y reafirmar así su verdadero ser: “Me apesta la injusticia / Y sospecho de esta cueca democrática / Pero no me hable del proletariado / Porque ser pobre y maricón es peor . . . / Yo acepto al mundo / Sin pedirle esa buena onda . . .” (35-37). Es decir, no podemos desligar en su obra ética y estética, porque la segunda surge para reafirmar la primera.

A principios de los ochenta —recordemos que Lemebel lee su “Manifiesto” en un acto político de izquierda en 1986— (“Manifiesto” 39), su prosa se alza no sólo contra la sociedad burguesa chilena, sino que se derrama en imágenes galopantes sobre la deshonestidad que percibe en los partidos de izquierda y lo que él describe como la tergiversación de la ideología de igualdad pregonada por el marxismo internacional, que no

se diferenció de la abyecta opresión abiertamente ejercida por los gobiernos militares de derecha contra los homosexuales. Imágenes que nos pasean por momentos históricos de rampante persecución, opresión y crimen contra todo lo que rompía las normas morales o políticas establecidas por los detentores del poder en cualquiera de los lados del espectro político:

¿Qué harán con nosotros compañero?

Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a un sidario cubano?

Nos meterán en algún tren de ninguna parte

Como en el barco del general Ibáñez

.....

¿Existe aún el tren siberiano de la propaganda reaccionaria?

Ese tren que pasa por sus pupilas

Cuando mi voz se pone demasiado dulce

.....

¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro de su hombre nuevo? (35)

Y no ya por él, sino pensando en futuras generaciones, hace un llamado a los “compañeros” de izquierda a revisar sus principios para “que la revolución no se pudra del todo” y que les den, a los niños que mañana nacerán “con una alita rota”, “. . . un pedazo de cielo rojo / para que puedan volar”. Esa representación de la realidad a manera testimonial a través del prisma de la poesía marcará el sello de su estética. Y como su estética y su ética transitan siempre entrelazadas, la crítica a este girón testimonial se ampliará en años venideros contra la recuperación que, sentía el cronista, había hecho el neoliberalismo de la bandera por los derechos de los homosexuales a través del impulso de lo “gay” y su subcultura.

## EL REVERSO DEL ESPERPENTO PARA REFLECTAR UNA SÓRDIDA REALIDAD

Como para todo Chile, la vida de Lemebel cambió con la llegada de la dictadura cuando se esfumaron “los aires emancipados de la Unidad Popular” (“Éramos tantas tontas juntas” 81).

En esos largos años en que el pesado y sanguinario manto de la violencia aplastaba el país, su diferencia fue blanco de brutal represión. “Usted cree que pienso con el pote / Y que al primer parrillazo de la CNI / lo iba a soltar todo” (“Manifiesto” 37). Irónicamente, ni siquiera en los años en que se buscaba consenso y unión para derrotar la dictadura, su diferencia fue respetada por aquellos que promulgaban un nuevo orden político y moral quienes, por el contrario, la recibieron en su seno de manera utilitaria, pero la mantuvieron como blanco de burlas: “Tengo cicatrices de risas en la espalda” . . . (37). “Y se rieron de mi voz amariconada / Gritando: Y va a caer, y va a caer” (38).

En su manifiesto y en sus crónicas, Lemebel constata esta situación de prejuicio, obviamente asunto de ética, y la enfrenta a través de su estética siempre en evolución. Pero no se detiene a lamentarse en una memoria testimonial, sino que la sobrepasa y crea ante nuestros ojos personajes que sufren este y otros tipos de prejuicios para confrontar los nuestros propios. Prestidigitador de la palabra, se apropia de las técnicas propias del esperpento valleincliniano y las subvierte para sublimar una realidad de otro modo hiriente e insoportable. Y mientras Valle-Inclán proponía: “Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España” (Valle-Inclán 3), Lemebel proponía transformar el horror para ennoblecerlo a tal grado que el reflejo escondido que nos devolviera el espejo golpeara nuestra mente y nuestro espíritu.

Y siguiendo más a fondo en el ánimo rupturista del maestro, su crónica, que había transgredido la influencia de Lope y la estructura de la crónica tradicional, retoma el espejo cóncavo de representación de la

realidad para romperlo por medio de la sublimación del horror a través de una prosa poética e imaginativa, pero apremiante y desgarradora para alimentar su propia estética, siempre galopante y en ebullición. Es decir, que mientras Valle-Inclán distorsionaba la realidad hasta lo grotesco para hacer al espectador de su teatro tomar conciencia de los problemas que aquejaban a la España finisecular a caballo entre el siglo XIX y el XX, cuando tras perder su poderío político seguía viviendo de glorias pasadas, Lemebel transforma en belleza la realidad más cruda, produciendo en el lector los mismos efectos. Igualmente, mientras que Valle-Inclán se servía de técnicas como la manipulación, la animalización o la cosificación para degradar a sus personajes, o realzaba animales y objetos por sobre los sujetos y de ese modo desagradar y chocar a su audiencia, Lemebel embellece y ennoblece a sus personajes hasta en las más terribles circunstancias. ¿Quién que no tuviera una varita mágica para transformar la realidad a través de la alquimia del verbo mezclado con gotas del más puro amor podría describir, como Lemebel, de esta manera a una “loca” carcomida por el Sida: “La dejó tan flaca y pálida como una modelo del *Vogue*, tan estirada y chic como un suspiro de orquídea. El Sida le estrujó el cuerpo y murió tan apretada, tan fruncida, tan estilizada y bella en la economía aristócrata de su mezquina muerte” (“La noche de los visones” 92-93), así, como en el momento de su patética y tétrica muerte?: “En otra fiesta nos vemos, dijo triste mirando la foto clavada en las tablas de su miseria. Luego relajó los párpados y se dejó ir flotando en la seda de ese recuerdo” (94). La grotesca situación llega al lector envuelta en sublimes imágenes para lograr que una realidad terrible y dantesca que intrínsecamente provoca repulsión y desprecio, apele a la dignidad, al amor, la compasión, la aceptación y el respeto por parte del lector.

Del esperpento conserva el humor ácido y negro y la constante ironía, la contraposición de lo relevante con lo (aparentemente) intrascendente, pero el todo envuelto en la exaltación que enaltece la imagen de lo doloroso, y no de lo grotesco. “Mírenme que ahí voy cruzando la espuma”, decía la Chumi acabada por el Sida. “Mírenme por última vez, envidiosas, que ya no vuelvo. Por suerte no regreso. Siento la



seda empapada de la muerte amordazando mis ojos, y digo que fui feliz este último minuto. De aquí no me llevo nada, porque nunca tuve nada y hasta eso lo perdí” (96). Para rematar con un magistral sablazo carnavalesco: “La Chumilou murió el mismo día que llegó la democracia . . . . Y por un momento se confundió duelo con alegría, tristeza y carnaval. Como si la muerte hiciera su camino y se bajara de la carroza a bailar un último pie de cueca” (96).

## LA PRESENCIA DE BRECHT

Como personaje brechtiano él mismo, Lemebel fue un autor consciente de sus decisiones y del efecto de éstas sobre su vida; las asumió, como asumió, sin arrepentimiento, las consecuencias de las mismas. Sus crónicas se nutren igualmente del efecto de distanciamiento desarrollado por otro grande de la escena, Bertolt Brecht, en su teatro épico durante la época de la posguerra, lo que se evidencia con mayor énfasis en la construcción de sus personajes. Su factura no es realista, y el autor no busca la identificación, busca más bien iluminar su conducta para que ésta sea observada, reconocida, y para que sus actos, dentro del marco de sus circunstancias, sean comprendidos y respetados. El teatro épico promulgaba el uso de efectos luminotécnicos para distanciar a los personajes y así eliminar la catarsis que le nublaban el entendimiento y le impedía al público comprender lo que estaba presenciando desde la razón. Con ese objetivo, por ejemplo, se iluminaba a un actor desde atrás para hacerlo resaltar y presentarlo al público en toda su dimensión social, buscando provocar una mirada reflexiva y crítica que eventualmente llevara a una toma de posición social y política. La brillante prosa poética de Lemebel aporta los mismos efectos de luminosidad que los de la luz brechtiana, logrando que los lectores sobrepasen el ámbito individual de los personajes, y más bien miren objetivamente la realidad que los envuelve.

Igualmente, del mismo modo que el actor brechtiano debía mostrar

el personaje y no convertirse en él para evitar la identificación, los personajes de las crónicas de Lemebel son mostrados por el autor a través de descripciones que los resaltan y hasta en las más terribles situaciones aparecen ennoblecidos por el vaporoso tul de su “lengua salada”, logrando que sea el lector quien los mire desde abajo, a través del prisma solidario del autor. “No sé a lo que vine a este concierto, pero llegué”, nos dice Lemebel, “[Y] me salió la letra como un estilete” (“A modo de sinopsis” 279), estilete que rompe cualquier viso de compasión, de identificación y nos hace cuestionar los cimientos de la realidad de prejuicio y desigualdad donde sus personajes se desenvuelven. Resulta irónico que lo que lograba Brecht con la limpieza y la parquedad en la actuación, la técnica y el texto, lo logra Lemebel desde el lado opuesto del espectro con una prosa barroca y salada, quizás por lo que como decía García Márquez en su *Vivir para contarla*, “[l]a vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y como la recuerda para contarla” (8). De ello resulta un extraordinario ejemplo su “biografía descompuesta”, descrita con detalles en “A modo de sinopsis”, testimonio de su origen humilde, que nos llega a través del calor de sus vívidas y exaltantes memorias de las mujeres del Zanjón de la Aguada, esas madres “de manos tajeadas por el cloro” (“Manifiesto” 35), mujeres capaces de alzarse por encima de su misérrima condición para proteger a los suyos:

Y quizás esa utopía blanqueadora era la única forma como las madres del Zanjón podían simbólicamente despegarse del lodo y, con racimos de chiquillos a cuestas, encumbrarse a las nubes agarradas del fulgor níveo de sus trapos, vaporosamente deshilachados, como banderas de tregua en esa guerra entintada por la supervivencia. (“Zanjón de la Aguada” 47)

Así, con el distanciamiento brechtiano, nos lleva a conocer el Zanjón que representa un microcosmos contrapuesto al resto de la patria, no solamente por las diferencias económicas que los separan, sino porque a pesar de la vida delictiva y licenciosa de algunos de sus habitantes, existía allí, sin embargo, un código moral ausente en los barrios privilegiados del

país. En el Zanjón “era una especie de catequismo moral no cogotear jamás a un vecino del sector . . . .” y “. . . era una obligación para ellos colaborar con los desastres naturales que volaban las fonolas en las noches de ventolera”. . . . o “sacar el agua negra que anegaba las casuchas en las inundaciones” (48). En ese ambiente, el autor adquiere sus valores morales y su conciencia política y conoce de primera mano la diferencia entre caridad y solidaridad, vivencias que van forjando su estilo literario “cuando éramos tan jóvenes y bellamente tontas en el ingenuo sueño de un trizado ‘adolescer’” (“Éramos tantas tontas juntas” 82).

Es en esa crónica a su lugar de origen, y en aquella que nos describe su adolescencia y primera juventud, “La esquina es mi corazón”, donde Lemebel nos entrega sin preámbulos la partitura de su sinfonía literaria: “Y si uno cuenta que vio la primera luz del mundo en el Zanjón de la Aguada, ¿a quién le interesa?” (“Zanjón de la Aguada” 45). Para dar presencia a ese “opaco lodazal de la patria” (45), para llevar conciencia al resto de la sociedad chilena de la existencia de los habitantes de ésa y poblaciones similares en Chile, de su diario batallar contra todo tipo de injusticias que nadie quiere ver y de las que nadie quiere escuchar, tiene que inventar sus propias técnicas para impedir que la crónica quede confinada a la esquina de los sucesos noticiosos, para que sus personajes sean reconocidos como parte del amplio telón de la patria, esa patria injusta que había que remecer, esa patria doliente donde una parte de su juventud, la del Zanjón y la de tantas otras poblaciones “expuestos y dispuestos a las acrobacias del trapecio proletario . . . .” (“La esquina es mi corazón” 58) “novelaban su vida transgrediendo la brutal desigualdad económica que retrataba sin color la radiografía humana de aquel desnutrido paisaje” (“Zanjón de la Aguada” 50).

La estética de Lemebel encarna el rebelde espíritu disruptivo que lo definió, su creatividad como profesor de arte -a quien la dictadura le cortó las alas no sólo por llevar a los alumnos a romper los barrotes y escaparse de la cárcel que les encerraba el pensamiento, sino por sus preferencias sexuales- y su emancipada sensibilidad para sumergirse en el mundo, para permearse de la realidad y, desde la luminosidad de sus palabras,

presentarla al lector no para que se identifique, sino para que desde el respeto la observe, la analice, la comprenda, y tome conciencia.

Lemebel acogía a sus personajes desde la solidaridad, porque como él amalgamaban el mismo dolor, rezumaban el mismo olor a injusticia social, a desigualdad económica, a prejuicio, y como declaraba en su manifiesto, a él le apestaba la injusticia. Por ellos y para ellos, a través de sus crónicas y sus *performances*, abrió canales de comunicación para que ellos mismos dejaran correr libremente sus voces, para que echaran a volar las palabras. Porque Lemebel no les prestó su voz, usó su voz para defenderlos, para procurarles dignidad y respeto, pero la voz presente en sus crónicas es la de sus personajes. Y del mismo modo que el narrador en el teatro épico de Brecht se acercaba al proscenio para dirigirse directamente al público, quebrar cualquier viso de empatía emocional y provocar la mirada reflexiva, la crítica y la acción, Lemebel rompió las convenciones de representación de la crónica y las rígidas reglas clasificatorias de los géneros, sexuales y literarios, para hacer escuchar dentro del canon una voz literaria singular que no podrá ser acallada.

Como Antonio Machado, “desdeñ[ó] las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que canta[ba]n a la luna” (Machado 41); como Lope y Valle-Inclán, transgredió los prismas de observación de la realidad aceptados; como Brecht, puso a los personajes en perspectiva, les dio distancia para que fueran observados, comprendidos, respetados; como Oswaldo Guayasamín, utilizó su arte “para herir, para arañar y golpear en el corazón de la gente para mostrar lo que el hombre hace en contra del hombre” (Buitrón 19). Y sumergiéndose en la tradición, se la apropió para transgredirla y luego olvidarla y labrar su propio arte nuevo de hacer crónicas, una expresión artística comparable a la realizada por su compatriota Nicanor Parra en la poesía.

La última vez que vi a Pedro Lemebel fue en el verano chileno del 2014. Iba caminando hacia el santuario de Santa Rosa de Pelequén con su colorido pañuelo acariciando su cabeza y una amable bufanda protegiendo su garganta. Había sido nominado al Premio Nacional de Literatura y las expectativas de que le fuera concedido eran muy altas, por

lo menos así lo pensaban aquellos que conocían y admiraban su obra. Pero la historia se sigue escribiendo en blanco y negro, y quien se atreva a nadar contra la corriente, está condenado a ser borrado de la historia, afortunadamente sólo de aquella historia acartonada, desabrida, estancada, sin brillo que le negara el reconocimiento, porque los grandes, aquellos que como Lemebel han caminado de paso propio y hablado de voz auténtica, jamás desaparecerán de la otra historia, la duradera, aquella que cabalga libre de amarras aunque tengan que morir para existir.

En un soleado día de enero, una de las yeguas del apocalipsis caminó descalza por sobre el vidrio molido de su vida y sus sueños, y hasta el volcán Villa Rica soltó el fuego de sus entrañas para grabar en el refulgente cielo santiaguino, a modo de despedida: “adiós mariquita linda”. Homenaje al poeta que escribió poesía sin escribir versos, homenaje al artista, pies heridos y ensangrentados elevándose valientemente por sobre el dolor de haber sido víctima de la pobreza, del desprecio y el prejuicio social y de clase, homenaje a la voz que ni el cáncer de laringe pudo silenciar para gritar su crítica. Y la yegua sobrevoló la cordillera y tomó refugio en una de las cuevas de su vientre y allí, en el fondo, por entre las llamas de una cálida fogata alcanzó a divisar el mensaje que le había dejado otro grande, también perseguido en su época: “Bienvenido, hermano, aquí estuvo Pablo”.

“La muerte tomó vacaciones en mis ojos” (“Los diamantes son eternos” 181), se despidió Lemebel de los compañeros y compañeras que ardorosamente defendió, de la sociedad conservadora y prejuiciosa que fieramente confrontó, de los amigos que entrañablemente lo quisieron para cruzar las grandes aguas y entrar en el Parnaso de los inmortales en cuyo frontis se leía grabado a puro fuego “llegó la loca”.

## OBRAS CITADAS

- Buitrón, Gabriela. "Oswaldo Guayasamín". *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*. 17 (2008): 19-23. Impreso.
- Echevarría, Ignacio, ed. *Poco hombre, Pedro Lemebel, crónicas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013. Impreso.
- Gandolfo, Pedro. "Lemebel, más que cronista". *El Mercurio* [Santiago de Chile], 12 de diciembre de 2016. Web. 18 de enero de 2016.
- Lemebel, Pedro. "Manifiesto (hablo por mi diferencia)". *Poco hombre* 35-39.
- "A modo de sinopsis". *Poco hombre* 279-80.
- "Los diamantes son eternos (frívolas, cadavéricas y ambulantes)". *Poco hombre* 178-81.
- "Éramos tantas tontas juntas". *Poco hombre* 81-82.
- "La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)". *Poco hombre* 58-61.
- "La Loca del Pino". *Poco hombre* 62-65.
- "La noche de los visiones (o la última fiesta de la Unidad Popular)". *Poco hombre* 88-99.
- *Poco hombre, Pedro Lemebel, crónicas escogidas*. Ed. Ignacio Echevarría. Santiago de Chile: U Diego Portales, 2013. Impreso.
- "Zanjón de la aguada (crónica en tres actos)". *Poco hombre* 45-50.
- Lope de Vega, Félix. *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Ed. Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Web. 18 de enero de 2016.
- Machado, Antonio. "Retrato". *Campos de Castilla (1907-1917)*. Ed. José Luis Cano. Madrid: Cátedra, 1974. 41-42. Impreso.
- Sáenz, Miguel, ed. *Teatro completo de Bertolt Brecht*. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- Del Valle-Inclán, Ramón. "Hablando con Valle-Inclán: De él y de su obra". Entrevista por Gregorio Martínez Sierra. *ABC.es Hemeroteca*: 7 de diciembre de 1928: 3. Impreso.