

María del Pilar Jarpa Manzur
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad de Valparaíso
mariapilar.jarpa@uv.cl

‘Del puente a la Alameda’. Re-percusiones y *ritornelos* en la voz de Lucha Reyes y Pedro Lemebel.

‘From the bridge to the Alameda’. Re-percussions and *ritornellos* in the voice of Lucha Reyes and Pedro Lemebel.

DOI: 10.35588/rp.v0i17.5612

Resumen

Desde el corpus de la escritura lemebeliana a su propio cuerpo travestido, la noción de devenir mujer se complejiza en su tránsito por cadenciosas matrices de complicidad. Matrices que, al tiempo de desplegar una multiplicidad de figuraciones de lo femenino, no dejan de proyectar diferencias dentro de ‘la diferencia’. Así, lejos de ser un significante vacío, el enrevesado concepto ‘mujer’ se va nutriendo de in-corporaciones que simultáneamente invocan y provocan una diversidad de alianzas. Considerando una perspectiva feminista y crítica de género, el presente escrito busca reflexionar en torno a la dimensión musical de estas alianzas lemebelianas que, en este caso, se entranan a la ‘voz’ de Lucha Reyes. La complicidad que puede entreverse con esta y otras cantoras abre un atractivo campo de análisis para explorar sugestivas líneas de fuga, por donde se movilizan como referentes de antiguas y futuras irreverencias.

Palabras clave: Género, Devenir mujer, Pedro Lemebel, Lucha Reyes.

Abstract

From the corpus of Lemebel's writing to her own transvestite body, the notion of becoming a woman becomes more complex in its transit through cadenced matrices of complicity. Matrices that, while unfolding a multiplicity of figurations of the feminine, do not cease to project differences within 'the difference'. Thus, far from being an empty signifier, the convoluted concept of 'woman' is nourished by in-corporations that simultaneously invoke and provoke a diversity of alliances with the 'feminine'. Considering a critical gender perspective, this paper seeks to reflect on the musical dimension of these alliances that, in this case, are entwined with the 'voice' of Lucha Reyes. The complicity that can be glimpsed with this and other female singers opens an attractive field of analysis to explore suggestive lines of flight, through which they are mobilized as referents of old and future irreverence.

Keywords: gender, becoming-woman, Pedro Lemebel, Lucha Reyes.

Introducción

Llegué a la escritura sin quererlo, iba para otro lado, quería ser cantora, trapecionista o una india pájara trinándole al ocaso.

Lemebel, 2008: 12.

El escrito que presento en lo que sigue surge a partir de los resultados de mi investigación de tesis doctoral¹, dedicada a los alcances estéticos y políticos del devenir mujer en la obra de Pedro Lemebel. En cuanto matriz de complicidad, esta noción no solamente está presente en lo que podría leerse como un guiño filosófico dentro de su escritura, sino también en diversas prácticas –visuales, orales, musicales– con las que Lemebel parece desbordar su origen más teórico. En general, la clave de lectura de ésta y otras teorías parece estar en las formas “afiladas” de “corporeizar ese discurso”:

“Mientras que, para la Academia, Deleuze es una reliquia mantenida en alcanfor, para mí es una carta de navegación, ojalá repartida, deshilada y deslizada a la calle, al patinaje travesti, a la subsistencia étnica, a las mujeres”.

(Lemebel, en Blanco, 2004: 157)

Desde el corpus de la escritura lemebeliana a su propio cuerpo travestido, el devenir se complejiza en su tránsito por estilizadas matrices de complicidad, desplegando una multiplicidad de figuraciones de lo femenino² que no dejan de proyectar diferencias dentro de ‘la diferencia’. Así, lejos de ser un significativo vacío, el enrevesado concepto ‘mujer’ se va nutriendo de incorporaciones que simultáneamente invocan y provocan una diversidad de alianzas con lo ‘femenino’³. Distante de toda borradura sincrética, las actuaciones de Lemebel parecen iluminar

¹ Estudios de Doctorado financiados por CONICYT-PCHA, 2016-2020, Folio 21160107.

² El concepto de figuraciones de lo femenino surge a partir de la propuesta filosófica de Rosi Braidotti y su interpretación feminista de Deleuze. Braidotti retoma esta noción para repensar las posiciones ‘femeninas’ y ‘feministas’ desde formas activas, creativas y alternativas de subjetividad. No se trata, sin embargo, de metáforas o de modos de pensar figurativos, sino más bien de posiciones situadas, inscritas y/o corporeizadas. En este sentido, las ‘figuraciones’ se encarnan materialmente (independientemente de las asignaciones sexo-genéricas de los cuerpos) y se experimentan como posiciones desafiantes, que transitan hacia “todo aquello en lo que el sistema falogocéntrico no quiere que se conviertan” (Braidotti, 2005: 27).

³ En cuanto acción insubordinable a las herencias genealógicas, el devenir mujer es del orden rizomático de las alianzas. Es de este modo como este proceso del deseo hace posible el despliegue de una multiplicidad de diferencias ‘positivas’ que desafían y a la vez contestan la configuración binaria de los sexos. De lo cual se sigue que ‘lo

un punto ciego del devenir mujer, a través de las ‘lentejuelas y encajes’ que va ‘pegando’ sobre sus líneas de fuga, pero también desde las múltiples cadencias con que musicaliza sus prácticas de desacato. Iluminaciones y sonoridades que podrían ser atribuibles a múltiples tránsitos ‘irresistibles’, pero difícilmente a los márgenes de lo imperceptible.

No se trata, sin embargo, de desconocer la relación –incluso biográfica y afectiva– que Lemebel concede a las teorías del devenir. Sin embargo, aun cuando hay un claro tributo a sus ‘sonidos desafiantes’, la interpretación de Lemebel parece deleitarse en las posibilidades ‘iletradas’ que ofrecen y que le permiten practicar estas escrituras “pero desangrándolas hacia otros territorios” (Lemebel, en Jeftanovic, 2000: 2). Refiriéndose al devenir mujer, Lemebel señala:

“Hay una cosa que tiene que ver con lo que sostiene Gilles Deleuze, que todo devenir minoritario pasa por un devenir mujer, evidentemente, pasa por ahí, se complicita en esa matriz [...] Y más allá de eso, esto puede sonar como eslogan, y es que todo lo que yo he aprendido lo he aprendido de ese lugar –la mujer– en términos de confrontación a lo dominante, a lo fálico. Y de alguna manera eso ha sido mi vida, una oblicuidad a lo dominante”. (Jeftanovic, 2000: 1)

Mi propósito es explorar esta ‘oblicuidad’ a través de la lumínica línea de fuga que Lemebel instala desde y hacia ese lugar: ‘la mujer’. En esta línea, figuraciones como Lucha Reyes parecen ser estratégicamente encarnadas desde una red de superposiciones estéticas que apuntan a desestabilizar políticamente los discursos binarizantes en el Chile postdictatorial, volviendo porosas las fronteras entre la razón y el corazón, lo masculino y lo femenino, la patria o la muerte.

femenino’ de estas alianzas no sea equiparable a una ‘esencia’. Las alianzas moleculares funcionan más bien a partir de proximidades –musicales, escriturales, experienciales– que se extraen del propio sujeto que se es, pero por sobre todo de sus agitaciones deseantes. Agitaciones cuyo desacato consiste en producir átomos de feminidad que entran en “la zona de entorno de una microfeminidad” y cuyo fin es crear en nosotras/os mismas/os una mujer molecular (Deleuze & Guattari, 2002: 278).

Luchas Reyes y Pedro Lemebel en sus complicidades musicantes

Una mujer canturrea, ‘la oía canturrear dulcemente una melodía en voz baja’. Un pájaro lanza su ritornelo.

Deleuze & Guattari, 2002: 298.

Dentro de los diversos devenires que se despliegan en las teorizaciones de Deleuze y Guattari, el *ritornelo* ofrece algunos ‘arrastres’ minoritarios que permiten abordar los procesos del deseo en sus imbricaciones musicantes. Desde esta perspectiva, las dimensiones desterritorializantes de la música, siempre atravesadas por bloques de feminidad, podrían desplegarse desde los canturreos ‘menores’ –como los citados en el epígrafe– que, sin embargo, orquestan las ‘pequeñas frases del Cosmos’. Sobre todo, porque la producción de un *ritornelo* –en cuanto meta final de la música– no pasa por crear aparatosos sistemas, sino más bien por lanzar o abrir agenciamientos que singularmente pulsen sus fuerzas cósmicas (Deleuze & Guattari, 2002: 353).

En el caso de Lemebel uno de estos agenciamientos parece producirse a través de las cadencias de un punteo de requinto. Su muerte fue el desenlace de un extendido cáncer de laringe que, a pesar de las quimioterapias, terminó por arrebatarse la voz. El ritual fúnebre de su despedida tuvo lugar en la recoleta franciscana. Atávico santuario, cuya solemnidad fue interrumpida por un carnaval de ritmos, pétalos y banderas de múltiples colores. Más allá de la muerte, Lemebel parecía seguir abriendo fisuras por donde entraron canciones combatientes, pero también gitanas danzantes, chinchineras y las travestis de San Camilo, ‘flores nocturnas’ que velaron su noche al son de valsos, boleros y botellas de pisco. Dentro de las expresiones del cortejo una de las frases más reiteradas fue ‘tu voz existe, tu voz persiste’, estribillo de un popular vals de la cantora peruana Lucha Reyes (1936-1973):

Tu voz, tu voz, tu voz

Tu voz existe

Tu voz, tu dulce voz

María del Pilar Jarpa Manzur

Tu voz persiste
Anida en el jardín
De lo soñado
Inútil es decir
Que te he olvidado
(Lucha Reyes, 1970)

En el tiempo, estos versos se fueron reproduciendo en diversos homenajes que tornaron su reiteración melódica en una suerte de letanía. Así, acoplada a la figura de Lemebel, la voz de Lucha Reyes circularía como un anverso frente al silenciamiento, que no sólo parecía “diferir el plazo que debía cerrar sus labios” (Foucault, 2010: 12), sino que ‘obstinadamente’ conjuraba su regreso.

“‘Tu voz, tu voz, tu voz, tu voz existe’, cantamos emocionadas al son de Lucha Reyes recordando a Pedro Lemebel [...] ‘Tu voz, tu voz, tu voz, tu dulce voz, tu voz persiste’, coreamos con fuerza colectiva tributando e interpelando la presencia de la loca madre de Chile que marcó los rípidos caminos de maricas, lesbianas y travestis proletarias, rebeldes, rojas, atrevidas e insurrectas”. (Robles, 23 de enero de 2017: s/p)

Explorar algunas notas bio-discográficas de esta cantora tiene como propósito aportar algunas reflexiones respecto a los subtextos e intertextos que podrían estar en la base de estas complicidades. Desde el lugar ‘persistente’ de su voz, tal vez sea posible rastrear otras pistas sonoras de su apertura cósmica, a modo de un ‘loca’lizado *ritornelo*.

Como punto de partida, tal vez debieran citarse los numerosos *singles* que Lucha Reyes produjo a lo largo de su vida, distinguiendo algunos hitos acreditables como su disco de oro, su exitosa gira por Estados Unidos y su nombramiento (póstumo) como emblema de la Canción Criolla. Pero lo relevante parece estar en otro lugar. Entre el drama y el melodrama, la intensidad de su vida se infiltra en la música que interpreta, dificultando una escisión tajante entre lo vivido,

lo producido y lo cantado. En este sentido, ha sido comparada con cantoras como Billie Holiday (1915-1959), Édith Piaf (1915-1963) y Ella Fitzgerald (1917-1996).

Los estudios dedicados a Lucha Reyes coinciden en subrayar su condición de “mujer, negra, pobre y enferma” (Gutiérrez, 14 de agosto de 2010: 5), nacida en el contexto de una sociedad segregacionista que legitimaba el negreo, bajo ordenanzas extremas como el uso de guantes para cruzar el centro de Lima ‘la bella’ (Ponce, 2009, 4:28’). En palabras de Javier Ponce, quien ha recuperado parte importante de su acervo inédito, Lucha Reyes habría logrado sortear:

“los cuatro hándicaps más fuertes de la sociedad peruana. En orden de dificultad son: el primero que era mujer, el segundo que era negra, el tercero que era pobre y el cuarto que era fea”. (2009, 1:55’)

Más allá del comentario extemporáneo sobre su fealdad, el resto de las dimensiones coinciden con una sostenida degradación de la música sentimental⁴. Siguiendo las bifurcaciones propuestas por Angela Davis a propósito de las cantoras del *Blues* (1998), sería posible esbozar diversos cruces entre Lucha Reyes y Lemebel. En ambos casos, las condiciones generizadas de existencia parecen entramarse a los inicios precarizados de sus oficios. Mientras Lemebel quería ser cantora, pero llegó a la escritura “por hambre, por necesidad, por laburo, de cafiola” (Lemebel, 2008: 12), la cantora aprendió a valsear a los cinco años, a cambio de restos de comida que lograba recolectar en los bares chalacos del Callao (Morales, 14 de septiembre de 2018).

Vagaba sola por las calles harapienta
tenía el rostro demacrado con crueldad

⁴ Rozar la piel y erizarla, potenciar jadeos, sudores y latidos al ritmo de emisiones ‘lagrimeras’, fueron parte de las prácticas sentimentalistas que se volvieron sospechosas en el marco de la remasculinización cultural que traería consigo la modernidad europea. Según Rosenberg (2016), las experiencias sensuales y sexuales atribuidas al sentimentalismo se fueron erigiendo en el centro de una sostenida demonización que, a partir del siglo XIX, expurgaría sus exageraciones ‘trilladas’ bajo la rúbrica del *kitsch*. De la potencia al acto, este significante categórico de una “estética del mal gusto” (Rosenberg, 2016: 90) también se extrapolaría a la música, cuya peligrosidad esencial se condensó no solo en sus respuestas pre-programadas –lágrimas, soponcios, desmayos–, sino además en un tipo de pegajosidad que podría persuadir los nervios e incluso desviar la razón.

nos demostraba, cual golpeada cenicienta
haber sufrido por toda una eternidad
(Lucha Reyes, 1950)

La marginalidad que enmarca sus relatos de infancia parece converger en algún punto con el ‘bastidor’ que Lemebel levanta desde sus memorias sobre el zanjón de la aguada. Lugar donde su abuela “se compró un muro, puso una puerta, y esa era mi casa, ¡pero si parecía una bambalina!” (en Rivadeneyra, 23 de enero de 2015: s/p). Así también, las manos tajeadas por el cloro, tantas veces evocadas en las crónicas, son relevadas de un modo similar en las memorias de la cantora, a partir del recuerdo de su madre que lavaba la ropa ajena de todo el barrio (Jáuregui, 6 de noviembre de 2017). Y fue también por la puerta de servicio como Lucha Reyes se introduciría en los círculos radiales más importantes de la época. En los años 50, su trabajo de lavandera en la cocinería del Sentir de los barrios le abrió la posibilidad de subir al escenario como telonera y a veces corista de los conjuntos que ahí se presentaban (Jáuregui, 6 de noviembre de 2017). Diversos testimonios marcan este acontecimiento como el comienzo de una carrera musical que iría siempre en ascenso. Sin embargo, las notas biográficas de la cantora dan cuenta de los interminables abusos que la devolvían a su primera condición de precariedad. A las trampas salariales de la industria discográfica se sumarían las reiteradas violencias de su primer marido, quien, según refiere la cantora: “entrenaba sus varazos en mi espalda” (Ponce, 2009, 8:14’).

En 1959, Lucha Reyes fue diagnosticada de diabetes emotiva (Morales, 14 de septiembre de 2018). Dolencia que parece confirmar que su repertorio sentimental estaba hecho “por afinidad pura” (El Peruano, 31 de octubre de 2013: 10). Sólo al final de su vida, la cantora consiguió lanzar su principal disco “La Morena de Oro” (1970). Producción que tributaría al patrocinio de Consuelo Gonzales Posada (1920-2012), esposa de Juan Velazco Alvarado y primera dama del gobierno revolucionario de la fuerza armada del Perú (Ponce, 2009, 36:30’).

“Como punto final de un guión imposible pero perfecto” (Jáuregui, 6 de noviembre de 2017: 2), la muerte de Lucha Reyes coincidió con su deseo de morir en el día de la Canción Criolla, el 31 de octubre de 1973. Desde el centro de la ciudad hasta los márgenes del cementerio

general El Ángel, su cajón ‘moreno’ fue cargado a pulso por las mujeres que se resistieron a dejarla llevar en una carroza fúnebre (Lucha Reyes, ‘la morena de oro del Perú’, 19 de julio de 2015). Los archivos visuales de su velatorio consignan a miles de personas cantando a coro “tu voz existe” (1970), la misma canción que más tarde despediría los restos de Lemebel (Ponce, 2009, 51:16’).

Con todo, hay un detalle interesante respecto a los desgarramientos que acompasaron la voz ‘excepcional’ de Lucha Reyes. Según el emblemático compositor Augusto Polo Campos (el mismo que le regaló a la Palmenia su canción del Cariño Malo), fue la tuberculosis la que habría producido el milagro de su canto:

“[...] cuando la tuberculosis atacó sus cuerdas vocales comenzó a desfigurarlas y es como que tu desafines una guitarra y las cuerdas las pongas en un tono mágicamente extraño que da unas notas extraordinarias”. (Ponce, 2009, 12:49’)

Y es en este milagro donde parece residir uno de los subtextos más sugestivos de esta historia. En su relato documental, Ponce (2009) afirma que lo primero que hizo la cantora al salir del hospital después de sanar sus cuerdas vocales fue visitar la tumba de Sarita Colonia. Figura expulsa del panteón oficial de la Iglesia Católica debido a la excesiva permisividad que acuna en sus libertinajes. Su breve vida, se ha recreado a partir de testimonios orales que datan sus tránsitos terrenos en la primera mitad del siglo XX. Estos testimonios concuerdan en su origen mestizo y migrante, que la llevó a ser vendedora de pescados en el Callao, panadera en el centro de la ciudad y empleada doméstica en los barrios adinerados de Lima. De su prematura muerte, circulan múltiples versiones que van desde un ‘paludismo pernicioso’ a las consecuencias irreparables –según las empleadas domésticas– del maltrato de sus patrones. Pero en la versión más divulgada, Sarita se habría arrojado “a la mar brava del Callao” (Martínez, 2 de abril de 2013) para salvarse de una violación. De este relato surgen algunos de sus milagros más pregonados, como el que protagoniza en el momento de la consumación de sus ultrajes, cuando sus violadores constataron que:

María del Pilar Jarpa Manzur

“el sexo de Sarita no existía, que esa parte de su cuerpo era como una rodilla, que no tenía nada entre las piernas. Los asaltantes aterrados se empancaron y huyeron despavoridos”. (Martínez, 2 de abril de 2013, 11:09’)

Una única fotografía de Sarita Colonia ha servido durante décadas como protección que se estampa en tapabarro de micros, medallitas, tatuajes y chapitas (Martínez, 2 de abril de 2013, 4:13’). A veces blanqueada y otras inquietante en su chola ‘sexualidad’, su figura no deja de desentonar respecto a los desvaídos mártires de la iglesia católica. Y es que, además, Sarita Colonia no sólo no obliga a confesarse, sino que otorga –como bien sugiere el título de su homenaje fílmico– una “tregua moral” (Ponce, 2016). Tal vez por eso, a contracorriente de los mandatos eclesiásticos, es popularmente levantada como animita errante, patrona de ‘delincuentes, prostitutas y travestis’ (Ponce, 2016). Refiriéndose al travestismo, Giuseppe Campuzano (1969-2013) –filósofo, activista y creador del Museo Travesti del Perú–, señala que su histórica conexión con lo sagrado se reactualiza en este tipo de repertorios rituales: “el 90 por ciento de las travestis son devotas, en una mezcla muy mestiza de catolicismo y chamanismo. Las travestis peruanas tienen incluso su propia santa, Sarita Colonia (aunque la Iglesia no la reconoce como tal)” (Link, 23 de julio de 2010).



Figura 1: Lucha Reyes en la tumba de Sarita Colonia, 1960.

Con todo, es esta patrona de travestis y no la tuberculosis la que –según la cantora– produjo el milagro de su desahuciada voz. Su devoción a Sarita Colonia coincide con otros registros que dan cuenta de sus vínculos disidentes. Vínculos que permiten entrever que su propuesta estética también estaba atravesada por desplazamientos políticos⁵ que, según Ponce, estarían en la base de su consagración como ‘ícono *gay*’ en el Perú.

“Fascinada por las pelucas y haciendo gala de una presencia escénica inmejorable, nos captura con un repertorio colmado de amores desgarrados. Elegante, dulce y violenta, se enfrenta al fracaso como una verdadera ‘drama queen’. Nadie puede negarlo, Lucha Reyes es un referente de fortaleza contra la adversidad. Una mujer que se sobrepone a todos los prejuicios de su época y que, a través de su talento, alcanza el éxito. Un monumento al desagravio”.

(Ponce, 6 de julio de 2017: s/p)

A través de su *performance*, Lucha Reyes no sólo contribuiría a desestabilizar los lineamientos raciales, étnicos y clasistas de la industria musical, sino además sus componentes más patriarcalizados. En 1970, tiempo en el que las mixturas eran especialmente arriesgadas, compartió escenario con la transexual francesa más famosa de la época, la Coccinelle (1931-2006). Artista a quien se le había negado incluso la entrada a los teatros limeños (Ponce, 2009, 33:11’).

“La francesa quedó hipnotizada por su estilo frontal y hubo una fuerte conexión entre ellas. No por gusto habían luchado contra la discriminación y transformado ese dolor en el arte que terminó siendo su salvación”. (Ponce, 6 de julio de 2017: s/p)

⁵ Como nota situada, me parece importante dar cuenta de mi primer acercamiento a esta cantora. Al comienzo de mi trabajo de campo (abril de 2018) tuve la oportunidad de entrevistar a Pancho Casas, quien generosamente me recibió en su casa limeña con música de Lucha Reyes. Antes de que yo pudiera esbozar alguna pregunta me interpeló diciendo: ‘¿y tú, sabes quién canta?’. Desde ahí surgió mi interés por explorar estos sonidos desafiantes.

Este y otros subtextos podrían ser parte de esa “cierta homosexualidad criolla” (Lemebel, 2011: s/p) en la que Lemebel inscribe a esta cantora. Volviendo a sus posibles complicidades, es importante señalar que las sostenidas citas a Lucha Reyes conectan con la dimensión más oral de su escritura, pero también con algunos indicios cotidianos de su propio devenir cantora. Y es que más allá del acierto poético de “tu voz” en el contexto de sus homenajes póstumos, las improntas de Lucha Reyes aparecen en la voz de Lemebel mucho antes de su diagnóstico de cáncer. Premonitoria o no, la misma cadencia valseada circunda la muerte de su abuela, su madre, sus desaparecidas/es/os. En uno de los pocos registros, que prueban que, aunque no fue cantora, podía producir algo más que “una jungla de ruidos” (Lemebel, 2008: 12), Lemebel entona el estribillo de esta canción, precisamente en la parte que luego se transformaría en consigna:

“Que lindo es... es un poema ¿no?... ¡es un poeema!... ¡Tu voz! ¡cuando ya no estés! ¡Esta imagen maldita!” (Ortiz, 1 de agosto de 2008, 5:13’)

En un artículo escrito por Soledad Marambio, publicado en El Mercurio, el 15 de noviembre de 2002, sus lágrimas reafirman el vínculo entre este canto y la afonía irrevocable de la muerte.

“Mientras vamos por la carretera, Pedro pone música. Primero suena Paquita la del barrio, con su voz mexicanota cantando que ‘un cigarro vale más que tú’, después la sigue la peruana Lucha Reyes. Dulce, empieza ‘inútil es decir que te he olvidado porque tu voz, tu voz, tu voz existe ...’. Pedro deja de cantar a voz en cuello y se echa para atrás. Después se apoya en la ventana y llora, bajito. Se seca la cara con el pañuelo que le regaló la Malala antes de salir. ‘Me emocioné porque me di cuenta de que la voz de los muertos no vuelve nunca más’”. (Marambio, 15 de febrero de 2002: 30).

En retrospectiva, la voz de Lemebel no siempre resulta ser la ‘dulce voz’ celebrada en las elegías que escoltaron su muerte. Un recorrido por los titulares de prensa podría dar cuenta de la impertinencia que su deslenguada presencia provocaba. En este contexto, los contrapulsos valseados de Lucha Reyes fueron parte de sus gustos musicales, populares y políticamente desafiantes⁶. Los mismos gustos que activaron la furia que se describe en la crónica que dedica a su “adorable vecino” (Lemebel, 2011). Escrito en el que Lemebel denuncia las conservadoras amenazas que aparentemente ‘se debían’ al sonido que envolvía su ejercicio escritural. Sin embargo, su reflexión concluye con la constatación de que no se trataba tanto de su presencia, sino de la voz que emergía de ella. Lo insoportable fue el despliegue de palabras que ostentaba cual “diosa proletaria”, amplificadas en los ritmos que exuberantemente la apañaban:

“Quizás para un escritor, mantener esta columna con cierta dignidad literaria no es fácil. Sobre todo, cuando recién instalado frente al compu, mientras garabateo estas letras, me golpea la puerta el vecino porque le afecta la música que envuelve esta narración. Y bueno, me digo bajándola al mínimo, no podría vivir sin música. Pero ahí aparece de nuevo, hundiendo el dedo en el timbre, y con furia asesina me grita que ‘aunque yo apague esa música, él la sigue escuchando’. Pareciera una frase romántica o un posible tema para otra crónica marucha, así lo pienso apagando mi pobre equipo [...] Y procedo a guardar los cedés de Bola de Nieve, Lucha Reyes o Violeta Parra. Entonces, intuyo que a mi vecino le molesta mi música por mis gustos musicales: populares, políticos y también de cierta homosexualidad criolla [...] Ahora vuelvo a tener miedo, y ya no es por un torero”. (Lemebel, 2011: s/p)

Esta vez, el vínculo con la música no parece anclarse a la taciturnidad de la muerte, sino más bien a la intensidad de una palabra que se manifiesta a viva voz y se despliega como un gesto de existencia. En general, la obra de Lemebel vuelve siempre al paisaje sonoro de su escritura.

⁶ Además de Lucha Reyes, las referencias a cantoras y cantores del Perú son múltiples en la obra de Lemebel. Eva Aiyón, Chabuca Granda, Lucho Barrios, Manuel Donayre, aparecen en sus crónicas y en muchas declaraciones sobre los valsecitos del “alambrado corazón” (Rivadeneira, 23 de enero de 2015: s/p).

Resistentes a toda categoría reduccionista, sus palabras se entran al oído, al tacto, a la degustación. En este sentido, su voz nunca resulta ser un sonido desincardinado sobre las hojas, sino un modo efectivo de trazarse en el exterior, de ser ‘Ella’ misma ‘en el escenario de los otros’ (Foucault, 2001).

“Yo conozco a los países y los hago míos cuando aramos juntos las sábanas de la lujuria. Hablo del pueblo, porque me acuesto con el pueblo. Sé de sus sabores, de sus olores, de sus excrecencias”. (Rivadeneira, 23 de enero de 2015: s/p)

En la misma línea, los sonidos que Lemebel moviliza a través de su escritura contribuyen a fisurar los límites lógicos y ontológicos del lenguaje falocéntrico, también en sus modos colonialistas de dominación cultural. La irreverente y decolonial mixtura con que Lemebel anuda ‘las palabras y las cosas’ se ilustra bellamente en su crónica “El abismo iletrado de unos sonidos” (2014):

“Entre letra y letra hay un confesionario; entre palabra y palabra, un mandamiento. Lo que se lee nos lee con el ojo de Dios; las sagradas escrituras tienen su firma. Esto el inca Atahualpa no lo sabía, por eso confundió la Biblia con un caracol marino, y lo puso en su oreja para escuchar la letra parlante del creador. Y ese caracol cuadrado y negro no tenía ecos de mar ni susurros de montaña para hablarle a Atahualpa, por eso lo tiró al suelo y dio pretexto a fray Vicente de Valverde para justificar el genocidio de la Conquista”. (2014: 103)

En general, tanto Lemebel como las cantoras que reivindica en su pentagrama musical, se obstinan en introducir una diversidad de cruces entre las palabras y los sonidos, los cuerpos y sus deseos. En el caso de Lucha Reyes, su voz parece incardinarse a esos placeres “desesperados, ajenos, amortajados” (Jáuregui, 6 de noviembre de 2017: s/p). Goces de ‘larga duración’ o de noches que llevan la marca efímera, pero siempre intensa de la ‘mala suerte’, ‘la mala vida’ o ‘la

mala leche (Jáuregui, 6 de noviembre de 2017: s/p). Los mismos que se cantan en los bares de ‘mala muerte’ que Lemebel describe en muchas de sus crónicas:

“y me perdí en las sombras del puerto, caminando hacia esos bares de boleros picantes donde aún me esperaban mis amigos con las copas en alto a punto de beberse la noche porteña con su roja risa de payaso”. (Lemebel, 2017: 82-83)

De ahí que resulte problemática la insistencia laudatoria de estas voces, que a ratos pareciera desprenderlas de los cuerpos ‘que habitaron’. Cuerpos transidos por diversas marcas identitarias que también improntan sus respectivos legados. Por otra parte, podría decirse que son estas marcas corporeizadas las que producen sus bloques de devenir y a la vez abren sus posibilidades de *ritornelo*. Sin embargo, hay algunos desvíos de ‘la voz’ que no resultan del todo transferibles a las teorías de los devenires minoritarios. En las reflexiones de Deleuze y Guattari en torno al devenir mujer, sólo un párrafo es dedicado al ‘mundo doméstico’. Su invitación a desterritorializar a ‘la mujer’ de la máquina de captura universal y a la vez destrabar sus devenires históricamente negados –hereje, bruja, escritora, guerrera– no parece ser extensible a la ‘ama de casa’. Su canto queda de algún modo atrapado en un orden, que sólo tiende a reforzar a través de su monótona ‘tarea’:

“Una ama de casa canturrea, o pone la radio, al mismo tiempo que moviliza las fuerzas anticaos de su tarea. Los aparatos de radio y de televisión son como una pared sonora para cada hogar, y marcan territorios (el vecino protesta cuando se pone muy alto)”. (Deleuze & Guattari, 2002: 318)

Pero en sus irreverencias, Lemebel se complace en entrar y salir por la puerta de servicio (Hernández & Valencia, 2009), también la de las teorías. Si bien su obra produce múltiples desterritorializaciones, no deja de levantar territorios históricamente invisibilizados, conectados con “las mujeres de las clases proletarias”, “las trabajadoras de lo doméstico en casas ajenas (o propias)” que, en América Latina, fueron “lanzadas” hacia la periferia de la ciudad (Luongo,

2018: 4). En una entrevista sugestivamente titulada “una peruana en cuerpo de chileno” (Rivadeneira, 23 de enero de 2015), Lemebel reafirma estas alianzas:

“Que peleen los presidentes, pero los presidentes pasan como las olas del mar, quedan otros sentimentalismos, otras subjetividades que son más fuertes y que nos hacen territorializarnos en otro espacio, en un continente, en una situación de asalariados frente al primer mundo. La del peruano es la misma condena que hay con los mapuches. También se les acusa de borrachos, pendencieros, flojos. Y yo soy borracha, floja, pendenciera y mariconaza”. (Rivadeneira, 23 de enero de 2015: s/p)

En este sentido, la voz de Lemebel tal vez no resulte homologable a la “memoria de un ángel” ni tampoco a un “devenir para un cosmos”, como en algunos de los *ritornelos* de Deleuze y Guattari (2002: 353)⁷. Sus domésticas complicidades tributan más bien al precario cableado de las “amas de casa” y a los tarros sintonizados en AM que combinan “con el fregado de ollas” (Lemebel, 2015: 267). Es también en estos ‘otros espacios’ donde Lemebel territorializa su propia voz. La misma dulce voz –impertinente y deslenguada– que al final del dial “borda palabras en el aire” (Lemebel, 2015: 268) y se despide amorosamente maldiciendo sus interdictos:

“El reloj sigue girando hacia un florido y cálido futuro. No alcancé a escribir todo lo que quisiera haber escrito, pero se imaginarán, lectores míos, qué cosas faltaron, qué escupos, qué besos, qué canciones no pude cantar. El maldito cáncer me robó la voz (aunque tampoco era tan afinado que digamos).

Los beso a todos, a quienes compartieron conmigo en alguna turbia noche.

Nos vemos, donde sea”. (Lemebel, en Escobar, 23 de enero de 2015)⁸

⁷ “El devenir-niño del músico va acompañado de un devenir-aéreo del niño, en un bloque indescomponible. Memoria de un ángel es más bien devenir para un cosmos” (Deleuze & Guattari, 2002: 353).

⁸ Extracto de un texto publicado por Lemebel el 31 de diciembre de 2014 en redes sociales, poco tiempo antes de su muerte.

Si un *ritornelo* es un pequeño retorno, habría que atender también a las formas valseadas de sus minoritarias re-percusiones. Ya sea en la voz de un ‘gorrión limeño’⁹ o en la de “una india pájara trinándole al ocazo” (Lemebel, 2008: 12), persiste un despliegue de sonidos, sabores, olores y colores que producen este retorno. En el caso de Lemebel, estas re-percusiones no sólo provienen de lo ‘contado’ por sus amores¹⁰, sino también de lo cantado por ese pueblo con el que se identifica, se complicita y a veces también ‘se acuesta’. Al débil quejido de su voz AM, se suman las memorias que tiñen de rosa sus labios morenos (como en las estampitas de Sarita) o grafitean sus ojos como pájaros que ‘lanzan su ritornelo’. Así, su pequeño retorno se despliega como un devenir bamboleante que “al ritmo de sus caderas” (Lucha Reyes, 1971) sigue estremeciendo las veredas del puente a las grandes alamedas.

Conclusión

Si, siguiendo a Deleuze, “es una evidencia” que la tarea de las artes es captar fuerzas (2016: 63), si de lo que se trata finalmente es de hacer visibles o audibles fuerzas que no lo son, resulta imprescindible preguntarse cuáles son esas fuerzas que podrían estar pulsando en los devenires alados de Lemebel. En la *Lógica de la sensación* (2016), Deleuze retoma el proyecto crítico iniciado junto a Félix Guattari, explorando algunas posibilidades ‘tácticas’ para liberar los diversos sentidos que, en el tiempo, se fueron subordinando a los códigos ‘soberanos’ de la visión. En este contexto, Deleuze recurre a la pintura de Francis Bacon, cuyos trazos hacen posible tocar e incluso escuchar el estremecimiento de un pájaro. No obstante, para que este estremecimiento pueda ‘realmente’ acontecer es imprescindible conectarse con el “hecho intensivo del cuerpo” (Deleuze, 2016: 52). Un cuerpo sin órganos¹¹, posible de ser atravesado por ritmos, ondas, vibraciones, que no son fijas ni se pueden fijar.

⁹ Gorrión limeño o Ruiseñor son algunos de los nombres que suelen usarse en Perú para describir a Lucha Reyes (Gutiérrez, 14 de agosto de 2010: 9).

¹⁰ El título de uno de los homenajes en memoria de Lemebel fue: “Tu voz persiste”. Lemebel contado por sus amores. Realizado el 19 de enero del 2017, en el Museo de Arte Contemporáneo en Santiago de Chile.

¹¹ Lo cual no implica una total disolución de los órganos, sino más bien una indeterminación o al menos una determinación que resulta siempre provisoria. A la organización de los sentidos, el cuerpo opone la presencia de órganos tocados, cogidos y a veces transidos por fuerzas tan gravitantes como transitorias, desde y a través de las cuales es posible deslizarse de un nivel de intensidad a otro.

Tal vez, y más allá de la lengua que ‘nos toca’¹², parte de las fuerzas que gravitan en y desde la voz de Lemebel, estén en las conexiones palpitantes que lanza “cual molotov cardíacas” (Lemebel, 2016: 226). Sus reincidencias en la iconografía del corazón se extienden a través de toda su obra performativa. Desde los corazones que rasura en su propio torso a los que enciende con neoprén y fuego, pero también desde los ritmos con que des-compone la sístole y la diástole. Agitaciones que lejos de reducirse a los mecanismos de un órgano, se entraman a las cadencias que anuda a sus letras disidentes.

Letras tocadas, cogidas y a veces transidas por fuerzas sentimentalistas que, en este caso, se entretejen a la persistente voz de Lucha Reyes. Desde ésta y otras alianzas, el cuerpo entero parece escapar “como por una arteria” (Deleuze, 2016: 35). Así, las fuerzas presagiantes que Lemebel hace visibles, tangibles, audibles, producen un entramado presagiente que no sólo “hincha la arteria combatiente” (Lemebel, 2014: 29), sino que despliega una diversidad de combatividades posibles, desde un ‘corazón en fuga’ (Quense, 2008) que, al tiempo que explora sus átomos de feminidad, no para de latir abajo y a la izquierda.

Bibliografía

Blanco, F. (Ed.) (2004). *Reinas de otro cielo: Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: LOM.

Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.

Davis, A. (1998). *Blues legacies and black feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. Nueva York: Pantheon Books.

Davis, A. (1998). *Blues legacies and black feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. Nueva York: Pantheon Books.

¹² A la relación etimológica entre tacto y táctica anotada por Deleuze y basada en la distinción de Riegl, Tudela (2005: 5-6) agrega los alcances del término francés *toucher* que funciona como verbo y sustantivo a la vez, incluyendo el color, el gusto, el olor, el ruido y el peso como elementos constitutivos de la sensación. Advirtiendo de paso las limitaciones de la lengua castellana “que nos toca” para la comprensión de la riqueza conceptual de la obra original de Deleuze.

Deleuze, G. (2016). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

El Peruano (31 de octubre de 2013). 40 años de eternidad. ‘La Morena de Oro del Perú’. *El Peruano*. http://poncegambirazio.com/wp-content/uploads/2016/09/lucha_reyes.pdf

Escobar, F. (23 de enero de 2015). U. de Chile despide la pluma rebelde de Pedro Lemebel. *Universidad de Chile, Noticias*. <https://www.uchile.cl/noticias/109121/u-de-chile-despide-la-pluma-rebelde-de-pedro-lemebel>

Foucault, M. (2001). *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. México: Siglo veintiuno.

_____ (2010). *¿Qué es un Autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata.

Gutiérrez, F. (14 de agosto de 2010). Lucha, después de su última canción. *El Peruano*. http://poncegambirazio.com/wp-content/uploads/2016/09/lucha_reyes.pdf

Hernández, R. & Valencia, D. (marzo de 2009). Pedro Lemebel: Creo que la vida me va a quedar debiendo. *San Salvador: El Faro*. [https://elfaro.net/es/201501/platica/16511/“Es-muy-bueno-tener-varios-nombres-sobre-todo-si-participás-en-el-atentado-a Pinochet”](https://elfaro.net/es/201501/platica/16511/“Es-muy-bueno-tener-varios-nombres-sobre-todo-si-participás-en-el-atentado-a-Pinochet”).htm

Jáuregui, E. (6 de noviembre de 2017). Lucha Reyes: el canto encarnado del ruiseñor. *Lima Gris, Revista Cultural*. <https://limagris.com/lucha-reyes-canto-encarnado-del-ruisenor/>

Jeftanovic, A. (2000). Pedro Lemebel: El Cronista de los Márgenes. Entrevista a Pedro Lemebel. *Revista Lucero. Universidad de California*. <http://www.letras.s5.com/pl150504.html>

Lemebel, P. (2008). *Serenata Cafiola*. Santiago de Chile: Seix Barral.

_____ (15 de septiembre de 2011). Adorable vecino. *El Ciudadano*. <https://www.elciudadano.com/columnas/adorable-vecino/11/22/>

_____ (2014). *Adiós mariquita linda*. Santiago de Chile: Seix Barral (original publicado en 2004. Santiago de Chile: Sudamericana).

_____ (2015). *De Perlas y Cicatrices*. Santiago de Chile: Seix Barral (original publicado en 1998, Santiago de Chile: LOM).

_____ (2017) *Zanjón de la aguada*. Santiago de Chile: Seix Barral (original publicado en 2003, Santiago de Chile y Barcelona: Seix Barral).

Link, D. (23 de julio de 2010). Historia americana. *Página12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1510-2010-07-23.html>

Lucha Reyes, ‘La morena de oro del Perú’ que vivió por el criollismo (19 de julio de 2015). *Perú21*. <https://peru21.pe/espectaculos/lucha-reyes-morena-oro-peru-vivio-criollismo-188716-noticia/>

Lucha Reyes (1950). Abandonada [canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=cU6zvPgZAPU>

_____ (1970). Tu voz [canción]. En *La morena de oro del Perú*. FTA.

_____ (1971). La flor de la canela [canción]. En *Lucha Reyes. La morena de oro del Perú*. RCA Víctor.

Luongo, G. (2018). ¿La ciudad de las mujeres? Una ética-política en tus crónicas, Pedro Lemebel. *Biblioteca fragmentada*. <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2018/08/La-ciudad-de-las-mujeres-Gilda-Luongo-2018.pdf>

Marambio, S. (15 de febrero de 2002). Un día con Lemebel. Con Pedro por su casa. *El Sábado (El Mercurio)*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82064.html>

Martínez, N. (productora) (2 de abril de 2013). *Sarita Colonia. Sucedió en el Perú*. [Documental: 48’]. *TVPerú*. https://www.youtube.com/watch?v=_fzXd_H8dB8

Morales, M. (14 de septiembre de 2018). Lucha Reyes, la morena de oro del Perú. *Sumaq*. <https://perusumaq.com/2018/09/14/lucha-reyes-la-morena-de-oro-del-peru/>

Ortiz, B. (1 de agosto de 2008). *Entrevista a Pedro Lemebel. En Enemigos íntimos I*. [Reportaje: 9’]. <https://www.youtube.com/watch?v=EcBu6zfnxXc&t=318s>

Ponce, J. (director) (2009). *Lucha reyes, carta al cielo* [Documental: 52’]. Perú: Javier Ponce Gambirazio.

_____ (director) (2016). *Sarita Colonia, la tregua moral* [Documental: 60’]. Perú: Javier Ponce Gambirazio.

_____ (6 de julio de 2017). Lucha Reyes, ícono gay. *Lucidez*. <https://lucidez.pe/lucha-reyes-icone-gay-por-javier-ponce-gambirazio/>

Quense, V. (directora) (2008). *Pedro Lemebel: Corazón en Fuga*. [Documental: 53’]. Chile: Producciones La Perra.

Rivadeneira, D. (23 de enero de 2015). Pedro Lemebel: una peruana en cuerpo de chileno. *Utero.pe*. <http://utero.pe/2015/01/23/pedro-lemebel-una-peruana-en-cuerpo-de-chileno/>

Robles, V. (23 de enero de 2017). “Tu voz persiste”: Lemebel contado por sus amores. *Agencia Presentes*. <https://agenciapresentes.org/2017/01/23/voz-persiste-pedro-lemebel-contado-amores/>

Rosenberg, T. (2016). *Don't Be Quiet, Start a Riot! Essays on Feminism and Performance*. Estocolmo: Stockholm University Press.

Tudela, A. (2005). Gilles Deleuze y el tacto en pintura: El grito tangible de Francis Bacon. *Revista de Filosofía*, 23(49), 49-75.

http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S079811712005000100003&lng=pt&tlng=es. ov./dic. 2000