



Devenir rabiosa: Lemebel, Paquita la del Barrio y “el lenguaje de la ira” Becoming enraged: Lemebel, Paquita la del Barrio and “the language of anger”

María del Pilar Jarpa
Instituto de Filosofía, Universidad de Valparaíso
mariapilar.jarpa@uv.cl

Recibido: 7/ 6/2021
Aceptado: 22/11/2021

Resumen: Desde una perspectiva crítica de género, el presente artículo busca reflexionar en torno a la dimensión musical de la obra de Pedro Lemebel (1952-2015), atendiendo al trabajo de ensamble entre sus letras y algunas canciones sentimentales con que musicaliza sus prácticas de desacato; prácticas que, en este caso, se entranan con la “voz” de Paquita la del Barrio. A través de su incorporación es posible entrever cómo Lemebel produce una diversidad de alianzas con “lo femenino”, que dan cuenta de un devenir mujer irreverente respecto a las categorías sexo-genéricas dominantes. Desde lo erótico y lo íntimo, a las exquisitas insolencias con que Lemebel confronta a los dispositivos de poder del Estado, es posible entrever formas inusitadas de subversión que no dejan de desafiar al imaginario revolucionario local. Abrir estas producciones artísticas desde redes inter y subtextuales, tiene como propósito reconocer el punto en el que estas palabras establecen complicidades en sus irascibles resistencias.

Palabras clave: performatividad de género, devenir mujer, sentimentalismo, Paquita la del Barrio, Pedro Lemebel

Abstract: From a critical gender perspective, this article seeks to reflect on the musical dimension of the work of Pedro Lemebel (1952-2015), attending to the practices of assemblage between his lyrics and certain sentimental songs with which Lemebel musicalizes his various subversive practices—practices that, in this case, are intertwined with the “voice” of Paquita la del Barrio. Through their incorporation, it is possible to glimpse how Lemebel produces a diversity of alliances with “the feminine”, which account for an irreverent becoming-woman with respect to the dominant sex/gender categories. From the erotic and the intimate, to the exquisite insolence with which Lemebel confronts the apparatuses of state power, it is possible to glimpse unusual forms of subversion that do not cease to challenge the local revolutionary imaginary. Exploring these artistic productions along inter- and subtextual networks highlights the points at which these words establish complicities in their irascible forms of resistance.

Keywords: gender performativity, becoming-woman, sentimentalism, Paquita la del Barrio, Pedro Lemebel

En cuanto matriz de complicidad, la noción de “devenir mujer” no solo está presente en lo que podría interpretarse como un guiño filosófico dentro de la escritura lemebeliana, sino también en otras prácticas –visuales, orales, musicales– que desbordan su origen teórico –desborde que comienza por el “bagaje perceptivo” en el que Lemebel enmarca sus aproximaciones pulsionales. “Esos nombres me llegaron más de oídas que por lecturas –afirma Lemebel–. De conferencias, conversaciones, a ‘lo copuchento’. Yo tenía ecos pulsionales que estaban encerrados en esas voces” (en Jeftanovic 2000: 2).

Tal vez fue también “a lo copuchento” que llegó a encontrarse con Félix Guattari. El 22 de mayo de 1991 tuvo lugar un conversatorio en la Universidad ARCIS en Santiago, en el que Lemebel realizó una intervención que sería reiterada posteriormente en sus crónicas. Después de su declaración sobre el devenir “coleóptero que teje su miel negra”, declamaba: “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 2017^a: 163).

Más allá de sus significantes potenciales, me interesa subrayar el acto performativo con el que se materializan estas palabras. En su campante intervención ante Guattari, Lemebel irrumpe con maquillaje en los ojos, labios rojos y los tacones de tantas de sus marchas. A las palabras que conjuran a la mujer obrera, pobladora y madre indolatina, vienen a completarlas los atuendos que relevan las iconografías de cantoras cebollentas, cupleteras y divas señeras. En general, ya sea en su propio cuerpo travestido o en el corpus de sus crónicas, el devenir mujer se complejiza en su tránsito por estilizadas matrices de complicidad, que no parecen fáciles de adscribir a cualquier minoría.



Manifiesto, fotografía de Pedro Lemebel de Claudia Román (1990)

A través de su obra es posible entrever cómo los ultrajes que declama van desplegando una multiplicidad de figuraciones de lo femenino¹, que no dejan de proyectar diferencias dentro de la diferencia. Así, lejos de ser un significativo vacío, el enrevesado concepto de mujer se va nutriendo de incorporaciones que invocan y provocan una diversidad de alianzas con lo femenino. Refiriéndose a esto, 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 (en Jęftanovic 2000: 1).

1 El concepto de figuraciones de lo femenino surge a partir de la propuesta filosófica de Rosi Braidotti y su interpretación feminista de Deleuze, para repensar las posiciones “femeninas” y “feministas” desde formas activas, creativas y alternativas de subjetividad. En este sentido, las figuraciones se experimentan como posiciones desafiantes, que transitan hacia “todo aquello en lo que el sistema falogocéntrico no quiere que se conviertan” (Braidotti 2005: 27).

Mi interés 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 Paquita la del Barrio² parecen ser estratégicamente infiltradas en una red de superposiciones estéticas que apuntan a desestabilizar políticamente los discursos dominantes en el Chile postdictatorial, volviendo porosas las fronteras entre la verdad y la ficción, lo masculino y lo femenino, lo político y lo espectacular.

Es importante subrayar lo que Lemebel ya anuncia en la cita precedente. Desde la perspectiva de Deleuze y Guattari, el devenir mujer es una deriva deseante que potencia la desestabilización de las formas dominantes centradas en la subjetividad masculina y en la división binaria de los sexos, históricamente marcadas por la prohibición de este devenir. Distante de toda fantasmagoría fálica, el devenir no funciona por imitación o apariencia de algo, sino que es “perfectamente real” (Deleuze y Guattari 2002: 244) –realidad que no apunta a la fijeza de los significantes discursivos en los que se deviene, sino al propio proceso del deseo. En cuanto acción insubordinable a las filiaciones genealógicas, el devenir es del orden rizomático de las alianzas. Es de este modo que se hace posible el despliegue de una multiplicidad de diferencias “positivas” que desafían la configuración binaria de los sexos, de lo cual se sigue que lo femenino de estas alianzas no sea equiparable a una esencia.

A fin de articular tanto la reflexión como la exploración de las fuentes seleccionadas para este estudio, la metodología propuesta es un análisis de discurso, realizado desde la perspectiva butleriana de la *performance* de género. Uno de los aportes de Judith Butler al campo de los estudios feministas ha sido el cuestionamiento del binarismo sexo/género, al deconstruirlo como ficción reguladora y develar las formas en que ambas categorías se han naturalizado como inscripciones culturales sobre los cuerpos. En el marco de las relaciones de poder, estas inscripciones funcionan como efectos de las prácticas discursivas que en su reiteración perpetúan la dominación, encubriendo un supuesto sustrato ontológico. Pero si bien quienes actúan operan dentro de un campo de restricciones, estas son a la vez posibilidades de reapropiación y subversión.

En este sentido, la performatividad postulada por Butler apunta a aquellos intersticios del poder en los que el discurso –principalmente sus efectos– funciona como uno de sus principales vectores (2002: 267). No obstante, es en su falta de fijeza que reside la oportunidad de realizar acciones que pueden “volver el poder contra sí mismo para producir modalidades alternativas” (Butler 2002: 338). En *El género en disputa*, Butler advierte que “así como las superficies corporales se representan como lo natural, estas superficies pueden convertirse en el sitio de una actuación disonante y desnaturalizada que descubre el carácter performativo de lo natural en sí” (2007: 284).

Es en este contexto que la parodia adquiere un significado especialmente relevante, pues en cuanto actuación disonante no supone que exista un original imitado por las identidades paródicas, sino que es la noción misma de un original la que es finalmente parodiada. Y es ahí –sugiere Butler (2007: 284)– donde reside la risa subversiva de estas prácticas, en las que “lo original, lo auténtico y lo real también están constituidos como efectos”. Este es un punto crucial en el abordaje que propongo. Teniendo en cuenta esta perspectiva, cabría preguntarse por los efectos subversivos de la incorporación lemebeliana de Paquita la del Barrio. A la luz de las letras de sus canciones tal vez sea posible abrir algunas esferas hermenéuticas que, sin excluir la risa, permitan repensar otras resignificaciones disonantes y potencialmente impenitentes del placer y de la ira.

² Paquita la del Barrio es el apodo de la cantante mexicana de boleros y música ranchera Francisca Viveros Barrada (1947) (Nota del editor)

Cebolla, sentimentalismo y feminización: algunas referencias preliminares

Llegué a la escritura sin quererlo,
iba para otro lado, quería ser cantora, trapequista
o una india pájara trinándole al ocaso (Lemebel 2008: 12).

A pesar de sus casi diez años al aire en Radio Tierra de Santiago y de las múltiples inserciones de la música en la obra visual, oral y escritural de Lemebel, la dimensión musical de su trabajo ha sido poco explorada³ e incluso escasamente valorada en la escena cultural que promueve la monumentalización de su nombre. En el marco de la inauguración de estatuas, bibliotecas y recientes disputas sobre su lugar en los planes y programas de estudio, las improntas musicales de su obra parecen quedar en segundo plano, como una banda sonora que tangencialmente ambienta su “extravagante” propuesta estética.

Pero, en retrospectiva, las declaraciones de Lemebel vuelven una y otra vez a dar pistas en torno a lo que este trabajo podría significar. Si sus tacones continúan horadando el asfalto ciudadano, su voz también persiste en su reiterado “dime lo que escuchas y te diré quién eres”⁴, interpelación que no deja de extender una invitación a recorrer los tránsitos identitarios de su propia escucha: ¿quién era Pedro Lemebel?

En cada contratiempo de esta escucha es posible entrever un fuerte vínculo con lo que en Chile se ha denominado y a veces estigmatizado bajo la categoría de “música cebolla”. A través de su obra, Lemebel insiste en el reposicionamiento de algunas notas sentimentalistas que, más allá del género y el sexo de sus intérpretes, parecen enrevesarse minoritariamente con “lo femenino”, en parte porque es ahí que anidan sus memoriosos referentes radiales, afectivamente anclados a la casa materna, pero también porque en sus declaradas alianzas no deja de establecer complicidades con el espacio feminista de La Casa de la Mujer: La Morada y la audiencia de su dial, Radio Tierra: “El susurro escritural es más sugerente y más femenino, en ese sentido los discursos emancipatorios tienen que ver con mis alianzas y con mis interlocutores que en su mayoría son mujeres” (Lemebel 2018: 78).

En lo que sigue, abordaré estas alianzas a través de algunos usos que Lemebel hace de las notas plañideras de Paquita la del Barrio, que no solamente dan cuenta de su contribución revivalista, sino también del exquisito trabajo de ensamble que este despliega entre sus letras y las cadencias con que musicaliza parte de sus prácticas de desacato.

Con todo, es importante tener en cuenta que Lemebel no hace uso del término “cebolla” como epíteto de la música que reivindica en sus alianzas, sino que acude a apelativos como sentimental, lagrimerera e incluso cursi, dejando intacta la palabra “cebolla” como una suerte de memorial de punzantes y atávicas inscripciones. En la crónica dedicada al cantante sentimental chileno Zalo Reyes, por ejemplo, la cebolla funciona como una denigrante superficie de registro:

[...] el mentiroso hipnotizador le pasó a Zalo una cebolla, una enorme cebolla que el cantante mordió con ganas, chorreándose la camisa con el jugo picante que corría por sus dedos. Y siguió comiendo y mascando, embetunándose entero con las amargas lágrimas de esa cebollera humillación. Como si el mote de cantante cebolla, que le puso el riquero, se devorara a sí mismo, en una grotesca y cruel escena (Lemebel 2015: 64).

3 Resultan especialmente relevantes en el estudio de la dimensión musical de la obra lemebeliana las investigaciones de Daniel Party y Luis Achondo (2017).

4 Ver, por ejemplo, su intervención en la fiesta de los abrazos del año 2009 disponible en www.youtube.com/watch?v=HYqPQ0bB34U&t=125s [acceso 1/2022]

Pero si “cebolla” es un mote del riquero ¿Por qué insistir en sus circunscripciones? Por una parte, la denuncia respecto al uso peyorativo de las élites impide descartarla del todo. Aunque también –y de modo menos explícito– porque persisten en la obra lemebeliana otras menciones a la cebolla que remiten a saberes y sabores que, de cierto modo, resignifican su lugar dentro de las femeninas complicidades (2017b: 103). Refiriéndose a las invisibilizadas luchas de las mujeres que desafiaron a la dictadura cívico militar chilena, Lemebel nombra y elogia a las:

[...] liceanas que cargaban incómodas mochilas, profesoras que algo escondían en sus escritorios, dueñas de casa que guardaban balas entre las cebollas, y abuelitas que pasaban piola los controles policiales llevando sus pesadas bolsas. ¿Y qué lleva ahí, señora? Y qué va a ser pos, mi cabo, puro pan duro para una sopa que mate el hambre (2017b: 101).

Hambre y cebolla, pero también balas que pasan piola entre cazuelas y metracas, hacen que el rol supuestamente pasivo y receptivo de las abuelitas, dueñas de casa y liceanas, de un giro subversivo. Las mismas receptoras que tienden la ropa, planchan y cocinan con la radio prendida, mujeres aparentemente expuestas a una educación sentimental alienante, son las intérpretes de una exacerbación estratégica capaz de devastar los controles policiales.

Con todo, remover los pliegues rizomáticos de la cebolla implica indagar en “el poder de las lágrimas” y a la vez revisitarse sus veladas telas. Estos son revestimientos que no dejan de remitir a una invisibilizada feminización de la clase, la pobreza, la etnia, la lengua y, en este caso, de algunas polifonías sexo-genéricas que en su esencia condensan una histórica y transversal denostación de lo sentimental.

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.

Sin embargo, los claroscuros entre el corazón y la razón son menos translúcidos cuando se trata de explorar sus tránsitos por ultramar. Las lecturas especializadas en torno a los discursos decimonónicos en América Latina y sus marcadas articulaciones entre lo femenino y lo sentimental –Peluffo (2005), Molloy (2012)– han puesto especial atención en los repliegues y despliegues retóricos que delatan las tensiones entre una mente que piensa y un cuerpo que “lloronamente” anhela. Ana Peluffo (2005: 91), por ejemplo, ha enfatizado cómo el *topos* de las lágrimas se desliza entre el corpus lírico y la prosa política de José Martí, dando cuenta de un conflicto entre una “carcaza viril” (su cuerpo) y una sensibilidad “femenina” y “espiritual”, que evidencia su condición de sujeto fracturado en los intersticios de una doble faz. Según Peluffo: “El hombre excesivamente sensible que hace de las lágrimas un espectáculo público se transforma para Martí en un anti-modelo de masculinidad republicana contra el que se debe construir el verdadero heroísmo” (2005: 80).

Rebasando las antípodas decimonónicas, estas configuraciones heroicas fueron desempolvadas y en muchos casos remasterizadas en sus extremos virilizantes; incluso en los proyectos contra-hegemónicos de los años ‘60 y ‘70. En este punto, me interesa relevar especialmente el ideal guevarista del hombre nuevo y lo que esta construcción identitaria anuncia ya a través de la extensión universalista del nombre. Porque, más allá de todo equívoco azaroso de la lengua, el hombre

nuevo fue la expresión de una pragmática deliberadamente signada en masculino (Vidaurrázaga 2012: 87). De la teoría a las prácticas combatientes, este modelo identitario transitaría desde los mandatos éticos y políticos hacia una dimensión estética en que también se materializaron sus repartos binarizados. Un claro ejemplo puede hallarse en la poética revolucionaria que hizo de la patria un espacio feminizado, a veces parturiento y otras veces implícitamente expuesto a la penetración y la conquista, en ambos sentidos de la palabra (Sierra 2016: 315).

Y desde aquí surge la pregunta por aquellas otredades divagantes que, más allá del “sexo verdadero”, circularon por este universo revolucionario sin cerrar su proyecto genérico. Si dentro del orden discursivo de la revolución, lo femenino fue signado bajo los tópicos recurrentes de la debilidad, la cobardía y el sentimentalismo, esto también se extendería a sus potenciales alianzas. De este modo, los abismos categoriales no solo se erigieron entre “el hombre” y “la mujer” sino que se ampliaron hacia la división infranqueable entre los barbudos que bajaron de la Sierra y esos “otros” a quienes la montaña les resultó “demasiado empinada” para su “delicado aguante mariposa” (Lemebel 2017^a: 193).

Desde estas consideraciones es posible volver a la categoría de cebolla, aplicada taxativamente en Chile sobre un extenso pentagrama sentimental. Deshojando por capas, el vínculo que primero se desprende es el que históricamente se ha establecido entre la cebolla y la pobreza. La mayoría de los estudios revisados para esta investigación –García (2017), Bowen (2008)– coinciden en relevar la clase social como clave de lectura que se extiende a los orígenes socio-económicos de sus exponentes, las zonas de su producción y circulación, así como su –no menos considerable– condición de marginalidad respecto a los cánones estéticos de la industria musical chilena.

Sin embargo, el binomio clase dominante/clase dominada –según sus tradicionales distinciones– no resulta del todo concluyente al examinar las signaturas de esta degradación. Lo más inquietante es que esta no siempre proviene de la clase consagradamente dominante. En las esferas políticas las capas de la cebolla se complejizan, debido a la transversalidad del uso peyorativo con que recorre las trincheras discursivas. Hacia finales de los años sesenta, por ejemplo, en el contexto del nacimiento de la Nueva Canción Chilena, artistas de la izquierda militante también promovieron su relegación:

En el mejor momento creativo para el canto de contenido social, Patricio Manns creyó necesario titular una columna suya para *El Musiquero* con una advertencia esperable en una autoridad sanitaria: “LA CEBOLLA ES UN PELIGRO PÚBLICO” (García 2017: 42)

En esta y otras declaraciones de la época prevalece la insistencia en calificar esta música y sus derivaciones estéticas como expresiones descomprometidas y alienantes (Bowen 2008). En este sentido, el contexto social de su utilización permite al menos sospechar de los orígenes puramente musicales de su categorización. El único engranaje fijo de su captura parece conectar con la peligrosidad feminizante de sus exacerbaciones. Podría sostenerse incluso que, más allá de toda codificación metafórica, la cebolla se vuelve un estigma que produce y reproduce un marcaje identitario anclado al olor, al sabor y al sonido feminizado de la pobreza, la clase, la etnia, el sexo y el género.

Con todo, este breve recorrido por algunos anclajes históricos del sentimentalismo permite entrever hasta qué punto la categoría de cebolla, cebollera y cebollenta, encierra cuestiones antiguas y recientes a la vez. Sus delgadas telas parecen superponerse como velos discursivos que interseccionalmente recubren variadas discriminaciones. En este sentido, la cebolla no solo condensa la alegórica cualidad de impregnar el cuerpo en sus olores y sabores. Anclada a la figuración “apócrifa” de las lágrimas, sus asociaciones sentimentalistas se despliegan como parte de una

cotidiana, íntima y doméstica marginalización, pero también como una posibilidad de interrumpir la síntesis racional para potenciar un desliz de fluidos, desbordes que en el caso de Lemebel pasan por sus formas de horadar, desacoplar y maldecir el terreno androcéntrico de una racionalizante dominación.

Lemebel, Paquita y los arrebatos deseantes de la ira

*Gonna get me a gun long as my right arm
Shoot that man because he done me wrong
Lord, now I've got them sinful blues (Bessie Smith 1925)⁵*

Sincronizando el 98. AM a la izquierda del dial⁶, las notas parecen interceptar la obertura de las élites, chicharreando cadencias que abierta e irremisiblemente invitan a pecar. Así resuenan los archivos del programa Cancionero que Lemebel inauguraba en 1995 en Radio Tierra, haciendo un guiño hacia un extenso repertorio sentimental, que comienza por la lengua irreverente de Paquita la del Barrio y que “dice más o menos así”:

Invítame a pecar
quiero pecar contigo
no me importa pecar
si pecas tu conmigo
(Paquita la del Barrio 1992^b)

Aún cuando no hay una crónica explícitamente dedicada a Paquita la del Barrio, permanece la larga cita que Lemebel extiende durante casi diez años y que funciona como preludeo, interludio e intemperante cadencia de cada una de las letras que “expulsa” en este, su espacio radial.

Siguiendo el pulso cotidiano de su programación, no resulta antojadizo explorar algunas notas bio-discográficas de esta cantora, actualmente considerada como la “reina del arrabal” y la “guerrillera del bolero” (Barrera y Contreras 2018: 301). Renombres que popularmente se encienden como velas votivas para reverenciar a esta intérprete y compositora que, a partir de los años sesenta, comenzaría a inflexionar los patriarcalizados paradigmas “charros y machos” de la canción popular mexicana. La inscripción de su primer nacimiento como Francisca Viveros Barradas (Veracruz, 1947) es sobreescrita a través del nombre artístico que suscribe públicamente en su intransable circunscripción: el Barrio, territorio que potencialmente instala una fuga respecto a los límites industriales del espectáculo. Como sugiere Monsiváis, cada oferta del *mainstream* y sus designios mercantilizantes es contrarrestada, toda vez que la inmodificable cantora “noche tras noche sigue en su lugar” (Montoya 2009: 116). Ese lugar es la Colonia Guerrero, en los bordes “bravos” de la Ciudad de México, donde funciona desde hace años su bar —el Salón Aries— y también su hogar.

Refiriéndose a las características de este barrio, Montoya enfatiza su condición obrera y marginal en el que los templos, múltiples en sus veneraciones, incluyen el bar de Paquita, al que una multitud de feligreses acude para “exorcizar el dolor, la rabia y la impotencia” (2009: 114). No obstante, más allá de su homologación sincrética, estas coordenadas barriales también indican situaciones de fuerza que conectan la vida, la obra y la desafiante puesta en escena de esta cantora. A la pobreza que enmarca su infancia, se anudan las sucesivas precariedades existenciales que incluyen

⁵ *Voy a conseguirme un arma tan larga como mi brazo derecho / Dispara a ese hombre porque me hizo mal / Señor, ahora tengo esos blues pecaminosos* (traducción de los editores).

⁶ Señal y frecuencia de la estación radial comunitaria Radio Tierra entre los años 1994 y 2008.

traiciones, infidelidades, violencias, abusos, censuras estatales y también fiscalizaciones de hacienda. Cada detalle de su biografía se erige como una “razón de peso” que la inviste como una “mujer luchona” que canta “en defensa de las mujeres” (Barrera y Contreras 2018: 302). En clave testimonial, sus canciones se entrecruzan con imprecaciones que, al ritmo de un “¡me estás oyendo inútil!”, se han ido trocando en banderas de lucha. En los rituales musicales de su cotidiano templo se reitera esta consigna, dedicada en principio al infiel que se atrevió a entrar una noche en su bar y, posteriormente, descargada sobre cada uno de los “inútiles” a los que iría apuntando a través de su canto (Barrera y Contreras 2018: 301).

Con el tiempo, sus repercusiones rebasaron la Colonia Guerrero impactando otros márgenes barriales. En los cerros de Valparaíso, por ejemplo, su insumisa voz aún resuena “a todo tarro” en algunas camionetas que distribuyen los balones del gas, resonancia que abre la pregunta sobre las posibilidades situadas de la interseccionalidad: ¿cómo descifrar sus articulaciones cuando los cruces resultan abismados por las interminables calles sin salida donde “te devuelves o aprendes a volar”? (Ivens 1963). Con todo, tal vez es esta desterritorialización la que hace posible que Lemebel insista en redimensionar estas pulsiones para llevarlas a la intimidad que acuna en las crónicas de Radio Tierra:

Fue hace algunos años, cuando trabajaba en Radio Tierra, donde hacía el programa Cancionero y echaba a volar crónicas, músicas y flamencos para acompañar mi voz coliflauta. Entonces, alguna pobladora, un taxista y el quiosquero esperaban el sonar de la canción “Invítame a pecar”, en la voz de Paquita La del Barrio, sintonizando amorosamente los hilos melódicos de la audición. (Lemebel 2008: 21)

Sin embargo, las irascibles recitaciones de esta cantora no parecen tan asimilables a la “sintonía amorosa” evocada por Lemebel. Inserto en una radio feminista llama incluso la atención su elección de esta controvertida figura. De algún modo, los desvelos musicales de Paquita parecen exceder los límites de lo demandable, puesto que ya no se trata de inclusiones, mediaciones o pensiones no pagadas, sino directamente de traiciones devueltas con la misma moneda, de invitaciones explícitas a prescindir del “macho” o de amenazas materiales a su presumida falotopía:

Y dicen que son muy machos
porque andan con muchas hembras
dejando hijos por donde quiera
para que otros se los mantengan
hombres malvados ya les cantamos
o se componen o los capamos.
(*Paquita la del Barrio* 2003)

Un recorrido visual por las carátulas de sus discos bastaría para dimensionar su desborde. Las portadas y contraportadas de algunas de sus producciones funcionan como verdaderas pancartas que trascienden un plano ornamental para instalarse como una réplica performativa que enrostra diversas facetas hegemónicas del “macho”. Censuras, marchas y retiros del mercado son parte de los impactos mediáticos que reafirman su latente peligrosidad. Pero si los diseños gráficos pueden anunciar provocativamente el contenido de los discos (Rodríguez 2014: 2-3), las canciones de Paquita ponen abiertamente en escena su afán beligerante.

Un antes y un después es remarcado por su controvertido éxito del 2001 “Rata de dos patas”, que, según algunos reportes de prensa (Barrera y Contreras 2018: 298, Zárate 2005: 245), promueve un discurso revanchista, rayano en la patologizada diagnosis de la misandria, categoría que hace

referencia a una odiosidad inherente a voces “femeninas” incapaces de realizar algo más que “una inversión simétrica de los roles, sin resolución del conflicto real” (Muñoz-Hidalgo 2005: 10). La letra en cuestión puntualiza las siguientes declaraciones:

Rata inmunda,
animal rastrero,
escoria de la vida,
adefesio mal hecho
Infrahumano,
espectro del infierno,
maldita sabandija,
¡cuánto daño me has hecho!
Alimaña,
culebra ponzoñosa,
desecho de la vida,
te odio y te desprecio
Rata de dos patas,
te estoy hablando a ti,
porque un bicho rastrero,
aún siendo el más maldito,
comparado contigo,
se queda muy chiquito.
(*Taco Placero* 2001)

A esta rabiosa poética en que parece desbocarse toda retórica, se suman otros éxitos que desencadenan revueltas, llantos y ovaciones de su desfogada audiencia (Barrera y Contreras 2018: 306). Entre estos cabe mencionar “Cheque en blanco” (1992^a), en el que la cantora emprende un uso dolosamente extravagante de cada una de sus líneas tributarias:

Es por la cantidad que quieras
en donde dice desprecio
ese debe ser tu precio
y va firmado por mí.
(*Desquítate conmigo* 1992^a)

Estas líneas podrían ser complementarias a la canción “Tres veces te engañé” (1993), considerada en principio como parte de un despecho íntimo, pero que en lo sucesivo terminaría por volverse un deleitoso conjuro:

Tres veces te engañé
la primera por coraje
la segunda por capricho
la tercera por placer.
(*¡Me estás oyendo, inútil!* 1993)

Parte de la crítica cultural (Barrera y Contreras 2018, Fernández Poncela 2002, Zárate 2005) coincide en enfatizar la ofensiva apuesta de esta cantora, cuyas estrategias discursivas parecieran transcribir lineamientos sexo/genéricos que contribuyen a reafirmar un orden simbólico dominante. Esta reproductibilidad se advierte, por ejemplo, a la luz de la noción bourdieusiana de “violencia

simbólica” (Bourdieu 1995). Desde esta línea recursiva, las demandas de Paquita la del Barrio parecen quedar entrampadas en la dominación masculina, signatura que, al mismo tiempo en que la redime en sus errancias musicales, de cierto modo la devuelve a la imposibilidad de liberarse de sus bases estructuralmente sedimentadas.

Por otra parte, si bien su estampa –inversamente fina en su afilada lengua– desestabiliza los cánones estéticos del mercado (Montoya 2009: 116), parece ser siempre redireccionada al lugar del resentimiento. Pero es también desde este extremo que su música parece tensionar los referentes históricamente legitimados de lucha por la inclusión de “la mujer”. Ya sea desde la igualdad o la diversidad, algo en la figura de Paquita parece perturbar el centro hegemónico de los llamados feminismos blancos y sus iconografías de mujer de clase alta, letrada, urbana, cuya superioridad en otro tiempo fue interceptada por las interpelaciones de activistas como Angela Davis (1998) o Gloria Anzaldúa (2004). Desde sus feminismos negros, chicanos, lésbicos, estas mujeres emplazaron la matriz hegemónica del género, reivindicando los múltiples agenciamientos que habían sido invisibilizados en las blanqueadas agendas euro-nor-céntricas (Espinosa 2010: 75). Y es esta misma matriz la que parece contaminarse en la voz de Paquita. Urticaria de las élites, sus “iletrados” desacatos fisuran las circunscripciones simbólicas intercalando una puesta en abismo que incorpora experiencias de vida en sus niveles “más altos de intensidad” (Braidotti 2000: 134).

Tal vez un polo opuesto a las opiniones reprobatorias sobre esta cantora podría hallarse en la atención prestada a sus irreverencias por intelectuales como Joan Manuel Serrat y Carlos Monsiváis. Este último, por ejemplo, la elogia y la reconoce como potenciadora de un repertorio contramachista en el contexto latinoamericano. Sin embargo, este elogio no deja de denotar un esencialismo que circunscribe sus gritos de batalla a los rostros que se repliegan en la síntesis de la “mujer latinoamericana”. Y a pesar de que el cronista mexicano levanta su copa para decir: “¡Me estás oyendo inútil!” (Estrada 2011: 40), su panegírico sugiere entre líneas que sus canciones son escritas por hombres.

En su novedoso estudio en torno a la cantora, Foster (2000) argumenta que, incluso negándole toda participación en la composición de sus canciones, lo que importa son las formas creativas con que Paquita afecta y disloca las letras, introduciendo “un proceso semiótico doble” (Foster 2000: s/p) que implica interpretar, pero también inducir otros niveles de interpretación.

En el 2014, Joan Manuel Serrat también se hizo parte del elogio a Paquita la del Barrio en un disco homenaje titulado *Antología desordenada* en que comparte escenario con diversas voces de América Latina. En este contexto, Paquita es invitada a cantar a dúo su clásico “No hago otra cosa que pensar en ti”, en el cual desarma lúdicamente sus reputados versos colgados en las alturas:

Paquita: Y ese haragán tumbado en el sillón
contando telarañas en el techo
disque esperando le llegue la inspiración
para cubrirme de versos
Serrat: No hago otra cosa que pensar en ti
cuando ando con los cuates de parranda
Paquita: No pienses tanto, tanto y tanto en mí
mejor búscate una chamba.
(*Antología desordenada* 2014)

Podría considerarse sintomáticamente halagador que un músico inalienable en su trayectoria se sirva de esta figura para parodiar el éxito que durante medio siglo le permitió instalarse como emblema de un discurso amoroso no subsidiario del mercado romántico. Hasta cierto punto el

cantautor español permite que Paquita inflexione sus letras... ¿pero hasta qué punto? Fuera del guión, probablemente la cantora habría sido menos condescendiente en los arrebatos de su lengua. Más allá de lo carnavalesco que podría resultar del dueto producido por Serrat y de la autoridad letrada con que Monsiváis la inscribe en sus sonidos ciudadanos, no deja de haber un resabio de espectáculo *freak*, que pasea a Paquita por el mundo intelectual como comparsa de las demostraciones autocríticas de los “verdaderos” dueños de la función.

A diferencia de estas interpretaciones, las complicidades de Lemebel parecen transitar por otros circuitos del deseo. En principio, podría entreverse en su elección un uso descontextualizado de las letras. En este sentido, tal vez esta cantora sería la portavoz más apropiada para ejemplificar la iteración subversiva del discurso (Butler 2004). En sus múltiples prácticas de recreación y resignificación, Lemebel podría estar reiterando cada cita, a fin de redireccionarla en contra de sus propósitos originales. ¿Pero sería posible “iterar” subversivamente a Paquita la del barrio, más allá de lo que ya está siendo dislocado en su disonante propuesta?

Aunque Butler anuncia la idea de una cadena performativa de resignificaciones, su análisis se detiene en los actos subversivos de la parodia travesti. No obstante, existe una complicidad dada en las iteraciones de Lemebel que parece no agotarse en este punto de la cadena. Desde mi perspectiva, detenerse en “la actuación disonante” de Paquita permite entrever en qué punto y hasta qué punto ella teatraliza a su vez el género ¿Es posible que esta cantora haya contribuido, a través de sus efectos, a horadar este sistema desde dentro?

Con todo, su incorporación en el “Cancionero memorial” de Lemebel (2008: 13) no parece estar del lado de la risa o del reciclaje intelectual de una cantora popular. Su propia circunscripción barrial, así como el profundo respeto dedicado a las voces minoritarias que amorosamente sintoniza en su propuesta radial, permiten entrever otras conexiones. Sus “iletradas” pulsiones se proyectan como parte de una oralidad que no solamente no la parodia, sino que la conjura en sus feminizantes ultrajes. De este modo es citada al comienzo de la *Serenata cafiola*:

Aprendí a la fuerza, aprendí de grande, como dice Paquita La del Barrio; la letra no me fue fácil. Yo quería cantar y me daban palos ortográficos. Aprendí a arañazos la onomatopeya, la diéresis, la melopea y la tetona ortografía. Pero olvidé todo enseguida, me hacía mal tanta regla, tanto crucigrama del pensar escrito (Lemebel 2008: 12).

Esta voz que agita el paisaje sonoro de las crónicas es ampliamente modulada en la canción “Invítame a pecar”. Aparentemente distante de los clásicos temas airados de la cantora, esta canción pone en escena una envolvente contestación de las relaciones contractuales. En este sentido, el tópico recurrente del pecado podría interpretarse como un desagravio frente a los goces socialmente proscritos⁷. Desagravio que no solo contribuiría a vulnerar el decálogo divino, sino que podría funcionar a modo de subtexto, posibilitando el despliegue de un deseo otro, interpasional y deleitosamente improductivo. Extensionalmente, coexiste al menos una posible conexión con los reincidentes guiños de Lemebel en torno a un entramado contracultural “lujurante”. Uno de sus proyectos inconclusos se llamaría *Nefando, historia de un pecado*. Sorteando el entorno jurídico de su sodomítica criminalización, las preocupaciones de Lemebel parecen haber trascendido el plano prescriptivo para aventurarse en las dimensiones placenteras del concepto. El recorrido memorioso de su proyecto proponía un despliegue de relatos velados y en muchos casos deficitarios respecto a

7 El Artículo 365 del Código Penal chileno que castigaba con cárcel la relación entre personas de un mismo sexo, sería modificado recién en 1999 (Contardo 2019: 38).

la autoridad histórica que podrían conceder los archivos. Se trataba más bien de volver sobre las memorias orales en torno a las prácticas que desafiaron las reiteradas diatribas en el ámbito local de la colonización de los cuerpos y sus deseos.

El exhaustivo estudio de Foster en torno a Paquita ha puesto especial atención en las posibilidades de agenciamiento de un “canto al pecado” que, al tiempo de fisurar el discurso dominante, conjura el potencial de las mujeres en las prácticas sexuales. Pero si bien el autor desarrolla un análisis precursor en sus modos de explorar otras perspectivas posibles en torno a la ira y el pecado, subsiste un abismo categorial que deja estos contenidos pulsionales como términos aparte, en los que la ira es circunscrita a la inflexión discursiva del lenguaje y el pecado a los bordes materiales del cuerpo y sus placeres.

Teniendo en cuenta las distancias contextuales, el estudio de Angela Davis (1998) en torno al legado de las mujeres del blues ha develado cómo estas mismas dimensiones resultan mixturadas en la interpretación de sus primeras cultoras. Incluso en canciones que abordan contenidos pasionales, es posible entrever cómo las zonas fronterizas de la ira, el deseo y el placer se vuelven difusas y hasta pueden llegar a desdibujarse.

Las mujeres independientes de la tradición del blues no piensan dos veces antes de empuñar las armas contra los hombres que creen que las han maltratado. Con frecuencia blanden sus navajas de afeitar y sus armas, y desafían a los hombres a cruzar las líneas que dibujan. Si bien reconocen el maltrato físico que han recibido a manos de sus amantes masculinos, no se perciben ni se definen como impotentes ante tal violencia [...] En muchas canciones, Ma Rainey y Bessie Smith rinden homenaje a las mujeres intrépidas que intentan vengarse cuando sus amantes han sido infieles (Davis 1998: 34)⁸.

En sus diversos contrapuntos, el trabajo de Lemebel parece resolver esta misma dicotomía, en la que los términos del pecado y la ira no resultan del todo divisibles. Y aquí parece estar el punto clave. Pero antes de abordar sus posibles imbricaciones, resulta imprescindible volver a la memoria del programa Cancionero de Radio Tierra, a fin de dimensionar las notas imposterables que este canto introducía.

Lecturas urgentes que iban desde la denuncia de las desapariciones forzadas y las ejecuciones irresueltas de una dictadura cívico militar reciente, a los manifiestos frente a las censuras de un estado de sitio legalmente extemporáneo, pero aún vigente en los pactos velados de la postdictadura: es en este contexto donde nunca dejaba de sonar Paquita la del Barrio. Cabría preguntarse entonces ¿en qué sentido estas canciones podrían ser parte de las causas combatientes de Lemebel? Y si muchas de sus crónicas y acciones de arte⁹ rondaban sobre la idea del fuego ¿qué clase de detonante se instalaba a través de la música de esta cantora?

Frente a esta insistencia, aparentemente tan distante en sus designios, podría aventurarse una primera respuesta desde el uso compensatorio de esta música, que funcionaría como una suerte de ambientación narcótica, preludiando los desplazamientos más “relevantes” de las crónicas lemebelianas. Sin embargo, temperar los tormentos no parece ser parte de sus estrategias, como tampoco de la cantora que conjura en cada uno de sus prefacios radiales. Y es aquí que este canto parece enrevesarse al pecado. A través de su invitación lujuriente, aparentemente coincidente con un placer que prescinde de la injuria y los arrebatos intemperantes de la ira, el “ajuar travesti” de Lemebel abre posibilidades mixturadas que trastornan sus canónicas lecturas. Esta loca puesta en abismo no invalida las improntas de los placeres reincidentes. Se trata más bien de iluminar un punto ciego del

⁸ Traducción de la autora.

⁹ Acerca del fuego en la obra performativa de Lemebel véase, por ejemplo, Contreras (2016).

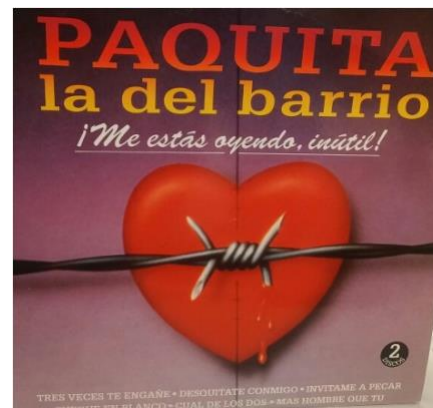
deseo en sus sostenidos guiños a los contenidos revanchistas del desamor, el desprecio y el despecho. Taliónico en sus principios, es este mismo placer el que introduce las *Perlas y cicatrices* de las crónicas radiales que Lemebel publica en los años noventa: “Golpe con golpe yo pago, beso con beso devuelvo” (Lucho Barrios 1986).

Podría argumentarse que estos contenidos vengativos son solo parte de los temas privilegiados dentro del cancionero popular mexicano (Barrera y Contreras 2018: 320). Sin embargo, en los labios cantores de las minorías parece producirse una re-flexión que deviene en un disonante empoderamiento. Al mismo tiempo en que deconstruyen el discurso dominante, estas voces insisten en desleer, desoír, e incluso, parafraseando a Braidotti (2000: 159), en hacerle al patriarcado lo que históricamente nos hizo.

Lo mismo podría sospecharse respecto a los atrevimientos gráficos de sus producciones. El disco *¡Me estás oyendo inútil!* (1993), lleva como portada un corazón rojo envuelto en un alambre púa, no tan distinto del corazón hecho de balas que introduce la primera edición de la novela *Tengo miedo torero* (2001).



Portada de la primera edición de *Tengo miedo torero* (2001)



Carátula del LP *¡Me Estás Oyendo, Inútil!* (1993)

Si bien un examen exhaustivo de estas representaciones excedería los límites del presente estudio, considero importante al menos sugerir que las complicidades disonantes de Lemebel y Paquita no solo podrían develar la arbitrariedad de las relaciones entre significativo y significado, sino además movilizar diversos signos. Si el discurso dominante puede “citarse contra sus propósitos originales” (Butler 2004: 35), la iconografía del corazón transido de balas o púas parece revertir el uso denostativo del sentimentalismo, provocando una inversión imprevisible en sus cardíacos efectos.

Volviendo a la dimensión performativa de las crónicas, el “Tango triste del macho chileno” sería una letra perfecta en la voz beligerante de Paquita. Interpelar al macho –tanguero, ranchero, engrupidor y pendenciero– en sus múltiples impotencias e inevitables decadencias, conlleva una cómplice crítica a las masculinidades hegemónicas:

Y uno se pregunta por los machos de entonces, los recios *cowboys* del oeste nacional, que escupen por el lado a las mujeres entre eructos de vino tinto y ají cuchareado en la cantina chilena. Los mismos gorilas amantes de la parrillada, el costillar grasiento y las carnes rojas, semicrudas, que les gotean

sanguinolentas en sus bigotes de escobillón mexicano. Uno se pregunta por aquellos cóndores tan fanfarrones con su falito de perejil que lo amasan en el bolsillo como si fuera la cuncuna al éxito, como si fuera la manilla que les abre todas las puertas. Mirá tú si no será pura fantasía de enanos borrachos agarrados de un farol (Lemebel 2008: 141).

Es en estas esquinas de farol donde parece jugarse la pena y la rabia, pero también la irreverencia frente a la ley del padre, del macho, del acosador, en fin, frente al hombre protagonista de una historia dominante. En ambos casos, este “hombre” es enrostrado desde las múltiples imprecaciones que inhabilitan sus tradiciones de poder. Y es en este contexto donde el deseo parece ser la fuerza sediciosa de cada canción. A las interjecciones que desatan la ira se entrecruzan letras que demandan los goces irreverentes del cuerpo. En sus coincidentes excesos se desborda el vino, la rabia, pero también el placer, exuberancias que potencialmente contradicen la carencia históricamente anclada a la dominación del cuerpo y sus deseos (Deleuze y Guattari 2002: 160).

El primero que me eché me dio pena, no lo niego
el segundo ya no fue tan difícil que hasta creo,
me empecé a sentir más bonita, más mujer.
Al tercero: me empezó a valer tu ausencia
me emborraché de placer
y hasta tu nombre olvidé
(Paquita la del Barrio 1999)

Entre la ley del talión, la revancha y el despecho, se despliega un goce que desplaza los cortejos socialmente legitimados. Cada lamento es reemplazado por la entonación intemperante de placeres que desbordan los códigos normativos del discurso amoroso. Desde este desborde, tal vez sea posible proponer otra lectura en torno a esta sostenida invitación a pecar.

Dentro de la tradición que ha clasificado los errores teológicos –blasfemias, sacrilegios, herejías–, la ira ocupa un lugar preeminente como parte de “la inmensa prole de los pecados capitales” (Giannini 1981: 92). En sus movimientos maldicientes, la ira puede residir en el corazón, la palabra, el pensamiento, pero también en los actos en que llega a perpetrarse. De sus peligrosas proliferaciones surgen las *filia irae*, cuyo origen y fin coinciden en un “impulso a traspasar el límite de lo permitido” (Giannini 1981: 92). Lo interesante, en sus derivas, es que solo pueden volverse pecaminosamente expresivas cuando se imputan a la voluntad de un poder que se extiende sobre el mundo, pero que no necesariamente remite a lo divino.

Desde el lenguaje de la ira, cada locución irrumpe como expresión de un mundano malestar: “con miras a suscitar, a tentar, la respuesta del poder supra mundano que permite la ocurrencia del mal. No es, por cierto, una invocación: es una provocación” (Giannini 1981: 95). Habría que agregar que esta provocación solo puede traducirse en pecado cuando la voz que dice y lo que dice resultan “profundamente significativos” (Giannini 1981: 100). En este sentido, lejos de representar una “recreación perversa del poder patriarcal” (Foster 2000: s/p), las provocativas apuestas de Lemebel y Paquita podrían estar presentando irreverencias en las que el cuerpo –ficcional o no– se vuelve el sitio de una reversibilidad disonantemente inesperada.

Refiriéndose al lenguaje de la injuria, Butler (2004) deja entrever que la palabra que hiere puede convertirse en un instrumento de subversión capaz de destruir el territorio anterior de las operaciones normativas de sexo y género, precisamente al repetir una fórmula convencional de un modo no convencional. Porque si bien “el discurso de odio es el tipo de acto que intenta silenciar a aquel a quien se dirige” (2004: 257), también puede revivir dentro del vocabulario de quien es silenciada/o, como una usuaria/o inesperada/o que rompe con el contexto originario de su

formulación. Desde esta perspectiva, el canto al pecado parece desplegarse como un gesto estratégico que devuelve y a la vez desactiva el fondo misógino de sus sentencias. Lejos de reverenciar una tradición, las letras de Lemebel y Paquita no dejan de reivindicar las profusiones de una traición. Traición que, al mismo tiempo en que interrumpe cada una de las resonancias universales del sujeto masculino (Deleuze y Guattari 2002: 292), podría producir una efectiva tachadura del macho. En ambos casos, no se trata solo de volver vulnerable su lugar, sino más bien de dejarlo fuera de lugar.

Así, la “naturaleza femenina” –feminizada o afeminada– históricamente confinada a los pliegues de una “esencia pecaminosa”, puede ser devuelta desde un irreverente deseo de “gozar como Dios manda” (*Paquita la del Barrio* 1992^a), en el que el recurso a lo divino no parece ser parte de una penitencia piadosa, sino más bien de la exacerbación de una blasfemia, otra de las *filia irae*. Más allá de reiterar una ideología patriarcal, estos excesos develan las decadencias de una historia dominante, cuyas averías se proyectan en los poderes fálicos del mundo terreno. Ya sea desde el bolsillo tanguero de Lemebel o desde el talón que Paquita hiere en sus ultrajes, la línea de fuga parece deletrearse en y desde las minoritarias alusiones a lo que “en realidad” resulta “bien chiquito”.

Conclusión

A través de este breve recorrido es posible entrever cómo Lemebel incorpora algunas cadencias sentimentistas, situadas e irreverentes frente a las categorías sexo-genéricas dominantes. Son irreverencias que perturban las relaciones de poder, insistiendo en los términos proscritos o demonizados dentro de este orden. Así, al mismo tiempo en que deconstruye el discurso charro, macho y tanguero, Lemebel introduce formas inusitadas de subversión que interrogan y a la vez confrontan al imaginario revolucionario local.

Paquita la del Barrio es parte de este entramado estético-político de subversión. La superposición entre las letras patriarcales y la singularidad impertinente que Lemebel conjura en sus ultrajes, posibilita la refutación de las premisas esencialistas sobre lo femenino desde el mismo fondo de sus discursos, alterando sus formas lógicas, simbólicas y ontológicas. En este sentido, la provocativa otredad de esta cantora parece inspirar una producción de “átomos de femineidad” (Deleuze y Guattari 2002: 278) que a la vez se alían a la peligrosidad ontológica de la Loca lemebeliana, potenciando algunas líneas de fuga capaces de devastar la lengua patriarcal que se maldice.

Sin pretender tensar los límites de la hermenéutica, es posible sugerir que, más allá de representar un ejemplo especular de violencia misándrica o androfóbica, ambas propuestas se erigen como una forma de horadar el falogocentrismo, develando las bases culturalmente amplificadas pero falaces en las que se sostienen sus históricos discursos. En cada una de sus interjecciones, algo se desestabiliza en el centro pretendidamente supramundano de sus dominios. Del susurro al grito, el canto de Paquita denuncia algunos patriarcalizados excesos. Según Foster (2000), su rabia no solo confronta una impotencia material sino también emocional, afectiva y sentimental. Pero no se trata de desplazar el sentimentalismo o de relegarlo a una nueva configuración binaria. Más que sitiar las lágrimas, su voz permite abrir espacios inusitados para repensar los fluidos irascibles del cuerpo. Desde las disonancias de su propia ira, Lemebel también parece formular una especificidad irreductible de lo femenino que abre diferencias dentro de la diferencia. Como punto de unidad en la diversidad, el deseo parece ser la fuerza estructurante de cada acción. Los múltiples cruces entre la voz y la letra, los ritmos y los cuerpos no solo producen una transgresión del uso desincardinado de los signos, sino que promueven diversos tránsitos nómades –en un sentido literal, pero también,

parafraseando a Braidotti (2000)—, nómades como figuraciones que se resisten a las formas codificadas del amor, el placer, la ira y el pecado.

Si, a partir de la performatividad del género propuesta por Butler, es posible entrever una risa contra-hegemónica en las prácticas lemebelianas, esta es solo una parte de su reapropiación de la cantora. En sus afectos, la ira y la rabia también parecen apuntar a los intersticios del poder, donde el discurso —en sus efectos— es uno de sus principales vectores (Butler 2002: 267). Y es precisamente fisurando su fijeza que se abren posibilidades de “volver el poder contra sí mismo” (2002: 338).

Finalmente, la invitación a pecar se distiende en sus posibilidades exegéticas, pues lo sexual no resulta ser la única clave de lectura del placer “popular”. Desde sus latentes provocaciones persiste la rabia, la blasfemia, la injuria y todos los arrebatos deseantes del lenguaje de la ira. Tal vez por eso, Lemebel conjura en su devenir rabiosa a las mamás pistola, mujeres que en los márgenes barriales gritan sin tanta templanza “el goteo entonado” de su pena (Lemebel 2015: 47). El blues de Bessie Smith (1925), que preludia el último apartado de este artículo, pone el acento en esas reversibilidades que podrían transfigurarse en un real, peligroso y agenciado pecado; reversibilidades “iletradas” que, sin embargo, pueden escribirse sobre un cuerpo o volverse una extensión de la voz, el brazo o la mano que empuña, apunta y dispara desde cada uno de los sonidos en que se deletrea su insolente canto.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria. 2004. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Barrera, Dalia y Sonia Contreras. 2018. “Reivindicaciones femeninas, dominación masculina y violencia simbólica en las canciones de Paquita la del barrio” en *La ventana. Revista de estudios de género*, 6/48: 294-326.
- Bessie Smith. 1925. “Sinful Blues”. Nueva York: Columbia. 78 RPM.
- Bourdieu, Pierre. 1995. “La Violencia Simbólica” en *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Pierre Bourdieu y Loïc J.D. Wacquant. Madrid: Grijalbo: 101-125.
- Bowen, Martín. 2008. “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Debates*, 8, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.13732> [acceso 9/2021]
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos Nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2005. *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2004. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- _____. 2007. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Contardo, Óscar. 2019. *Raro. Una historia gay de Chile*. Santiago: Editorial Planeta Chilena.
- Contreras, María José. 2016. “El neoprén como materialidad intertextual en las dos últimas performances de Pedro Lemebel: Desnudo bajando la escalera y Abecedario” en *Revista Estudios Avanzados*, 25: 92-110.
- Davis, Angela. 1998. *Blues legacies and black feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. Nueva York: Pantheon Books.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

- Espinosa, Yuderkis. 2010. *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*. Buenos Aires: En la Frontera.
- Estrada, Oswaldo. 2011. “¿Me estás oyendo, inútil? Carlos Monsiváis y la música del *apocalipstick* mexicano” en *Textos Híbridos 1/1*: 30-42.
- Fernández Poncela, Anna María. 2002. *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Foster, David. 2000. “Paquita, la del barrio: Singin Feminine Rage”, *Revista Ciberletras 1/2*. www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Foster.htm [acceso 6/2021]
- García, Marisol. 2017. *Llora corazón. El latido de la canción cebolla*. Santiago: Catalonia.
- Giannini, Humberto. 1981. *Desde las palabras*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad.
- Ivens, Joris. (director). 1963. *A Valparaíso* [documental: 24']. Chile-Francia: Argos Films, Cine Experimental de la Universidad de Chile.
- Jeftanovic, Andrea. 2000. “Pedro Lemebel: el cronista de los márgenes. Entrevista a Pedro Lemebel”, *Revista Lucero. Universidad de California*, <http://www.letras.s5.com/pl150504.html> [acceso 10/2021]
- Joan Manuel Serrat y Paquita la del Barrio. 2014. “No hago otra cosa que pensar en ti” en *Antología desordenada*. Madrid: Sony Music, Legacy.
- Lemebel, Pedro. 2001. *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena.
- _____. 2008. *Serenata Cafiola*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- _____. 2015. *De Perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- _____. 2017^a. *Loco Afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- _____. 2017^b. *Zanjón de la aguada*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- _____. 2018. *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Lucho Barrios. 1986. “Golpe por golpe” en *Lucho Barrios. Romántico y tropical*. Santiago: RCA. Cassette.
- Molloy, Sylvia. 2012. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Montoya, Martha. 2009. “El Barrio de Paquita” en *Revista Comunicación*, 26: 113-117.
- Muñoz-Hidalgo, Mariano. 2005. “Canción y cultura popular: imaginario poético del cancionero huachaca” en *Literatura y lingüística*, 16: 69-86.
- Paquita la del Barrio. 1992^a. *Desquítate conmigo*. Ciudad de México: Musart. L.P.
- _____. 1992^b. *Invítame a pecar*. Madrid: Ediciones Cubicas. C.D.
- _____. 1993. *¡Me estás oyendo, inútil!*. Barcelona: BCN Records. L.P.
- _____. 1999. *Al cuarto vaso*. Ciudad de México: Musart. C.D.
- _____. 2001. “Rata de dos patas” en *Taco Placero*. Ciudad de México: Musart. C.D.
- _____. 2003. *Hombres malvados*. Ciudad de México: Musart. C.D.
- Party, Daniel y Luis Achondo. 2017. “La Loca y sus cantantes: La ‘música alharaca’ en la obra de Pedro Lemebel” en *La rueda mágica: Ensayos de música y literatura*. Rubí Carreño ed. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado: 155-168.
- Peluffo, Ana. 2005. “Homo-sentimentalismo, fraternidad y lágrimas en José Martí” en *Confluencia*, 21/1: 79-94.
- Rodriguez, Jorge. 2014. “Identidades e ambigüidade de gênero nas capas de discos da MPB” en *Todas as Musas*, 2: 2-14.
- Rosenberg, Tina. 2016. *Don't Be Quiet, Start a Riot! Essays on Feminism and Performance*. Estocolmo: Stockholm University Press.

- Sierra, Abel. 2016. “‘El trabajo os hará hombres’: Masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta” en *Cuban Studies*, 44: 309-349.
- Vidaurrázaga, Tamara. 2012. “¿El hombre nuevo?: moral revolucionaria guevarista y militancia femenina. El caso del MIR” en *Nomadías*, 0/15: 69-89.
- Zárate, Alberto. 2005. “Algunos mensajes misóginos en canciones populares comerciales” en *Hombres ante la misoginia: miradas críticas*. Daniel Cazés y Fernando Huerta coords. México: Plaza y Valdés, CEIICH/UNAM: 227-251.