

2009

De la loca a la superestrella: crónicas y trayectoria escritural en Pedro Lemebel

Juan Poblete

Citas recomendadas

Poblete, Juan (Primavera-Otoño 2009) "De la loca a la superestrella: crónicas y trayectoria escritural en Pedro Lemebel," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 69, Article 19.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss69/19>

DE LA LOCA A LA SUPERESTRELLA: CRÓNICAS Y TRAYECTORIA ESCRITURAL EN PEDRO LEMEBEL¹

Juan Poblete

University of California-Santa Cruz

En un ensayo justamente famoso de 1981, “Narrador, autor superestrella”, Jean Franco establecía una distinción entre tres momentos – no necesariamente sucesivos ni mutuamente exclusivos en América Latina – de la relación entre la figura del autor como productor del discurso, la sociedad a la cual se dirigía y en la cual se inscribía, y el medio técnico que mediaba esta relación. Así al narrador oral tradicional que contaba su historia y la de la colectividad en una forma narrativa de memoria que rescataba no sólo la experiencia de dicha colectividad sino reforzaba además sus valores compartidos, sucedía el autor que escribía su texto en un mercado de bienes culturales nacionales para rescatar o construir una parte de la historia de ese conglomerado. Finalmente aparecía la superestrella que producía textos de circulación masiva en mercados transnacionales que privilegiaban sobre todo la repetición y la marca registrada. En el caso latinoamericano del *Boom*, veía Franco estudiando los casos de Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa y Manuel Puig una tensión productiva e interesante entre la simultaneidad de estas tres formas de articulación de lo narrativo y lo social y los esfuerzos de los autores del Boom por encontrar una forma de legitimidad que satisficiera simultáneamente las demandas del mercado y las del campo literario.

El ensayo de Franco nos pone sobre la pista de la relación difícil y cambiante entre el autor como figura, la comunidad/sociedad/aglomeración de sus lectores potenciales y las formas técnicas de discursividad que median esa relación. Este conjunto de problemas servirá aquí para proponer una hipótesis de lectura para el análisis general de la trayectoria cronística de Pedro Lemebel. En pocas palabras: sugiero que esta obra se ha movido desde una cierta autorización de su autoría que se fundaba en la figura de “la

loca” a otra que gira en torno al autor literario de gran éxito comercial y reconocimiento nacional e internacional. La clave del cambio en cada caso es el lugar desde el cual se produce la mediación entre lo local, lo nacional y lo global.

El primer Lemebel de la loca, o para ser más preciso, la forma de autorización de la voz cronística en ese Lemebel, se fundaba en aquel personaje local que recorría un territorio igualmente local y lograba por ello, en tanto localizado, mediar entre la dimensión nacional en donde sus preocupaciones parecían ausentes y el ámbito global, en el cual varias de aquellas temáticas locales habían adquirido gran importancia y circulación. El último Lemebel ha devenido una figura nacional, un autor conocido en todo el país y reconocido en la calle por todos —biográficamente no sólo cuasi-imposibilitado de hacer la salida anónima que caracterizaba y potenciaba antes a la loca— sino también obligado permanentemente a autopresentarse en su figura nacional y decidido a escribir sobre ella.²

Si la forma de legitimidad de la loca era su externalidad, su condición foránea respecto a las coordenadas que dominaban el espacio nacional; el Lemebel autor de la segunda época asienta su legitimidad, o de nuevo, la legitimidad de su voz cronística, precisamente en la dimensión de alcance nacional de su reconocimiento en cuanto autor. Desde un punto de vista bourdieano podría señalarse que el primer Lemebel, quien carece entonces de cualquier capital en el campo literario chileno, sólo puede reclamarlo desde la ruptura, con frecuencia radical, con los lenguajes y convenciones dominantes en la escritura nacional (Bourdieu). Ese Lemebel escribe en fuga tanto de los cánones políticos de la transición como de los literarios y comunicacionales dominantes.³ Es un Lemebel que realiza dos movimientos con frecuencia interconectados: des-cubre, hace pública una forma de marginalidad social que ha sido invisibilizada y que resulta crítica de la autocomplaciente figura de la democracia que reina en el país. Con la misma frecuencia el segundo movimiento de esta primera figura de autor consiste en la aventura del cuerpo y el deseo, en donde la voz y el ojo de Lemebel, tornados recursos de la loca, recorren ansiosos las calles de Santiago.

El segundo Lemebel en cambio, habla desde el centro mismo de su consagrado lugar nacional e internacional. Imposibles resultan aquí las salidas anónimas y el autor escribe siempre desde el pedestal sociocultural en que lo ha colocado el éxito. No sólo ocurre que al nivel biográfico su performance es ahora la del famoso autor de crónicas que todo el mundo conoce, pues se publican en canales de difusión nacional e internacional, sino que además la forma de autorización de esa voz se relaciona directamente con esa nueva posicionalidad literaria y comunicacional. Mientras la primera loca coloca de lleno en el centro de su intervención y de la discusión lo que ha pasado con los que sobran en los acomodados de la transición, con los marginales sociales y sexuales de la nueva democracia chilena; el segundo Lemebel se ha vuelto el depositario de una misión de memoria y repetición

más amplia, ha devenido el mismo una suerte de memorial cuya función principal parece ser, por un lado, el recuerdo, el testimonio; y, por otro, la afirmación de su propia centralidad tanto para la legitimación de su voz como para la prolongación de su proyecto literario. Si la primera loca se involucra personalmente en lo que cuenta, lo hace anónimamente y desde la permanente transgresión y eso la liga de manera general con aquellos marginales que desvela para incomodar la complaciente paz general. El segundo Lemebel, en cambio, parece condenado a hablar casi siempre desde y sobre sí mismo. Si el primer Lemebel resulta definido genéricamente por la aventura y la escapada, el segundo gira sólidamente alrededor de la autobiografía y las memorias.

Cruzando ambas formas de autoría y legitimidad se halla la crónica como género base. Entender que ocurre con ella en estos dos contextos es otro de los objetivos de este trabajo.

La Transición de Lemebel

De Perlas y cicatrices: Crónicas radiales de 1998 y *El Zanjón de la Aguada* de 2003 funcionan en la obra cronística de Lemebel como ejes articuladores de aquellos dos momentos arriba mencionados. De un lado quedan, en una primera época, dos grandes libros de crónica: *La Esquina es mi corazón: Crónica urbana* (1995) y *El Loco Afán: Crónicas de Sidario* (1996). Del otro, en un segundo momento, *Adiós Mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008). En el medio y conectando estas dos épocas aparecen *De Perlas y cicatrices* (1998) y *El Zanjón de la Aguada* (2003).

De Perlas es un conjunto de textos presentados por Lemebel en su espacio "Cancionero" en Radio Tierra. Sería injusto, y no es mi intención, juzgar estos textos exclusivamente por su calidad propiamente literaria puesto que en rigor se trata de crónicas escritas específicamente para este espacio en la emisora radial. Son crónicas más breves (dos a tres páginas en su gran mayoría) que las de los libros anteriores y debían calzar en los diez minutos que duraba el segmento radial. En este sentido, fueron altamente efectivas pues se convirtieron en uno de los mayores éxitos de escucha de la emisora.

Radio Tierra 1300 AM se auto define como 'un espacio social de mujeres' Fue creada como un proyecto de radio feminista y esta impronta le da su propósito editorial y su singularidad e intencionalidad. Quiere promover y afirmar una comunicación democrática e independiente en el marco de la llamada transición chilena a la democracia desde 1990. Esta significó, de hecho, un debilitamiento del tejido social, con formas limitadas de expresar y actualizar la ciudadanía, con una fuerte concentración de la propiedad de los medios y una uniformidad ideológica de la oferta cultural masmediatizada. En este contexto, Radio Tierra quiere multiplicar los

discursos sociales y las voces elaborando e implementando una fuerte posición editorial en favor de la diversidad y pluralidad. (Poblete)

Tanto Radio Tierra como el trabajo de Lemebel responden y reaccionan culturalmente, entonces, a los desafíos producidos por la democracia neoliberal y la globalización en Chile. Ambos han tenido un importante papel en lo que los científicos sociales chilenos llaman “la Transición Chilena” – de un régimen dictatorial a uno democrático – y el “modelo chileno”, de transición hacia una economía y sociedad neoliberales. Radio Tierra y Lemebel han explorado los límites y posibilidades para dar cuenta de e intervenir en dichos contextos. Han participado activamente, además, en las guerras culturales por determinar los contornos precisos de una cultura por y para la democracia en Chile. Asimismo, ambos desarrollan prácticas culturales que parece necesario considerar como vernacularizaciones o hibridaciones de la globalización. En este sentido, son tanto el resultado como los promotores de la circulación de discursos globales sobre la diversidad, la diferencia y el multiculturalismo, mientras simultáneamente traducen y reescriben esos discursos desde el punto de vista específico de una localización globalizada: Santiago de Chile. Radio Tierra y Pedro Lemebel representan, además, intentos de comunicación con un público no-elit a través de ciertos géneros, formatos y medios. Ambos surgen, por último, en el marco de la globalización neoliberal manifiesta en una transformación cultural que, con frecuencia, afecta las jerarquías culturales y los límites estrictos entre la alta y la baja cultura, entre lo metropolitano y lo nacional, lo extranjero y lo local, lo moderno y lo tradicional en Chile.

Este es el contexto político, comunicacional y cultural en que es preciso colocar las crónicas de *De Perlas y cicatrices*. Lo que interesa aquí entonces, es menos hacer un juicio de valor que constatar cómo estos textos representan el comienzo de un giro en la obra de Lemebel. En sus palabras “A modo de presentación”, el autor señala el origen de estos textos en el programa Cancionero de Radio Tierra donde “estas crónicas se hicieron públicas en el goteo oral de su musicalizado relato”(5) y luego añade:

“El espectro melódico que acompañó este deshilvanado collar de temas, es amplio (...) El producto de esta experiencia, no podría contenerlo la documentación letrada que en el paralelismo gráfico de este libro se imprime como muda pauta. El resto, la puesta en escena ambiental, el gorgoreo de la emoción, el telón de fondo pintado por los bolereados, rockeados o valseados contagios, se dispersó en el aire radial que aspiraron los oyentes. Así el espejo oral que difundió las crónicas aquí escritas, fue un adelanto panfleteado de las mismas. (...) Ahora, la recolección editora enjaula la invisible escritura de ese aire, de ese aliento, que en el cotidiano pasaje poblador, alaragueaba su disco discursante en los retazos deshilachados del pulso escritural.” (5-6)

Hay algo, entonces, de la totalidad semiótica y comunicacional que constituyó estos textos en su versión original que escapa a la capacidad de representación del medio escrito y aun más del formato libro. Lo que Barthes llamó el “grano de la voz” – para aludir a la conexión entre la voz y el cuerpo en una erótica auditiva que constituía buena parte de la experiencia de escucha musical (Barthes) – se diluye o se pierde aquí. Lo que queda son textos que participan de un esfuerzo testimonial:

“Este libro viene de un proceso, juicio público y gargajeado Nuremberg a personajes compinches del horror. Para ellos techo de vidrio, trizado por el desvelaje póstumo de su oportunista silencio, homenajes tardíos a otros, quizás todavía húmedos en la vejación de sus costras. Retratos, atmósferas, paisajes, perlas y cicatrices que eslabonan la reciente memoria, aún recuperable, todavía entumida en la concha caricia de su tibia garra testimonial” (6)

La denuncia y el testimonio son, de esa forma y por decisión programática del autor, los dos modos dominantes de este libro. Estos dos registros escriturarios giran en torno al uso instrumental de la escritura que se convierte en un arma afilada para saldar las cuentas pendientes, para rendir homenajes o para simplemente recordar. Desfilan así, por una parte, los personajes de la farándula y la televisión que el libro considera cómplices de la dictadura y, por otra, las víctimas de la represión junto a una serie de personas, personajes, eventos y lugares que el autor recuerda nostálgicamente. Notoriamente ausente está la loca, cuyos deseos oculares o anales y cuyas salidas exploratorias animaban los dos libros anteriores. Faltando ese elemento dinamizador cuyos desplazamientos cartografiaban un espacio local, esta crónica lemebeliana deviene tiempo puro y plano, pasado o presente relacionados exclusivamente por dos vectores: la conexión dictadura-transición o la nostalgia de un tiempo ido y mejor. Si la loca – biográfica o ficcional, poco importa – dinamizaba literariamente el imaginario de la crónica y su lenguaje en el primer Lemebel, en este momento intermedio su crónica empieza a depender del predominio de la función referencial y de la comunicabilidad más directa con un público aún más amplio.

El Zanjón de la Aguada, por su parte, evidencia tres temporalidades definidoras de la cronística de Lemebel, que a menudo, en las páginas más logradas de su obra toda, se interpenetran con gran efectividad. Podríamos llamarlas prehistórica, histórica y posthistórica. La prehistórica se relaciona con la autobiografía que el autor desarrolla aquí en las crónicas iniciales. Bajo el subtítulo de ‘En el País de Nunca Jamás’ estas crónicas crean un substrato antehistórico en que el lenguaje de los cuentos de hadas, como ya ocurrió en la novela *Tengo Miedo Torero* (2001), ayuda a estructurar la representación. Este momento prehistórico y mítico se extiende hasta

incorporar el gobierno de la Unidad Popular que funciona en el libro como el Otro de los dos momentos siguientes. El momento propiamente histórico corresponde al golpe militar y a las luchas antidictatoriales. En él una fuerte conflictividad proporcionaba a los actores un guión agónico claro y una epicidad indiscutible. La historia se desarrollaba bajo el impulso fuerte de una dialéctica sostenida entre dictadura y oposición. El momento posthistórico es el de la Concertación política y el dominio del consenso, es decir la erradicación ilusoria de la conflictividad bajo la hegemonía del mecanismo supuestamente autorregulado e indiscutible del mercado como lógica de lo social y lo político. Si en el primer momento el pueblo, dentro del cual emerge Lemebel como actor, era un sujeto en busca de su agencia histórica que cuasimímicamente saboreó en los breves años de la Unidad Popular (1970-1973), sólo en el segundo momento alcanza su verdadero status nacional mas allá de las diferencias y las desigualdades, en la lucha sostenida contra la dictadura. La última temporalidad nos instala de lleno en la emergencia del cronista que intenta recoger y reinterpretar el guión que el pueblo ha perdido. En una relación inversamente simbiótica en este libro, la caída en desgracia, en la pasividad o en la marginalidad de vastos sectores populares alimenta y robustece la voz del autor.

Conectadas a estas tres temporalidades se halla – si se nos permite un aparte sobre la localización específica de estos textos en *El Zanjón de la Aguada* – la historia de Santiago que como casi siempre ocurre en la crónica del primer Lemebel, es el escenario en donde performan sus actores. Siguiendo a José Luis Romero podríamos decir que *El Zanjón de la Aguada* remite sucesivamente a tres momentos de la ciudad latinoamericana en general: el momento de la ciudad patricia, el de la burguesa y el de la masificada, en que por diversos medios se alcanzan formas y grados también diferentes de convivencia de los conciudadanos. Fundamental en estos tres momentos, es la existencia de actores sociales contrastantes (la aristocracia y el resto en el primer momento, la nueva burguesía y el pueblo en el segundo y la clase burguesa y la masa en el tercero). Importante también, es la dialéctica especialmente visual que va de la contigüidad a la incómoda convivencia de dichos actores en el espacio urbano, transformado así en escenificación de lo social-nacional, convertido en la escena en que una doble mirada recíproca define a los actores que se ven como el Otro respectivo (Romero). Crucial en el último momento es la presencia simultánea no sólo de las grandes masas de inmigrantes del campo a la ciudad sino de los medios de comunicación masiva que les proporcionan múltiples guiones de identidad. Aunque Romero detuvo su cronología a comienzos de los años setenta, se le podría agregar a su esquema un cuarto momento que escribirían ahora autores como Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis y Lemebel. En este cuarto momento de la ciudad globalizada, la nueva relación entre el pueblo y los medios de comunicación, en donde, como dice García Canclini las identidades urbanas combinan su definición

sociodemográfica y espacial con su definición sociocomunicacional (García Canclini, 47), le otorga al programa de la escritura cronística en Lemebel parte importante de sus contenidos y fuerza. Se trata para Lemebel de intervenir en un paisaje mediático hegemonizado por la particular versión chilena del neoliberalismo globalizador. La postdictadura neoliberal y su *mediascape* dominante llegan siempre a aplacar, a domesticar los espacios y las ceremonias sociales. Allí donde habitaba la utopía como tensión de futuro, o la lucha de clases como tensión de presente y de pasado, la reorganización neoliberal quiere imponer el espacio sin clases y “democrático” de los que acceden al consumo en el mercado. La tarea de la crónica en Lemebel suele ser resignificar, a menudo por la vía de la recuperación de la densidad histórica, esos espacios neutralizados, recargándolos de historicidad.

Bajo aquella hegemonía, la crónica emerge en la obra toda de Lemebel como una forma global de reflexión local. Es un discurso global porque ocurre y circula globalmente (están las crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá en Puerto Rico, las de Boris Muñoz en Venezuela y los Estados Unidos, las de Martín Caparrós en la Argentina, y las de Carlos Monsiváis y José Joaquín Blanco en México). Es global también porque, a menudo, trata temas globales (la pobreza urbana, las drogas, la saturación que producen los medios de comunicación, la presencia de múltiples subestilos y/o subculturas, la emergencia o reconocimiento de las identidades alternativas, etc.) Es reflexión local porque conecta estos procesos globales con públicos locales a los cuales brinda una suerte de puente reflexivo que permite mirar hacia dentro y hacia afuera (conectando así sectores sociales en procesos de globalización diferencial, diversa o incluso contradictoria: ricos y pobres, ganadores y perdedores, integrados unos por la vía del acceso e incluidos o, más bien, considerados otros sólo por la vía de la exclusión como peligro). Es reflexión local, en suma, porque ayuda a entender la diferencia entre globalización como proceso abstracto que acontece al nivel económico y financiero y mundialización que es el proceso de globalización del capital vivido en una situación cultural particular que participa, sin embargo, de formas de cultura que se dan también, bajo diferentes actualizaciones en muchos lugares del planeta. (Ortiz)

No obstante, y para regresar al esfuerzo por caracterizar un momento intermedio en la producción cronística de Lemebel, parece crucial insistir en tres transformaciones. Por un lado, la fuga y la interrupción – que la salida a terreno de la loca como figura determinante del primer período lemebeliano representaba – dan paso al recuerdo nostálgico, reivindicador o denunciante de las glorias sufridas del pasado, los héroes que cayeron y las violencias y culpas impunes, respectivamente. Por otro, el lenguaje cronístico de Lemebel – que fue siempre, primero, una apuesta por un público no mapeado por ninguna de las cartografías discursivas dominantes, a medio camino entre la literatura, el periodismo, la antropología y la historia de la vida

cotidiana; y, luego, una novedosa articulación de dos fuentes discursivas: el lenguaje literario y el popular chileno con sus respectivas formas de experimentación y creatividad sintáctica, lexical y semántica y sus archivos de recursos y topoi narrativos – ese lenguaje, en suma, cede su lugar a una lengua y a una estructura mucho más reconocible y asimilable por el buen periodismo cultural, aunque ahora con un público ampliado. Finalmente, el espacio central que media la conexión entre lo local, lo nacional y lo global cambia. En los dos primeros libros, incluso cuando se hablaba de algo tan definitivamente nacional como el golpe de estado de 1973, esto era mediado por una localización muy concreta que coincidía con la situación de la loca o las locas y con sus cuerpos, deseos, y necesidades. Piénsese en una crónica emblemática como “La Noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” con la cual se abre *Loco Afán*. Lo local definía allí la posición de un sujeto, sino siempre anónimo, menor: la loca, con cuyos ojos y desde cuyos deseos claramente insertos en un contexto espacial fuertemente localizado, se podía acceder a las conexiones entre la situación nacional y los discursos y situaciones globales que definían el macro-contexto. Lo local y la loca – es decir lo que podríamos llamar la loca/lización de la crónica en el primer Lemebel asociada a la conexión cuerpo/diferencia – eran la forma privilegiada de mediación entre lo nacional y lo global. En la segunda época, en cambio, será crecientemente la voz personal y a menudo autobiográfica del personaje Pedro Lemebel la que, habiendo alcanzado estatura nacional e internacional, medie entre lo local y lo global. No se trata de que las preocupaciones o los temas de Lemebel cambien completamente, sino más bien de que la voz y el espacio que los producen y los articulan en y a la tripe témporo-espacialidad de lo local/nacional/global han cambiado. La nueva forma de autorización de esta voz y aquella localización tiene que ver con la emergencia de una figura que reemplaza a la loca anónima cuyas fugas o salidas pautaban el paisaje de la primera crónica lemebeliana. Esta nueva figura es la autorizada figura del autor. Su autoridad no deriva de la capacidad de interrumpir secretamente la superficie continua del status quo con un lenguaje simultáneamente opaco y seductor, oscuro y revelador, sino del grado de reconocimiento público *qua* autor manifiesto en una posición de resistencia política explícita, ampliamente conocida y profusamente massmediatizada.

La diferencia entre *De Perlas y cicatrices* y *El Zanjón de la Aguada* en cuanto libros intermedios y los dos que les anteceden en la producción cronística de Lemebel es, reitero para concluir, la presencia/ausencia de la loca. Si en aquellos la loca actuaba – paradójicamente, dada su carga de subjetividad y deseo – como un elemento estructurador y objetivador del relato y como una fuerza expresiva que tensaba la prosa barroca y popular de Lemebel: “En una ciudad alambrada de prejuicios (...) el deseo burla la vigilancia (...) El deseo es necesario para que respire la ciudad (...) para resistir el estrés paranoico del neoliberalismo”⁴; en los libros del período

intermedio ella ha comenzado a ceder su lugar protagónico a la figura autobiográfica o a la memoria (nostálgica o política) del autor. Esto, sin embargo, obliga a este último a una relación prosopopéyica con aquel pueblo y ese pasado. Su voz y su trayectoria vital ahora legitimadas por su éxito literario y por su genealogía popular devienen así las formas de autorización específicas de una autoridad autorial. Desde allí se puede, sin ninguna otra suerte de mediación formal, criticar descarnadamente la continuidad viciosa del pasado dictatorial en el presente transitivo, denunciar enérgicamente la impunidad y rememorar con calidez a los héroes caídos. El primer período de Lemebel podría ser cabalmente caracterizado por una declaración como la siguiente: "...yo no hablo por ellas. Las minorías tienen que hablar por sí mismas. Yo sólo ejercito en la escritura una suerte de ventriloquía amorosa, que niega el yo, produciendo un vacío deslenguado de mil hablas".⁵ Destaca en ella esa compleja relación entre la operación subjetivadora del deseo de la loca y su radical objetivación negadora de la personalidad autobiográfica del autor que produce el espacio para la manifestación de lo social-polifónico tan característico de los primeros dos libros de Lemebel. En la segunda etapa en cambio, "la ventriloquía amorosa" que niega de alguna forma el yo del hablante y su voz personal deja su lugar a la prosopopeya en donde a través de su voz poderosa hablan los ausentes, los muertos, los pobres, Chile.

El Segundo Lemebel: autoría y democracia neoliberal.

Paradojalmente la manera de autorización y la forma de inserción en el mercado cultural de este segundo Lemebel – el de *Adiós Mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008) – ha sido la especialización alrededor de la figura pública del autor disidente y su rol cuasi-obligado de denunciar, dar testimonio y recordar, precisamente desde la plataforma autorizada y reconocible de su propia persona. Transformado en una figura popular que es simultáneamente uno de los autores literarios más vendidos en Chile, la crónica de este nuevo Lemebel ya no se escribe en el presente de la acción de la loca que definía la primera época. Si esa primera crónica 'hacía' o 'mostraba' mucho más que 'decía', la segunda participa mucho más de la idea de la crónica como rescate de una anécdota o un hecho menor, a menudo directamente conectado a la biografía del autor, que se considera digno de ser narrado, por un lado; y, por otro, del recuerdo de algo pasado que ha sido borrado por el simple paso del tiempo, el cambio tecnológico o el aparato de la desmemoria dominante construida por el neoliberalismo.

Tal vez la marca más evidente y definitiva de la distancia entre las dos épocas de la crónica en Lemebel, que este trabajo ha perseguido establecer, se halle en su forma respectiva de relación con el campo y la máquina literaria mismas en Chile. Mientras la crónica de aquel primer y desconocido

Lemebel era de hecho y en la práctica – por su lenguaje barroco y popular, por su temática afincada en la diferencia sexual y social, y por su intencionalidad política inconformista e iconoclasta – un múltiple desafío a la ciudad letrada chilena; la textualidad del segundo y famoso Lemebel tematiza con frecuencia y directamente la posicionalidad de su propia autoría, su legitimidad y los cuestionamientos hostiles que de ella se hacen. En otras palabras, dotado de un fuerte capital simbólico adquirido a través de su obra previa, este segundo Lemebel se dedica frecuentemente a preservar dicho capital por la vía de dos operaciones fundamentales: el despliegue de una autoasignada función de memoria histórica de la colectividad popular en el medio de fuertes transformaciones tecnológicas y políticas; y la defensa explícita de su centralidad en la cultura literaria y nacional.

Una crónica muy reciente de las que el autor publica semanalmente en la última página del diario La Nación, en una columna genéricamente titulada “Ojo de loca no se equivoca” puede aclarar aún más lo que mi hipótesis sugiere sobre la articulación de memoria y fama en Lemebel. Primero habría que destacar que éste es el (a menudo excelente) diario oficialista de la Concertación política gobernante. Desde esta tribuna – y en el contexto de la reciente muerte de Hortensia Bussi, la viuda de Salvador Allende, cuyo deceso generó un masivo funeral – Lemebel escribe “Hortensia de invierno.”⁶ En esta crónica cuenta cómo hace unos meses, mientras miraba sentado pasar a la gente en la calle, se le acercó una “señora que me saluda y agrega que se llama Adita, y es la persona que cuida a Hortensia Bussi hace varios años.” A esta primera forma de reconocimiento (Lemebel está simplemente sentado tomando el sol en un paseo peatonal) se une rápidamente otra más significativa: “La señora Tencha me pide que le lea sus libros y La Nación, me comenta con los ojos brillantes.” Si el primer reconocimiento marca el grado de popularidad nacional de Lemebel, su penetración en el cotidiano cultural chileno (la humilde señora lo reconoce en la calle, y además, en Ovalle, a cientos de kilómetros al norte de Santiago), el segundo anuda dos de las características definidoras de esta segunda etapa de la cronística lemebeliana. Por una parte, se recuerda con gran efectividad y afecto la figura de “la primera dama más linda de la revolución en libertad, una página de la historia”. Por otra, se reafirma con una lectora de gran alcurnia el lugar excepcional de Lemebel en la cultura nacional. No extraña entonces que Adita se vuelva y le de a Lemebel el teléfono celular pues “Aquí está Don Pedro, señora Tencha”, tras lo cual aquel le promete telefónicamente a la viuda de Allende “llevarle mi último libro.” Finalmente no lo hace: “Y el día que me entero de su deceso, maldigo mil veces mi tonta memoria, mis quehaceres literarios y mis farras de traspase, por la ocasión que perdí de estar con ella.” La forma de esta reafirmación de la persona autorial de Lemebel es interesante en cuanto destaca algunas de las características que la han definido en el espacio

público chileno: distraído y algo irreverente, ocupado y activo literariamente, bohemio y gozador.⁷ Desde esta caracterización se produce, además, la validación de aquella excepcionalidad:

“Ahora camino al Congreso donde la están velando (...) El edificio del antiguo Congreso está tranquilo, a esta hora ya desfilaron los políticos, vinieron las autoridades, y las cámaras de la televisión están apagadas. (...) Que bueno que vino, escucho la voz de Adita comentar a mi lado. Ella murió en mis brazos (...) Me mandó a comprar su libro, y no se lo terminé de leer.”

Se juntan así la lectura sobre la mujer-prócer que hacen los lectores de un diario con las lecturas que ella misma, en cuanto lectora, hacía con la ayuda de su asistente. La lectura pública de la crónica de Lemebel en el diario oficial del gobierno con la lectura oralizada que la humilde Adita hacía de uno de los libros de Lemebel para la famosa señora Tencha. Lo que resulta destacado entonces es la excepcional capacidad de la figura y de la escritura del personaje público-literario Pedro Lemebel para aunar en un texto cronístico la memoria, la política, lo alto y lo bajo y su propia personalidad. Nótese asimismo que este encuentro final sólo puede ocurrir cuando ya se han ido los políticos y las autoridades, y, sobre todo, cuando la televisión ha apagado sus luces distorsionadoras. Sólo cuando las luces de la comunicación dominante se han apagado, lejos del show espectacular de la escena política y social nacional y de sus infinitas reverberaciones mediáticas en la televisión, puede emerger la figura y la voz escriturales que definen a este segundo Pedro Lemebel. Que esta segunda forma dependa en grado importante de la centralidad de la figura del autor *qua loca* (“Ojo de loca no se equivoca”) en esos mismos medios dominantes y de la fama y popularidad de su personalidad literaria mucho más allá del restringido ámbito de lo cultural elitario, no son sino las paradojas constitutivas de su nueva posición discursiva y de su lugar en el escenario cultural chileno.

Cuando ‘el ojo de la loca que no se equivoca’ puede desplegarse desde y en el diario del gobierno, cuando los gays y las lesbianas han sido incorporados al menos al nivel del discurso al grupo de las minorías cuyos derechos no cabe sino respetar, es decir, cuando las minorías sexuales han pasado a formar parte de un discurso multicultural asumido nacionalmente por el estado y buena parte de la sociedad precisamente como una marca de la modernización de la nación, las antiguas salidas transgresoras de la loca anónima en Lemebel dejan su lugar a la figura pública del autor-*loca* famosa, del Pedro Lemebel que todo el mundo conoce. En esa encrucijada, la crónica de Lemebel reemplaza la transgresión que la loca misma representaba para un sistema social que directamente negaba su existencia y su derecho a manifestación, con una transgresión menor mucho más aceptable, la de la institución literaria, sus lenguajes y sus espacios y formas de crítica que de mala gana han incorporado al autor al canon de la literatura

nacional. La paradoja implícita en este desplazamiento es que esta marginalidad literaria sobre la cual se asienta su nueva plataforma discursiva se basa a su vez en la forma específica de “aceptación” del autor en la esfera pública chilena: la de la loca irreverente que a veces sale en la tele en marchas políticas y entrevistas poco ortodoxas. De él se esperan el recuerdo, la denuncia, a veces incluso la transgresión de ciertos tabúes lingüísticos y sexuales, pero sobre todo la irreverencia hacia la cultura formal. Esta irreverencia, esto que podríamos llamar una extemporaneidad definidora del personaje Lemebel (en el doble sentido de aquello que trae a colación lo que no pertenece al acuerdo que define los límites aceptables de lo contemporáneo, por un lado, y resulta inoportuno y molesto, por otro) dicha extemporaneidad, se ha vuelto la marca registrada que avala la firma de Lemebel, el sello de fábrica que garantiza una cierta condición y calidad del producto en el espacio del mercado cultural nacional.

Reveladora resulta la sección “Malambo carnal” de *Serenata Cafiola*. No es casual que en ella se hable de identidades o alias inventados en la Internet (“La canción de Selva Ramírez punto com”) o incluso de un posible intento de asesinato que habría sufrido el ahora famoso autor (“Ni que fuera Lennon”). Hay, además, otros dos textos sobre los que quisiera detenerme brevemente aquí. En “Piedad con la burguesía, María” se concluye una historia sobre los costos de la fama del autor con un categórico: “No doy ni pido explicaciones, sólo digo que me asquea el fétido siutiquerío nacional.” (215) Este final corresponde a una historia que cuenta lo que le ocurrió al autor cuando fue invitado a leer “por la obligada invitación de la editorial a un club party literario en el barrio alto [elegante]” (213). La primera pregunta en dicha reunión establece el clima de complicada adversatividad, de pertenencia y rechazo que define la relación de Lemebel con el mercado y las instituciones literarias dominantes en Chile: “Mire usted, señor Lemebel [inquiérese alguien del público], que escribe sobre los pobres con la mano izquierda y agarra la plata con la mano derecha, qué le parece estar aquí” A lo que Lemebel, en cuanto figura de autor inscrita en la anécdota de su propia crónica, responde: “Y qué te crees tú, le dije iracunda, que vengo gratis a entretener ricos. Los animales raros, cobramos caro. Me pagan, linda, y musho.” (214).

Sería redundante aquí insistir demasiado en la clara conciencia que Lemebel – autor y personaje de su texto- despliega de su fama *qua* “animal raro” en el contexto literario y cultural chileno.

El segundo texto comienza magistralmente con una imitación de Ernesto Cardenal:

“Al robarte mi teléfono celular, tú y yo hemos perdido, pero tú pierdes más que yo, cañiche traidor, porque yo tendré otro celular, quizá mejor que éste. Y tú seguirás aplanando calles en busca de la mano sodomita que te alise el vientre por unos cochinos pesos.” (209)

Y luego continúa: “Total, el surtido de celulares que se trafica en la capital es tan variado como el mercado sexual que se recoge en las aceras de la city, me digo, mientras camino a la Sociedad de Escritores, donde Ernesto Cardenal, de visita en Chile, ofrece un recital para los amantes de su poesía” (210)

A la nueva relación que esta crónica establece entre la salida de la loca y su ahora pagada satisfacción libidinal en el mercado del sexo callejero santiaguino, a la alusión al mercado de los celulares, que constituye una doble identificación de la loca con el mercado y el consumo, debe añadirse ahora este recuerdo sobre la posicionalidad sexual y literaria del autor cuando, para parafrasear a García Márquez, era feliz e indocumentado:

“Entonces [en la época de la dictadura cuando se recitaban los poemas de Cardenal], yo era un mariconcito anónimo que descaba amar y que me cogieran recitándome aquellos versos en la oreja” (210)

Del ‘mariconcito anónimo’, sin embargo, no queda hoy nada: “Después de los aplausos me deslicé entre la gente para saludarlo, pero era tanto el fervor de los fans, era tanta la conmoción, que se hacía imposible acercarse. Sólo cuando me iba, el presidente de la Sociedad de Escritores, amablemente me invita a pasar. Y allí estaba Cardenal con su sencillez proletaria (...) rodeado de escritores sobajeros. Pero ahí [el famoso poeta chileno] Raúl Zurita, cortésmente, me lo presentó (...) Nada más, eso fue todo.” (210-11)

Se mezclan aquí la dos famas literarias, la de Cardenal y la de Lemebel, que conviven incómodamente con la “sencillez proletaria” y la modestia de ambos; la pasión política y la sexual con la pasión de los fans que no distingue entre cantantes o escritores, el mercado de las comunicaciones y el sexo con el mercado literario de las reputaciones y los reconocimientos. La loca de antaño es sólo un recuerdo. Ahora, en este mercado y para estos lectores, domina la superestrella.

Conclusión.

En la crónica de Lemebel ha habido siempre dos generadores fundamentales: el deseo y la solidaridad y sensibilidad política de izquierda frente a las transformaciones económicas, sociales y culturales que la dictadura pinochetista impuso en Chile. Estos dos motores han estructurado una retícula con dos vectores: diferencia e igualdad. En muchas de las mejores crónicas de Lemebel, deseo y solidaridad, diferencia e igualdad – potenciadas por un lenguaje altamente trabajado – se apoyan mutuamente para levantar al nivel de lo artístico, textos que de otro modo, naufragarían tal vez en lo pasajero. Así se funda el edificio barroco y popular de la escritura ciudad-anal de Lemebel. En sus mejores momentos, el barroco

popular lemebeliano produce diferencia por la vía de la asimilación e igualdad de los más diversos materiales lingüísticos y culturales (desde el habla popular santiaguina, a Deleuze y Guattari, pasando por el bolero, la cumbia, el melodrama y la televisión.) Este barroco urbano contemporáneo desarma así, en su omnívoro democratismo, muchas jerarquías culturales fundadas en las distinciones claras entre lo alto y lo bajo, lo popular y lo culto, lo local y lo global y las potencia en una escritura nueva que ha sabido encontrar y definir su propio público.

En este trabajo de- y re-constructivo Lemebel despliega, algo paradójicamente, un pensamiento centralmente binario: lo alto recuerda siempre lo bajo, lo popular se define siempre por oposición a lo elitario. Es decir, el barroco popular de Lemebel, reconoce y produce diferencias por la vía de reclamar insistentemente la igualdad. No se trata de decir que haya simplemente dos impulsos, uno literario y otro político en la crónica de Lemebel, sino más bien de entender que el intenso gesto literario o comunicacional, trabajado, desjerarquizador y omnívoro es crucial para el verdadero efecto político-cultural de la crónica lemebeliana. Del mismo modo, pero en sentido inverso, ese barroco para ser realmente popular depende de su capacidad para articular productivamente los lenguajes del cuerpo y el deseo del sujeto literario con la capacidad de representación e interpelación que la asunción de demandas sociales insatisfechas significa.

En los momentos menos logrados, diferencia y reclamo de igualdad se desligan y nos vemos enfrentados a un pintoresquismo costumbrista de lo posmoderno (popular o elitario), a un exhibicionismo autoreferido y complaciente o a una indignación moral en estado crudo que no logra acceder a un lenguaje más poderoso. Para bien o para mal, en los últimos dos libros de crónica de Pedro Lemebel hay amplios ejemplos de ambas cosas. Lemebel es ampliamente conciente de su situación y de los peligros que conlleva como lo demuestra su respuesta a la pregunta que la periodista Carolina Ferreira le hace en un momento pivotal no sólo porque ocurre en el año 2000 sino porque involucra una clara división en la carrera del cronista. La pregunta de Ferreira es “A Pedro Lemebel se lo conoce y presenta a través de un marcada estigmatización, que frivoliza sus contenidos y apuestas. ¿Cómo se siente respecto a eso?” La respuesta de Lemebel es larga pero merece ser citada in extenso:

“Yo creo que eso tiene que ver, en parte, con la puesta en escena que yo he hecho de mi vida y mi obra, porque me encanta como para escenificarla en el medio chileno. A nadie se le olvidan las Yeguas del Apocalipsis. A nadie se le olvidan algunas irrupciones escandaleras que yo he hecho. Pero también, por sobre eso, algunas minorías tienen que pasar por esa irrupción para inscribirse en la historia cultural del país, en el medio pacato, moralista, cagón, por no decir hipócrita, que hace pasar este tipo de tema por esa fanfarria de espectáculo, de frivolidad. Y es una forma de cooptación.

Así yo lo entiendo. Quizás yo sea el signo de la cooptación, sobre todo ahora que mis libros se van a publicar afuera, que ya puedo manejar un nombre, en forma tembleque, pero manejo un nombre. Yo creo que estoy al filo de la cooptación. Ese es el riesgo del equilibrista que lleva en sí contenidos, entre comillas, marginales, entre comillas, periféricos, e intenta dignificarlos, más que legalizarlos o adscribirlos a una cultura urbana” (Ferreira, “Chile o la historia”, 10)

El éxito más verdadero y profundo del barroquismo popular de la crónica en Lemebel depende precisamente de su articulación de una escritura literaria cuidadosamente trabajada con una massmediación que asegura y afirma un público lector radicalmente ampliado. Para ser exitosa, esta negociación depende del predominio de la mejor discursividad literaria con sus formas propias de construcción de la voz y los personajes sobre la base de un lenguaje que combina la creatividad popular con la literaria. Es decir, de una forma de prosa que se autoconcibe como una manera de aprovechar e intervenir en el cotidiano cultural masivo para interrumpirlo doblemente con una poderosa y sui generis combinación de temas y estilos. Cuando en cambio aquella se subordina al predominio de la discursividad mediática masiva con su espectacularización de las vidas de los famosos y la repetición de una fórmula, procedimientos y formatos restringidos, los resultados son considerablemente menos satisfactorios.

NOTAS

1 Este ensayo sera también publicado en Juan Poblete y Fernando Blanco (editores), *Pedro Lemebel. Discurso cultural y comunicación en la época neoliberal*, de próxima aparición en Cuarto Propio, Santiago.

2 “A veces voy en el metro, tranquilo, veo unos ojos morenos y pienso ‘el amor me ronda’. Y esos ojos se acercan, casi me queman y escucho: “¿Usted es el escritor Pedro Lemebel? Sí, que lata. Se rompe todo.” Lemebel, “Entrevista”, (2001:9).

3 “No se si hago literatura, especialmente porque los dos únicos suplementos literarios de Chile nunca han hablado de mis textos.”, Lemebel, “Pecar” (1996).

4 Lemebel, “Entrevista” (1998).

5 Schäffer, “La Yegua”, 59.

6 Esta crónica publicada el 27 de junio de 2009 en la última página del diario La Nación carece de paginación.

7 Otro texto que resume muy bien esta personalidad bohemia del autor devenido personaje de y personaje público en sus propias crónicas, es “Valparaíso, mal amor” incluido en *Serenata Cafiola*. Allí “los pendex universitarios (...) aplauden mis

borracheras portuarias” Y ya más entrada la noche, nuevamente: “siempre ocurre el milagro de un encuentro con alguien que me conoce, y sin decir agua va me toma de la cintura, encaminándome hasta alguna casa estudiantil donde hierve la pasión en el bailoteo madrugador.” (136)

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. (1977). “The Grain of the Voice” in Roland Barthes. *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, pp. 179-189.
- Bourdieu, Pierre. (1983). “The Field of Cultural Production, or: the Economic World Reversed”, *Poetics*, 12:311-356.
- Ferreira, Carolina. (2000). “Chile o la historia del país en beige” (entrevista a Pedro Lemebel), *La Nación*, Domingo 9 de enero, pp.10-11.
- Franco, Jean. (1983). “Narrador, autor, superestrella: La Narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas” (original de 1981), en Jean Franco. *La Cultura moderna en América Latina*, México: Grijalbo, pp. 311-334.
- García Canclini, Néstor. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Lemebel, Pedro. (1995). *La Esquina es mi corazón*, Santiago: Cuarto Propio.
- (1996) *Loco Afán. Crónicas de sidario*, Santiago: Lom.
 - (1996). “Pecar por ser diferente”, entrevista por I. Iñiguez y F. Vargas, *La Nación*, 1 de octubre, p.42.
 - (1998). *De Perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, Santiago: Lom.
 - (1998). “Entrevista”, *Hoy*, 9-15 de febrero.
 - (2001). *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix-Barral.
 - (2001). “Entrevista”, *Las Últimas Noticias*, 19 de enero, pp.8-9.
 - (2003). *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix-Barral.
 - (2004). *Adiós Mariquita linda*, Santiago: Sudamericana.
 - (2008). *Serenata Cafiola*, Santiago: Seix Barral.
 - (2009). “Hortensia de invierno”, en *La Nación*, 27 de junio, última página, sin paginación.
- Ortiz, Renato. (1997). *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza.
- Poblete, Juan. (2007). “Cultura, neoliberalismo y comunicación ciudadana: el caso de Radio Tierra en Chile”, Alejandro Grimson, editor, *Cultura y Neoliberalismo*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, pp.241-263.
- Romero, José Luis. (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México: Siglo XXI.
- Schäffer, Maureen. (1998). “La Yegua silenciada” (entrevista a Pedro Lemebel), *Revista Hoy*, 1072, 9 al 15 de febrero, pp.58-59