

mapocho

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales
Nº 50 Segundo Semestre de 2001

HUMANIDADES

Rosamel del Valle, un poeta del porvenir, <i>Leonardo Sanhueza</i>	9
Torreón del renegado: Espacio mítico en la poesía de Gonzalo Rojas, <i>Ana Figueroa</i>	27
Pedro Lemebel. Apuntes para un estudio, <i>Salvador Benadara C.</i>	41
La poesía inteligente de Germán Carrasco, <i>Grinor Rojo</i>	75
La novela de marcuetería, <i>Fernando Emmerich</i>	85
¿De dónde venimos?, <i>Ambrosio Rabanales</i>	91
La amplia pertenencia de Gabriel García Marquez, <i>Sara Almaraz</i>	101
Mariano Picón-Salas: Un precursor de la psicohistoria, <i>Luis Rubilar Solís</i>	109
El aymara. Magna lengua, <i>Carlos Ruiz R.</i>	125

CIENCIAS SOCIALES

La inmigración como factor dinámico en el proyecto de la industrialización de la Socie- dad de Fomento Fabril (SORORA) 1882-1903, <i>Baldomero Estrada</i>	141
La modernización de la agricultura chilena. Pobreza y medio ambiente después de la re- estructuración productiva, <i>Jaimé Rosenblitt</i> , <i>Martín Correa</i> y <i>Ernst R. Hajek</i>	163
Prejuicios e historia: Desafíos de la herme- néutica ontológica, <i>Ignacio Muñoz D.</i>	193
Mestizaje disimulado y la estrategia de "pa- sar" en <i>La historia de Tlaxcala</i> de Diego Muñoz Camargo, <i>Marilyn Miller</i>	239
Licurgo en la zona tórrida: Reflexiones sobre la edición e interpretación en la obra de Andrés Bello, <i>hán Jaksic</i>	257
La guerra preventiva. Escuela Santa María de Iquique, <i>Sergio Grez T.</i>	271
"¡En tiempo de chaya nadie se enoja!": La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880-1910, <i>Maximiliano Salinas C.</i>	281

TESTIMONIOS

De la crónica, la historia y la narración en las obras de Jorge Edwards: Un tema con varia- ciones, <i>José Ricardo Morales</i>	339
La Biblioteca de don Guillermo, <i>Justo Alarcón R.</i>	335
Crónicas desde Nueva York, <i>Rosamel del Valle</i> ..	353

COMENTARIOS DE LIBROS

Eduardo Devés V., El pensamiento latino- americano en el siglo XX. Entre la moder- nización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la Cepal (1900-1950), <i>Carlos Ossandón B.</i>	387
Maximiliano Salinas, En el cielo están trill- lando. Para una historia de las creencias populares en Chile e Iberoamérica, <i>Sonia</i> <i>Montecino A.</i>	389
Pedro Lastra, Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers (comp.), <i>Varia lección</i> , <i>Ricardo</i> <i>Latcham</i> , <i>Miguel Gomes</i>	394
Víctor Fariás, Heidegger y el nazismo, <i>Breno</i> <i>Onetto</i>	397
Hernán Castellano, Calducho o las ser- pientes de la calle Ahumada, <i>Luis Andrés</i> <i>Figueroa</i>	402
Juan Villegas, Para la interpretación del teatro como construcción visual, <i>Juan</i> <i>Bacattini</i>	408
Bruno Groppo y Patricia Flier (comp.), La imposibilidad del olvido: Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay, <i>Cayla Penaloza P.</i>	410
Carlos Ossandón B. y Eduardo Santa Cruz A., Entre las alas y el plomo. La gesta- ción de la prensa moderna en Chile, <i>Sergio</i> <i>Grez T.</i>	413
Rafael Sagredo Baeza, Vapor al norte, tren al sur. Los viajes presidenciales como práctica política en Chile, <i>Carlos Bascuñán E.</i>	420

PEDRO LEMEBEL
APUNTES PARA UN ESTUDIO

Salvador Benadava C.

1. "UNO VA SIENDO LO QUE SALE"¹

Desde hace algún tiempo Pedro Lemebel constituye una referencia constante en los medios comunicativos y en los círculos literarios chilenos. Diarios, radios, canales de televisión lo entrevistan, le ceden la palabra, se la mutilan ocasionalmente, lo inciensan o lo critican. Lemebel se deja cortejar. ¿Por qué rechazar esta publicidad gratuita que le brindan los órganos de comunicación y que haría feliz hasta a los escritores más "serios"? No olvidemos que Lemebel es un profesional de las letras, alguien que vive parcialmente de su pluma y de los eventuales beneficios que ésta puede procurar (derechos de autor, becas, premios, etc.). Recordemos asimismo que es un escritor politizado que profesa un conjunto de ideas sobre el hombre y la sociedad que le interesa compartir. También tiene vocación de sociólogo y, como tal, está consciente de que es parte de un "campo"² o espacio circunscrito dentro del cual tiene que competir y luchar para imponerse. No es por casualidad que, refiriéndose a un crítico que lo ataca en forma obsesiva, haya utilizado el vocablo "envidia", atributo corriente en el "campo literario" donde los agentes competitivos son numerosos y los beneficios específicos más bien limitados. Lemebel es, finalmente, una persona de extracción modesta, es decir de un medio poco propicio para la "figuración" y, en el que, por lo rara, ésta constituye un valor particularmentepreciado. Dadas estas razones, quién podría criticar al cronista no sólo de *tentar* a los medios de difusión, sino de extraer beneficios de la promoción que éstos hacen de él.

Esta cooperación entre una personalidad extravagante, contestataria y más o menos marginal, por un lado, y la institución mediática, por otro, da origen a una situación paradójica que no puede menos que sorprender. Situación que implica tanto a los medios como al escritor. ¿Cómo se explica que diarios de carácter tradicional como *El Mercurio*, *Las Últimas Noticias* o *La Tercera* dediquen preciosos espacios a un hombre cuya ideología y cuyas posiciones tienen tan poco que ver con las que ellos representan y defienden? Contrariamente a lo que algunos han sugerido, Lemebel no es un cortesano del *establishment*; es un inconformista que proclama públicamente su simpatía por Gladys Marín, su hostilidad visceral al general Pinochet y que escribe en *El Siglo*, *Punto Final* y *The Clinic*. ¿Cómo se entiende que empresarios católicos y liberales pongan a disposición del autor de *Loco Afán* sus órganos de comunicación? Es verdad que existe el recurso de la censura. Como lo es también que los mismos órganos que le dan tribuna no se privan, en ocasiones, de otorgárse-

¹ Los subtítulos I y IV son extraídos de Néstor Perlongher.

² El término pertenece al sociólogo francés Pierre Bourdieu.

la a sus detractores. ¿Es el juego de la “equidad democrática” como se dice habitualmente? A nuestro juicio se trata de algo diferente; se trata de vender y, simultáneamente, de salvar la buena conciencia. Un poco como hace cierto diario derechista que, junto con publicar avisos económicos poco santos, pone en guardia a sus lectores sobre el peligro que implica el librarse a las actividades a que invitan dichos avisos. El antídoto junto al veneno. Sin contar que los medios guardan siempre el control de la emisión, los comentarios y los titulares. Basta recorrer con cierta atención el repertorio de títulos utilizados en entrevistas o declaraciones del escritor (o en comentarios de otros respecto al mismo) para percatarse que, junto con distinguirlo al concederle un espacio, se intenta a veces caricaturizarlo mediante el uso de fórmulas que constituyen síntesis o transcripciones mañosas de lo que se dice en el texto (Ej.: *Serrat besado a la mala por escritor chileno*; *La yegua silenciada*; *Pedro Lemebel quedó off the record*, etc.). Con lo que, como lo sugerimos, se apunta en una doble dirección: incentivar al consumo del producto y zaherir a la persona publicitada.

Ahora bien, si las dos exigencias de los medios resultan compatibles, las dos que trata de satisfacer Lemebel aparecen difícilmente conciliables. La primera, como lo vimos, se traduce en la necesidad de cualquier comunicador –y en particular, de alguien de sus características– de disponer de una tribuna que lo haga vender, convencer y brillar. La otra, de la que no hemos hablado, es la de no “ablandarse”³ ni ser recuperado por los propios sectores que sirven de blanco a sus críticas; la de mantenerse decente e intransigente en sus principios; la de permanecer más o menos alejado de la “catedral literaria”, sus rituales y obligaciones. Por las mismas razones a las que ya aludimos, los medios han tenido la tendencia a acentuar en el escritor el lado escandaloso y sensacionalista, omitiendo toda una serie de factores que hacen de él alguien muy respetable: su coraje, su independencia frente a los poderes, su simpatía por los marginados de la sociedad, cierta altanería de buen tono atenuada por un gran sentido del humor, cierta coherencia que trata de acercar el hacer al decir, un gran sentido de la libertad, etc. Lógicamente, la pregunta que fluye naturalmente de este retrato es ésta: ¿Es posible mantenerse largo tiempo “puro y duro” cuando uno depende de la prensa y de la venta de sus libros; cuando se evoluciona en un medio particularmente competitivo y artero? ¿No constituye el destino de De Rokha el mejor ejemplo de la dificultad de esta aspiración? Ignacio Echeverría al comentar en *El País* la publicación de *Loco afán* por Anagrama, expresa con claridad la dificultad que implica dicha empresa: “No ha de resultarle fácil a este autor, más bien lo contrario, mantener el timbre de su voz en medio de un éxito y de una expectación que hoy socavan su condición de escritor marginal, *indio y mal vestido*”⁴. ¿Con qué derecho, por lo demás, solicitar a un modesto escritor veracidad, honestidad y consecuencia en un país con dos caras en el que muchos de sus responsables predicán estos valores y practican los contrarios? Lemebel se nos hace simpático porque trata obstinadamente de conjugar sus imperativos éticos con las demandas

³ Cf. entrevista de Iván Quezada a P. L. publicada bajo el título “El baile de máscaras de P. Lemebel” en *La Tercera*, 6 de julio de 2000. En ella expresa el escritor: “...hacer una caricatura cruel de los personajes que participaron directa o indirectamente en las atrocidades de la dictadura es mucho más fuerte que andar de travesti por los salones del arte. *No me he ablandado*. Mi escritura, por el contrario, se ha puesto más insobornable”.

⁴ “Relinchos de yegua desbocada”, en *El País*, 8 de julio de 2000.

de un medio implacable que no concede nada por nada. Ojalá persista en esta línea, pero quién osaría lanzar la primera piedra si se desvía de ella.

Ningún oráculo podría predecir el futuro de este escritor todavía joven; ni en el personal ni en el literario. ¿Persistirá en la crónica? Y si la respuesta es positiva, ¿cuál será la substancia de sus próximos escritos? ¿Derivará su escritura hacia formas más convencionales, menos “barrocas”, como algunas de sus últimas producciones parecen anunciarlo? ¿Repetirá la experiencia novelesca antes de haber aportado a ese género lo que aportó a la crónica? ¿Qué perspectivas le abre el teatro? A juzgar por declaraciones formuladas en una presentación televisiva reciente⁵, se diría que ni él mismo tiene las ideas muy claras... “No sé lo que va a ser de mi futuro, lo que va a ser de mi escritura”. Es verdad que pasaba por un mal momento.

II. EL ROPERO DE LADY DI

En una entrevista aparecida en la revista *Paula*⁶ Claudia Donoso pregunta a Pedro Lemebel: “La crónica urbana que tú haces tiene a Joaquín Edwards Bello como antecedente en Chile, ¿reconoces ahí un parentesco?”, a lo que el escritor responde, usando la ironía: “No sé si un parentesco, porque yo no tengo nada de Edwards ni de Bello. Pero en su crónica reconozco algún reflejo de la ciudad que él vio y la que yo retrato en sus caracoles de espejos”. Réplica que no responde a la curiosidad de la periodista y que, por lo tanto, invita a replantearse algunas cuestiones precisas, como por ejemplo: ¿qué es una crónica?, ¿cómo concibe este género un clásico de la crónica chilena como Edwards Bello?, ¿en qué consiste la “crónica urbana” a la que dice adherir Lemebel?

El término “crónica” remonta al siglo XIII y deriva del griego *kronos*, tiempo. En su acepción primitiva la crónica es “un conjunto de hechos históricos relatados en orden de sucesión”. No era raro en la Edad Media que algunos monarcas se adjuntaran un cronista encargado de dejar constancia de los hechos sobresalientes acaecidos durante su reino. En Francia, Joinville fue el cronista de San Luis y Commynes registró la historia de los reinos de Luis XI y de Carlos VIII. También son conocidos los cronistas de la Conquista y de la Colonia en América, casi todos clérigos, a los que Lemebel ha adjudicado el nombre de “curas sapos” para significar que eran algo así como informantes al servicio de los intereses de la metrópolis. Entre los africanos existe una suerte de cronistas populares, los “griots”, especie de panegiristas dotados de una memoria excepcional, que intervienen en determinadas ceremonias (casamientos, exequias, etc.) para contar la historia de los homenajeados, de sus familias y ancestros. En los tres casos citados se trata de *crónicas históricas*, es decir de la relación de hechos o acontecimientos relevantes que presentan la evolución de una comunidad o de una persona a través del tiempo. Aparentemente, lo que les confiere el carácter de “crónica” (y no de historia) es su carácter más o menos subjetivo e interesado.

Actualmente el vocablo crónica se utiliza principalmente en el dominio de la prensa en la que existen crónicas especializadas (deportiva, literaria, policial, etc.) y

⁵ TVN, 31 de julio de 2001.

⁶ N° 821, julio de 2000.

crónicas generales que no son otra cosa que comentarios personalizados sobre los temas más diversos. Puede decirse que, con el tiempo, se ha producido una desamentización de la palabra, la que ha terminado empleándose como un simple sinónimo de relato. Es en ese sentido, nos parece, que la utiliza García Márquez en el título de una de sus obras: *Crónica de una muerte anunciada*.

No es fácil definir la crónica periodística en tanto modelo textual. El lingüista Gerardo Álvarez la define como un “relato no literario” caracterizado por dos rasgos específicos: a) relatan hechos del mundo real o que se presentan al lector como real, y b) no presentan estos hechos en orden cronológico⁷. La variedad de crónicas que se publican actualmente es tan grande, que podría fácilmente demostrarse que muchas de ellas no responden a ninguna de las características mencionadas. ¿Qué hace que un relato sea o no literario? ¿El que sea producido por un literato reconocido? Pero muchos de estos literatos escriben en la prensa, en la sección crónicas. También es difícil establecer límites entre lo real y lo ficticio y es frecuente que los cronistas transiten entre un plano y otro⁸. Pensamos finalmente que el factor tiempo ha dejado de ser pertinente para definir este género, pues hay crónicas que respetan la cronología y otras que la infringen, como sucede con otros tipos de narraciones. Ni siquiera el canal o el soporte nos parecen decisivos: el cronista Edwards Bello publicaba sus crónicas en diarios o revistas; el cronista Lemebel las transmite a través de la radio y luego las edita en libros. Lemebel tiene razón al calificar la crónica de “género bastardo” o “entregénero” o “zona franca” en la medida en que suele apelar a diversos géneros literarios (narración, poesía, biografía, etc.). El problema es que esta hibridez, al mismo tiempo que contribuye a individualizar el género, lo desdibuja.

En el muy interesante prólogo a su *Antología de la crónica en México*, Carlos Monsiváis define la crónica como una “reconstrucción literaria” de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas. Esto implica la no muy clara ni segura diferencia entre objetividad y subjetividad (...) En la crónica –agrega– el juego literario usa a discreción la primera persona o narra libremente los acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad ajena⁹. Sin que ello baste a definirla, creemos, en efecto, que se pueden retener como rasgos muy presentes en la crónica periodística no especializada, por una parte, esa libertad de la que habla Monsiváis y que hace a menudo de ella una especie de “divertimento” a la vez que de divagación y vagabundeo; y por otra “el empeño formal”, que, a nuestro juicio, no significa necesariamente estilo cuidado (como lo atestiguan cronistas como Roberto Arlt o Edwards Bello), sino dotado de cierta originalidad o sello de fábrica. El mismo prólogo nos da a conocer la idea que Luis G. Urbina se hace de la crónica: “una literatura de pompa de jabón [...] Sólo un pretexto para batir cualquier acontecimiento insignificante y hacer un poco de espuma retórica sahumada por algunos granitos de gracia y elegancia”¹⁰. Dicho de otra manera, una literatura

⁷ *Introducción a la lingüística del texto*, Universidad de Concepción, 1996.

⁸ P.L.: “A lo mejor, entremedio de esos grandes contenidos [realidad y ficción] transita mi crónica” (Cf. Ferreira, “Chile o la historia de un país beige”, en *La Nación*, 9 de enero de 2000).

* Las cursivas son nuestras.

⁹ *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, Ediciones Era, 7ª reimpresión, México D.F., 1993.

¹⁰ *Ibid*, pág. 34.

efímera, por momentos intrascendente; sin la austeridad del ensayo, del estudio científico o de otras rúbricas periodísticas más reconocidas. Más que sobre la argumentación, la crónica apuesta sobre la *sugestividad*: de una comparación, de una metáfora, de una paradoja; y ese rasgo puede ser tan estimulante para el pensamiento como el mejor de los argumentos.

Joaquín Edwards Bello es una figura emblemática de la crónica en Chile. Al regreso de una permanencia en Europa de siete años, después del término de la Primera Guerra Mundial, fue invitado por Eliodoro Yáñez a incorporarse al equipo de *La Nación* y, exceptuando algunas interrupciones, colaboró en ella hasta el momento de su muerte (febrero de 1968) y más allá aún, pues la dirección del diario continuó reeditando periódicamente algunos de sus artículos hasta el año 70. Tuvo a su cargo una sección titulada *Los lunes de J.E.B.* que se convirtió posteriormente en *Los jueves de J.E.B.*, (situada generalmente al lado de la editorial); pero como buen número de sus crónicas sobrepasaba de lejos la de los días señalados y como, por otra parte, el periodista deseaba preservar su libertad y no comprometer un artículo para un día determinado, terminó publicando cuando se sentía disponible. Hubo períodos en que publicó sólo en *La Nación* hasta cinco crónicas semanales. También escribía para algunas revistas y para varios diarios de provincia. Lo que lo llevaba a repetir la fórmula de un colega y amigo latinoamericano: “estoy condenado a crónica perpetua”. Nadie ha establecido un repertorio exhaustivo de todos sus artículos, pero su número se ha estimado entre diez y doce mil. Contrariamente a lo que le sucedió en el campo propiamente literario, donde ensayó casi todos los géneros (novela, cuento, ensayo, teatro y hasta poesía), en el dominio periodístico se atuvo a uno solo: la crónica. Aunque el terreno de sus intereses fue prácticamente ilimitado, no es difícil descubrir en él algunos temas e ideas recurrentes: su vida y experiencias en París, Valparaíso y su infancia porteña, el flagelo de la inflación, los rasgos de carácter del chileno, determinadas personalidades nacionales (Bello, Portales, Balmaceda.) etc. Varios de estos temas han sido desarrollados por otros cronistas nacionales, pero los escritos de Edwards se reconocen por varios rasgos fundamentales: un estilo llano, a veces descuidado, fuertemente influido por autores como Baroja y Galdós; un zigzaguo constante que lo hace desviarse fácilmente del tema anunciado, volver a él, operar nuevos desvíos; un prurito desmitificador; un tono elegíaco, resultado de la añoranza permanente de un pasado que tiende a idealizar; una fuerte carga emotiva que se traduce en afirmaciones absolutas, hipérboles, contradicciones, accesos de cólera, movimientos de humor, etc. Sus ideas respecto a la crónica están contenidas en un artículo publicado en *La Nación* en 1948¹¹ y se reducen a unos cuantos principios aparentemente simples.

El cronista, según él, escribe para un destinatario más o menos indiferenciado compuesto por “obreros, niños, mujeres, deportistas, gente sencilla que usa un vocabulario reducido” y al que llama “la masa lectora”. De ello deduce que su primer deber es ser claro, ponerse al nivel de ella, ocultar la sabiduría, evitar la pedantería. “Con imágenes populares y con palabras corrientes se pueden hacer maravillas”, escribe.

¹¹ “A un cronista”, en *La Nación*, 1 de abril de 1948.

Aun cuando se le acuse de versátil, el cronista debe practicar la variedad, privilegiar la actualidad, explotar ciertas “pasiones nacionales”, usar en ocasiones del halago, traer a la memoria de los ancianos recuerdos de felicidades o ceremonias del pasado. Para preservar su tranquilidad, debe evitar las polémicas y “no disparar antes de apuntar”. Un buen cronista es el que logra “conseguir una marca de fábrica personal” que lo hace inconfundible; la “buena crónica” es ligera y sabe “moverse tan airosamente como la moabita con el cántaro en la cabeza”. Airada, entretenida, transparente, cordial, no está hecha para perdurar, sino para ser consumida en el instante; es esencialmente efímera, como lo señalaba Urbina. “El periodista muere cada noche”, concluye Joaquín Edwards.

¿Cómo concibe la crónica Lemebel? ¿Cómo la actualiza? ¿En qué se diferencia de J. Edwards? Resulta fundamental establecer de partida la diferencia entre, por una parte, su discurso sobre la crónica y las categorías que distingue y, por otra, su ejercicio de la misma. También conviene hacer presente que, cuando hablamos del “discurso” nos referimos a un corpus oral no demasiado elaborado, más o menos improvisado, recogido en entrevistas, declaraciones, etc. por mediadores que a menudo le confieren su propia interpretación; todo lo cual dificulta el trabajo de análisis. Un ejemplo de ello es el uso indiscriminado de los términos que el autor o sus comentaristas utilizan para designar el modelo textual que cultiva o sus variables.

Una primera declaración que nos deja perplejos es la que Rodrigo Hernández transcribe en estos términos: “Cuando habla de la crónica dice [Lemebel] que *es un espacio literario poco explotado en Chile*”¹², afirmación que resulta discutible, a menos que el entrevistado se esté refiriendo a un tipo específico de crónica que se abstiene de precisar. La historia de la crónica periodística en Chile remonta a más de un siglo y medio, como podemos constatarlo en periódicos como *El Mercurio* de Valparaíso, *El Ferrocarril*, *El Seminario de Santiago*, *La Semana*, *El Araucano*, *La Voz de Chile*, etc. (para sólo citar algunos de la capital) y pueden atestiguarlo nombres como los de Blest Gana, Pedro Ruiz Aldea, J. J. Vallejo, B. Vicuña Mackenna, Vicente Reyes, Justo Abel Rosales, Zapiola, Daniel Riquelme y muchos otros. Durante el siglo xx gran parte de los premios nacionales sobresalieron como cronistas (D’Halmar, Edwards Bello, F. Santiván, Daniel de la Vega, Hernán del Solar, V. D. Silva, Juan Guzmán C., Garrido Merino, Sady Zañartu, Benjamín Subercaseaux, Salvador Reyes, etc.) y otros no menos reconocidos se destacaron en este género: J. Díaz Garcés, Enrique Tagle, Carlos Silva Vildósola, Inés Echeverría y muchísimos más.

Si en ocasiones el autor tilda sus producciones de “crónicas”, en otras tiende a establecer la diferencia entre éstas y lo que llama “la neocrónica”, asimilando las primeras a la crónica histórica. Así, a la pregunta de una periodista —“¿Por qué la crónica, Pedro?”—, éste responde: —“La neocrónica, querrás decir, porque ésta* no es la crónica histórica del siglo pasado. Da cuenta del tiempo en que vive el escritor (...), recurre a diversos géneros literarios, asila a la narrativa, a la poética y da posibilidades de ser muy crítico y muy reflexivo de las políticas culturales que se

¹² “Pedro Lemebel: La provocación como batalla”, en *Derrame*, N° 2, enero-marzo de 1999. Las cursivas son nuestras. En el original, entre comillas.

* Se trata de *La esquina es mi corazón*.

disputan en un tiempo"¹³. Ninguno de los atributos señalados opone verdaderamente la crónica periodística actual a la llamada neocrónica. Tampoco la primera es la crónica del siglo pasado; también suele dar cuenta del tiempo en que vive el escritor, puede recurrir a diversos géneros literarios y es susceptible de ser reflexiva de las políticas culturales en pugna en un momento determinado. Por otra parte la "re-narración", que Lemebel presenta como uno de los rasgos singulares del género que él practica, tampoco puede ser considerada como ausente de la crónica que se cultivaba habitualmente, muy por el contrario. "Un cronista, expresa, registra, fundamentalmente. Registra un paisaje humano, colectivo, social, cultural", en tanto lo que él, Lemebel, hace "linda con el re-narrar aquello que está registrado"¹⁴. Otra es la opinión de lingüistas como Van Dijk o G. Álvarez, quienes declaran en la *Introducción* citada: "los periodistas casi nunca tratarán con los 'hechos' mismos, sino con versiones ya codificadas, es decir, interpretaciones o construcciones de los hechos en forma de discursos de muchas fuentes: informes de testigos oculares, entrevistas, declaraciones..."¹⁵.

En una nueva entrevista, otra periodista* le pregunta: -"¿Qué nuevas posibilidades expresivas le dio la escritura en este formato de neocrónica?", a lo que el escritor responde: "La posibilidad de escribir desde muchos registros. El abanico de posibilidades que me ofrecía esta escritura me permitía entretejer una oralidad escritural más allá de la novela y el cuento donde cabían otras hablas que por supuesto no se referenciaban en las crónicas de los frailecitos de la conquista. (...) La crónica me permitió hablar desde adentro, no como el burgués que examina al rotaje. Más que construcción literaria, mi escritura es una estrategia. Claro que eso lo hice por intuición (...) al tiempo me dijeron que lo que estaba haciendo era crónica"¹⁶ y me citaron junto a grandes cronistas latinoamericanos, como Carlos Monsiváis".

Y más adelante hablará de "esta escritura que oscila entre el periodismo y la literatura". Es fácil constatar que el texto que antecede no aporta nada substancial al conocimiento de "este formato de neocrónica", término que, esta vez, Lemebel trata aparentemente de esquivar. Lo que resulta claro es que él siente su producción como algo diferente de lo que se está haciendo, puesto que habla de "esta escritura"; lo desconcertante es que la oponga a algo tan lejano a lo que él escribe como son "las crónicas de los frailecitos de la conquista" y no a la crónica periodística de épocas más actuales, la que frecuentemente oscila entre periodismo y literatura; y lo sugestivo es que en la declaración recién citada, utilice el término "crónica" para referirse al género que utiliza, pero también, el hecho que no lo asuma como algo propio sino como el resultado de dichos ajenos, como lo atestigua la expresión: "me dijeron que lo que estaba haciendo era crónica". Aun cuando a veces cae en la trampa de entrar en el juego de los críticos y teorizadores, parece bastante evidente que Lemebel

¹³ Ana María Risco, "Escrito sobre ruinas", en *El Mercurio*, 18 de junio de 1995.

¹⁴ Carolina Ferreira, cf. nota 8.

¹⁵ Cf. nota 7, pág. 53.

* Lemebel atrae singularmente el interés de periodistas del sexo femenino.

¹⁶ En una presentación del programa *Off the record* (ucv), P. L. vuelve sobre la misma idea, declarando a su entrevistador: "Cuando comencé a escribir, yo no sabía que estaba escribiendo crónicas, que estaba ejerciendo el oficio de cronista... Cuando lo supe fue como si hubiera encontrado un traje a la medida, como si me entregaran el ropero de Lady D".

soporta mal la tiranía de los etiquetajes, puesto que hablando con Carolina Ferreira, se expresa de la manera siguiente: “lo que yo he optado por llamar crónica, por ponerle algún nombre...”¹⁷.

Aun cuando el sintagma “crónica urbana” sea a menudo utilizado por los comentaristas como sinónimo de “neocrónica”*, no parece pueda ser aplicado a todas las crónicas de Lemebel. “Urbano” quiere decir relativo a la urbe, a la ciudad o a la gran ciudad, y quien conoce la obra de este escritor sabe muy bien que muchas de sus crónicas no tienen relación directa con ella. No es una casualidad que si el autor optó por el subtítulo “crónica urbana” para *La esquina es mi corazón* donde “elige la ciudad de Santiago como cuerpo”, lo haya abandonado en *Loco Afán* donde privilegia el aspecto temático (crónicas de sidario) y en *De perlas y cicatrices* donde pone de manifiesto el canal de origen (crónicas radiales). No obstante lo dicho, “crónica urbana” parece querer decir algo más que “crónica relativa a la ciudad”. Joaquín Edwards escribió numerosas crónicas sobre las calles de Santiago, sus barrios, parques, hoteles, y tiendas; también contó Valparaíso, Madrid y, sobre todo, “las giras que hacía por las calles de París acompañadas de soliloquios” y que suscitaban en él un sentimiento de libertad, alegría y voluptuosidad¹⁸. También sus textos suelen acompañarse de fragmentos de canciones, de poemas o dichos populares. Basta, sin embargo, comparar dos textos referidos a sendos parques santiaguinos, uno de Edwards y otro de Lemebel¹⁹ para percatarse de inmediato que se trata de dos enfoques de la ciudad totalmente diferentes.

Joaquín Edwards introduce su crónica sobre el Parque Cousiño con una sucesión de informaciones respecto a sus orígenes, su nombre primitivo, sus dimensiones, el valor de los terrenos, etc. Una cita de un escritor francés (“de aquí en adelante todo será imitación”) le sirve de pretexto para comparar el antiguo Campo de Marte chileno con el Bois de Boulogne de París. Tras recordar que el Parque fue uno de los sitios predilectos de “todos nuestros presidentes”, concluye con un conjunto de disquisiciones nostálgicas en que los despojos de hogaño son contrastados con los esplendores de antaño. “Actualmente queda el esqueleto del antiguo Parque (...) Limpiar el Parque se puede, pero resucitar al de antes no es posible (...) La otra mañana fui a ver el Parque. El barrio es el más tuberculoso de la ciudad. Un barrio degradado y pálido. Cada esquina es un mingitorio improvisado”. Lo único interesante que queda es un palacio en ruinas. Un urbanista francés propuso remodelarlo uniéndolo al Club Hípico... hace 43 años. Hoy se habla de lo mismo... Pasarán otros 43 y “será la même chose”. Una ciudad que vive destruyéndose; incapaz de preservar sus tradiciones y su belleza; víctima de la desidia de sus habitantes y de sus dirigentes; reflejo de las tendencias “imbunchistas” de los chilenos: es así como aparece Santiago a Joaquín, el eterno enamorado de París, el

¹⁷ Carolina Ferreira, cf. nota 8.

* “La neocrónica o también llamada crónica urbana”, dice, por ejemplo, Rodrigo Hernández (Cf., nota 12).

¹⁸ Cf. “Canciones parisienses”, en *La Nación*, 16 de julio de 1946.

¹⁹ Cf. J. E. B., “Parque Cousiño”, en *El Marqués de Cuevas*, Biblioteca Popular Nascimento, Santiago, 1974, págs. 158-163 (Recopilación de A. Calderón), y P. Lemebel, “Anacondas en el parque”, en *La esquina es mi corazón*, 2ª ed., Ed. Cuarto Propio, Santiago, 1997, págs. 9-14.

aristócrata melancólico y desengañado que vive añorando tiempos pasados y paraísos perdidos.

Poco o nada tiene que ver con esta visión la que proyecta Lemebel sobre la ciudad. Lejos de evocar el pasado, su escritura parece anunciar un futuro, bastante aterrador: poblado por una humanidad controlada, vigilada, inmovilizada por la camisa de fuerza con que lo ha vestido la autoridad y la ley. Su texto sobre el Parque Forestal, es seguramente un ejemplo de lo que podría ser la crónica urbana y constituye un buen testimonio de esta ciudad de novela americana a la que nos estamos refiriendo. Construido de manera magistral, el artículo se inicia por una oración subordinada que se prolonga y descompone a través de más de 20 líneas, creando un ambiente de suspenso, y que se vincula con una principal que sólo surge al final de página, introduciendo un nuevo tema. Consta de tres partes claramente delimitadas y concluye con una reflexión en que el autor sintetiza en poquísimas palabras el sentido de los actos descritos. Sin ser un especialista, Lemebel demuestra una formación polivalente que le permite analizar con lucidez el mundo en que se encuentra inserto y que confiere a su escrito una densidad poco común. Cada una de las partes, podría ser objeto de un título particular propio al concepto central en que se funda cada cual. La primera presenta el Parque del siglo XXI; un Forestal ahorrado, plagado de cámaras de filmación, de focos y lentes camuflados, de todo un “aparataje de vigilancia” que no cumplen, en verdad, otra misión que la de “estrujar la saliva de los besos” y “controlar la demencia senil” de los ancianos que habitan sus bancos; un área extensa en medio de la ciudad en que hasta el pasto y la maleza, podados “a lo milico”, parecen sometidos al orden reinante. Sigue una segunda parte en la que el Deseo, expresión de la libertad a la vez que de la naturaleza humana, aparece desafiando toda la estructura represiva puesta en pie para yugularlo. Protegidos por la sombra, a la vez cómplice y traidora (puesto que no es nunca absoluta), obreros, empleados, escolares y seminaristas “abandonan como ofidios la piel de sus uniformes” para dar rienda al llamado del instinto. Marco, vitrina, albergue y cine, el Parque cumple diversas funciones: colabora con las parejas sin dinero “que no tuvieron plata para el motel”; contribuye con voyeristas y púberes que saben “como cuesta ver una película porno en este país”; favorece una serie de prácticas sexuales que “reciclan los juegos de infancia”, permitiendo a los participantes disolver las tensiones y satisfacer la nostalgia de una inocencia irresponsable. Raramente Lemebel pierde de vista el elemento humano; siempre está tratando de comprender y de transmitir su mensaje a través de un lenguaje en el que se amalgama lo poético y lo social; nunca ofrece al lector el “alimento digerido”, invitándolo a pensar, a interpretar las imágenes, a descodificar los signos, a investir los implícitos²⁰.

La tercera parte de la crónica se inicia con la irrupción de la Ley, traducida en un “silbato policíaco” que viene a despertar a ese mundo sumergido que, librado a su Deseo, olvidó la contingencia exterior, creyéndose al abrigo de ella. Pero la Ley no descansa; es como el ojo de Dios que todo lo vigila y todo lo sabe. La Ley, que

²⁰ La visión extremadamente respetuosa de Lemebel al lector queda en parte demostrada por la siguiente declaración a I. Quezada (cf. nota 3): “Hablo de sus cosas [de las cosas del pueblo] con un poco de aparatosa literatura, pero porque creo que *la supuesta identidad chilena es más compleja que la imagen simplona y atontada que nos da el rating televisivo*”. (Las cursivas son nuestras)

arremete con su luma, con su “falo-carga”, símbolo de todas las formas de represión: la del adulto al niño, la del hombre a la mujer, la del torturador a su víctima. Ley omnipotente que se presenta con toda su parafernalia y que interrumpe con violencia masturbaciones y acoplamientos, rondas y danzas tribales y devuelve a los actores al universo del pecado y del miedo.

El texto concluye con dos reflexiones, una de tipo constataivo y otra de tipo explicativo. La primera: en los parques [santiaguinos] “se hace cada vez más difícil deslizarse un manoseo”; la segunda: víctimas de la soledad, la indiferencia, el egoísmo propios de la sociedad post-pinochetista, los hombres se obstinan en buscar en ellos “el lamido de la oscuridad *para regenerar el contacto humano*”. Ausente de trabas, la moral de Lemebel escapa a toda norma estatuida, a todo convencionalismo; lejos de juzgar, condenar o reprimir, se empeña en comprender y en explicar... lo que, quíerase o no, es también una forma de caridad*.

En las líneas que siguen tendremos la ocasión de explayarnos sobre los vínculos entre la “neocrónica” de Lemebel y algunos de sus precursores o inspiradores. Pero conviene previamente dejar sentado que su “crónica urbana” tiene como antecedente autores como el argentino Néstor Perlongher, autor de una *Poética urbana* (1991) de la cual extrae el siguiente epígrafe para *La esquina es mi corazón*: “Errar es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra ‘conoce’ en/ con su desplazamiento”. Pensamiento que explicita L. Guerra cuando escribe: “La ciudad es así un texto de sensaciones, un signo polisémico cuyos significados pasan primero por el cuerpo que aprehende y aprende en un deambular sensorial/ intelectual”²¹. De hecho, el cronista urbano capta el encuentro entre un Yo deseante y errante y fragmentos de una ciudad invisible que sólo tienen sentido o presencia para quienes saben identificar el recorrido susceptible de calmar ese Deseo, confirmando así la aserción del semiólogo según la cual el signo sólo es signo cuando se le reconoce como tal. Ciudad de subsuelos, de sombras, de vapores; de calles semi-vacías; de estadios y cárceles en los que se concentran el salvajismo, la virilidad y la ternura; de recintos donde el individuo se funde en la masa o se disuelve en la oscuridad; en la que la libido se desplaza, sedienta, buscando satisfacerse a cualquier precio, en cualquier lugar, rápidamente, para recobrar esa paz diurna ofuscada por el demonio.

III. EL RESPLANDOR DE LAS LOCAS

No es raro que, hablando de Pedro Lemebel, se le asigne la etiqueta de “escritor homosexual”. Lo que incita inmediatamente a preguntarse: ¿existe una “literatura homosexual”?; y en la afirmativa, ¿qué hay de común entre el autor de *Loco afán* y otros de sus *afines* chilenos o extranjeros? ¿Por qué se actualiza constantemente en los medios de comunicación la condición sexual de este cronista y no se hizo lo mismo con personalidades como D’Halmar, Subercaseaux, Luis Oyarzún o Teófilo Cid? Considerando que no se habla nunca de música homosexual, pintura homo-

* El término deriva del latín eclesiástico “caritas”, amor al prójimo.

²¹ Lucía Guerra Cunningham, “Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 56, abril de 2000.

sexual, arquitectura homosexual, etc., ¿es lícito considerar que la homosexualidad es una tendencia privativa de la sola escritura? ¿Qué puede significar el término “escritor homosexual?” ¿Que es homosexual y aborda en forma recurrente cuestiones atingentes a la homosexualidad? Pero ¿cómo saber realmente si lo es? El peruano Jaime Bailey, que ha escrito varias novelas en las que aborda el tema en forma desembozada usando permanentemente la primera persona, o niega ser “gay” o bien se escabulle hábilmente cada vez que se le interroga sobre su identidad sexual. Tenemos entendido que, después de muchas fluctuaciones, ha aceptado declararse “bi”, término que, por una parte, esquivo la alusión a lo sexual y, por otra, considerando la teoría según la cual todo ser humano comparte un componente masculino y otro femenino, la banaliza. Otro de sus recursos es aludir a la oposición entre sujeto literario y sujeto real o, como dicen los lingüistas, sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación.

El mismo Lemebel, en una entrevista a Radio Cooperativa²², expresa, irónicamente, es cierto: “Alguna gente cree que yo soy homosexual, *yo no digo nada...*”. Después de lo cual, el entrevistador le pregunta: “¿Existe una literatura homosexual?”, a lo que el cronista responde, en dos tiempos y en forma ambigua: “Existen producciones (culturales) de lo homosexual; hay signos, imaginarios, (que no es el de la mujer y tampoco el del macho), imaginarios contruidos, folklóricos (...). Pero estos son signos a la deriva, son signos en el aire que a veces los agarran los humoristas, haciendo escarnio de los homosexuales cuando les está yendo mal... Ahora... ‘literatura homosexual’... Sí, yo me inclino a decir que sí, aunque mucha gente me dice: ‘qué importa, si la literatura no tiene sexo’... Pero, cuando me dicen eso [algunos segundos de reflexión]... mi letra se colorea de rosa fuerte” [concluye en tono de chacota]²³. Como se habrá observado, la respuesta es vacilante y el único ejemplo que se propone para caracterizar la supuesta “literatura homosexual” no parece demasiado válido. Hay obras de fuerte “contenido homosexual” como el *Corydon* o *Si la semilla no muere* de André Gide que no presentan ninguno de esos signos erráticos a los que se refiere nuestro cronista.

Más interesante que determinar si Lemebel puede o no ser considerado un “escritor homosexual”, nos parece dirigir la atención sobre problemas tales como su concepción global del fenómeno sexual, su percepción de los diversos universos homosexuales, la forma en que él mismo se sitúa en ellos, su simpatía por “las locas” travestis, su ternura hacia los “niños raros”, los homosexuales frente a la política, el sociolecto de las sociedades homófilas que escenifica, etc. No obstante, todas estas cuestiones puntuales se inscriben en una trama mucho más amplia. Basta tomar alguna perspectiva para percatarse que toda la temática de Lemebel podría alinearse en torno a tres grandes ejes: el Deseo, la Justicia y la Muerte, expresados en un lenguaje que constituye un aporte valioso a la evolución de la literatura nacional.

Contrariamente a muchos escritores homosexuales proclives a contarse, a analizarse, a justificarse, Lemebel no es un adicto del Yo, prefiriendo situarse en el dominio del Nosotros, del Él o del Ellos. Tampoco le gusta aludir a su familia; salvo algunas menciones rápidas referidas particularmente a su abuela y a su madre, las

²² Enero de 2000.

²³ *Ibid.*

alusiones a su entorno íntimo son escasas. Aparentemente, dicha opción es perfectamente consciente: “...Yo evito el testimonio real, porque me desagradan los confesionarios y esa objetividad eclesial del periodismo acusete”²⁴, declara a Maureen Schäffer. Más que el hecho de “acusar” (ya que su literatura es, en parte, una literatura de denuncia), P. L. apunta a salvar otro escollo de tipo individual, social e ideológico. No obstante algunas opiniones, Lemebel no tiene nada de un exhibicionista, antes bien, es un escritor serio y pudoroso cuyo reconocimiento no se debe a sus *performances* ni a su pasado como integrante de las *Yeguas del Apocalipsis* (su “socio” Francisco Casas está casi olvidado), sino a una labor encarnizada, paciente e inteligente que, por considerarla, seguramente, un supuesto profesional, se empeña en ocultar. Por otra parte, el medio social a que pertenece Lemebel en el que priman los valores comunitarios, tiene horror del Yo y privilegia ya sea el “se” indeterminado ya sea la primera persona del plural, eludiendo a menudo la mención del pronombre respectivo. Finalmente, su calidad de hombre de izquierda, de persona que cree que no son las individualidades quienes hacen avanzar la historia, lo hace evitar la *impudicia* del Yo, así como las actitudes narcisistas y egocentristas.

Esto no quiere decir que el escritor, su experiencia, su vida, no estén presentes en su obra, sino que aparecen disueltas en ella. Como acabamos de verlo, su manera de proceder es inversa a la de escritores como Bailey que se confiesan durante el trabajo solitario de la escritura y, en público, se desolidarizan del Yo vergonzante. Al respecto Lemebel es muy claro: “yo también hablo de mí mismo cuando hablo del flete, del coliza...”, declara a una periodista²⁵. Conviene, por otra parte, relativizar su aparente distanciamiento del “universo rosa”. En ninguno de sus tres libros de crónicas el autor de *Tengo miedo torero* deja de aludir, explícitamente, a su experiencia o a su identidad sexual, estableciendo claramente que “él es uno de ellos”. Así, en su segunda crónica de *La esquina es mi corazón*²⁶ evoca a los “chicos del bloque, desaguando la borrachera en la misma escala donde sus padres beatlemaníacos me hicieron a lo perrito”. En *De perlas y cicatrices* no faltan tampoco los pasajes en que el autor alude sin ambigüedades a su especificidad sexual y a algunos rasgos biográficos. Recordemos, a título de ejemplo, el hermoso texto dedicado a Carmen Gloria Quintana, tragada por la multitud y cuya cara sigue viendo “como quien ve una estrella que se ha extinguido y sólo el recuerdo la hace titilar en *mi corazón homosexual*”²⁷. En el mismo libro evoca su paso por el Liceo Barros Borgoño, donde conoció (de lejos) al adolescente Camilo Escalona, ágil, de ojos verde-acuario, indiferente a las miradas del Pedro niño, ese muchacho “raro”, ese “mariquilla de la pobla”, ese “colijunto temeroso que no se atrevía a realizar las hazañas de los niños machos”²⁸. Aunque poco adicto a las efusiones románticas, su memoria está poblada por mancebos viriles, generalmente de extracción popular, que se cruzaron en su vida y lo marcaron quizás para siempre: por Bambi, “el jilguero flaco de Maipú” en el que aún subsisten destellos de cierta inocencia original (pág. 65), por Ronald

²⁴ Hoy, N° 1072, del 9 al 15 de febrero de 1998.

²⁵ Ana María Risco, “Escrito sobre ruinas”, en *La Nación*, 18 de junio de 1995.

²⁶ “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)”, en *La esquina es mi corazón*, 2ª ed., Ed. Cuarto Propio, Santiago, 1997.

²⁷ *De perlas y cicatrices*, Ediciones LOM, Santiago, 1998, pág. 89.

²⁸ *Ibid.*, pág. 40.

Wood, “ese bello lirio despeinado” que conoció en los años 70 y al que hizo clases de artes plásticas (pág. 95), por ese puna anónimo que encontró una noche en la calle, congelando su “alma colipata” y no le “hizo el cogote” porque reconoció su voz de autor y animador de Radio Tierra (pág. 147).

Una estructura claramente diferente a la de la crónica y más cercana al panfleto presenta su célebre “Manifiesto”, producido en 1986 e incluido en *Loco afán*. Fiel al género elegido, el autor reduce al máximo los elementos descriptivos y narrativos y centra su texto en los dos polos de la enunciación: un Yo-Nosotros representantes del Lemebel homosexual y un Tú-Ustedes que remiten a la sociedad hétero. Privilegia, además, la función emotiva y recurre a todas las modalidades enunciativas que le ofrece la lengua para convencer a sus interlocutores: aserciones, interpelaciones, sugerencias, interrogaciones, etc. Ni máscaras, ni generalidades, ni eufemismos ni interlocutores inciertos ni intenciones ocultas. No soy un marica disfrazado de poeta / No necesito disfraz / Aquí está mi cara / Defiendo lo que soy... [pobre y maricón...] / Mi hombría es aceptarme diferente: El Yo y el ser, es decir la identidad, en cada enunciado, frente al Tú al que se interpela, al Otro al que se enjuicia, se interroga, se refresca la memoria, se pide cuentas, se provoca (“Yo no pongo la otra mejilla –Pongo el culo compañero– Y esa es mi venganza”)... El Otro que, esta vez, no es necesariamente el ciudadano convencional, ni el burgués, ni el fascista, sino una supuesta vanguardia: el izquierdismo discriminante, el marxismo con anteojeras que lo rechazó en un momento, el “camarada” saturado de prejuicios del que, a pesar de todo, no reniega, depositando en él un mensaje fraterno: “Hay tantos niños que van a nacer / Con una alita rota / Y yo quiero que vuelen compañero / Que su revolución / Les dé un pedazo de cielo rojo / Para que puedan volar”²⁹.

Tomando en cuenta las consideraciones precedentes, no nos parece legítimo hablar de “un intento de enmascaramiento de parte del cronista” ni postular, como lo hace Dino Plaza, que “Lemebel da cuenta de lo prohibido encubriéndolo” o que su “postura está basada en el encubrimiento” o que “no se observa [en el autor] un compromiso personal de lo que describe” y que su actitud se “muestra lejana y descomprometida”³⁰. Plaza se refiere mucho al Otro en el sentido lacaniano o freudiano, pero lo que llama la atención en P. L. es precisamente una cierta “inocencia”, una espontaneidad ajena al Super-Yo de los psicoanalistas. Por otra parte, cuando se habla de “lejanía” o de “distanciamiento” habría que especificar a qué nos referimos.

Es evidente que existen índices claros que dan a pensar por momentos en un desdoblamiento de Lemebel frente al mundo homosexual. Uno de ellos, es la adopción de determinadas designaciones peyorativas³¹ que la sociedad heterosexual utiliza para referirse a los hombres atraídos por su propio sexo: marica, maricón, maricueca, maraco, mariposón, loca, flete, regia, coliza, colipato, etc. En *Tengo miedo torero* suele divertirse, como lo hace en sus crónicas, adornando estos u otros subs-

²⁹ “Manifiesto” en *Loco Afán*, 2ª ed., Ediciones LOM, Santiago, 1997, págs. 93 y ss.

³⁰ Dino Plaza Atenas, “Lemebel o el salto de doble filo”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 54, abril de 1999, págs. 130-131.

³¹ Aunque P. L. declara a A. Gajardo (“De los escándalos de la escritura”, en *La Época*, 2 de junio de 1995): “Son construcciones populares que en un principio se usan para desacreditar, pero cuando yo las uso las descargo de agresividad”, podría demostrarse fácilmente lo contrario.

tantivos con adjetivos originales que sugieren la “sociedad rosa” o que confieren un énfasis particular al nombre utilizado: la loca tulipán, el maricón trululú, el acento marifrunci, el ademán maricucho, la lepra coliflora, el joteo Terezo, el bailarín coligüillo, mi alma colipata, el folclor mariposón, etc. Sucede incluso que utilice el lexema “maricón” como adjetivo connotado peyorativamente, como cuando habla, por ejemplo de “este clima maricón” para designar el mal tiempo o de las “risas mariconas” de unos generales borrachos.

Otro elemento digno de ser considerado es el recurso permanente a la caricatura de rasgos extremos, a la manera de Almodóvar. Resulta sorprendente constatar como este escritor iconoclasta, hostil a los prejuicios, adversario de los lugares comunes y del machismo ambiente, crítico de “la homofobia de la prensa amarilla”, de los clichés que suelen circular en ciertos medios (reaccionarios o pseudoprogresistas, conservadores o izquierdistas), tiende a actualizar esos mismos clichés y a privilegiar “el zoológico gay”³², espacio frecuentado por el peluquero, el bailarín de ballet, el anticuario, el cantante amanerado, la “tía carroza”³³ que deambula en la Plaza de Armas “ofreciendo su arrugado corazón a jóvenes sureños que llegan a conocer la urbe”. Personajes “raros”, “anormales”, huidizos, afeminados, frágiles, barrocos, refinados, cobardes, inauténticos, etc. con todas las características psicológicas y sociales que la tradición heterosexual les atribuye, justificando así su marginalización.

“No es cristiana, acota el escritor, mi mirada es de afecto por sobre todo” y declara más adelante: “En todo caso mi trato a los homosexuales y a los pobres es un trato descarnado, más que peyorativo, porque yo también hablo de mí mismo cuando hablo del flete, del coliza”. Ambas aserciones merecen ser matizadas. Primeramente porque no introduce a todos los homosexuales en el mismo saco; cuando habla de mirada de afecto, se está refiriendo ciertamente a determinadas categorías de homosexuales y está excluyendo a otras. Impregnado de un espíritu político indiscutible, Pedro no tiene el menor afecto por el homo derechista³⁴, ni por los que colaboraron con la dictadura, ni por ciertos personajes oportunistas, y su trato hacia ellos no es sólo peyorativo sino de desprecio. Sintomáticamente, dentro de ese mismo conjunto es capaz de introducir distinciones y establecer compensaciones.

Así por ejemplo, su retrato del cantante español Raphael –adicto de Aznar, admirador del general Franco, emparentado a la “nobleza coña”, es decir con más de un título para ser blanco de la agresividad lemebeliana– deja filtrar algunos atisbos de simpatía motivados por cierta insobornabilidad, por la fidelidad a la imagen elegida desde el comienzo por el artista, por el desafío permanente de que hace gala frente a sus caricaturistas: “...a pesar de la homofobia de sus detractores, la

³² “Los mil corazones de María Camaleón” en *Loco afán*, 2ª ed., pág. 57.

³³ “Carrozas Chantilli en la Plaza de Armas”, en *Loco afán*, 2ª ed., pág. 113.

³⁴ Más aún, generalizando peligrosamente, declara a Mili Rodríguez Villouta en *La Nación* del 16 de octubre de 1994: “Es que la mayoría de los homosexuales son de derecha: hay una fantasía homosexual por las botas, por lo militar, como está planteado en *La caída de los dioses*, de Visconti o en *El beso de la mujer araña*. ¿Te acuerdas que al homosexual de la película le fascinan los nazis? Aquí, durante la dictadura, *todas las locas* se sintieron Sisi Emperatriz, escoltada por la soldadesca”. Fueron razones como éstas las que argüían “los héroes del marxismo macho” como dice tan justamente Lemebel, para justificar su falta de paciencia (Cf. *Loco afán*, pág. 137).

sobreactuación y el delicado timbre de voz de Raphael, se han impuesto como un estilo que logró incrustarse en el corazón del cancionero popular. Sin cambiar ni una nota, ni transar con la caricatura viril que la moral del mercado discográfico le imponía, Rafa ha usado esa presión para diferenciar su personaje de los Iglesias y Rodríguez, Raphael ha hecho una producción de su propio chiste, devolviendo la burla, revirtiendo la mofa de sus imitadores..."³⁵. Tampoco su artículo dedicado a Paco Mairena³⁶ (uno de los más logrados y corrosivos) publicado poco tiempo después de su muerte, está exento de un mínimo de admiración hacia el bailarín. Es así como, sin olvidar su severidad con las "pequeñas loquitas" que le eran confiadas en el Teatro Municipal, instándolas a adoptar actitudes viriles ("ustedes son bailarinos, con 'o', así que dejen afuera todas esas mariconerías..."); su calidad de "coreógrafo oficial de la familia fascista"; la negación sistemática de su condición de homosexual; sus tendencias edípicas "que le permitía tener en el dormitorio la calavera de su madre"..., reconoce las dificultades que debió superar, siendo aún niño, para vencer los prejuicios que asimilaban "danza y homosexualidad"; su aporte al desarrollo del *music-hall* santiaguino; su "estilo de gran duquesa", frecuentemente valorado en los medios gay... Fascista y todo, Paco "inspira" a Lemebel por su atracción por el mundo de las lentejuelas, el strass y los abanicos, por sus excentricidades, por su humor, por la fidelidad a su vocación. No es raro, pues, que cuando ambos se cruzan casualmente en los pasillos de la Radio Tierra, el cronista le lance un "conchazo" acompañado de un vocativo cómplice: "¿Todavía te gustan los milicos... niña?". La respuesta del bailarín (*Esas son cosas del ayer, no hay para que revolver las aguas*) con la que concluye el artículo se nos aparece como una suerte de juego de artificio a través del cual, a pesar de todo, el escritor reconoce al coreógrafo.

Aun cuando pueda resultar paradójico y no obstante el espacio que el tema homosexual ocupa en su obra, pareciera por momentos que, fuera de dos ejemplares específicos (el niño homosexual y la loca), el homosexual no interesa mayormente a Lemebel: o, para ser más preciso, sólo interesa en tanto *categoría social discriminada*³⁷ lo mismo que la mujer, determinados grupos socio-económicos, étnicos o algunos tipos de enfermos³⁸. Más aún, a juzgar por algunas declaraciones de una extrema fineza, uno tiende a pensar que el cronista pone en duda el concepto mismo de homosexualidad (opuesto al de heterosexualidad) y que el concepto de "homosexuales", en tanto conjunto, le parece como a Perlongher epistemológicamente inoperante.

Al final de una entrevista ya citada³⁹ P. L. expresa a su interlocutora: "No creo en la homosexualidad como un lugar estanco, no creo en un tercer sexo, es una aberración. La homosexualidad en sí misma, como categoría sexual espe-

³⁵ "Raphael (o la pose amanerada del canto)", en *Loco afán*, pág. 128.

³⁶ *The Clinic*, noviembre de 2000.

³⁷ Es también el punto de vista de Sergio Gómez que en una breve crónica de *La Tercera* del 6 de julio de 2000 escribe: "Muy a pesar de Lemebel mismo, creo que su literatura tampoco es homosexual. Toda buena literatura siempre tendrá entre sus temas preferidos el de los ángeles caídos. El maricón pobre no demuestra sólo la realidad de un mundo ajeno, sino la intolerancia de un país".

³⁸ "Y a lo que aspiramos es a sacarnos la estrella de David de los homós. Queremos estar donde están todos". Luis Alberto Mansilla, "Pecado homosexual. El ángel caído", en *Punto Final*, octubre de 1996.

³⁹ Carolina Ferreira, cf. nota 8.

cial, no existe. Existe la sexualidad, el abanico múltiple de sexualidades, donde cada heterosexual tiene una sexualidad diferente y cada homosexual también". No obstante la aparente oposición que establece Lemebel al final de su declaración entre homosexualidad y heterosexualidad y que más que nada parece obedecer a un hábito de lenguaje, es evidente que ninguno de los dos conceptos tienen mayor validez; como lo dice muy claramente el escritor, lo único que existe realmente es la sexualidad; una sexualidad que se expresa en una línea *continua*, como una escala cromática, y no como una entidad conformada por dos o tres variables. No se trata, pues, para nada de la conocida hipótesis freudiana respecto a la bisexualidad de todo ser humano, sino de algo más radical que podría expresarse en la fórmula: las divisiones sexuales no tienen ningún fundamento real. En pocos campos como en éste se materializa lo que ya ha pasado a ser un axioma en el dominio de la semántica: contrariamente a lo que muchos piensan, son las lenguas –vale decir los seres humanos– y no la realidad quienes operan las distinciones utilizadas.

Tampoco el cronista es proclive a hablar *del* homosexual como categoría definida, lo que resulta fácilmente comprensible ante lo poco que se puede decir a su propósito. Lo confirmamos al consultar la definición que proporciona al respecto un diccionario: "persona que experimenta una atracción sexual *más o menos exclusiva* por su propio sexo". Si no queremos generalizar o incurrir en ineptias sin base científica, es muy poco lo que podemos agregar a este único rasgo distintivo. Sin contar con que, de los griegos hasta ahora, el concepto ha experimentado variaciones substanciales y que la inclinación hacia especímenes del mismo sexo no siempre ha sido propio del homosexual⁴⁰.

El reconocimiento implícito de la imposibilidad de conferir un contenido complejo a la noción de "homosexual", no impide a Lemebel afirmar la existencia de lo que podría denominarse una "cultura homosexual", de un "imaginario homosexual", de ciertas *constantes* conductuales, gestuales, valorativas que bajo su pluma, raramente enaltecen a sus detentores y que, por el contrario, hacen de ellos seres ansiosos, oblicuos, frustrados, disimuladores, etc. Es poco decir que gran parte de sus retratos son realistas o poco cristianos o descarnados; en muchas ocasiones son grotescos o francamente despiadados. Muy otra es su mirada sobre esos "Apolos proletarios [que] nos deleitan con sus shorcitos y blue jeans cortados", su "cuerada mapuche", su "racimo", exponiendo la loca al infarto cardíaco⁴¹; o esos "adolescentes vagabundos" que pasan en Cartagena "una semana a cuerpo de rey", a costa del "cola" al que abandonan no bien comienza a ponerse cargante⁴²; o el péndex atrevido que ofrece su sexo a las "tías longevas... hambrientas y lactantes" que hacen "reflorar sus encías huecas con el dulce néctar de la juventud"⁴³; o el "chico que transa su verde sexo" y se olvida de la polola cuando transpone el umbral "de la pieza de mala muerte que el coliza arrienda con el sudor de rizos y permanentes"⁴⁴; o el "pelado sureño, negro

⁴⁰ La edad y el rol asumido por cada uno de los miembros de una dupla constituyeron en el pasado elementos decisivos en la designación de la tendencia sexual de cada uno de ellos.

⁴¹ "Atada a un granito de arena", en *Loco afán*, pág. 63.

⁴² *Ibid.*, pág. 64.

⁴³ "Carrozas Chantilli en la Plaza de Armas", cf. nota 33.

⁴⁴ "Las locas del verano leopardo", en *La esquina es mi corazón*, pág. 118.

como cochayuyo”, introvertido y secreto, que se rinde ante los encantos de la Régine⁴⁵; o aquel muchacho duro y asesino, ese “torero topacio” que lincha a la loca teatrera” hasta vaciarla de la última gota de sangre para vengarse de las humillaciones y fracasos que le ha inflingido la vida⁴⁶.

La oposición es sistemática: por un lado el adolescente hermoso proleta y desafiante, que fascina pero no engaña al narrador con “su hombría”; el cachife o el punja que no hace asco a las tías fofas y senectas, pero prefiere “coitar con sus pares de muslos duros y cola prominente”; el chico duro “que al primer trago dice nunca, al segundo probablemente, y al tercero, si hay un pito, se funden en la felpa del escapado...”. Por un lado ese ángel de tinieblas, resplandeciente y narcisista, inocente y perverso, cínico y seductor. Por otra, “la loca enorme como cachalote”, la que se agacha en el micro “cuando un macho pasa a sus espaldas”, la que espía con aire distraído “la entrepierna jugosa” de un vendedor moreno; la marica ajada y ridícula, teatrera y fantasiosa, sedienta de contacto que, a falta de mejor solución, mendiga o compra cariño; la que, a riesgo de su vida, “busca una gota de placer en las espigas de un rosal prohibido”. Entre ambos, una relación de interés, a veces dramática que, en un desarrollo brillante, el autor compara a una fiesta taurina.

Sorprende el que este espíritu excepcionalmente comprensivo (y compasivo, aunque Lemebel se defiende de ello) visualice siempre la relación “Apolo proletaario” – “loca sedienta” como una relación de oposición y jamás como una relación de complementariedad; como la asociación, generalmente transitoria, entre dos miserias, entre dos necesidades: la del muchacho a la deriva y sin dinero y la del homo que dispone del suficiente para pagarse un cuerpo joven en el que poder proyectar sus fantasmas de viejo narciso. ¿Por qué siempre el primero es acreedor a la admiración y el segundo al ridículo? ¿No hay pederastas dotados de valores dignos de ser puestos en relieve? ¿Por qué su *Tengo miedo torero* tenía necesariamente que concluir en una especie de *sfumato* en el que la relación Loca - Revolucionario concluye disipándose como una nube? Campeón de la causa del homosexual discriminado, Lemebel es, al mismo tiempo, el retratista feroz y paródico de una pederastia que reúne los mismos rasgos que suelen atribuirle los *habitués* de la homofobia.

Para comprender esta contradicción convendría quizás reparar en una diferencia (no explícita) que el autor establece al interior del universo *gay*. Contrariamente a otros escritores que nos proponen tipologías de la sociedad homofílica⁴⁷, Lemebel suele designar a los homosexuales bajo un mismo nombre genérico: locas. Esta indiferenciación nominal engloba, sin embargo, dos sub-conjuntos diferenciados en su tratamiento: el de la loca semi-frustrada, vergonzante y que, no obstante todas las “marcas” exteriores, no termina de asumirse; y el de la loca exhibicionista, desafiante

⁴⁵ “La Régine de aluminios El Mono”, en *Loco afán*, pág. 27.

⁴⁶ “Las amapolas también tienen espigas”, en *La esquina es mi corazón*, pág. 128.

⁴⁷ Cf., por ejemplo, Reinaldo Arenas quien en su obra *Antes que anochezca*, propone una curiosa categorización de los homosexuales cubanos, distinguiendo entre: “la loca de argolla” (especimen escandaloso que incesantemente es arrestado en baños, playas, etc.); “la loca común” (que tiene su pareja, va a la cinemateca, escribe de vez en cuando un poema, no corre riesgos y se dedica a tomar el té en la casa de sus amigas; “la loca tapada” (nadie sabe que lo son, se casan, van a los baños clandestinamente, etc.) y “la loca regia” (“especie única en los países comunistas”, goza de los privilegios, puede entrar y salir de Cuba cuando le plazca, acceder a cargos públicos, exhibirse sin tapujos, etc.).

te, reivindicativa, por momentos escandalosa, considerada a veces con simpatía en el campo heterosexual. Dentro del primer grupo, habría que incluir una categoría a la que no hemos hecho aún referencia, pero que aparece en forma reiterada bajo la pluma de Lemebel: la del “gay gringo”⁴⁸ u “hombre homosexual” o “mister gay” (*Loco afán*, pág. 22) o “loca macha” que representa “la masculinización de lo gay fabricado en yanquilandia” (*Loco afán*, pág. 100). De todos los tipos descritos, éste es uno de los más antipáticos al escritor, quizás por que concierne un conjunto de rasgos —reales o imaginados— de los que aquél abomina: la negación hipócrita de un fragmento de identidad; el Primer Mundo insolente y conquistador bajo la forma de seres rubios (o teñidos), musculosos y aparentemente saludables; una forma de colonización a través de la exportación del síndrome de inmuno deficiencia; la encarnación de la muerte significada exteriormente por el culto al color negro y a ese materia gélida que es el cuero (*the leather*, se complacen en decir algunos, saboreando con placer el término anglo-americano).

En el polo opuesto, encontramos a un modelo en vías de extinción (“que sobrevive” afirma Lemebel), con el que el autor se identifica y que es objeto de su afecto y respeto: el de la loca (latinoamericana, de raigambre española) que se afirma como tal; el de la Choumilu, La Palma, la Régine, Madonna, la Loba Lamar; el de la Vanessa, Fabiola Luján, Rosita Show y otros ejemplares que animaban el circo Timoteo (“nunca se agota mi enamorada admiración por sus personajes”, afirma en *De perlas y cicatrices*⁴⁹). Independientemente de su condición social, muchas de ellas se conducen como “locas regias”, altivas y altaneras, ocurrentes, generosas, solidarias, únicas; con arranques de fantasía, de imaginación y nobleza; sin dejarse contaminar por el ambiente chato y sórdido en el que a menudo evolucionan. Lejos de dejarse intimidar por la muerte que se acerca, Chumilou la recibe como vacaciones; a sus herederas, las colas travestis, les deja “la mansión de cinco habitaciones que le regaló el Sheik”; gran dama, rehúsa los lutos, los llantos y “esas coronas de flores rascas compradas a la rápida en la pérgola” y sólo acepta, como si acordara un favor, “una orquídea mustia sobre el pecho, salpicada con gotas de lluvia”. Haciendo honor a su nombre, Régine o Madame Régine, reside en un palacio y es calificada por el autor como “reina de su contorno de marisquerías y pescados que tornasola con su encanto de sirena travesti”⁵⁰. A Loba Lamar la contaminó Ben Hur, príncipe de Judea; de ahí sus “aires de Cleopatra”. Digna hasta el último, nunca se muestra triste; arrogante, interpela a sus compañeras, excedidas por sus antojos, llamándolas “esclavas de Egipto”. La “maricada” que desciende la escalera de una discoteca alemana a la Alameda es percibida por el autor como un conjunto de “diosas de un Olimpo Mapuche”, “soberbias”, “casi reinas”, “casi estrellas”⁵¹.

Para sintetizar la impresión que producen en él estas princesas barrocas, Lemebel utiliza una cita del cronista y poeta mexicano, José Joaquín Blanco: “Esas locas preciosísimas, que contra todo y sobre todo, resistiendo un infierno totalizante que

⁴⁸ “Pedro Lemebel, escritor. Desnudo sobre una yegua”, en *La Nación*, 16 de octubre de 1994.

⁴⁹ Y a los que ha presentado en *La esquina es mi corazón*, (“El resplandor del circo travesti”, pág. 93 y ss.).

⁵⁰ “La Régine de aluminios El Mono”, en *Loco afán*, págs. 25 y ss.

⁵¹ “Nalgas lycra, Sodoma disco”, en *Loco afán*, pág. 51.

ni siquiera imaginamos son como son valientemente, con una dignidad, una fuerza y unas ganas de vivir, de las que yo y acaso también el lector carecemos. Refulgentes ojos que da pánico soñar⁵². Como vemos, Blanco erige un verdadero monumento a "la loca" utilizando ingredientes análogos a los que utilizará su cofrade chileno para hacerlas brillar en este "infierno totalizante", mezquino, intolerante, hostil a los relieves: el coraje ("contra todo y sobre todo"), la belleza, la dignidad, las ganas de vivir que, en el caso de P. L., se perciben claramente en la forma en que algunas de ellas enfrentan la muerte.

¿Hay algo más que justifique la admiración del escritor sobre este tipo humano? ¿Se puede ir más al fondo? La respuesta a estas preguntas las hemos encontrado, más que en la obra de Lemebel, en un ensayo de Alain Milianti dedicado a Jean Genet y titulado *El hijo de la vergüenza*⁵³. El trabajo es introducido por una cita de Jorge Amado que calza perfectamente con el contenido de lo que sigue y que comienza así: "Digo no cuando todos, en coro, dicen sí. Quiero descubrir y revelar la faz oculta. Quiero remontarme a los inicios renegados, sentir la consistencia de la gloria amasada de barro y sangre, capaz de resistir victoriosamente a la violencia, a la ambición, a la pequeñez y a la vergüenza". El ensayo analiza el escrito de Jean Genet *Cuatro horas en Chatila*⁵⁴ y pone en relación esta obra, que es algo así como una meditación *in situ*, (es decir en el lugar de la masacre y pocas horas después de sucedida) sobre el destino y la lucha del pueblo palestino y las primeras obras del "escritor maldito" en las que escenifica su pasado de niño abandonado, su paso por la Asistencia Pública, su adopción por una pareja de campesinos que lo acusan injustamente de robo, sus experiencias de ladrón y prostituto, sus relaciones con criminales y homosexuales, su permanencia en diversas prisiones. Según Milianti, los elementos comunes entre la biografía de Genet, "las locas" con que alterna en las cárceles y conoce en sus errancias y la situación del pueblo palestino es el de la *vergüenza original*, la superación de la misma a través de la lucha, la metamorfosis de dichos actores a quienes la rebelión embellece y hace resplandecer. Para Genet, "todas las revoluciones o liberaciones se asignan obscuramente como fin el descubrimiento de la belleza". Al liberarse, "los revolucionarios (cualesquiera que sea su condición) se liberan de la vergüenza que sentían cuando estaban sometidos y, al oponerse, se miran y se dan a ver en forma diferente"⁵⁵. De vergonzantes, se transforman en seres nobles, dignos, valientes, hermosos, a sus ojos y para los demás. Una última cita extraída esta vez del célebre *Diario del ladrón* viene a librarnos la clave de la filiación entre la vida de Genet (que no fue otra cosa que un largo proceso de liberación tendiente a sacudirse de la vergüenza), la lucha de los palestinos y la actitud de la loca sin máscara: la que describe Lemebel a través de J. J. Blanco y la que cruza Genet en las Ramblas de Barcelona. Dice Genet en el *Diario...* (pág. 69): "Eran más o menos unas treinta Locas, a las ocho de la mañana, cuando el sol

⁵² Cf. *De perlas y cicatrices*, pág. 143.

⁵³ "Le fils de la honte" (págs. 169 y ss.), texto publicado en la *Revue d'études palestiniennes*, N° 42, (1992) e incluido en *Genet à Chatila* (recolección de estudios sobre el tema anunciado), Editions Solins, Col. Babel, 1994. Citas traducidas por nosotros.

⁵⁴ Relato de las cuatro horas pasadas por Genet en el campo de Chatila inmediatamente después de la masacre de 1982.

⁵⁵ *Gente à Chatila*, (cf. nota 28), pág. 174.

comenzaba su ascensión. Las acompañé desde lejos. Yo sabía que mi lugar estaba junto a ellas, no porque yo era una de ellas, sino porque me parecía que sus gritos agudos, sus gestos excesivos no tenían otro fin que perforar el muro de desprecio que los demás les profesaban. Las Carolinas* eran grandes. Eran las Hijas de la Vergüenza”.

Las voces de los tres escritores, el mexicano, el brasileño y el francés a las que se agrega la del chileno, son variables de un mismo discurso que tiende a saludar la figura empecinada del *resistente* que, valerosamente y a rostro descubierto, rompe lanzas contra una sociedad implacable, sacudiéndose así de una vergüenza interiorizada, afirmando el derecho a la diferencia y a ocupar un legítimo lugar en el mundo. Ello explica posiblemente la simpatía que Lemebel manifiesta a esas princesas altaneras que son la Choumilu, La Lobita, etc. como asimismo la distancia frente a ciertos homosexuales que lejos de vivir y exprimir la vida, como la loca de José J. Blanco, se la cuentan y la mitifican.

La vergüenza se desarrolla y enquistada en el curso de la niñez, cuando el ser humano no es sino un proyecto, cuando comienza a mirarse en los demás y a recibir la imagen de un niño diferente, “raro”, menos adicto al fútbol que al que hace avanzar la pelota... Si, además de raro, es pobre y tiene un “padre que lo odia porque se le dobla la patita”, “una madre de manos tajeadas por el cloro (...) acunando[lo] de enfermo por malas costumbres”⁵⁶, compañeros de escuela crueles y burlones, no es arriesgado augurarle un porvenir doloroso, sembrado de temores y frustraciones; un destino solitario de pordiosero amor semejante al del “carroza” de la Plaza de Armas. Adultos o maduros, los *gays* son a menudo blanco de los sarcasmos de Lemebel; niños, son objeto de su ternura compasiva. Poco sabemos de la infancia del escritor y no nos parece la ocasión para interrogarnos sobre ella. Nada impide, sin embargo, pensar que las experiencias navideñas de Jacinto, la ausencia de una “pascua coliza” con “juguetes emplumados” y un “viejo pascuero rosado”⁵⁷, o la historia de Margarito, su compañero en la escuelita de Ochagavia, “tan frágil como una golondrina crespá”⁵⁸, no son ajenas a su propia experiencia, a una infancia que ha preferido dejar en las tinieblas para recrearla, apenas metamorfoseada, a través de alusiones y personajes. Contrariamente a ciertas divas coquetas que suplen la mediocridad de su arte mediante cierta coquetería lasciva, tenidas esplendorosas o historias “cebollentas”, Lemebel no traiciona nunca el código deontológico de su oficio, consciente que la fidelidad a la escritura constituye el primero de sus deberes.

Quedan pendientes algunas respuestas que dicen relación con cierta imagen reiterativa que el escritor proyecta del homosexual. Respuestas a preguntas como éstas: ¿Qué factores han inducido su visión del homosexual y cuál ha sido el impacto de su medio social en la misma? ¿Cómo explicar que, frente a los medios, se muestre particularmente sensible a la discriminación homosexual y que, salvo excepciones, dicho problema tenga un lugar accesorio en sus producciones escritas? ¿No son sus retratos de homosexuales, excelentes desde el punto de vista literario,

* Apodo otorgado a cierto tipo de homosexual.

⁵⁶ “Manifiesto”, en *Loco afán*, pág. 84.

⁵⁷ “Lucero de mimbres en la noche nupcial” en *La esquina es mi corazón*, pág. 115.

⁵⁸ “La historia de Margarito” en *De perlas y cicatrices*, págs. 150 y ss.

propicios a favorecer los prejuicios y, correlativamente, la marginalización? ¿Por qué obstinarse contra una presa de por sí vulnerable? La falta de profundización sobre cada una de estas cuestiones explica, en parte, la opción de presentar este artículo como simples *Apuntes para un estudio*.

IV. "UN PASTICHE DE ECOS Y VOCES"

Hay aspectos de su biografía o de su formación literaria que Lemebel prefiere dejar en la sombra, lo que da lugar a conjeturas de todo orden. Así, ya sea por coquetería ya por un afán meramente lúdico, raramente confiesa su edad exacta. Poco se sabe de sus lecturas o de sus estudios, secundarios o superiores. Hay quienes se interrogan respecto a sus orígenes familiares y dudan que una abuela de extracción humilde, habiendo quedado preñada de un señor del que nada sabemos, haya trocado su apellido chileno por uno de consonancia francesa. ¿Estamos frente al caso frecuente del develador de mitos que termina convirtiéndose en arquitecto de su propia mitología?

El autor declara que, desde niño, fue un fanático de la radio y que, gracias a ella, comenzó a interesarse por la literatura. "La Tercera Oreja" ha pasado ha ser una mención obligada cuando se trata de reconstruir su carrera de escritor. Lo mismo que *El árbol* de Maria Luisa Bombal, a la que tuvo oportunidad de conocer en Viña del Mar poco tiempo antes de su muerte, en un estado que guardaba poca consonancia con la imagen que Pedro se había forjado de la insigne escritora. A juzgar por el número de citas y alusiones a tangos, boleros, pasodobles, etc. que se encuentran diseminadas en su obra, es altamente probable que el receptor radial haya permanecido funcionando largas horas en el hogar de los Mardónez-Lemebel. El rol que esos fragmentos de canciones juegan en su obra es más o menos evidente. Hay veces en que, claramente, se trata de *recrear una atmósfera* (como lo hace Almodóvar cuando nos hace escuchar a los Panchos o la voz cascada de una vieja cupletista española de la década de los 50); o de otorgar a una crónica un segundo nombre explicitante; o de bautizar un libro; o de ilustrar un pensamiento; o de provocar un efecto humorístico. Otras veces la intención es más opaca, obligando al lector a descubrir el sentido de la cita: ¿busca el autor crear una complicidad con quienes conocen esas melodías?, ¿desea impulsar al lector a descubrir relaciones entre textos que, a primera vista, no parecen tener mayor vinculación?... Comentando algunos títulos o versos de canciones que rotulan *Loco afán*, Soledad Bianchi escribe "nunca estos nombres de L. A. resultan obvios ni se reflejan automáticamente en los textos que acogen. Sí, la música y el cancionero tienen mucha importancia, más allá de estas evidencias de los títulos, y se integran en los escritos para comunicar sentires y sentimientos, para sintetizar emociones como enunciados, para encauzar gestos y poses..."⁵⁹.

Los asiduos del escritor saben, además, que canciones y cantantes populares no sólo forman parte del tejido textual lemebeliano, sino que también son objeto de comentarios y análisis en los que la dimensión musical es muchísimo menos importante que los aspectos psicológicos, políticos, sociológicos o semiológicos. Basta

⁵⁹ Soledad Bianchi, "El cronista Pedro Lemebel", en *La Época*, 13 de octubre de 1996.

recordar, a título de ejemplo, sus artículos en torno a Cecilia, Lucho Gatica, Raphael, Miriam Hernández, Zalo Reyes, Dean Read, la Nueva Ola, el Festival de Viña, etc. así como su crónica “Biblia Rosa y sin Estrellas”⁶⁰ en la que, junto con estudiar la relación entre el rock y la homosexualidad, demuestra conocer muy bien una microcultura que, surgida en el área anglo-americana, prendió como fuego voraz en Latinoamérica. El universo melódico cumple, pues, en la obra de Lemebel, una doble función en la medida en que constituye a la vez un recurso estilístico (o una fuente de intertextualidad) y un objeto de análisis.

Quizás no sea inútil acotar que nociones como “intertextualidad” o “intertexto” o “tejido intertextual”, muy en voga en los últimos treinta años, resultan importantes para comprender la interdependencia del universo discursivo. Tal como lo expresa justamente G. Álvarez⁶¹, “un texto retoma otros textos ya existentes, o aparece en un universo discursivo al mismo tiempo que otros textos. Los textos se responden unos a otros, se oponen unos a otros. En un sentido amplio, el *intertexto* es este conjunto de relaciones que un texto mantiene con los demás textos”. Lo importante de esta visión es que al concepto de “solo textual”, que supone la existencia de un enunciante único, opone otros como el de “polifonía” que considera un texto como un ejercicio a varias voces. Otrora solía hablarse de “influencias”, pero éstas sólo consideraban los aportes prestigiosos, esencialmente literarios, relativamente densos, más o menos conscientes y fáciles de circunscribir. El concepto de “intertextualidad” conviene mucho mejor a Lemebel que hace transitar permanentemente en sus escritos referencias y expresiones propias de sub-culturas depreciadas (particularmente la que califica de “mariposa”); que, como él mismo lo reconoce, practica con asiduidad “el ejercicio de involucrar a terceros u opiniones de terceros”⁶²; que se dice ventrílocuo y “produce un vacío deslenguado de mil hablas”⁶³; que salta de flor en flor: va de la radio al libro, de la canción a la “copucha”, del graffiti a la película, del *fait divers* al ensayo profundo, de lo que dijo la Bolocco a lo que afirmó Deleuze, “mira a todos lados y toma lo que le gusta”⁶⁴.

Esta variedad de aportes⁶⁵ o más bien de estímulos, suscita a veces en el lector impresiones que no siempre se ajustan a la verdad y plantean al analista preguntas como estas: ¿cuáles son exactamente los referentes literarios de Lemebel?, ¿cuál es la naturaleza de su contribución?, ¿qué grado de conocimiento tiene de ellos?, ¿se trata de lecturas directas y detenidas o de un saber de segunda mano?, etc. Un factor

⁶⁰ *Loco afán*, pág. 97.

⁶¹ Cf. nota 7, págs. 47 y ss.

⁶² Carolina Ferreira, cf. nota 8.

⁶³ Maureen Schäffer, “La yegua silenciada”, *Hoy*, 15 de febrero de 1998, N° 1072. Es allí donde reside esencialmente la dimensión social de la escritura; en esa “ventriloquia” que recuerda el “Sube a nacer conmigo hermano” de las *Alturas de Macchu Picchu* de Neruda.

⁶⁴ Soledad Bianchi, cf. nota 59.

⁶⁵ A la noción de *intertexto* habría que añadir la de *subtexto*, bastante utilizada por Lemebel quien la define simplemente como “lo que no se dice, esa información desechada pero que todos conocen”. (Angélica Rivera, “Un resentido a toda honra”, *Las Últimas Noticias*, 13 de noviembre de 1998. Varias ilustraciones muy buenas de subtexto nos son propuestas por Lemebel en *Tengo miedo torero* (Seix Barral, Barcelona, 2001). Cuando habla, por ejemplo, en forma indirecta, de las ideas del padre de la Loca del Frente (págs. 15-16) respecto a la educación de su hijo; o cuando pone en boca de la esposa del Dictador un conjunto de juicios despreciativos a propósito de los africanos.

de complicación suplementario es que, varios de los autores a que alude o a los que se le asocia, son poco conocidos o desconocidos entre nosotros, incluso por especialistas. Los lectores chilenos de Néstor Perlongher, Lamborghini, Eduardo Rodríguez Juliá, José Joaquín Blanco, Copi e incluso otros escritores más difundidos como Lezama Lima o Carlos Monsiváis no deben sobrepasar la centena. Se conocen los nombres, uno que otro título, pero el resto se reduce a comentarios del estilo: “Es muy interesante, pero muy barroco, muy denso...” (a propósito de *Paradiso de Lezama*); “No es fácil de entender; en Francia frecuentó a Sollers y a la Kristeva, colaboró en la Revista *Tel Quel*, murió de sida, te recomiendo *Cobra...*”, (a propósito de Severo Sarduy); “Un verdadero humanista...” (a propósito de Monsiváis); “¿Copi? Se está dando en Santiago una obra suya sobre Eva Perón, representada por un hombre”. Los nombres de Manuel Puig y de Reinaldo Arenas conocieron cierta difusión, sobre todo, gracias a dos películas que obtuvieron un eco efímero: *El beso de la mujer araña* (novela que el propio Lemebel ha mencionado en relación con su *Tengo miedo torero*) y *Antes que anochezca*.

De todas maneras y cualesquiera que hayan sido los vínculos de Lemebel con los autores mencionados, muchos de sus lectores debemos a nuestro cronista el haber despertado el interés por creadores latinoamericanos de primera magnitud y que resultan esenciales para hacerse una idea clara del estado actual de la literatura continental y de sus relaciones con otras vertientes, especialmente española y francesa.

Al repertorio de los ya mencionados, habría que agregar los nombres de dos clásicos de la literatura hispano-americana, José Martí y Rubén Darío, a propósito de los cuales Lemebel vino a recordarnos su condición de prosistas excepcionales (ocultos “por el resplandor del poeta”). Saludando la publicación de *Loco afán* por la Editorial Anagrama (Barcelona, 2000), el crítico Ignacio Echeverría expresa que “el insolente griterío de Lemebel recuerda el que en España armó Ocaña en las Ramblas de Barcelona, o Alberto Cardín en la prensa de transición o Almodóvar en los orígenes de *la movida* madrileña”.

Tres o cuatro autores franceses son mencionados por el escritor chileno a lo largo de sus obras y de sus declaraciones periodísticas: Gilles Deleuze y Félix Guattari, Roland Barthes y, muy ocasionalmente, Jean Genet. De Guattari evoca con emoción un gesto de afecto y reconocimiento que tuvo hacia él y hacia Carmen Berenguer en el curso del seminario “Utopías” realizado hace algunos años en Santiago⁶⁶. Desde el punto de vista intelectual, retuvo sobre todo del psiquiatra francés la noción de “micropolítica”, término que figura en el subtítulo de una de las crónicas de la *Esquina es mi corazón*⁶⁷ (“la micropolítica de las barras”) y que se inserta a cabalidad en la estructura ideológica de nuestro cronista. Como es sabido, las micropolíticas son formas de enfrentar problemas que no son absorbidos por partidos políticos tradicionales y que se materializan en organizaciones más o menos espontáneas (Ej. Barras de algunos clubes de fútbol, Abuelas de la Plaza de Mayo, Ollas comunes, Colectivos de homosexuales, etc.); que escapan tanto al poder central como a las estructuras sociales clásicas; que no responden a marcos ideológicos pre-existentes sino a necesidades concretas de microcolectividades; que no pretenden cambiar la

⁶⁶ Faride Zerán, “Volantines en septiembre”, en *La Época*, 21 de septiembre de 1997.

⁶⁷ Pág. 33.

sociedad sino resolver problemas del momento, lo que les confiere una dimensión cortoplacista. No hay duda que el carácter genuino, espontáneo, popular, ajeno al aparataje estatal de estas instituciones, su forma de hacer política, su dimensión pragmática y su distanciamiento frente a ideologías e idealismos constituyen ingredientes gratos para el espíritu de este escritor político, no dogmático, aficionado a las acciones fulminantes, eficaces y rápidas (cf. sus *performances*), cercano a los marginales, hostil a toda clase de podere, simpatizante de cualquier movimiento de vanguardia mientras no se haya institucionalizado.

Llama la atención que a Roland Barthes, el célebre autor de *Mitologías* apenas si lo mencione. Es cierto que las diferencias son considerables entre ese intelectual retraído y algo distante y nuestro escritor, extrovertido y amante del delirio; pero no lo es menos que ambos están unidos por un común culto a la escritura, un prurito desacralizador, una irritación profunda por los convencionalismos, los truismos, la vulgaridad y las máscaras; por esa mezcla de lucidez y fantasía, de poesía y realismo que caracteriza los escritos de cada uno de ellos. A Genet parece conocerlo, pero no lo suficiente como para destacar las filiaciones que existen entre ambos: la fascinación encantada por ciertos mundos tenebrosos; la tendencia a sacralizar “lugares de perdición” y personajes turbios e inquietantes; la embriaguez frente a ciertos concentrados de virilidad que aspiran como perfumes exóticos; la hostilidad a cualquier forma de patriotismo, de hipocresía, de injusticia. Y, desde luego, esa pasión exacerbada por el verbo, la lengua y sus infinitas posibilidades.

El manchego Almodóvar se inició como cineasta hacia 1974 produciendo películas cortas. Su primera película (o una de las primeras) se titulaba *Dos putas o historia de amor que termina en boda*; cuatro años después, se exhibía en los círculos *underground* de la península otro de sus cortometrajes, titulado *Folle, Folle.. Fölleme... Tim*. Figura sobresaliente de la *movida* madrileña, espíritu eminentemente transgresor, Almodóvar rechaza rotundamente el calificativo de “provocador”: “En realidad nunca traté de escandalizar, simplemente hacía lo que me apetecía y me divertía (...) Además, basar una carrera en el escándalo resulta algo muy pobre y, sobre todo, muy agotador”⁶⁸. Quienes han seguido la trayectoria de este ex empleado de la Compañía de Teléfonos de España saben que, además de cineasta, fue guionista de comics, colaborador en revistas marginales (*Star*, *Viboras* y *Vibraciones*, etc.) y, ocasionalmente, articulista en diarios prestigiosos como *El País* o *Diario 16*. Aunque, en lo personal y en lo artístico existen afinidades innegables entre el Pedro español y el Pedro chileno (gusto por la farsa, la hipérbole y las metaforizaciones, sentido del humor, asociación de lo cómico y lo dramático, irrespeto por las instituciones vigentes⁶⁹, puesta en escena constante de “la loca”, considerada como “un regalo visual en este paisaje homogéneo y torturante”⁷⁰, etc.), las diferencias entre uno y otro son no menos evidentes. Comenzando por la materia prima. A pesar que cada cual,

⁶⁸ Declaraciones al diario *El País* (Madrid), reproducidas por Marcelo Soto en *Qué pasa*, “El matador Manchego”, 22 de enero de 1994.

⁶⁹ Anticipándose a Monsiváis, P. L., pone en práctica desde el comienzo la sugerencia que el ensayista mexicano propone en *Aires de familia* (Anagrama, Barcelona, 2000, pág. 47): “Si el kitsch es un idioma latinoamericano, ¿por qué no darle la vuelta, traspasarlo irónicamente y hacer de él un espejo de las falsas virtudes y las genuinas debilidades de la sociedad?”.

⁷⁰ Cf. nota 6.

a su manera, es un plástico, Almodóvar trabaja fundamentalmente con imágenes visuales (aun cuando los guiones de sus películas son escritos por él mismo), en tanto que Lemebel utiliza, ante todo, la lengua. Este último se dio a conocer a través de sus *performances* junto a F. Casas, con el que creó, hacia 1987, *Las Yeguas del Apocalipsis*, dupla a la que se aplicó un poco ampulosamente el calificativo de “colectivo homosexual”, aun cuando nunca la homosexualidad fue realmente ni una causa ni la razón de ser del binomio⁷¹. A pesar de una amistad intelectual muy auténtica, a poco andar la sociedad se deshizo: Francisco se fue a México y Pedro se quedó en Chile escribiendo crónicas cada vez más transparentes y politizadas. Digno heredero de una España que conoció la hoguera y las persecuciones religiosas; en la que Trianeros y Macarenos se insultan mutuamente, adjudicándose el trofeo de la virgen más hermosa, Almodóvar se inscribe en la tradición de la herejía. Digno representante de una intelectualidad que, en su mayoría, se siente herida ante el espectáculo de la pobreza, la injusticia y la discriminación, Lemebel ha elegido la política, la del escritor libre y comprometido a la vez, sin por ello caer en el panfleto ni renunciar al rigor de la escritura.

El inventario de las diferencias entre el cineasta y el cronista excede, de lejos, los límites de este trabajo. Nos limitaremos, pues, a reparar en un nuevo rasgo común que, a nuestro juicio, guarda relación con el momento político (esperpéntico) que presidió el nacimiento de la carrera de cada cual: el cultivo del barroquismo, entendido como tendencia a la imagería, al derroche, a la saturación, a la caricatura, a lo heteróclito y a la desmesura; antítesis de ese “buen gusto” (constituido de equilibrio, moderación y economía) que erigió en valor supremo la Francia del siglo XVII. Producto de la España de la Contrarreforma, el barroco fue exportado a nuestro continente tanto en el campo arquitectónico como, en menor grado, en el literario. Debíó pasar algún tiempo para que la misma corriente viniera a participar (tanto en la Península como en sus antiguas colonias) en la creación de personajes, escenarios y decorados propios de la comedia travesti.

Poco sabemos en Chile de Ocaña, “pintor andaluz que marcó la vida de la Rambla y la Plaza Real de la Barcelona de fines de los 70”. Herralde lo asocia a Lemebel quien, al parecer, nunca lo ha mencionado. ¿Lo conoció por lo menos de referencia? ¿Conoció la película *Ocaña retrato intermitente*, realizada por el director catalán Ventura Pons en 1978 y elogiada unánimemente por la crítica española? Sea como fuere, este personaje kitsch y desmedido —que “ama el ruido, el color, el rito, el folklore, la fiesta, las flores, Goya, Lorca, las vírgenes, los aquelarres, los cohetes”—, este “marginado vital y festivo para quien la provocación es uno de los mayores placeres” (A. Álvarez Solís), hace recordar al Lemebel de la primera etapa, el de las *Yeguas*, las *performances* y el *body art*; un Lemebel, a pesar de todo, menos revoltoso que el andaluz, más preocupado por el presente y por el destino que el futuro deparaba a los desheredados y discriminados de su patria. Tampoco sabemos si

⁷¹ Desde sus comienzos, Pedro y Francisco tomaban sus distancias frente a los homosexuales de derecha y al *mister Gay* y marcaban su solidaridad con el travesti pobre de la calle San Camilo. En mayo del 89 declaraban a Fabio Salas: “hay una gran mafia homo actuante, desde arriba: cúpulas jurídicas presionadas por la CNI para no meterse en los crímenes políticos, banqueros, economistas, burgueses de mierda, casados con mujeres y autos lujosos para levantar adolescentes pobres”. (*Cauce*, N° 204, 1° al 17 de mayo de 1989).

cuando, en 1989, preguntaba a Fabio Salas (cf. nota 71) “¿Tú sabes que las [los] machis eran maricas? Nosotros [él y Casas] somos chamanas sexuales, iniciadoras de hombres”, había leído *Guerreros, Chamanes y Travestis* (Tusquets Editores, Barcelona, 1984) de Alberto Cardín quien, en las líneas dedicadas al “chamanismo araucano” afirma: “Los chamanes del sexo masculino son hoy, como antes, homosexuales, *bardaches* por emplear una vieja palabra francesa aplicada antiguamente a las gentes de su especie entre los indios de América del Norte. Ángel de Pineda y Bascuñán, quien les conoció bien en el siglo XVIII, los califica de homosexuales pasivos (*hueye*)” (págs. 131-132). Un estudio concienzudo sobre la obra de Lemebel debería, a nuestro juicio, indagar respecto a los eventuales aportes de la España pos-franquista a la producción del neo-cronista chileno.

Contrariamente a lo que algunos comentaristas dejan, a veces, suponer, no basta que un escritor sea *gay*, hispanoamericano, más o menos subversivo y explote temas homosexuales para que se le pueda considerar como un pariente literario de Lemebel. En una entrevista aparecida en el N° 2 de una revista publicada en Valdivia⁷², el cronista es interrogado a propósito de Reinaldo Arenas, en los términos siguientes: “¿Cómo se relaciona tu lenguaje con el sujeto autobiográfico de *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas?”. La respuesta fluye espontáneamente: “Con R. A. siempre me quedó la duda gigante de su accionar en la Isla, en Cuba. Yo nunca pude saber qué tantos cubanos se comió ésta, tanto sufrimiento y tanto placer juntos”. No hay necesidad de grandes exégesis para entender su posición frente al cubano. Aun cuando el uso del femenino y el giro familiar de la respuesta denote (como en el caso ya considerado de Paco Mairena) que no necesita abdicar de su especificidad sexual para diferenciarse de quienes la comparten, el empleo del demostrativo es un signo inequívoco de distanciamiento. Constantemente vigilante, desde el punto de vista político y no obstante haber hablado en una ocasión del “sidario cubano”, Lemebel no quiere hacerse partícipe de ese anti-castrismo tan difundido en la intelectualidad latinoamericana de estos últimos años y comienza por demostrar su perplejidad frente al verdadero rol que le habría tocado jugar a Arenas en la vida política de Cuba. En cuanto a su obra póstuma, *Antes que anochezca*, rehúsa claramente entrar en los aspectos dramáticos del *testamento* para poner el acento en un solo punto: la extraordinaria bulimia erótica de la que el cubano hace constante mención y que traduce en 5.000 “consumos”! Se entiende que a este chileno de origen popular y lleno de buen sentido, le cuesta comprender cómo se puede haber llegado a sufrir tanto cuando se ha “comido” en forma tan opípara.

Nadie podría pretender que Lemebel, escritor eminentemente polémico, concite la unanimidad en torno al contenido de sus crónicas. Sí estamos en derecho de esperar que quienes comentan o analizan su obra, den pruebas de un mínimo de competencia y serenidad, lo que no es siempre el caso. Un primer ejemplo: en un artículo aparecido en la revista *Cría Cuervos* en 1995⁷³, Alberto Stocker presenta al cronista como “un individuo de pómulos prominentes”, un “mutante de morenez

⁷² Walescka Pino-Ojeda, “Escritura, memoria y sexualidad: una conversación con Pedro Lemebel”, en *Pluvial*, N° 2, mayo de 2001.

⁷³ Alberto Stocker Salinas, “Las yeguas, los monos y los cocos de Apocalipsis” en *Cría Cuervos*, N° 2, julio-agosto de 1995.

pálida, tenaz vomitador de palabras merengues o manjarosas ácidas”, [colaborador] de “ciertas revistillas izquierdosas, elaboradas con tenaces artículos rococós”. Aunque no parece posible tomar en serio estas líneas que, más que una caracterización objetiva, dan la impresión de un ajuste de cuentas, resulta interesante destacar los calificativos que emplea el autor para describir el material lingüístico y el estilo de Lemebel: “palabras merengues o manjarosas ácidas”, artículos “rococós”. Segundo ejemplo, extraído de *El Mercurio* de Valparaíso (18 de abril de 1999) y firmado con las iniciales I.Q.: “Su autor [el *De perlas y cicatrices*], Pedro Lemebel, adorna demasiado el habla cotidiana con frases y expresiones esteticistas. Y eso le resta verdad al texto”. Curiosos comentarios fundados en los que subyacen presupuestos totalmente inconsistentes como el del sabor de las palabras, el esteticismo de las expresiones, el hecho que Lemebel utilice para escribir “el habla cotidiana”. Creemos, sin embargo, entender que ambos comentarios desean poner el acento en ciertas características de lenguaje que habría que describir con menos ligereza que la exhibida; que afectan no sólo “las palabras”, sino además, la sintaxis, la manipulación de los “registros”, el tipo de adjetivación, la puntuación, las figuras literarias, etc. que constituyen la base de un discurso innovador, provocador (para quien está habituado a la escritura convencional y sin relieve), de acceso no siempre fácil. En cuanto al término *rococó*, que figura en el primer ejemplo, no merecería mayores acotaciones si, en el ejemplo propuesto, no se hubiese utilizado en sentido peyorativo (amanerado, inconsistente a la vez que ridículo). En sentido propio, se trata de un parasinónimo de *barroco*, estilo caracterizado por la profusión de formas y la libertad de expresión del cual, como vimos, Lemebel es un notable cultivador, a pesar de uno que otro comentario del propio cronista que, por momentos, parece distanciarse de una forma de escritura que, a nuestro juicio, practica en forma espectacular.

Tal como lo dijimos, los textos de Lemebel, sobre todo los que conforman sus dos primeros libros de crónicas, no son siempre inmediatamente transparentes. (Por razones que el autor podría quizás explicar, sus dos publicaciones siguientes han adquirido otro giro). No se trata de un hecho menor, pues tiene una estrecha relación con el tipo de destinatario, la “competencia interpretativa” y el “nivel de comprensión”. R. Hernández sostiene que, para Lemebel, “su literatura tiene dos circuitos: uno muy popular y, por otro lado, estudiosos o académicos”, a lo cual agrega: “A él le interesa mucho ‘esa complicidad clandestina’ que existe entre sus libros y quienes los leen”⁷⁴. El mismo autor ha expresado varias veces: “me interesa difundir mi escritura en medios masivos como diarios o programas de radio antes que sacarla como libros”.

Antes de pronunciarse sobre los enunciados precedentes, resulta indispensable aclarar algunos conceptos fundamentales: ¿de qué *literatura* estamos hablando?, ¿qué entiende el enunciante por *circuito muy popular*?, ¿cuáles son las condiciones para que se establezca una verdadera *complicidad* entre autor y lector?, ¿a qué medios masivos nos estamos refiriendo? Es posible que algunos escritos de Lemebel (extraídos de periódicos como *Punto Final* o *The Clinic* o que figuran en *De perlas y cicatrices*) y, muy especialmente, su novela *Tengo miedo...* sean accesibles para un lectorado relativamente extenso, pero sería pecar de idealismo el considerar que sus dos pri-

⁷⁴ “Pedro Lemebel: La provocación como batalla”, en *Derrame*, N° 2, enero-marzo de 1999.

meros libros de crónicas e incluso algunas de sus *Crónicas Radiales*, puedan ser comprendidas y apreciadas por circuitos muy populares. Más aún, hemos tenido la ocasión de constatar que profesionales universitarios, integrantes de capas medias, gente escolarizada pero poco familiarizada con la literatura, son incapaces de entender términos y alusiones empleados por el autor y, desde luego, seguir la línea del correlato sintáctico. También es necesario distinguir entre los diferentes niveles de comprensión (comprensión global, más o menos superficial/ comprensión exhaustiva) y entre las diferentes competencias interpretativas, que guardan relación con el bagaje lexical, literario, cultural de quien se enfrenta a un texto. La complicidad es también relativa y ella no puede ser completa sino cuando autor y lector *comparten* en gran medida no sólo palabras, sino también sentido del humor, referencias de todo orden y hasta una misma ideología y visión del mundo. No sabemos, finalmente, a qué medios masivos se refiere P. L., ni con qué finalidades le gustaría utilizarlos. *The Clinic* y los dos o tres periódicos de izquierda que existen en Chile son órganos de circulación restringida; en los otros, no hay sino una cabida ocasional para personas de su perfil ideológico.

Independientemente de sus decires o aspiraciones, Pedro no es un “escritor popular” (o no ejerce como tal) sino un artista de la palabra cuyos mejores textos requieren a menudo relectura; que combina con maestría los diferentes registros discursivos; que se entretiene y se ríe mientras crea; en el que lo político y lo retórico se armonizan perfectamente; que tiene cultura literaria y la exhibe sin inhibiciones. E. Lafourcade ha dicho de él: “su prosa oscila entre el esplendor poético y la burda, meliflua y cursi adjetivación”⁷⁵ y si la primera parte de la aserción es demostrable, la segunda es totalmente indefendible; porque no hay adjetivos burdos ni cursis, sino adecuados u originales; y porque no es la adjetivación (sino la comparación y la metáfora) el rasgo que mejor caracteriza a Lemebel.

¿Es posible que este escritor que ha sugerido en más de una ocasión su deuda con Darío y Lezama Lima; que ha trabajado la lengua como un orfebre⁷⁶ que invoca con frecuencia esas reconstituciones grandiosas de la Metro que maravillaron su infancia de niño gay, sienta ahora la tentación de dar la espalda a sus “padres tutelares” y de alejarse de ese “esplendor poético” a que alude su admirador-detractor? ¿Cómo interpretar, si no, la respuesta (sorpresa tanto por el tono como por el contenido) que proporciona a W. Pino-Ojeda, cuando ésta lo invita a intentar una eventual distinción entre un lenguaje gay proletario de otro que no lo es? “Yo pienso, —dice Lemebel—, que seguir algunas de las líneas que ya existen de modo institucional es como darle la mano a toda la chamuchina maricueca de cierta literatura, donde todas son hijas de princesas”. Precizando más aún su pensamiento, se refiere enseguida a “algunas escrituras homosexuales, localizadas sobre todo en Argentina y Cuba, donde está presente todo el barroco latinoamericano, pero como una suerte de *bijouterie* (joyería) que tapa con su fulgor la palidez latinoamericana”;

⁷⁵ “Serrat besado a la mala por escritor chileno”, en *El Mercurio*, 1º de diciembre de 1996.

⁷⁶ No estamos seguros que tengan razón quienes insisten en la rapidez con que escribe Lemebel. Sólo el autor podrá confirmar si, como dice el mismo Lafourcade, *Loco afán* fue “escrito a todo galope” o, como pretende T. Moulian, *De perlas y cicatrices* fueron “escritas a la velocidad de un rayo” (*Infraganti*, N° 1, febrero de 1999). La siguiente declaración del cronista tiende a contradecir a ambos: “Mis crónicas no son por generación espontánea” (*La Nación*, 18 de julio de 95).

fúlgur hecho de “cenas” y “plumas” y que ilustraría “esa construcción literaria del barroco lezamiano”; barroco transmutado en “barroso” en el caso de un Perlongher “arrastrando la cola de tafetán por el lodo”⁷⁷.

Es difícil a veces desentrañar algunas alusiones o seguir el pensamiento del escritor cuando responde espontáneamente a sus entrevistadores. Como lo es el distinguir la parte de impaciencia, de efectismo o de verdadera convicción que subyacen en algunas de sus declaraciones. Más aún, por momentos uno tiene la impresión que Lemebel se siente tentado de mandar al diablo no sólo a los profesionales de las letras sino a la literatura misma con sus ficciones, imaginiería y símbolos. ¿Quiénes son los representantes de esa literatura de plumas y princesas? ¿No es él mismo un ejemplo que la *bijouterie* verbal puede dar para todo, tanto para ocultar la palidez de nuestro continente como para denunciarla? ¿En qué sentido la “chamuchina” de cierta literatura puede ser “maricueca”?; ¿resulta equivocado el suponer que Pedro está transfiriendo a determinadas corrientes literarias algunos de los rasgos caricaturales que suelen atribuirse a los *gays*? Avanzando en sus declaraciones, Lemebel hace coincidir el barroquismo a que aludió con “cierta literatura gay neoliberal”, particularmente chocante cuando, como en el caso de Bailey, emana desde un sitio (la Lima virreinal) marcado por los antagonismos sociales y la pobreza. “Ahí mi corazón está a ese lado, agrega, *mi corazón de loca se tiñe con las tristezas del pueblo*”.

Más de alguien encontrará quizás paradójico que quien recién usaba el adjetivo “maricueca” en sentido peyorativo se autocalifique de “loca” con tanta facilidad. La respuesta habría quizás que buscarla en el hecho de que, más que el sentido denotativo, lo que importa aquí son las *connotaciones personales* que Lemebel atribuye a cada uno de los términos, connotaciones marcadas de un contenido social. El sentido de las palabras no se limita a las definiciones gélidas de los diccionarios; es también el resultado de una larga experiencia individual a través de la cual se va formando, modificando, precisando. No sería, pues, raro que esta loca a la que se acaba de referir el cronista tenga que ver con la loca-yegua (o la loca-reina), frecuentemente travestida, proletaria, desafiante, extravagante, imaginativa y altanera; la del barrio San Camilo; la que ayuda a la mamá y la tranquiliza cuando ésta le aconseja que se cuide de los hombres; la que no tiene dinero para pagarse un tratamiento con AZT; la que nació en un medio pobre y sigue frecuentando a los suyos; aquella cuyo corazón “se tiñe con las tristezas del pueblo” guardando, sin embargo, su orgullo y su sonrisa; la que (cuando se da el caso rarísimo) se siente incómoda (si no avergonzada) al vivir de palabras y de libros; la que, cuando cultiva la poesía, se precipita a calificarla de “lírica y pobre y tirillenta”; la que, más por solidaridad de clase que por otra razón, resulta a veces contaminada con ese “machismo izquierdista” que ha sido la primera en denunciar.

Contrariamente a Lezama, ese gran hidalgo de las letras latinoamericanas, Néstor Perlongher es algo así como un poeta maldito (doblado de un ensayista); poeta “neo-barroso”, cultor de un “barroco de trinchera, cable a tierra, que se hunde en el lodo del estuario”⁷⁸. Flirteó con el trotskismo, militó en el Frente de Liberación Homosexual Argentino donde animó la corriente más radicalizada, fue adepto de

⁷⁷ Cf. nota 72.

⁷⁸ *Prosa plebeya*, “Preguntas a Néstor Perlongher”, extraídas de la revista *Babel*, N° 9, junio de 1989.

una religión de origen amazónico. Frecuentó toda clase de movimientos marginales, desafió a las fuerzas represivas, practicó la droga, conoció la cárcel, terminó emigrando a Sao Paulo (1981) donde murió de sida a fines de 1992. Paralelamente a esta vida hecha de provocaciones, fugas, terrores y éxtasis, Perlongher –como algunos de sus predecesores del 68 francés– desplegó una actividad intelectual impresionante. Obtuvo una licencia en sociología y un master en antropología social; enseñó la antropología urbana; estudió atentamente a Deleuze y a Guattari de quienes extrajo parte de su base teórica; colaboró en numerosas revistas y escribió, en el espacio de 10 años, cuatro libros mayores (*Austria-Hungría, Alambres, Hule, Parque Lezama*). “Pensador atípico”, se concentró particularmente en el estudio de la prostitución masculina, el nomadismo en la ciudad, los territorios marginales urbanos, la estética “neo-barrosa”, el mito de Eva Perón, la subjetividad gay, la vinculación entre deseo y política, la Guerra de las Malvinas.

Perlongher –tanto o más que Carlos Monsiváis a quien también cita con cierta frecuencia– parece haber gravitado de manera decisiva en Lemebel y particularmente en el conjunto de crónicas que conforman *La esquina es mi corazón*. Sin entrar a analizar los dos tipos de barroquismos, el del argentino y el del chileno, o su grado de hermetismo, resulta interesante recordar estas palabras simples con las que el primero caracteriza su estilo y que el segundo podría asumir como suyas: “cierto embarrocamiento (no decir nada ‘como viene’ sino complicarlo hasta la contorsión) amanerado y manierista y, al mismo tiempo, una voluntad de hacer pasar el aullido, la intensidad”⁷⁹. También es posible que nuestro cronista haya accedido al pensamiento de Deleuze y Guattari a través del autor de *Alambres*. La hostilidad hacia el machismo y a cualquiera otra forma de dominación; el interés hacia las diferentes categorías de marginados; la reticencia frente al concepto mismo de homosexualidad (“lo menos que se puede decir de él es que es muy pobre”), fruto de “una combinatoria del saber médico y el poder de policía”; el rechazo a una “normalización” de la homofilia y a la institución de una “posibilidad personológica” (el gay, *mister gay* o *gay amaestrado*) que “arroja a los bordes a los nuevos marginados, los excluidos de la fiesta: travestis, locas..., que en general son pobres”; la tendencia a considerar la calle como “un lugar de circulación deseante” y a problematizar los “encuentros”; la fascinación por ciertos territorios especializados en que se dan cita parejas desiguales (jóvenes/ adultos, marginales/ burgueses, activos/ pasivos, afeminados/ “machotes”) en vista de transacciones no exentas de riesgos y violencias; la aspiración a “soltar todas las sexualidades” y a que, más allá de las clasificaciones, “cada cual pueda encontrar el punto de su goce”⁸⁰ son algunos de los tópicos en que, influencia o coincidencia, los dos escritores se encuentran.

Podría trazarse asimismo, en un trabajo autónomo, el inventario de las diferencias que oponen Perlongher a Lemebel: de personalidad, de formación intelectual, de polos de interés, de escritura, de “devenires”, etc. Nos circunscribiremos a una sola: en lo que a prosa se refiere, el primero es, fundamentalmente, un *ensayista*, en tanto que el segundo es ante todo un *cronista*. La expresión de estas diferencias saltan a la vista: los

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 15.

⁸⁰ *Ibid.*, “El sexo de las locas”, págs. 29 y ss., ensayo aparecido originalmente en el N° 28 de la revista *El Porteño* y “Matan a un marica”, págs. 35 y ss., publicado en *Fin de Siglo*, N° 16, octubre de 1998.

escritos del argentino son ricos en citas, bibliografías (en 3 o cuatro idiomas), referencias, notas a pie de página; ponen en escena una “cultura universitaria” de origen europeo (esencialmente francés) con la marca de mayo de 1968; son estrechamente tributarios del saber, conceptos y categorías de análisis propios de su época (años 80-90), lo que conlleva un riesgo de obsolescencia del que el escritor está muy consciente; abundan en recursos de tipo argumentativo, controversiales, demostrativos, conclusivos, etc., sin que estén ausentes ocasionalmente el humor, la ironía, y hasta la pasión; producen el efecto de un discurso serio y razonado que apela a autoridades reconocidas (sociólogos, filósofos, etc.). Ahora bien, por muy impregnado que esté Lemebel por el pensamiento de Perlongher, por muy grande que sea la afinidad entre su ideología y la de este último, jamás tenemos la impresión que lo copia o lo imita. Como buen cronista, Pedro no aspira a la profundización, sino a la estimulación, a través de textos relativamente cortos que aspiran a inquietar, a llamar la atención, a hacer reflexionar, a provocar, etc. y que parecen conferir al escritor ese alivio que produce el decir una verdad que, por callada, comenzaba a molestar. No le incomodan los excesos ni las contradicciones ni los “atentados a la lengua”. Pareciera que lo que más le interesa es “pasarlos bien”, sentirse libre cuando escribe; jugar con el idioma, hacer trabajar la imaginación mediante metáforas desconcertantes; sacarle el jugo a las palabras y explotar los efectos de la polisemia; liberar sus sentimientos (de rabia, de piedad, de alegría) mediante la blasfemia, el grito o la carcajada. Ha dicho que eligió la crónica porque está abierta a la intromisión de otros géneros. Dudamos que sea la razón. La crónica le viene, en efecto, como anillo al dedo porque le permite escribir corto, no llama a grandes desarrollos, admite una serie de libertades, no aspira a la inmortalidad. El autor adora los títulos alternativos; uno que le convendría perfectamente sería: *Pedro Lemebel o el goce de la escritura*.

Otro nombre que se asocia a menudo al de Lemebel es el del mexicano Carlos Monsiváis, una de las figuras intelectuales más prestigiosas del continente. Ensayista destacado, autor de numerosas crónicas y de una notable *Antología de la crónica en México*, Monsiváis es un escritor comprometido, un estudioso de los mitos, las mentalidades, los movimientos de masas, la vida urbana, la modernidad, las marginalidades, las modas, las innovaciones de lenguaje, etc. Mucho más “recatado” que Lemebel, ambos tienen en común un gusto por la ironía, la denuncia y ciertos signos reveladores que ponen al desnudo las debilidades de la sociedad actual, sus miserias y mistificaciones. Más que el estilo o la escritura que no posee, en el caso de Monsiváis, la ligereza, la gracia o el tinte poético que tanto admira en algunos de los prosistas del modernismo, el autor de *La esquina...* comparte sobre todo con el mexicano sus ideas sobre la misión que éste asigna a la crónica actual: “dar voz a los sectores tradicionalmente proscritos y silenciados, las minorías y mayorías de toda índole que no encuentran cabida o representación en los medios masivos. Ya no se trata únicamente de darles voz a los grupos indígenas (...) feministas, homosexuales, enfermos mentales, analfabetos. Se trata de darles voz a marginados y desposeídos (...) negándose a la asimilación y recuperación ideológica de la clase dominante, cuestionando los prejuicios y las limitaciones sectarias y machistas de la izquierda militante y la izquierda declarativa, precisando los elementos recuperables y combativos de la cultura popular...”⁸¹. Fuera de estos elementos (a los que habría que

⁸¹ Prefacio a la *Antología* citada, escrito en 1980.

agregar la introducción ocasional de imágenes fotográficas impactantes destinadas a ilustrar o reforzar ciertas crónicas⁸²), no alcanzamos a percibir la razón para asociar con cierta regularidad a los dos escritores. Sin ignorar lo injusto de ciertas comparaciones ni faltar a la deferencia que se debe a un escritor de la talla de Monsiváis, no creemos abusivo considerar a Lemebel más artista, cronista y poeta que el mexicano y, en cierto sentido, más eficaz. Lejos de servirlo, la cultura y erudición del mexicano parecen por momentos pesar sobre su escritura, saturada de referencias y alusiones. Aunque a menudo mordaz e irónico, no comparte con el chileno ese humor "excesivo", irrespetuoso, delirante para algunos, que lo convierten a veces en un adversario temible que no reconoce ni Dios ni Ley. Poco explícito sobre sus fuentes, nos es difícil determinar con precisión la magnitud intelectual de la deuda de Lemebel frente a Monsiváis.

¿Fue el ensayista mexicano quien puso a nuestro escritor sobre la pista del Darío prosista? O fue Susana Rotker quien, mucho antes, declaraba que Darío, Martí y Gutiérrez Nájera eran los verdaderos precursores de la crónica latinoamericana⁸³? Para escribir estas líneas, hemos revisado los *Cuentos y crónicas* del gran nicaragüense⁸⁴ y, a decir verdad, no alcanzamos a comprender en qué sentido este inciensador de Teodoro Roosevelt, amante de princesas y diamantes, imitador del Parnaso francés ha podido interesar a un adversario de los imperialismos, a un ironizador de las noblezas (reales o de cuentos), a un parodista burlón de los afrancesamientos. Se argüirá que aquél es el poeta, no el cronista, pero ¿no se trata del mismo hombre que, como muchos escritores, a veces se expresa en verso (con los recursos propios de la poesía) y otras en prosa? Tampoco resulta evidente la lección que podría haber extraído Lemebel de sus crónicas (no exentas de clichés y lugares comunes) ni la influencia que éstas puedan haber tenido sobre los llamados "cronistas urbanos". Independientemente del contenido, la escritura de Lemebel es original y transgresora; la prosa de Darío es tradicional, acompasada y, salvo unos cuantos elementos, respetuosa del castellano y su sintaxis; se lee, ciertamente con agrado, pero cuesta encontrar en ella rasgos precursores que justifiquen las apreciaciones de S. Rotker.

"Jesse James, gran bandido, sus proezas su fama y su muerte": es el nombre de una célebre crónica de José Martí publicada en 1882 en *La Opinión Nacional* de Caracas. Lemebel y algunos de sus comentaristas la han citado en diversas ocasiones, (abreviando el título) sin explicarnos la causa, como uno de los grandes antecedentes de la neo-crónica ¿Por qué esa y no otras, igualmente bellas, como por ejemplo la publicada, cuatro años después, a propósito del deceso de Hancock, el "general hermoso"; o, más impresionante aún, la escrita en 1887 para *El Partido Liberal* de México y *La Nación* de Buenos Aires sobre el poeta Walt Whitman?⁸⁵. Martí tiene todos los atributos para seducir a cualquier amante del lenguaje, pero la calidad de

⁸² Cf., por ejemplo, *Entrada libre o Días de guardar* de Monsiváis (Biblioteca Era, México) así como *De perlas y cicatrices* de Lemebel.

⁸³ Cf. nota 66.

⁸⁴ Cf. Rubén Darío, *Obras completas*, vol. VII, Biblioteca Rubén Darío Hijo, Madrid, agosto de 1922.

⁸⁵ Cf. José Martí, *Obras completas*, vol. XIII, "Martí en los Estados Unidos", Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1964.

sus retratos, la limpieza de su prosa, la manera como ella respira, el ritmo de sus frases, la puntuación, la utilización de determinadas figuras literarias, etc. lo inscriben, a nuestro juicio, en la mejor tradición de la retórica clásica.

Y si Pedro no nos ha explicado hasta ahora la relación entre su prosa y la de Martí, habrá tenido por lo menos el mérito de haber reactualizado su nombre y de haber demostrado, a través de su escritura, que la lengua es capaz de crear imágenes tanto o más bellas que las derivadas de la iconografía.

Y PARA TERMINAR...

De Lemebel se ha dicho lo mejor y lo peor, lo que no debería sorprender. Es lo que ocurre con todo aquel que toma posición, designa a sus adversarios con claridad, ataca y se burla. Con la única arma que posee: el dominio del lenguaje... que no es un instrumento menor. Ya lo declaró Austin: en ocasiones, decir es hacer. ¿Qué se esperaba? ¿Que sus enemigos guardaran silencio soportando cristianamente sus sarcasmos? No vivimos en un mundo de ángeles. ¿Quiénes son sus enemigos? Los nostálgicos de la dictadura; los que tratan de que ella se olvide y de hacerse olvidar; la "gente decente" que no soporta que se hable de las minorías y los marginales y, como si no fuera suficiente, en un lenguaje "vulgar y grosero"; los que se sienten desalentados ante una metáfora que les resulta demasiado críptica; los demócratas de nuevo cuño que colaboran a la construcción del "Chile Nuevo"; los neutros de todo pelaje que no admiten que un escritor declare sin ambages: "Yo pienso que la escritura tiene que tener un sentido político, servir para algo"⁸⁶. Son demasiados.

Pero también tiene sus simpatizantes. Que se reclutan principalmente entre los jóvenes; los que se sienten mal en una sociedad cada vez más consumista y menos solidaria; los que se asfixian al no poder expresarse y se regocijan al ver que puede hacerlo un sobreviviente de la pobreza, de la dictadura, de los prejuicios sexuales; los que no se atreven y se alegran de que alguien se atreva por ellos; los que aman lo lúdico, lo poético, el lenguaje. Y no son pocos.

Que escriba crónicas o neocrónicas, poco importa; que sea difícil precisar sus fuentes, es asunto de académicos. De cualquiera manera, él no ha tenido reparo en declarar⁸⁷: "No soy un escritor dado a leer... leo muy poco", lo que no debe ser muy exacto. Seguramente lee lo suficiente, con cierta rapidez y tiene bastante ojo para seleccionar y retener lo que le interesa. ¿Falta de rigor? Para nada. Lemebel es ante nada un escritor o, más bien, un artista empeñado, según ha dicho, en "coger la visualidad callejera" y transformarla en palabras.

Le han dicho que a veces "se le pasa la mano". Que cada cual juzgue, pero es tan difícil determinar el punto justo de equilibrio. Por lo demás, es algo que él mismo ha reconocido. Respecto a su crónica sobre don Francisco, por ejemplo; pero en otras ocasiones también. Su discurso sobre la homosexualidad da pábulo a veces a interpretaciones que, seguramente, él no aprobaría; sus apreciaciones sobre Reinaldo Arenas le han valido réplicas poco amables. "Debería cuidar más sus palabras",

⁸⁶ Ana Muga, "Pedro Lemebel: Estoy con Gladys con todos sus deseos y sueños", en *El Siglo*, 27 de agosto al 2 de septiembre de 1999.

⁸⁷ *Off the record*, programa televisivo presentado por UCV, 22 de julio de 2001.

prescribiría una “persona bien”. Pero la verdad es que eso no calza muy bien con el personaje, que es un deslenguado. Y el que no lo sabe, que se lo dé por dicho. Aunque no sería raro que el éxito cada vez mayor que alcanzan sus escritos lo induzca a tomar conciencia de su responsabilidad creciente frente a quienes lo siguen.

Lo mejor de Lemebel es que ha introducido un poco de humor y de aire fresco en el ambiente nacional; en este ambiente enrarecido saturado de mitos, tontos graves, lateros y chaqueteros (cf. J. Edwards Bello) donde pocos se atreven a decir lo que piensan. Se le ha calificado de “resentido”, apelativo que él acepta y reivindica⁸⁸. No creemos que tenga razón. Los resentidos son generalmente amargos y Lemebel no lo es, ni siquiera cuando blasfema. Más grave aun: se le ha tachado de llorón y quejumbroso, apreciación que nada justifica, por el contrario. El cronista no es un ingenuo y sabe que cuando alguien ha asumido su rol, de nada sirven lágrimas ni lamentaciones; que lo que vale es golpear o barajar los golpes. Y así lo ha hecho.

¿Cómo explicar el éxito alcanzado? A nuestro juicio hay dos razones principales: la primera es su manera de decir las cosas; manera en que se conjugan el humor y la rabia; una acumulación de metáforas y comparaciones poéticas o vulgares, un conjunto de palabras que hacen sonreír al roto que yace en todo chileno; la práctica de una sintaxis innovadora y de períodos largos en que los órdenes tradicionales son trastocados, los verbos separados violentamente de sus complementos (que el lector tiene que salir a buscar), el “que” de las proposiciones relativas sometido a continuas interrupciones; una manera particular de segmentar el fluido lingüístico... y muchas cosas más. La segunda es que responde a un anhelo social. En este sentido puede decirse que Lemebel es *el* escritor chileno post-dictadura; el que mejor responde a aspiraciones de libertad y de justicia que no terminan de instaurarse en nuestro país; el que sigue removiendo las aguas cenagosas para que no se repita la pesadilla que los chilenos vivieron durante más de tres lustros.

¿Su destino literario? Dependerá, en gran parte, de una reflexión seria sobre la experiencia ya adquirida. Como en la persistencia en determinados valores que muchos de sus lectores admiramos.

⁸⁸ Pedro Lemebel, “Mi escritura es resentida”, en *El Sur*, Concepción, 12 de diciembre de 2000.