

Pedro Lemebel

La Metáfora De la Subversión

Hace aproximadamente diez años, Pedro Lemebel hizo de su cuerpo un objeto de rabiosa escenificación para narrar, a través del bofetazo visual de su propuesta performística, aquel relato que le parecía urgente. Entonces operaba junto a Francisco Casas con el combativo, sardónico y para muchos provocador nombre de las "Yeguas del Apocalipsis". La dupla ya no existe, de sus acciones queda más el recuerdo que el registro, pero Lemebel ha ocupado otra "trincheira", la literatura, desde donde con la inefable improvisada de la poesía da cuerpo a una escritura tan mixturada como la cultura donde se origina. En ella amalgama géneros y "de generamientos", dice, aludiendo a la naturaleza heteróclita de su narrativa. "La crónica es una escritura bastarda. No es un subgénero como la carta, el ensayo o el manifiesto, sino una mezcla de todo eso. Yo era cuentista y siempre me pareció que la ficción cuentera en un tipo de tensión social y política no se ajustaba a lo que estaba pasando, le encontraba algo de trivialidad, como de señoras ociosas de taller de cuentos. Hace algunos años escribí un manifiesto político dirigido a la izquierda y lo leí en la Estación Mapocho. La cuestión es que a la gente de la revista Página Abierta le gustó, lo publicaron y me pidieron más escritos. Entonces tuve que alterar mi pluma cuentera y hacer una cruce entre mi biografía, mis demandas sociopolíticas, sexuales-políticas y el género periodístico. De ahí me nació la crónica, o neocrónica —como algunos entendidos la llaman—, como un ejercicio, una improvisación de otro tipo de escritura".

El lugar de Lemebel es un espacio intermedio, una tierra de nadie que queda entre una historia y su reverso. Ahí ejerce su crítica mordaz, que como una inyección o un dedo sádico se ensaña con el lugar del descalce, escurriendo como un maníaco, rasgando las vestiduras que la modernidad u otras eventualidades han puesto encima de una identidad que no termina de huir. "Creo que este paisaje es mucho más árido de cómo se nos presenta. No hay tanta fanfarria. Existe una contención natural al color, a la risa..."

Su primer libro se llamó "Crónicas de Sidario", una serie de historias que referenciaban con detalle el mundo de la homosexualidad. Ese primer libro dio cuenta del manejo poético de Lemebel, quien no dudó en extenuar las posibilidades del lenguaje para contar la tragedia y la dicha en esta marginalidad. "El tema de la homosexualidad es un lugar faltante en la literatura chilena. Hay algunas referencias, como 'El lugar sin límite', de José Donoso, y el libro de Francisco Casas, que son puntos de una 'otra' escritura, que en algún momento van a armar un corpus escritural", dice.

—¿Cuándo la escritura comenzó a desplazar —si es que lo hace, y cómo lo hace— a la plás-

"De perlas y cicatrices" se llama la última publicación de Pedro Lemebel. El libro es una compilación de crónicas urbanas. Un lugar intermedio que habita con la habilidad de un estratega para poder, desde ahí, desplegar su narrativa tan lírica como corrosiva, poblada de voces, populares y doctas, que se instala cual "alfiler en basta" en aquellos deshabitados "lugares de molestia".

Por Elizabeth Neira

tica en su trabajo?

—Siempre hubo contaminación entre lo visual y la escritura. Pancho y yo ya éramos escritores, lectores y críticos del suceso cultural de entonces. En nuestras acciones siempre ejercitamos una grafía illetrada. La estrella garabateada en diversos barrios "pungas" y culturales de Santiago reinventaba la estrella de Duchamp, pero como vocal "huacha" de un cielo ajeno. También la lectura de los números de los carné de identidad gritados junto al Informe Rettig en una ex central de la Dina fueron escrituras, nombres, identidades y ausencias. Después de eso, de ser una suerte de cronista visual, no me fue difícil adentrarme en la escritura de la crónica urbana. La letra ya había pasado por el cuerpo.

¿Cómo llegó al lenguaje de la performance y qué posibilidades expresivas le dio en ese momento?

—Por casualidad, con "Las Yeguas", solamente por cierta fascinación que tuvimos con la palabra. Antes de conocer los códigos conceptuales del arte corporal ya practicábamos la intervención plástica en nuestras acciones. Pero en esos retazos de "body art" no anidaba el trascendimiento del gran arte. Eran apenas deseos, pasiones políticas y sexuales que escenografiábamos para encandilar ese alambrado paisaje cultural de los ochenta. Después, ya famosos, se nos fueron los humos a la cabeza y nos llamábamos performead, artistas visuales y todos esos títulos.

¿Qué nuevas posibilidades expresivas le dio la escritura en este formato de neocrónica?

—La posibilidad de escribir desde muchos registros. El abanico de posibilidades que me ofrecía esta escritura me permitía entretener 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. El mío es un voyeurismo invertido, porque puedo estar dentro y fuera del escenario, según me convenga. Más que una construcción literaria, mi escritura es una estrategia. Claro que eso lo hice por intuición. Igual que con la performance, al tiempo me dijeron que lo que estaba haciendo era crónica, y me citaron junto a grandes cronistas latinoamericanos, como Carlos Monsiváis.

—¿Qué antecedentes tenía de la crónica urbana como género?

—Nada más que Carlos Monsiváis, el gran cronista mexicano; también José Joaquín Blanco, que escribe un tipo de crónica que le llama "ensayos del diario vivir". En Nueva York conocí a Rodríguez Juliá, un cronista puertorriqueño que escribe sobre funerales famosos. También algunos estudios sobre la neocrónica en América Latina. Todo eso fue un poco el detonante de esta escritura, que oscila entre el periodismo y la literatura. Luego me encontré con que los verdaderos referentes son Martí, con la crónica sobre la muerte de Jesse James, y Rubén Darío, con sus crónicas que han sido nubladas por el resplandor del poeta. Pero hay muchos cronistas que aún no se conocen en Chile o que no le interesan a la academia literaria, porque sólo reconocen figuras como E. Bello o a los frailes cronistas de la Conquista.

—Sus crónicas, aunque contingentes, no se apartan jamás de un habla poética.

—Sí. Como tú bien dices, la

"La metáfora que sobrevuela mis crónicas opera como distractor de una posible censura que puede caer sobre mis escritos... Esa misma metáfora me sirve para entender el sudario del otro, para poner mi ovalado corazón en la impune atrocidad."

metáfora que sobrevuela mis crónicas opera como distractor de una posible censura que puede caer sobre mis escritos. En este sentido, esa misma metáfora me sirve para entender el sudario del otro, para poner mi ovalado corazón en la impune atrocidad. Es una lírica pobre y tirillenta, que es un recurso afectivo, pero que también puede ser un salvazo.

—Su pluma destila ironía.

—¿Es ésta la mejor estrategia en el contexto de un habla eufemística?

—¡Nunca tanto! Entre menos se codifique, mejor, porque la ironía cuaja mejor como sarcasmo inocente, como un alfiler en la basta. Le tengo desconfianza al humor, hay mucha blanda y blanca tontera televisiva que

trata de pasar por ironía, pero se queda en una mueca bien remunerada. Actualmente, lo que pasa por la risa se despolitiza, opera como un blanqueamiento. Yo desconfío de ese humor reaccionario. Ahora, si mi ejercicio escritural burla mañosas mordazas históricas, estaría cumpliendo el afán político que lo motiva, aunque podría agregar lo que dice el travesti en el filme "El juego de las lágrimas": "No está en mi naturaleza".

Modernidad chilena

—En su libro despliega una amplia gama de críticas hacia fenómenos típicos de nuestra sociedad reciente que se han instaurado en el último tiempo y que tienen que ver con un relativo bienestar económico. En concreto, ¿cuál es su visión de lo moderno en Chile?

—"En concreto" (ironiza), me cuesta pensar, porque mi reflexión es más bien divagante, zigzagante y contradictoria, y en ese ejercicio tornasol de la cul-

tura chilena agregaría que la modernidad nacional es una mediana sujeta con columnas dóricas, una lepra arribista que encarama su andamio cultural sobre los rastros del subdesarrollo. Lo moderno en este país pareciera ser la escenografía de espejos y cartón que se encumbra en el barrio alto y en los mall de las comunas de medio pelo. Lo moderno en este país pareciera atentar siempre contra la memoria, como quien desea inventar en el día a día un país instantáneo, sin pasado. Un país que más bien es un flamante vestuario para la hipocresía neoliberal.

—¿Cuáles son los descalces de esta modernidad que más lo inspiran o provocan?

—Creo que lo más interesan-

te es lo que no se ve, las distintas fracturas de injusticia que demacran la máscara optimista de modernidad. Existe cierto atropello oficial que arrasa con las diferencias, con las minorías sexuales, étnicas y sociales, las que están batallando por su legitimidad.

—¿Cuál es el valor que le asigna al imaginario popular? Sus textos están llenos de citas.

—Cuando me refiero a lo popular, no estoy hablando de una feria populista donde se exponen todos los atuendos kitsch del poverio nacional. Creo que lo popular está dado en estos momentos, más que como expresiones específicas, como ciertos tipos en la comunicación. Tampoco estoy hablando de lo popular como un esencialismo, porque en lo popular está también la contaminación. Lo popular es más bien un estado de cosas, un ejercicio de identidad, un ensayo de identidad que nunca es una cuestión fija y que es muy potente. Creo que le cabe al arte el trabajar con esos saberes.

—Sobre todo, en su último libro casi no existe zona del acontecer que no sea objeto de su crítica cáustica. No obstante, nunca ha tocado el mundo del arte —el mismo que a usted lo cuestiona y legitima de manera aleatoria— ni la historia del arte chileno, un lugar bien común en otros discursos.

—Es que la historia del arte chileno corre paralelo a la historia política del país. Esas zonas fantasma de las que tú hablas son los espacios no catalogados por la historia oficial. Tal vez la historia de las Yeguas del Apocalipsis es un lugar faltante, pero no podría hacerla sólo porque no está Pancho, me falta el reflejo, el contrario amoroso que armaba ese imaginario de estética y subversión. Si yo hiciera una crónica de la historia del arte en Chile, trabajaría con lugares más perdidos, repondría o reeliría, por ejemplo, el trabajo de colectivos como Los Angeles Negros, que en su momento fueron mirados por sobre el hombro. Y es que en la plástica hay una cuestión muy clástica y un arribismo cultural exageradísimo, que deja fuera toda una producción que por muy interesante que sea, queda excluida si el artista no cumple con ciertos requisitos académicos, de pertenencia social. Ahí hay otra historia oculta de la plástica nacional, que es la que me interesaría a mí. ¿Ves cómo insisto en eso de los lugares faltantes? **AVL**



"Lo moderno en este país pareciera ser la escenografía de espejos y cartón que se encumbra en el barrio alto y en los mall de las comunas de medio pelo", afirma Pedro Lemebel.