

Ensayo / Literatura

LA ESCRITURA DE PEDRO LEMEBEL COMO PROYECTO
CULTURAL Y POLÍTICO: CRÓNICA, CIUDADANÍA Y LITERATURA
BAJO EL NEOLIBERALISMO

JUAN POBLETE

LA ESCRITURA DE
PEDRO LEMEBEL
COMO PROYECTO
CULTURAL Y POLÍTICO:
CRÓNICA, CIUDADANÍA
Y LITERATURA BAJO EL
NEOLIBERALISMO



Ensayo / Literatura

EDITORIAL
CUARTOPROPIO

LA ESCRITURA DE PEDRO LEMEBEL COMO PROYECTO CULTURAL Y POLÍTICO:
CRÓNICA, CIUDADANÍA Y LITERATURA BAJO EL NEOLIBERALISMO

© Juan Poblete, 2018.

I.S.B.N. 978-956-396-xxxx

© Editorial Cuarto Propio
Luis Uribe 2435, Ñuñoa, Santiago
Fono: 22 792 6518
www.cuartopropio.com

Diseño y diagramación interior: Alejandro Álvarez
Diseño de portada: Alejandro Álvarez

Impresión: LOM

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1ª edición, octubre de 2018

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
PEDRO LEMEBEL DIXIT	13
INTRODUCCIÓN	
In Memoriam Pedro Lemebel	15
CAPÍTULO UNO	
Un breve contexto sociológico y comunicacional para entender la obra de Pedro Lemebel	23
CAPÍTULO DOS	
La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel	33
CAPÍTULO TRES	
Crónica y ciudadanía en tiempos de globalización neoliberal: la escritura callejera	61
CAPÍTULO CUATRO	
De la loca a la superestrella: cultura local y mediación nacional en la época de la neoliberalización global	79
CAPÍTULO CINCO	
Las fronteras internas en la ciudad de Santiago: Neoliberalismo y globalización de la vida cotidiana	101

CAPÍTULO SEIS	
Arte, literatura y medios masivos en Pedro Lemebel	115
CAPÍTULO SIETE	
La crónica, la novela y la utopía: uso y disolución de los binarios estéticos y sociales	139
CODA	
El proyecto cultural y político de Pedro Lemebel	191
BIBLIOGRAFÍA	195
FUENTES	203

A Pedro Lemebel, un escritor verdaderamente popular.

A Micah Perks, mi escritora favorita.

A mi madre, Clara Garrido Vallejos,
que me escribe por WhatsApp todos los días.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer el apoyo del Committee on Research de la University of California-Santa Cruz que durante estos años ha apoyado este y otros de mis proyectos sobre la cultura chilena, su cine y su literatura. Asimismo, a Catherine Ramírez por su amistad y apoyo y a mis colegas en el departamento de Literatura y en el de Estudios Latinos y Latinoamericanos de UCSC por dos décadas de trabajo conjunto. Un agradecimiento particular a Judith Farré Vidal por su amistad y acogida, y por conseguirme la afiliación y la estupenda oficina en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid, en donde escribí la segunda mitad de este libro. A Marisol Vera, editora extraordinaria y alma de la editorial Cuarto Propio, por publicar el primer libro de crónicas de Pedro y por acoger mis trabajos a lo largo de estos años. A Paloma Bravo, también de Cuarto Propio, por hacer lo propio con la materialidad de los mismos. A la amistad y el apoyo de Fernando Blanco con quien compartimos el interés y la admiración por la obra de Lemebel. A mis hijos Miguel, Samson, Esther y Natalia por dos décadas de cariño, trabajo y juego juntos. Y a Micah Perks, por hacer posible –con amor, paciencia, belleza y humor– el proyecto que más importa.

PEDRO LEMEBEL DIXIT

“...me muevo en los bordes escriturales, en las fronteras de los géneros. Navego entre las fronteras sexuales y literarias. Mis escritos se tambalean y se equilibran entre el periodismo, la literatura, la canción o la biografía. Son materiales bastardos que pongo en escena dentro de este templo sacrosanto de la literatura chilena, porque en Chile la literatura tiene esa aura, tiene esa mística, tiene como un nirvana estético y más aun teniendo a todos estos procesos de la poesía; creo que por eso no escribí poesía. Hubiera sido muy difícil trepar este tremendo falo literario de Neruda, Nicanor Parra, Huidobro.”

“Lo primero que hago con mis escritos es panfletearlos, los difundo por las revistas, los periódicos y la radio. Eso permite que mucha gente que no tiene el dinero para comprarse mis libros pueda tener acceso a ese material, después junto esos textos y los publico, pero primero tienen esa intención de cruzar fronteras, cruzar las fronteras culturales.”

(González, “Entrevista inédita con Pedro Lemebel”)

“Para mí siempre hay una decisión política que detona la puesta en escena de mis irrupciones en el campo cultural. Es más, los géneros –escritura, visualidad, activismo– se contaminan de acuerdo a la pulsión de mis afectos y resentimientos. Por otro lado, lo performativo de mi trayectoria político-cultural existió siempre, lo coliza se me notaba desde el satélite. Siempre fui un cuerpo notorio en su deseante sexualidad transversal. Nunca salí del closet; en mi casa humilde no había ni ropero.”

(Costa, “La Rabia es la tinta de mi escritura”)

“Hay un reflejo mío que siempre me descalabra en el ascenso a la fama. Tal vez, un zaz con triple zeta, un flato a destiempo que deviene feto, una arcada inevitable frente al rostro apolítico del animador de TV, una traición a mansalva que hace decir a los productores: viste, yo te dije que a este tipo no había que invitarlo porque muerde la mano de quien le da de comer. Y esa construcción cultural me fascina, como discurso del hambre resentida.”
(Zerán, “Pedro Lemebel y la loca del Frente”)

“...los Nuevos Tiempos encallaron en los amarres constitucionales del blindado ayer, la justicia fue un largo show televisivo, y el boom económico le puso llantas Good Year a la carreta chilena.”

(*Loco afán*, 171-172)

“La crítica fetichista siempre te analiza con lupa, poniéndote como objeto de especulación moral. No entiendo esas palabras: ¿décimo qué?, ¿heteronorma qué? Son palabras adoptadas del nuevo cuiquerío cultural. No me apasionan los estudios queer, encuentro que crean otro gueto, la loca académica me da náuseas. Me interesan más los movimientos sociales, las marchas estudiantiles, los estallidos políticos clandestinos que remecen la subjetividad social. Los colectivos de estudiantes secundarios que han aparecido, como El colectivo Lemebel del Liceo Barros Borgoño, donde yo estudié, o las Putas de Babilonia del Lastarria.”

(Cossío López, “Pedro Lemebel”)

“ Ha pasado el tiempo y han ocurrido transformaciones de mi trabajo: desbarroquizaciones, decantaciones de la adjetivación. Creo que hay un acercamiento a mi biografía, aunque mi memoria me juega malas pasadas, a veces se me confunde el lo viví, lo soñé o me lo contaron. Tiendo a confundir memoria e historia, memoria y sueño, memoria y deseo, en fin... al final no me queda claro si lo soñé, me ocurrió o lo ficcioné, aunque la ficción no me queda. En fin, es el vértigo inestable de la escritura.”

(Cossío López, “Pedro Lemebel”)

INTRODUCCIÓN: IN MEMORIAM PEDRO LEMEBEL

El 23 de enero del 2015 Pedro Lemebel (Pedro Segundo Mardones Lemebel) perdió finalmente la batalla contra el cáncer a la laringe que lo había enmudecido durante los últimos dos años de su vida. Este gran artista de performance y escritor de crónicas, chileno y gay, nacido en 1955 en un barrio pobre de Santiago llamado el Zanjón de la Aguada, se había referido a su propia suerte generada por el cáncer con el humor que lo caracterizaba: “Cómo es la vida, yo arrancando del sida y me agarra el cáncer” (García) y luego: “Siempre fue una enfermedad más, y de la que conocía algunos antecedentes. No era para morirse tampoco, y no lo asumo como un estigma macabro. Quizás llegue a escribir sobre esto, algún día” (Bahamondes). Y finalmente en su página de Facebook en el último día del 2014, y ya anticipando su propia muerte, Lemebel agregó:

No alcancé a escribir todo lo que quisiera haber escrito, pero se imaginarán, lectores míos, qué cosas faltaron, qué escupos, qué besos, qué canciones no pude cantar. El maldito cáncer me robó la voz (aunque tampoco era tan afinado que digamos). Los beso a todos, a quienes compartieron conmigo en alguna turbia noche. Nos vemos, donde sea. Pedro Lemebel.

Perder la voz hacia el final de su vida no fue, por supuesto, una paradoja menor en la trayectoria de un escritor que había lanzado un triple desafío al establishment cultural y político chileno: Lemebel era gay en uno de los países valóricamente más tradicionales de América Latina; era desafiantemente proletario y simpatizante comunista en un contexto cultural pequeño y abrumadoramente dominado por una élite profundamente

conservadora; y era centralmente un escritor de crónicas y un artista performático en un país conocido por sus poetas y novelistas. Ese desafío había siempre implicado pelear, primero, por el derecho a tener voz y, luego, por el de ser escuchado. Lo mejor de la obra de Lemebel, definida por la lucha por producir una nueva forma de práctica cultural –que expresara y fuera fiel a las muchas formas de violencia que, según el autor, habían definido Chile en el pasado reciente; pero que fuera capaz, también, de alcanzar vastas audiencias a través de los medios masivos de comunicación– tuvo lugar en un contexto desafiante y estimulante para su proyecto creativo. Expando este contexto en el primer capítulo de este libro.

En un artículo publicado en el año 2012 (y que aquí es ahora el capítulo cuatro) dividí la producción literaria de Lemebel hasta ese momento en tres etapas: en la primera había dos grandes libros de crónica: *La esquina es mi corazón: Crónica urbana* (1995) y *Loco afán: Crónicas de sidario* (1996); la etapa de transición estaba definida por la publicación de *De perlas y cicatrices* (1998) y *El zanjón de la Aguada* (2003); la última etapa incluía *Adiós Mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008).¹

En mi propuesta, el principio que organizaba estas tres etapas era el movimiento desde una forma de voz autorial basada en la figura de la loca a otra basada en la figura del autor literario de gran éxito comercial y alto reconocimiento nacional e internacional.

1 Estos eran hasta ese entonces los libros publicados por Lemebel. Luego se publicarían *Háblame de amores* (2012) y, ya póstumamente, *Mi amiga Gladys* (2016). Además de sus libros, el arte performativo de Lemebel merece ser reunido. Este va de su innovadora colaboración con Francisco Casas en el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis en los años ochenta tardíos y noventa tempranos del siglo pasado a sus últimas performances a la entrada del Museo de Arte Contemporáneo y del Cementerio Metropolitano en Santiago. Un primer e importante paso en este sentido ha sido dado por Gerardo Mosquera, Pedro Montes, Fernanda Carvajal y Alejandro de la Fuente que organizaron en 2016 en Santiago dos exhibiciones sobre el trabajo performativo de Lemebel. Véase también el catálogo de las performances de Las Yeguas del Apocalipsis en www.yeguasdelapocalipsis.cl

En cada caso lo que definía la respectiva etapa era, también, la mediación entre lo local, lo nacional y lo global.

El primer Lemebel de la loca se fundaba en aquel personaje y su densa red de aventuras locales y recorridos fuertemente territorializados. Ese Lemebel proyectaba su atención sobre temas que ya tenían fuerte circulación y reconocimiento internacional (como el derecho a la diferencia en las minorías, la denuncia de la violencia sobre las minorías sexuales y los derechos humanos, la creciente marginalización de los pobres y los jóvenes) pero eran fundamentalmente ignorados en el ámbito nacional. El último Lemebel se había convertido, por otro lado, en una figura nacional, un autor conocido en todo el país y reconocido en la calle por todos. Para este Lemebel la salida anónima que caracterizaba y potenciaba antes a la loca se había vuelto un escape imposible, mientras que el autor se veía obligado permanentemente a auto-performarse como figura nacional y estaba siempre dispuesto a escribir sobre ella.

Si la forma de legitimidad de la loca era su externalidad, su condición foránea respecto a las coordenadas que dominaban el espacio nacional; el Lemebel autor de la segunda época asienta su legitimidad, o la legitimidad de su voz cronística, precisamente en la dimensión de alcance nacional de su reconocimiento en cuanto autor. Desde un punto de vista bourdieano podría señalarse que el primer Lemebel, quien carece entonces de cualquier capital en el campo literario chileno, sólo puede reclamarlo desde la ruptura, con frecuencia radical, con los lenguajes y convenciones dominantes en la escritura nacional. Ese Lemebel escribe en fuga tanto de los cánones políticos de la transición como de los literarios y comunicacionales dominantes, descubriendo una forma de marginalidad social que –en tanto había sido invisibilizada en la forma complaciente de democracia que regía a la sazón en el país– podía tener un alto potencial crítico. Es un Lemebel que con frecuencia explora simultáneamente la aventura del cuerpo y el deseo, en donde la voz y el ojo del autor, tornados

recursos de la loca, recorren ansiosos las calles de Santiago. De estos temas se ocupan los capítulos dos y tres de este libro.

Esta crónica loca-lizada emergía como una alternativa radical a la novela y se inspiraba tanto en una sospecha de lo literario, lo que Lemebel alguna vez llamó “todos esos montajes estéticos de la burguesía” (Blanco y Gelpí, 97) como en el deseo de comunicar en un nuevo lenguaje literario capaz de circular más allá de la ciudad letrada. En vez del orden de la novela clásica, en vez de la coincidencia de cultura y estado en el territorio nacional, la crónica en Lemebel –como señalo aquí en los capítulos tres y cinco– hablaba del desorden de lo social y de una ciudadanía disminuida y debilitada en tiempos neoliberales. La crónica aparecía entonces como una alternativa radical de escritura respecto a las formas literarias dominantes y a los estilos hegemónicos de la comunicación masiva. Lemebel hacía así de lo marginal doblemente local-izado, algo central para su producción cultural en al menos tres sentidos. Primero, lo tematizaba, en un contexto que tendía más bien a su represión o negación. En segundo lugar, lo hacía por la vía de mejorar una forma y un vehículo, la crónica misma, capaz de ser literaria en los medios masivos y masmediática y de amplio público dentro de lo literario. Finalmente, creaba un lenguaje para darle vida a esas ambiciones anfibia: lo que aquí llamo el barroco popular de Lemebel. Este barroco combinaba una versión fuertemente localizada del español chileno vernáculo de clase trabajadora con un alto grado de estilizada formalización neobarroca.

El segundo Lemebel en cambio, hablaba desde el centro mismo de su consagrado lugar nacional e internacional. Aquí no se trataba sólo de que biográficamente las salidas anónimas resultaran imposibles para una figura de renombre sino también de que la forma de autorización escritural de su voz estuviera directamente basada en esa nueva posición en el mercado de la literatura. Mientras el primer Lemebel de la loca, aunque definido por sus escapadas y líneas de fuga, colocaba de lleno en el centro

de su intervención y de la discusión a los marginales sociales y sexuales que eran considerados exceso o surplus social por el régimen neoliberal, el último Lemebel, definido por lo autobiográfico y la memoria, se había vuelto el depositario de una misión de memoria y repetición más amplia, había devenido el mismo una suerte de memorial cuya función principal parecía ser, por un lado, el recuerdo, el testimonio; y, por otro, la afirmación de su propia centralidad tanto para la legitimación de su voz como para la prolongación de su proyecto literario.

Lemebel sabía bien, por supuesto, cuán difícil era encontrar el punto justo de equilibrio en un mercado social y literario definido por las reglas de los otros y caracterizado por su capacidad para mercantilizarlo todo, incluyendo el disenso. Uno de los logros de Lemebel, y no el menor de ellos, fue —como propongo en los capítulos seis y siete de este libro— la sostenida exploración de esta encrucijada. Me gustaría entonces terminar esta presentación general con unas palabras de Pedro del año 2000 sobre su propia obra, justo en el momento en que empezaba a alcanzar la fama internacional. Estas palabras son un agudo comentario sobre los desafíos y las paradojas de hablar exitosamente desde los márgenes, de lograr una carrera basada en iluminar lo que es marginal y reprimido, de hacer trabajo cultural en Chile en la época de su globalización neoliberal.

Yo creo que eso tiene que ver, en parte, con la puesta en escena que yo he hecho de mi vida y mi obra, porque me encanta como para escenificarla en el medio chileno. A nadie se le olvidan las Yéguas del Apocalipsis. A nadie se le olvidan algunas irrupciones escandalosas que yo he hecho. Pero también, por sobre eso, algunas minorías tienen que pasar por esa irrupción para inscribirse en la historia cultural del país, en el medio pacato, moralista, cagón, por no decir hipócrita, que hace pasar este tipo de tema por esa fanfarria de espectáculo, de frivolidad. Y es una forma de cooptación. Así yo lo entiendo. Quizás yo sea el signo de la cooptación, sobre todo ahora que mis libros se van a publicar afuera, que ya

puedo manejar un nombre, en forma tembleque, pero manejo un nombre. Yo creo que estoy al filo de la cooptación. Ese es el riesgo del equilibrista que lleva en sí contenidos, entre comillas, marginales, entre comillas, periféricos, e intenta dignificarlos, más que legalizarlos o adscribirlos a una cultura urbana (Ferreira, 10)

Desde este precario, pero altamente productivo lugar, escribió Lemebel buena parte de su obra. Construyó así, para sí mismo, un lugar intermedio en las formas de especialización y espacialización del mercado literario que describe Pierre Bourdieu cuando marca dos polos claves: el restringido de la vanguardia, que rechaza al mercado y las estructuras, los lenguajes y los prestigios dominantes y el más abierto e irrestricto de la literatura de gran popularidad que busca la consagración que el éxito comercial brinda a muchos autores convertidos en marca. Ahí está una de las formas de la gran originalidad de la obra lemebeliana. Si, como tendremos ocasión de ver en este libro, su posición política se basaba en la conflictividad, y si su estrategia mediática lo hacía en el escándalo y la intervención táctica, su literatura —su estilo barroco-popular, sus textos cronísticos publicados primero en revistas y periódicos y sólo después en libros, su única novela—era, paradójicamente, una forma poderosa de integración y contacto de y entre mercados, públicos, circuitos de comunicación y prácticas discursivas ampliamente separados en Chile. A su crítica de la literatura chilena como discurso hegemónico de la burguesía nacional y a su ácida visión de los medios masivos como tranquilizantes mentirosos e interesados del pueblo chileno, Lemebel contraponía su propia narrativa. Concebía a esta siempre como una forma de “hacer grafiti en el diario” o “panfleteo en la radio” y, por lo tanto, como mediada, antes que por el libro, por los medios masivos y modernos de comunicación, cuyos aparatos y formatos eran, entonces, tanto los instrumentos como los objetos de la crítica. En el contexto neoliberal y tecnológico contemporáneo, constituido a partir de la granular segmentación de

las audiencias y los nichos de mercado dentro de lo que solíamos llamar el público nacional, Lemebel aspiraba siempre a un público nacional transversal, socialmente heterogéneo y seducido por su poderosa hibridación de oralidad chilena y escritura formal. Este proyecto narrativo y político era su manera de proponer un retorno crítico y más democrático a lo nacional-popular en tiempos de globalización neoliberal. La clave de esta propuesta era aquello que en los capítulos seis y siete describo como las tres formas de proletarianización a las que Lemebel somete la cultura y la literatura chilenas. Estas formas de proletarianización suponen una redefinición de lo que sea política y de lo que, por ende, pueda ser considerado político; un sistemático trabajo en los medios de comunicación (fundamentalmente alternativos y, ocasionalmente, de alcance nacional) contra las formas hegemónicas de la masmediación; y, finalmente, una redefinición de lo que significa hacer trabajo cultural en Chile en la época de la globalización neoliberal por la vía del uso y superación de los binarios culturales que patrullan los límites entre la cultura alta y la popular, la literatura y los medios masivos, el intelectual y las masas, lo cognitivo y lo afectivo, el sujeto sexuado y una sociedad más justa y liberada. ¿Habría sido este el mayor escándalo de su estética proletarianizante y su gran aporte a la cultura nacional?

Este libro, que desarrolla una perspectiva crítica sobre el conjunto de la obra de Lemebel —y especialmente sobre su obra narrativa, la crónica como género y la poética lemebeliana— recoge más de quince años de leer y pensar este corpus y la figura de su autor, en el contexto literario chileno y latinoamericano. Junto a los capítulos seis, siete y la coda, que son material inédito o inédito en español y constituyen la mitad de este volumen, reúno en los otros una serie de ensayos publicados a lo largo de este período en revistas y libros (agradezco a los editores de esas publicaciones el permiso para hacerlo).² Los textos han

2 La lista de fuentes se encuentra al final de este volumen.

sido revisados para actualizar información, evitar repeticiones y darle al libro la continuidad adecuada. Creo que el conjunto desarrolla una visión amplia y analítica que busca contribuir a la comprensión más profunda de una figura clave de la cultura chilena, para pensar, sentir y entender el largo y decisivo período que va desde las promesas del gobierno socialista de Salvador Allende, pasando por las violencias de la dictadura militar, a los desencantos y paradojas del desarrollo neoliberal contemporáneo.

CAPÍTULO UNO

UN BREVE CONTEXTO SOCIOLÓGICO Y COMUNICACIONAL PARA ENTENDER LA OBRA DE PEDRO LEMEBEL

La obra de Pedro Lemebel debe ser comprendida en el contexto de al menos dos transformaciones epocales que afectaron Chile en los años que van desde el golpe de Estado en 1973 hasta el fin de la llamada Transición democrática y sus gobiernos en el año 2010. Estas dos transformaciones serán vistas aquí en su marco global y nacional a través, respectivamente, de la obra de Manuel Antonio Garretón y José Joaquín Brunner. Uniendo estas dos escalas en dichos procesos de cambio se halla la pionera y revolucionaria implementación, primero nacional y luego global, del neoliberalismo y la racionalidad del mercado como lógica de lo social. La obra de Lemebel fue un continuo esfuerzo por pensar y escribir en y sobre el contexto social creado por las consecuencias sociales, culturales y políticas de las dos violencias involucradas en el caso chileno: el brutal fin de una forma de democracia y sociedad y el reemplazo de estas por sus contrapartes neoliberales. Paradojalmente, pero también lógicamente, la obra lemebeliana es no sólo una reacción crítica frente a estos procesos sino una expresión de las tensiones, contradicciones y posibilidades por ellos creadas. Como buena parte de la mejor cultura chilena del período, la narrativa de Lemebel encontró en la crítica a las violencias neoliberales a nivel nacional, su forma discursiva de incorporación e inserción en el mercado cultural global. Su obra fue lo que en el capítulo tres llamaré una escritura de emergencia, y ello en un doble sentido: por un lado, escribió siempre de y desde la precariedad de lo excluido y lo discriminado en el nuevo contexto neoliberal; y por otro, toda su producción habló vigorosamente de la emergencia de formas de comunicación cultural

y presencia ciudadana allí donde las condiciones de globalización neoliberal aparecían, con frecuencia, como más inhóspitas para su expresión.

I. La perspectiva global de la transformación de lo nacional

En un interesante ejercicio de macro-sociología, Garretón caracterizaba ya en 1999 la encrucijada cultural y política de América Latina en tiempos de globalización distinguiendo dos tipos de sociedades, tres grandes cambios epocales que afectarían el paso de un tipo societario a otro y, finalmente, cuatro desafíos que el futuro de nuestras sociedades planteaba. Los tipos societarios marcaban el cambio de la sociedad industrial del estado nacional –organizada según dos ejes: “uno era el eje trabajo y producción; el otro era el eje estado nacional, es decir, política” (6) que producían sus actores específicos– a otro tipo societario, la sociedad posindustrial globalizada, que “tiene como ejes centrales el consumo y la comunicación” y que produce sus propios actores: los públicos y los actores identitarios (Garretón.).¹

Los tres cambios arriba referidos involucraban: los principios de acción colectiva e individual, el concepto de ciudadanía y la idea del todo social. Frente al Estado y a la política que movilizaban la acción social en la época industrial nacional, se alzaban hacia el fin de siglo formas supranacionales como el pacifismo, el ecologismo, las políticas identitarias, etc. Frente al concepto clásico de ciudadanía y la política individual se erigían dos formas de participación y de reclamo de derechos que se extendían tanto a campos tan diversos como el comunicacional, ambiental, de doble nacionalidad, etc., como a ciertos

1 Esta sociedad posindustrial carece en sí misma de organización política y sólo existe en la práctica histórica asociada a formas diversas de tipos societarios políticamente organizados, generando tal vez sociedades nacionales posindustrializadas.

derechos “que se reclaman por una particularidad no extendible a otros ciudadanos: de género, de edad, de etnia” (9) o incluso relativos a la vida en la ciudad. Finalmente, frente a las formas clásicas de exclusión e integración que caracterizaron las sociedades clasistas en la América Latina moderna, se levantaban nuevas y poderosas formas de integración y exclusión de carácter nacional y global.

De acuerdo con Garretón, esta configuración epocal suponía cuatro desafíos: la construcción de democracias políticas en sentido fuerte; la democratización de lo social, la definición del modelo de desarrollo y, consecuentemente, la definición del modelo de modernidad en que la sociedad nacional buscaba insertarse.²

Para Garretón estas transformaciones y procesos habían traído consigo un cambio radical de las relaciones entre Estado y sociedad, al cual llamaba “una transformación de la matriz de constitución de la sociedad”, es decir, un cambio en el régimen político, entendido aquí como la mediación institucional entre Estado, sistema de representación y base socioeconómica y cultural. A diferencia de la matriz clásica en América Latina en que el Estado era el referente obligado de toda acción colectiva (de desarrollo, movilización, redistribución o integración), en la nueva matriz emergente y aún por decidir, los tres componentes entraban en relaciones diversas. Para nuestros efectos aquí la transformación más importante era la relativización del rol de la política como cemento societario (que integraba, daba acceso a bienes y fundamentaba el sentido de las vidas individuales y colectivas) y el nuevo rol de la cultura. La política dejaba de ser la única política y pasaba a ser una más de las manifestaciones de lo

2 Para el primer desafío el peligro eran entonces menos los golpes militares que la calidad de la participación, representación y satisfacción ciudadanas. El segundo desafío implicaba articular “la doble dimensión complementaria de igualdad y diversidad socio-cultural” (13) para redistribuir el capital económico, pero también el capital cultural, el poder político y la capacidad de gestión y presión. La redefinición del modelo de desarrollo pasaba por superar los límites del modelo neoliberal, impuesto en el continente con la ayuda de regímenes autoritarios.

político y la cultura “—entendida como la búsqueda de sentidos, y el conjunto de representaciones simbólicas, valores y estilos de vida— adquiriría consistencia y densidad propias, no reductibles a la política o a la economía” (25)

Este es el primer contexto en que se inserta la obra crónica y narrativa de Pedro Lemebel. Ella ejemplifica, complica y expande un marco conceptual definido por el paso de una sociedad nacional industrial (o en vías de industrialización) a una posindustrial con la consiguiente emergencia de nuevas formas de acción social nacional y supranacionales, expansión del concepto de ciudadanía y derechos y nuevas formas de integración/exclusión social. Más específicamente sostendré, en varios de los capítulos que siguen, que la obra de Lemebel, y especialmente su crónica, responde a las nuevas funciones de la cultura en la expansión y ejercicio de la ciudadanía y que ello significa una transformación de las funciones y formatos discursivos clásicos que separan literatura y periodismo.

II. La perspectiva nacional de la transformación global: Neoliberalismo y cultura en Chile

José Joaquín Brunner había ya descrito tempranamente para el contexto chileno lo que podríamos llamar las contradicciones culturales del neoliberalismo neorevolucionario que la dictadura chilena usó para refundar el país. De acuerdo con Brunner la cultura chilena de la segunda mitad del siglo XX estuvo regida en sus tres manifestaciones revolucionarias —la llamada revolución en libertad de la Democracia Cristiana (1964-1970), la revolución socialista de la Unidad Popular (1970-1973) y la revolución militar (1973-1990)— por “la égida sobredeterminante de la política” (*Un espejo*, 48) expresión con la cual se refiere a estos vastos intentos de la imaginación política por refundar la sociedad ex-nihilo. Las dos primeras experiencias coinciden centralmente

con la instalación de una moderna cultura de masas en el país: la vida cotidiana y la producción especializada de mensajes culturales se transforman en el período que empieza con los sesenta, la escolarización avanza, la televisión se impone, se intensifican los procesos de integración social tanto al nivel del consumo masivo de los mensajes mediados como al nivel del proyecto político. Frente a esta democratización profunda de la cultura, la dictadura va a oponer contradictoriamente diferentes mecanismos para contrarrestar sus efectos. El nuevo estado militar represor va a abandonar su papel de promotor de la cultura “entregando la regulación de los procesos comunicativos, en todo lo posible, a los circuitos privados coordinados por el mercado” (105) reservándose al mismo tiempo las “funciones de control ideológico y administrativo de dichos procesos e interviniendo para ello en la reorganización de los principales aparatos culturales” (105). Desde ese momento, la liberalización de los mercados culturales a manos de la empresa, con los intentos de la elite intelectual militar, de arrestar sus posibles efectos subversivos en lo valórico y social. Control y sujeción serán funciones que el estado militar confiará tanto a sus aparatos represivos como a las fuerzas privatizadoras del mercado y de la cultura nacional e internacional masmediada que vendrá así a reemplazar a la cultura nacional-popular previa.³ Unos años más tarde, Brunner radicalizará la hipótesis de las contradicciones señalando que la oposición entre disciplinamiento social autoritario y modernización de la cultura era sólo aparente. El férreo control social y la desarticulación violenta de sus fuerzas políticas (partidos, sindicatos, formas locales de asociatividad, etc.) fueron la condición necesaria y la oportunidad para “liberalizar” y privatizar la economía y desplazar la coordinación social producida por el estado por aquella que genera la “comunidad de mercado”.

3 “la cultura es transformada así en un sistema de satisfacciones privadas (y de las expectativas asociadas de orden, de seguridad, de bienestar, de movilidad). (107)

Autoritarismo y neoliberalismo se dieron así la mano. Y lo que en un principio pudo parecer un maridaje condenado al fracaso, resultó eventualmente en una acción que se apoyaba simultánea y ‘exitosamente’ en la represión disciplinaria y en la apertura de la sociedad a los mercados. Administración de las personas, por un lado; libertad para las cosas, capitales y bienes por la otra. (Brunner, *Bienvenidos*, 251)

El lado complementario de este dispositivo es que muchos de los funcionarios de la dictadura que desde el Estado privatizaron las empresas públicas (electricidad, acero, azúcar, línea aérea, teléfonos, telecomunicaciones, etc.) aparecieron luego en los años noventa en los directorios de muchas de esas mismas empresas y en general, en altos puestos en los nuevos grupos económicos constituidos bajo el amparo de la dictadura (Mönckeberg, 21-59).⁴ Esta situación tuvo, como veremos, un fuerte efecto sobre las posibilidades de una comunicación democrática en Chile y es el segundo contexto necesario para entender la obra de Lemebel.

Tanto en Brunner como en Garretón, entonces, las cambiantes relaciones entre política y cultura en el caso chileno son usadas para explicar aspectos centrales de la transformación epocal del país que los años de la dictadura y su proyecto social significaron durante y después de este período. En el mismo contexto Patricio Marchant había hablado del golpe militar de 1973, que enmarcaba la periodización de la contemporaneidad en Chile, como de un “golpe contra la representación”, como una perturbación radical de las formas en que era pensado y hablado lo social. Este quiebre de la significación, insistieron Idelber Avelar,

4 Mönckeberg señalaba: “...falicé mi interés en los nuevos grupos económicos que han aparecido en escena en Chile después de la dictadura militar. Aquellos forjados al amparo de este régimen, que primero fueron asesores y ejecutivos de gobierno, que privatizaron empresas –muchos de ellos para privatizarse con ellas después– que ‘normalizaron’ otras y que decidieron por todos nosotros cuando no había Parlamento ni libertades.” (10)

Alberto Moreiras y Nelly Richard, definía el espacio de la posdictadura y planteaba el desafío de encontrar un lenguaje alternativo a las respuestas ya ofrecidas: las expertas y acomodaticias de las ciencias sociales, los intentos comunistas de recomposición de esos lenguajes épicos pasados o la indiferencia del consumidor en el mercado. Para Richard ese lenguaje lo proporcionaban las vanguardias plásticas y literarias chilenas que respondieron al desastre categorial del golpe, a la pérdida del sentido de lo social, con una insistencia en, al menos, no perder de vista el sentido de la pérdida misma. Lemebel quiso dar un paso más en esta rearticulación de un lenguaje social que permitiese salir de la mudez y enfrentar los desafíos que el nuevo espacio, definido por el proyecto neoliberal e impactado por la globalización, había creado en Chile.

De manera similar a lo expresado por Brunner, Guillermo Sunkel y Esteban Geoffroy destacaban al comenzar el nuevo siglo el carácter constitutivo que el Estado chileno había tenido en la conformación de los mercados de la prensa escrita y de la radio contemporáneas. Tras el golpe militar, el gobierno dictatorial clausuró la llamada “prensa política”, es decir, toda menos la de los dos consorcios todavía hoy hegemónicos (*El Mercurio* y *Copesa*) y cerró todas las radios de izquierda, mientras mantenía un férreo control ideológico sobre estos dos ámbitos comunicacionales. De este modo se dieron las condiciones para una situación oligopólica que aún persiste y que es particularmente evidente en la prensa. El estado democrático posterior a 1990 decidió intervenir lo menos posible en el supuesto juego del mercado así constituido. Ello significó, en la práctica, la desaparición de casi toda la prensa alternativa que se había desarrollado durante el último período de oposición a la dictadura. Esto, combinado con un estricto control sobre la televisión y con la hegemonía de los consorcios radiales y su modelo de radiodifusión de entretenimiento, auguraba dificultades para la preservación futura de la diversidad cultural y política en el país. La situación se completaba

con la forma peculiar en que los grupos económicos y políticos de derecha han siempre enfrentado en Chile los desafíos de lo que podríamos llamar las contradicciones culturales del capitalismo nacional. El proceso de concentración de la propiedad de los medios había ido acompañado de un marcado monopolio ideológico que se hacía sentir, además de en las ideas difundidas, en la presión sobre la contratación de avisaje publicitario y en el control de las redes de distribución.

Nuestra hipótesis sería que la raíz del problema se encuentra en el empresariado chileno: esto es, un empresariado ideológicamente homogéneo, educado en una matriz económica neoliberal y en un conservadurismo valórico donde quienes se salen de este esquema constituyen excepciones a la tendencia general. Esto incluye no sólo a los propietarios de los medios sino al conjunto de los avisadores. (Sunkel y Geoffroy, 115).⁵

Si esta fue la respuesta de los poderes económicos, a nivel de la población general aquellas contradicciones se manifestaron en un “difuso malestar social” dentro de lo que Norbert Lechner llamó “las paradojas de la modernización en Chile” (101). A través de las encuestas del PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo) se había logrado establecer que algunos de los rasgos predominantes del imaginario social chileno eran: el miedo a la exclusión (de la previsión, los sistemas de salud, la educación); el miedo al otro (“el temor al delincuente, muy superior a las tasas reales de delincuencia, es la metáfora de otros miedos” (102)); el miedo al conflicto junto con el retraimiento en lo privado; y, finalmente, el miedo al sin sentido que “muestra la vida social como un proceso caótico” (102).

5 En este sentido y para el caso chileno, Lechner recordaba la hipótesis de Gino Germani sobre el tradicionalismo ideológico de la elite “que busca limitar la modernización al ámbito económico a la vez que reforzar la socialización de los valores tradicionales a través de la familia y de la escuela”. (103)

La hipótesis de Lechner era que “la individualización en curso requiere una reconstrucción de lo social” que suponía “prestar atención a las formas emergentes de lo colectivo” que, en su flexibilidad, (o incluso liviandad y fugacidad) y liberados o carentes de sus lazos habituales, serían difíciles de reconocer desde la perspectiva del proceso social en que el estado nacional procuraba la integración a una modernidad organizada. El desafío de la modernización chilena sería así compatibilizar desarrollo y subjetividad para encontrar una forma de unidad colectiva que permitiese respetar y desplegar las diferencias individuales en un mundo postradicional. En un mundo en donde las aspiraciones, los riesgos y las responsabilidades se han privatizado “faltan oportunidades de ‘codificar’ los sueños (...) codificación que suele elaborarse en la conversación e interacción social” (Lechner, 110). En esta tarea, sostendré aquí, ha sido fundamental el trabajo sobre formas de comunicación y cultura alternativa que en Chile ha representado, entre otras, la obra, ahora completa, de Pedro Lemebel. Es en este contexto político-comunicacional en donde todas sus artes –su estética de la hibridación y la mezcla barroco-popular, sus estrategias mediáticas y performativas basadas en la pose, la exhibición del cuerpo y el escándalo cuidadosamente preparado o improvisado, y su uso calibrado del humor, el erotismo, la violencia y la memoria– muestran ser parte de una elaborada propuesta estética y cultural y adquieren su sentido más cabal. A explorar dicha estética y esa significación se dedica el resto de este libro.⁶

6 La obra de Lemebel ha producido ya una bibliografía crítica considerable. Además de Blanco, *Reinas de otro cielo* y Blanco y Poblete, *Desdén al infortunio*, puede verse ahora la muy extensa bibliografía compilada por Shedenhelm, “La ya abundante”.

CAPÍTULO DOS

LA CRÓNICA, EL ESPACIO URBANO Y LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA OBRA DE PEDRO LEMEBEL.

“Como una pequeña victoria de ángeles marchitos que siguen entonando la fiesta más allá de los límites permitidos, rompiendo el tímpano oficial con el canto tizonado que regresa a su borde, que se va apagando tragado por las sirenas policiales que encauzan el tránsito juvenil en las púas blindadas del ordenamiento” (*La esquina*, 38)

Introducción

La relación entre la vida social y el discurso escrito (en sus varios géneros y formatos) es una relación histórica y fluctuante en donde las formas de la representación adquieren, pierden o recuperan su capacidad de expresar y dar cuenta de una realidad específica, según varían las demandas sociales y las posibilidades tecnológicas que vehiculan tal visión. La crónica nació tanto como mediación entre Europa y América en el llamado editor de tijeras del siglo XIX cuya labor era simplemente elegir, recortar y pegotear los materiales que venían ya preparados del exterior, cuanto como lugar de entrada de una sensibilidad popular centrada en el caso sensacional o espectacular que permitía una sociabilidad amplia y popular basada en un conocimiento y una sensibilidad compartidas que no pasaban, además, por las vías de distribución desigual del capital cultural que la escuela nacional empezaba a instaurar y promover. De este modo, el espacio textual de la crónica cumplió funciones de intermediación cultural entre una narrativa popular, lo que Jesús Martín Barbero llama

una matriz cultural popular, y el imaginario tendencialmente masivo e industrializado de la naciente prensa de masas.¹

Por otro lado, en otra de sus versiones, la crónica es el género a través del cual se especializa el gran escritor latinoamericano adquiriendo por vez primera una independencia respecto al patrocinio estatal o eclesiástico. Como lo demuestran Ángel Rama y Julio Ramos, la crónica es además el vehículo textual con el cual el escritor modernista construye su especificidad discursiva en la crítica a la modernidad y a la modernización positivista de la sociedad latinoamericana. La crónica funciona aquí como un espacio que permite la articulación del escritor con el mercado y, a la vez, como la superficie que registra el programa de crítica negativa de dicho mercado y su modernidad que –como definición de sí mismo– el nuevo escritor se autoconfiere.² Dados estos orígenes múltiples, no debería extrañarnos que hoy –en una nueva encrucijada de transformaciones culturales profundas con el consiguiente desafío a las jerarquías culturales existentes– la crónica (re)aparezca, al menos en mi hipótesis, como el espacio para contemporáneos fenómenos de mediación entre la nueva organización de la producción intelectual y nuevas formas de discursividad pública, entre nuevas prácticas y demandas de consumo lector y los géneros escriturarios dominantes, entre los imaginarios nacionales y urbanos y las formas de discursividad globales.

En este contexto resulta sugerente la hipótesis de José Joaquín Brunner acerca del carácter épico de la sociología y de su ya secular lucha con la novela por el derecho a autoconcebirse como la representación más ajustada y comprensiva de las complejidades de lo social. Ocupada de los grandes procesos, de los macrorrelatos y las macrovisiones de la modernización, dice

1 Véanse Martín Barbero, (*De los medios a las mediaciones*) y la obra pionera de Sunkel, *Razón y pasión en la prensa popular*.

2 Véanse Ramos, (*Desencuentros de la modernidad en América Latina*) y Rama, (*Rubén Darío y el Modernismo*).

Brunner, la gran sociología —que propugnó, por ejemplo, las grandes épicas del desarrollo— podría estar “en vías de desaparición, ahora que los ‘grandes relatos’ parecen haberse desacreditado y las micro-representaciones de la vida cotidiana se hallan mejor servidas por los medios de comunicación” y la novela. (“Sobre el crepúsculo”, 31)

Brunner continua:

Ni las grandes categorías sistémicas del lenguaje de la sociología, ni sus pequeños conceptos de interpretación de la vida cotidiana, parecen sostenerse en pie frente al doble embate del Banco Mundial y la novela contemporánea. Aquel describe y analiza más fehacientemente los sistemas y proporciona además manuales para actuar sobre ellos. Y ésta representa más ricamente los elementos de la vida interior y colectiva. (“Sobre el crepúsculo”, 28)

El sociólogo chileno atribuye además a la novela el mérito de proporcionar “un punto de vista, desde la actualidad, sobre la contemporaneidad.” Por mi parte, yo quisiera sostener que dicha capacidad ha (re)encontrado en la crónica un ‘nuevo’ vehículo de larga data en la historia de las interfaces entre oralidad y escritura, vida cotidiana y sistemas de representación y circulación discursivas en América Latina. Hay en ella eso que Pedro Lemebel —al análisis de cuya obra cronística se dedica el resto de este capítulo— ha llamado el “hacer grafiti en el diario” o “panfleteo en la radio”³ y que otros han llamado “narrativas de urgencia” o visto como característica de géneros alternativos como el testimonio que supuestamente señalarían también, el fin de la literatura de ficción y el comienzo de una era posliteraria. (Beverley)

3 Decía Lemebel: “me he sentido cómodo en la radio [en donde leía sus crónicas], me he sentido más prolífico en tanto mis escritos los retorno a la oralidad desde donde salieron, y los reinstalo en la oralidad ciudadana. Me gusta esa especie de panfleteo de mis textos antes de transformarlos en libro” (Mellado, “Entrevista”, 2).

Como la novela para Brunner, la crónica tiene en mi hipótesis la cualidad de proponer una articulación diferente entre temporalidad, representación y recepción, al mismo tiempo que se instituye como una alternativa en la producción de esos manuales para vivir la cotidianidad. Alain Touraine por su parte, ha señalado que en los movimientos sociales –que se multiplican en las urbes latinoamericanas y mucho más allá de ellas y que la crónica a menudo tematiza– el objetivo es “el control de la historicidad”, definiendo a esta como “el conjunto de modelos culturales que rigen las prácticas sociales” (citado por Escobar, “Culture”, 71). En la confluencia de ambas propuestas, podemos postular que la crónica ofrece la posibilidad diaria de articular los significados de la vida cotidiana en la lectura o escucha de un texto transmitido por medios modernos de comunicación masiva. O que, como señala Susana Rotker hablando de la experiencia de la violencia urbana en América Latina, allí donde “el idioma de las cifras” pierde efectividad para comunicar dicha experiencia, ya sea porque se repite interminablemente o porque se encierra en el lenguaje especializado de los expertos, surgen los relatos orales y las crónicas que los acogen como “saberes originales” para narrar lo inexplicable (“Ciudades”, 8). Desde este punto de vista entonces, la crónica funciona recogiendo –en tanto sucedáneo contemporáneo– la versión posmoderna de los roles históricamente adjudicados a la novela de costumbres cuyas pautas debían funcionar simultáneamente como manuales de socialización y de nacionalización de los ciudadanos.

En otra parte he sugerido que la novela de costumbres nacionales desarrollada en el siglo XIX por autores como Alberto Blest Gana e Ignacio Manuel Altamirano en Chile y México, respectivamente, se unía a un proyecto de nacionalización de la cultura desarrollado desde la reorganización del Estado (Poblete, “De la lectura”). En este esfuerzo, el texto nacional se encargaba de ligar la cotidianidad vital y lingüística de los nuevos y emergentes públicos mesocráticos con los nuevos formatos (como la

novela y el folletín) que la industria editorial europea ponía a su alcance. Clave allí eran la explicación y constitución de *un orden* en el cual el público, los autores y el Estado tenían su rol asignado (Poblete, *Literatura*).

En la crónica contemporánea, en cambio, podemos apreciar procesos todavía parcialmente similares y, en parte, ya radicalmente diferentes. La crónica de Monsiváis o Lemebel intenta aún conectar la vida diaria y sus lenguajes con el texto escrito como una forma de alcanzar a un público amplio con un mensaje vehiculado masivamente por medios modernos de comunicación. Pero en un momento epocal en que el Estado se retira y jibariza –abandonando muchos de los compromisos históricos que se había autoasignado en el largo siglo de la modernización– la crónica ya no tiene las pretensiones estratégicas de largo aliento ni los afanes de totalización de lo social que animaron la novela decimonónica y su institucionalización canónica. Más que constituir ciudadanías modélicas dentro de lo nacional-estatal o explicar un orden, las crónicas despliegan hoy la resignación (pero también las múltiples posibilidades) del panfleto mediático que busca explicar provisoria y contingentemente un *desorden* de lo social. Instaladas en el aquí y en el ahora, buscan así intervenir en el cotidiano cultural de públicos diversamente heterogenizados, desplegando las destrezas y los recursos de lo táctico.

Por otro lado, y para terminar con estas consideraciones sobre el género, más que entender esencial o ahistóricamente la crónica como un constante y atemporal desafío a las formaciones discursivas imperantes y a las formaciones lectoras correspondientes, me interesa reiterar su emplazamiento históricamente definido en la articulación entre una matriz cultural popular (a la cual responden muchas de sus temáticas así como parte de su estructura y duración), un imaginario masivo (vehiculado por medios de comunicación modernos) y un horizonte escritural (que busca explotar, en el doble sentido de usar y expandir, los

límites de lo que tanto la escritura literaria como la periodística dominantes autorizan).

La modernidad chilena y sus relatos

Si como ha dicho Fredric Jameson, la Modernidad es menos un concepto que una narrativa, resulta lógico que una de las cosas que más haya producido sean relatos, algunos legitimadores, críticos otros, irrelevantes los más.

En el caso chileno la modernidad neoliberal del pinochetismo y el pospinochetismo ha generado al menos tres tipos de discursos a los cuales me gustaría referirme aquí.

Por un lado, las respuestas intelectuales neoconservadoras al economicismo y pragmatismo neoliberales que han propuesto modernidades alternativas a los grados indeseados de secularización que el crecimiento del “tigrecito” de América Latina ha implicado. Me refiero al trabajo de sociólogos como Pedro Morandé y Carlos Cousiño que intenta re-historizar y re-sacralizar el espacio neutro y supuestamente ahistórico que el neoliberalismo chileno ha instalado con el nombre de mercado.

En Morandé y Cousiño, como ha destacado Jorge Larraín, se pueden trazar líneas de contacto con previos Hispanismos basados en nociones esencializantes de raza y mestizaje. Común también es el énfasis en el catolicismo, lo ritual y la teatralidad como raíz de una cultura moderna latinoamericana y mestiza cuyas bases habrían sido sentadas en la modernidad barroca de la colonia.⁴

Lo que resulta extraordinariamente llamativo en este tipo de teorización, es su capacidad de articular una visión específica e históricamente fundada de al menos parte de la cultura popular

4 Larraín Ibáñez, (*Modernidad, Razón e Identidad en América Latina*, 169-183). Las obras relevantes aquí son: Morandé, (*Cultura y modernización en América Latina*) y Cousiño, (*Razón y Ofrenda*).

latinoamericana con un proyecto político cuando no autoritario casi siempre conservador. Igualmente importante es el cuidado por entender los mecanismos de codificación/decodificación y producción/recepción que animan a esa cultura popular de origen mestizo. Un aspecto central, al menos en la teorización de Pedro Morandé, es el maridaje ideológico de oralidad y escritura bajo el manto del catolicismo colonial, la forma en que la letra católica y española genera una escritura del cuerpo mestizo hispanoamericano basada en la participación colectiva en ritos fundadores de comunidad e identidad. Creo, y ahora sólo puedo sugerirlo, que esta conexión escritura-oralidad en el cuerpo subalterno describe bien, pero con un signo político inverso, las ceremonias atravesadas por poderes desiguales y violentos, en los ritos de comunicación y comunión truncadas que caracterizan muchas crónicas de Pedro Lemebel.

El segundo tipo de respuestas a la modernidad chilena neoliberal es la de los transitólogos, es decir aquellos que en un intento de renarrativizar el mercado como desarrollo histórico y político lo inscriben en un largo proceso de democratización pautado por sucesivas y necesarias transiciones. Finalmente, una tercera posición es la de los intelectuales de vanguardia algunos de los cuales Jon Beasley Murray engloba bajo la rúbrica de “the Chilean culturalist left” entre los que cabría citar el trabajo de autoras como Nelly Richard o Diamela Eltit, el grupo de críticos de ARCIS (Beasley Murray) y yo agregaría, en un lugar especial y diferente, la labor discursiva de Pedro Lemebel. Es esta última la que quiero visitar aquí. Ella constituye una respuesta vanguardista diferente que trabaja sus respuestas a los desafíos de la neoliberalización social y cultural de Chile a partir, no sólo de los códigos y los procedimientos de la tradición artística moderna, sino abrevando, de manera crucial, en las fuentes de la cultura masiva y la creatividad popular.

Lemebel ha publicado sobre todo crónicas, y estas han sido reunidas en sus ocho libros en el género. Crónicas extraordinarias

sobre la marginalidad social y sexual en el espacio urbano de Santiago de Chile. Crónicas sobre el placer y la violencia, el deseo, la fiesta, los espacios alternativos, la colonización de la vida, la saturación de la experiencia o su negación en los límites constrictores del mercado y el consumo o la falta de consumo.

Como ya señalamos, Ángel Rama, Susana Rotker y Julio Ramos han propuesto que el lugar de la crónica en la historia literaria latinoamericana tiene que ver simultáneamente con la profesionalización del escritor moderno que la crónica hace posible y con la experimentación de nuevas formas de lenguaje y de experiencias que la urbanización y masificación de la vida generó en el continente a fines del siglo XIX y comienzos del XX.⁵ Carlos Monsiváis se ha referido a la crónica como un tipo de género mestizo, en donde el texto responde a su condición social sin vergüenzas o complejos estéticos pero a la vez sin restricciones utilitarias o programáticas. Un territorio ni puramente culto ni puramente popular, a caballo entre el periodismo y la democratización de la cultura y del proyecto de nación.⁶ En palabras de Monsiváis:

Todo está por escribirse, grabarse, registrarse. Entender, desplegar, reportear este nuevo país es primordial [...] Qué pueden informarnos crónica y reportaje de la situación actual? Por lo pronto, para citar a Valle Inclán, que el presente aún no es la Historia y tiene caminos más realistas. (En Egan, *Lo marginal en el centro*, 99, volumen I)

5 Ramos enfatiza, por ejemplo, que la crónica funciona como el campo de encuentro de la literatura hecha aquí voluntad de estilo es decir marcada como “especificación del sujeto literario a fin de siglo”, con otros espacios no literarios que permiten demarcar y comprender el interior literario, ese estilo fuerte, como el adentro del campo. (Ramos, *Desencuentros*, 111).

6 Véase la discusión del concepto de crónica y su evolución en Monsiváis en (Egan, *Lo marginal en el centro*). Véase ahora la versión reducida en (Egan, *Carlos Monsiváis*).

La crónica decide entonces intervenir en ese espacio liminar entre las narrativas consolidadas y osificadas de la Historia Nacional y la evanescencia de la historia de la vida nacional cotidiana. O para decirlo en los términos, ya citados, de la teorización de los movimientos sociales en Touraine, la crónica interviene al nivel de la lucha por la ‘historicidad’, es decir allí donde se disputa y produce culturalmente el sentido de la vida social a través de la codificación discursiva de la experiencia.

Lemebel, por su parte, define su crónica en algún momento como “la tentación de iluminar el suceso crudo y apagarle la luz a la verdad ontológica” (Blanco y Gelpí, 94). Este gay saber o saber del gay se opone en tonos foucaultianos a otras formas más institucionalizadas:

Siempre odié a los profesores de filosofía, en realidad a todos los profesores. Me cargaba su postura doctrinaria sobre el saber, sobre los rotos, los indios, los pobres, las locas. Un tráfico [de discursos] del que éramos ajenos. Esa es la razón por la que mis escritos pasan siempre por medios masivos antes de transformarse en libros. Es una costumbre heredada de la dictadura. Algo así como “hacer grafiti en el diario”. (Blanco y Gelpí, 93-94)

La crónica entonces como una alternativa a dos formas de saber: el periodismo cotidiano y limitado y el saber académico sobre el otro y sus problemas.⁷ La crónica asimismo como alternativa a un cierto saber literario: “Tal vez la crónica sea el gesto escritural que adopté porque no tenía la hipocresía ficcional de la literatura que se estaba haciendo en ese momento”. La crónica entonces como desconfianza de la representación literaria y, como dice Lemebel, de “todos esos montajes estéticos de la

7 “temas como la pobreza, la homosexualidad, el sida, y otros, fetichizados por el tráfico intelectual o reducidos a temas de especulación periodística...” En Blanco y Gelpí, “El desliz”, 97.

burguesía”, “un pasaporte para cruzar una frontera”, “el dente de un recorrido, los desperdicios iletrados de una

"el
excedente....teoría"

La crónica finalmente como alternativa al saber-poder del pinochetismo –la dictadura revolucionaria chilena como lo ha llamado Moulián (146)– y al de sus secuelas, un saber otro que se opone a la mezcla de saber-poder dictatorial que concentró el monopolio jurídico, el del saber y el despliegue del terror.

Hipótesis

Antes de pasar a examinar algunas crónicas en mayor detalle, me gustaría adelantar cinco hipótesis de trabajo que han dirigido mi reflexión sobre la obra cronística de Lemebel en este libro:

Primera: aunque en un cierto sentido el mundo de Lemebel ha sido o está siempre en proceso de ser colonizado completamente por la lógica del mercado neoliberal, lo que él busca son los márgenes o bolsones de sentido que escaparían, al menos parcial y provisoriamente, al dominio de esa lógica.

Lemebel resacraliza espacios que han sido no sólo desacralizados por el capitalismo neoliberal sino, de hecho, y al menos en parte, separados de la producción capitalista del valor de la propiedad y el espacio. Allí donde el discurso neoliberal preferiría no entrar, allí donde pareciera que no hay valor posible de ser producido, en ese borde o frontera externa de los verdaderos lugares valorizados por el capitalismo se instala la prosa generativa de Lemebel y explora la producción de experiencias, el activo habitar de aquellos que viven en los márgenes.

Hipótesis segunda: paradójicamente Lemebel hace ingresar estos actores y estos lugares a una economía del valor, introduce una nueva mediación que los recupera y apropia como valores literarios y estéticos. Esto no es una acusación que denuncie esta

8 En Blanco y Gelpí, “El deslíz”, 93-97. Lemebel se refiere en las últimas alusiones a la influencia de la obra de Gilles Deleuze en sus crónicas.

mediación como una nueva fuente de alienación o plusvalía sino más bien la constatación de que la actividad literaria y, más generalmente, la producción de discursos, participan del proceso general de la producción histórica del sentido.

En parte, la falta relativa de interés por definir el género al cual pertenecen sus escritos tiene que ver en Lemebel con una cierta resistencia a incorporar los actores y mundos que representa en ellos a esas economías conocidas de la discursividad literaria, a esas formas internalizadas e incorporadas que constituyen y limitan nuestras formas de percepción de la experiencia propia y de los otros en la forma de pactos narrativos que establecen claros límites entre la ficción y lo real.

Hipótesis tercera: La literatura, entonces, como la droga o el consumo de aparatos electrónicos, irrumpe en estos espacios marginales y los reincorpora por otra vía al espacio general de la producción y circulación. Al hacerlo, sin embargo, incorpora dichos espacios a una narrativa (breve) de la historia que exige y produce respuestas, sentidos y reacciones. En su concisión horizontal y en su intensidad vertical, en sus cuatro páginas y veinte minutos, la crónica es capaz de producir una reflexión que dinamiza el cotidiano cultural de capas más amplias que aquellas élites que han tradicionalmente accedido a lo literario. En este sentido, los fugaces y poderosos encuentros de cuerpos marginales que caracterizan una parte importante de la poética de Lemebel reproducen, al nivel del enunciado, el encuentro discursivo de formas escriturales de origen diverso y, a menudo, opuesto que definen el lugar genérico de la crónica al nivel de la enunciación (oralidad cotidiana, periodismo, historia, literatura, antropología, etc.). De esta forma, la crónica de Lemebel se postula como *el otro narrativo* de cierta novela, de la misma manera en que, como vimos, José Joaquín Brunner describía a la novela como *el otro discursivo* de la gran sociología clásica “épica” o “sinfónica”. Entre la literatura y la historia, entre la ficción por un lado y la sociología y la antropología por el otro, la crónica se propone

dar cuenta discursiva de la emergencia de esos otros actores y experiencias cotidianas descuidados por los grandes relatos disciplinarios (sociológicos, antropológicos o literarios) sin caer en las formas épicas del distanciamiento ni en las codificaciones de lo cotidiano de la etnometodología o el relato etnográfico.⁹

Hipótesis cuarta: El lenguaje de Lemebel –aunque estetizado, como le corresponde a la definición genérica de la crónica contemporánea– guarda una estrecha relación con la localización vernácula del español chileno de clase media baja y baja. Esta modalización de su discurso por el chileno ‘roto’, actúa como una resistencia a la presión homogenizadora del lector literario que busca siempre leer el texto como una manifestación más de lo ya visto, lo ya leído en tantas otras descripciones de los marginales urbanos en otras grandes ciudades. Este lenguaje marcado y localizado resiste entonces la pulsión de la percepción débil del otro, el otro siempre asimilable a lo ya conocido; defiende un sentido fuerte de Otredad localizada. Al mismo tiempo ese lenguaje chileno y popular local se halla en tensión creativa y productiva con el lenguaje estetizado más global o universal que lo envuelve, le da legibilidad y lo hace comunicable. Esa es la clave del barroco popular del autor, una forma de vanguardismo popular.

Quinta hipótesis: lo que distancia a Lemebel de otros esfuerzos por representar el espacio de lo local y marginal (en su caso, lo local-popular y marginal) es la fuerte insistencia de su prosa en la conexión sintomática que esas representaciones tienen con procesos de base económica y social. Lejos de dibujar un sistema

9 Dice Brunner: “Por su origen epopéyico y su insalvable sesgo épico, el sistema ideológico de nuestra disciplina [la sociología] se queda paralizado ante la falta de seriedad de lo contemporáneo; ante los juegos del poder; ante la ironía propia de todo lo descentrado, pluralista y diverso que hay en nuestra época y conciencias. A la sociología no le viene bien un mundo en que predominan los estilos de vida, las formas de consumo y no de producción, los travestismos y las parodias...” (“Sobre el crepúsculo”, 31). Innecesario agregar que este es precisamente el espacio en que se despliegan las crónicas de Pedro Lemebel.

formal y autónomo de estrategias retóricas, su discurso de la representación marginal se liga siempre a las condiciones históricas y materiales que hacen posible ese discurso y esa práctica de vida cotidiana marginales. Sintomático es, en este sentido, que ante la pregunta “¿Hay algún fondo de ojo permanente en tus crónicas?” Lemebel responde inmediatamente:

El golpe militar y sus golpecitos. Es un fantasma tenebroso que me ojea desde el pasado. Esa pupila sigue vigilante, amnistiando, perdonando, reconciliando el dolor tatuado en la memoria. Pero creo que te refieres al ojo descriptivo que paisajea mis crónicas, tal vez el ojo que recorta fragmentos de esta realidad consumada y consumida en la fragua visual de la TV. No sé. (Blanco y Gelpí, 95)

Lo que me interesa, además del concepto de literatura y crónica lemebelianos como antimedios contra los efectos narcóticos de la TV, es la certeza en adscribir el lugar central al golpe militar de 1973 y a sus secuelas como ojo estructurador de sus crónicas y a la vez una cierta resistencia o desgano a la hora de subsumir su trabajo bajo el tópico del *flâneur* moderno que repasa la ciudad en su paseo interminable en busca de la sensación y la experiencia. Es como si, simultáneamente a la resistencia al cliché vanguardista que intenta describir un proceso supuestamente global de la modernización, toda experiencia que la crónica de Lemebel recuperase tuviese su fundamento material firmemente asentado en el suelo histórico local que el 11 de septiembre marca en la historia chilena.¹⁰

La prosa de Lemebel, es de este modo, más compleja que este simple describir los márgenes como espacios rescatables al menos para la experiencia literaria del valor. Ella nos habla también e intensamente de la alienación, la injusticia y la violencia

10 Lo que no quiere decir que este ethos/estereotipo homosexual de la aventura urbana a la caza de la experiencia única no se encuentre fuertemente presente en Lemebel. Se halla, sin embargo, subordinado a ese otro contexto y a esa otra visión, es decir, a su localización histórica concreta.

en espacios concretos. Por ello en uno de sus pocos intentos por definir la crónica señala: “metaforizo no sólo para adornar, más bien para complejizar el paisaje y el escenario del crimen. En este sentido mis crónicas podrían ser el boceto de tiza que marca un cuerpo en la vereda” (Blanco y Gelpí, 95).

La esquina es mi corazón

La esquina de la ‘pobla’ es un corazón donde apoyar la oreja, escuchando la música timbalera que convoca al viernes o al sábado, da lo mismo (...) Un marcapasos en el pecho para no deprimirse con la risa del teclado presidencial hablando de los jóvenes y su futuro. (*La esquina*, 16)

Quisiera concentrarme ahora en el libro *La esquina es mi corazón*, publicado en 1997. Lleva por subtítulo, a pesar de los veinte textos que lo componen, el de crónica urbana, así en singular, como marcando una voluntad de sentido global y unitario. En este libro la esquina aparece como el lugar de afectos, identificaciones y desidentificaciones. Como espacio y coyuntura, como acción en el tiempo y en el espacio en la que se cruzan y enfrentan trayectorias. La esquina entonces como encrucijada y sorpresa. Lugar en que se manifiestan pasiones, escenario de la expresión. Pero también como espacio de comunión y comunicación social, espacio generador de discursos y contradiscursos que buscan en sus formas de publicidad pobre de barrio, en el sentido poshabermasiano de publicidad y de esferas públicas alternativas, una forma de hacer política con el cuerpo, con las ganas y las frustraciones.¹¹

11 Véase Robbins, Bruce, editor, *The Phantom Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Especialmente los ensayos de Dana Polan, “The Public’s Fear; or, Media as Monster in Habermas, Negt and Kluge”, y Fredric Jameson, “On Negt and Kluge.”

La esquina entonces, también como residuo y resto en donde los discursos chocan y se dan vuelta, como accidentes que interrumpen el tráfico normal de la palabra oficial y la dejan, en el chispazo de la colisión, invertida o trastocada. La esquina por último como colisión y colusión del lector que choca en su recorrido plácido por la ficción literaria o la prosa periodística con estas barricadas textuales que Lemebel levanta precaria y magistralmente para recordarle que hay otros actores ciudadanos, otros cuerpos y deseos, otras frustraciones. Estas crónicas se transforman así en pequeñas violencias armónicas de la retórica, si se me permite la expresión, que buscan siempre desnudar las grandes violencias de la represión de la sexualidad, la opresión ideológica y económica, las clases y la política en la “modernización bárbara” de la polis chilena.¹²

Quiero analizar cuatro de estas crónicas. Sin ningún ánimo de exhaustividad espero poder sugerir de qué formas, procesos o con qué estrategias reconstruye Lemebel algunos de sus espacios de comunidad, alienación y violencia en el medio de la megalópolis chilena neoliberal. Debería empezar apuntando que las crónicas de Lemebel se escriben con una serie limitada pero inspirada de instrumentos. Si tuviera que nombrarlos diría —en primera instancia, pues a lo largo de este libro complejizaré esta respuesta— que son: la voz, el ojo y el falo. Entre los tres dibujan las dinámicas sociales que pueblan el mundo urbano del cronista. A los instrumentos habría que añadir las dinámicas que privilegian. Entre ellas destaco una: cuando termina la descripción, cuando el discurso pasa de la referencialidad descriptiva a la ficcionalización, esta, o sea la literatura, irrumpe siempre como violencia que interrumpe. Violencia que pone fin a las comunidades y comuniones, a los espacios utópicos y a las dinámicas de pluralización del mundo. Violencia que recuerda siempre que el

12 La expresión “modernización bárbara” es de Tomás Moulián (*Chile Actual*, 130).

mundo representado reconoce en la injusticia y la desigualdad su forma de estructuración primaria.

Primera crónica: “Coleópteros en el parabrisas”

Para empezar, me gustaría señalar claramente con esta crónica, el límite expresivo e ideológico que acecha el proyecto de Lemebel o la forma que ese límite toma cuando de hecho se enfrasca en la utopización de los espacios residuales de la premodernidad en la modernidad neoliberal. Como los circos, las fiestas populares y los estadios de fútbol, que describe en otras de sus crónicas, los micros, los buses viejos y destartalados que hasta hace unos años poblaban las calles de Santiago y ensucian ahora los aires de provincia, son aquí los protagonistas o más bien la ocasión espacial de esta historia urbana:

Así, las micros se exilian en su desguañangada senectud. Buses aerodinámicos borran su carnaval ceniciento, trazan nuevas rutas sin riesgo y numeraciones codificadas que reemplazan la poética de los antiguos recorridos. (*La esquina*, 104)

Esta crónica sobre el viaje en esos viejos y destartalados buses santiaguinos es ideológicamente algo diferente a las mejores de Lemebel. Se tocan aquí esos límites en la forma de un cierto costumbrismo posmoderno que se solaza en el detalle pintoresco de aquel mundo que se extingue, como las crónicas que se multiplicaron en el cambio de siglo a comienzos del veinte, en todas las grandes ciudades latinoamericanas, a lamentar la desaparición del mundo de antaño frente a la irrupción de la barbarie popular y masiva. En este texto, aunque la simpatía y apertura hacia el mundo popular urbano estén como en todo Lemebel presentes, se hallan subordinadas al cronista-costumbrista que hace de los antiguos recorridos su propia poética de nuevos recorridos cargados de nostalgia y color local. Pero incluso aquí, preciso es

notarlo, siempre por la vía de la ficcionalización de la violencia, el costumbrismo y la evocación del “brillo de la fiesta micrera” se interrumpen cuando ocurre el accidente: “Todo es charco en la violencia del impacto. Todo es chispazo y ardor de huesos astillados” (*La esquina*, 102-103). Las canciones de la radio, la performance de los cantores populares, el sexo afiebrado del escolar que se deja sobar por el homosexual encandilado, la fiesta de la comunión popular, todas, llegan así a su fin. Como en la crónica del mercado persa o de las pulgas, la entrevisión de un espacio popular plural en donde una cierta comunidad o coexistencia de elementos residuales y dominantes que escapa a la lógica excluyente del mercado neoliberal pareciera posible – “Entonces de compra y venta, el mercado popular traza su propia historia en la mezcla de retazos paleolíticos con la producción en serie de mercancías taiwanesas” (*La esquina*, 106)¹³– se desgrana, se desarma como visión, en la violencia que regresa en la forma del robo en el mercado o el choque en la calle para recordarle al cronista y al lector que este espacio urbano está sobredeterminado por una ubicación histórica opresiva. El momento utópico termina así a menudo en Lemebel, en y con la violencia pautada desde el Golpe por sus golpecitos de violencia cotidiana.

Segunda crónica: “Barbarella Clip”

Se trata una crónica sobre los video clips. Comienza, como muchos textos de Lemebel, constatando la degradación en el espacio del mercado de una experiencia supuestamente originaria y auténtica: la sexualidad.

13 Lemebel continúa: “bajo esta poética contorsionista del contrabando y la coima, se atenúa el impacto neoliberal en los pobres. Se permea cierta justicia social...”, “Como si esta arqueología del desecho, reflatara por un momento los ecos de la utopía en el avalúo de sus escorias” (*La esquina*, 108-109).

Quizás en la multiplicación tecnológica que estalló en las últimas décadas, la política de la libido impulsada por la revolución sexual de los sesenta perdió el rumbo, desfigurándose en el traspaso del cuerpo por la pantalla de las comunicaciones. Tal vez allí fue donde una modernidad del consumo hizo de la erótica un producto más del mercado... (*La esquina*, 57).

A partir de esta constatación de la sobrecodificación de la imagen sexualizada, de su neutralización publicitaria –“La Empresa publicitaria exhibe el cuerpo como una sábana donde se puede escribir cualquier slogan o tatuar códigos de precios según el hambre consumista” dice con precisión. (*La esquina*, 60)– Lemebel puede postular su política de la resistencia del cuerpo marginal al embate neoliberal. No se trata tanto de cuerpos que se hallen siempre fuera del espacio de circulación del mercado, sino más bien de cuerpos y deseos que ocupan un lugar marginal, un lugar suplementario y descentrado: “Quizás en las plazas espinudas de la periferia (...) es allí donde todavía sobreviven jirones de sexo en las espinillas del pendex” marginal (*La esquina*, 58). La modulación adverbial, el quizás, advierte de la incertidumbre de lo utópico, de este hipotético ‘afuera’ de un mercado aparentemente omnipresente y saturador de lo real. Tal vez allí, en esos cuerpos indóciles animados por el hambre, la droga, la falta de oportunidades, las ganas de venganza y de justicia, la apatía, se encuentren esos bolsones de resistencia popular con que han soñado los teóricos desde Foucault a Michel de Certeau pasando por Josefina Ludmer.¹⁴

Cuando la crónica avanza, el quizás se pierde en la certeza de la colonización del mundo de la vida por los aparatos publicitarios e imaginativos del mercado. El video clip ensambla estereotipos de sexo y acción: “Pasando la película del recital, los pendex, solitarios en el living de sus casas, resultan inofensivos frente al

14 Lemebel elaborará una visión diferente de las posibilidades de lo utópico en su única novela, *Tengo miedo torero* (2001) sobre la cual versa el capítulo siete de este libro.

aparato. Neutralizada su transgresión de cuerpos deseantes, por la secuencia video” (*La esquina*, 63).

Pero este escamoteo del cuerpo, encuentra, tal vez y a veces, su límite en el cuerpo popular, masivo y multitudinario del joven poblador de la marginalidad santiaguina. Hay pues todavía una última vuelta posible de la tuerca: el pendex (‘pendejo’, o sea joven) entonces “despegándose de la oscuridad, pide fuego para prender un pito y contesta algunas preguntas” (*La esquina*, 58). Si la oscuridad del cine apareció antes como el ambiente que ha Si, como veremos a continuación, la oscuridad comunión de clases y sujetos heterogéneos y la pantalla, en una crónica genial (el pelo negro”) en que un atónito Bruce Lee mira desde la pantalla el sexo oral de los supuestos espectadores para quienes el cine trasnacional deviene la ocasión de prácticas locales. Aquí, en “Barbarella Clip”, la oscuridad es el trampolín desde el que salta el marginal con una llamarada que enciende la flama de una interacción diferente. Veámosla en esta larga cita:

- ¿Ves televisión?
- A veces, cuando no hay ná que hacer y gueá.
- ¿Qué ves?
- Video Clips, recitales y esa onda. ¿Querís una fumá?
- Ya. ¿Te calienta la tele?
- (Aspiración profunda) ¿Qué onda?
- Los videos porno, por ejemplo.
- Chiss, pero pa’ eso tenís que tener un pasapelículas y una mina, y una casa, porque en los hoteles tampoco te dejan entrar por menor de edad.
- ¿Y cómo lo haces?
- ¿Qué?
- Eso.
- Cuando estoy muy verde, me encierro en el cuarto (...)
- ¿Te masturbas frente al espejo?
- ¿Qué onda?

- ¿Te ves?
- Claro. (...)
- ¿Te gusta mirarte?
- Bueno, igual paso con la pierna tiesa. Me dicen el pate palo.
- ¿Te gusta Madonna?
- (Chupada) Super rica la loca, si la tuviera aquí...
- Pero está en la tele.
- Sí, pero no se lo voy a poner a la tele.
- ¿Entonces?
- (Conteniendo el humo) sabís que de tanto hablar...
- ¿Qué?
- Se me paró el ñato, estoy duro. Mira toca.
- ...
- Apaga la grabadora y gueá.
- (Corte)" (*La esquina*, 59-60)

Entre otras cosas, como el contraste ideológicamente construido entre experiencia mediada por la televisión y experiencia directa, la cita dramatiza en forma humorística y sobrecodificada –véanse sino las pausas que sexualizan y socializan el diálogo: “aspiración profunda, chupada, conteniendo el humo”– la posición de Lemebel respecto a la relación literatura-deseo. Si en el nivel más global, el otro interrumpe aquí el discurso literario de la crónica, que aparece incorporando su propia insuficiencia como sucedáneo del sexo y lo real corporal, al nivel microantropológico de este alter ego del cronista, el discurso se interrumpe cuando este nuevo etnógrafo/actor urbano de la marginalidad santiaguina, rompe la distancia con el objeto y acepta su llamada.¹⁵ Cuando el ojo y la voz, los ojos y las voces logran reunirse en un cuerpo o unos cuerpos localizados en la conjunción sexual. Aquí reside el potencial performativo de los cuerpos y el deseo presente en muchos de los textos de Lemebel. En su prefiguración de una forma de comunión posible fundada en una cierta comunidad

15 Beatriz Sarlo me sugirió una lectura diferente del diálogo que para ella recordaba en su formato más los interrogatorios policiales que la etnografía moderna.

de identificación que va más allá de las estratificaciones y las desigualdades sin por ello negarlas.¹⁶

La crónica de/en Lemebel funciona, así, como una reterritorialización, como un espacio de crítica y encuentro conflictivo en al menos dos niveles. De una parte, el discurso escrito es intervenido por una práctica que rearticula las distinciones (sujeto/objeto, etnógrafo/pendex) que fundan aquel. De otra, la crónica puede así, en sus momentos más intensos, generar la entrevisión de una sociedad más justa y menos escindida, en donde los jóvenes populares de la gran ciudad latinoamericana puedan aspirar a algo más que a neoprén y pegamentos industriales.

Tercera crónica:

Los medios, como veremos con mayor detención en los capítulos seis y siete, son espacios claves para las formas de habitar el mundo de los sujetos marginales que pueblan las esquinas de este primer libro de Lemebel. En los medios se produce un encuentro tenso entre las formas del deseo del sujeto y su cuerpo, por un lado, y, por otro, las formas de coordinación de lo afectivo con la colonización y mercantilización cabal de la vida, incluyendo, especialmente la productivización del ocio, que supone la implantación de la lógica del mercado sobre la organización de lo social y de la subjetividad. Frente a esta estrategia de control y explotación Lemebel explora en “Baba de caracol en terciopelo negro” lo que ocurre en un cine marginal en el centro geográfico de Santiago, es decir, de Chile. El cine es marginal porque se trata de un cine de segunda o tercera categoría en donde, sin embargo,

16 Como en su sagaz descripción de las Fiestas patrióticas, conviven allí las grandes determinaciones estructurales (“Como si el estado tratara inútilmente de reflotar en estos carnavales patrios, la voz de una identidad perdida entre las caseteras Aiwa” con los deseos a ratos y solo a ratos menos mediados del mundo popular: “estas fiestas son así, un marasmo efervescente que colectiviza el deseo de pertenencia al territorio” (*La esquina*, 68-69).

ocurren algunas cosas centrales para entender cómo las crónicas de Lemebel son –en un contexto de intermedialidad (en este caso literatura/cine)– una forma de mediación entre lo global/local, la literatura y el periodismo, la alta cultura y la cultura popular. El texto comienza “Más adentro, cruzando el umbral de cortina-je...” como anunciándonos que se trata de la exploración de algo que está más allá de las apariencias visibles y cercano al espacio de lo libidinal. Este umbral funciona, entonces, como una suerte de himen textual y habla, como en varias otras ocasiones en la obra de Lemebel, del trabajo cultural necesario para enfrentar el oscurecimiento de lo real que hacen los medios de comunicación dominantes. Traspuesta la zona liminar, la primera imagen es la de un espectador que suelta un pene y termina una fellatio, iluminado momentáneamente por la linterna del acomodador que sin embargo, no hace nada “porque el acomodador sabe que esa es la función y de lo contrario nadie viene a ver a Bruce Lee porque lo tienen en video. Todos lo saben y nadie molesta...” (27).

Se establecen así dos de los tópicos centrales de la obra de Lemebel en relación con la crítica de los medios y su articulación con las dinámicas del deseo. La loca lemebeliana se apropia de los medios, los habita a su manera y los rehabilita, por la vía doble de un descorrer el velo, literalmente un desvelamiento, que busca re-velar lo que aquellos han oscurecido; y un tomar el micrófono para hacer hablar desde allí, aunque sólo sea por un momento, una subjetividad liberada y expandida. El micrófono, con frecuencia, toma la forma de un pene. No por casualidad la única novela del autor –una novela profundamente intermedial en su mezcla entre diversos géneros literarios, la música popular y el discurso radial– comienza “Como descorrer una gasa sobre el pasado, una cortina quemada flotando por la ventana abierta de aquella casa la primavera del 86” (7) y, en ella, la loca, que es su personaje principal, dudará en un momento, y con él el texto, metapoéticamente, frente al pene de su amado dormido, sobre

cuál es el tratamiento adecuado para la ocasión: la casta, pero erótica abstención o la fellatio ampliamente escenificada.

Lo que está en juego en “Baba de caracol en terciopelo negro” es, entonces, la verdadera naturaleza de la función, cuál la función de la función. Como queda claro desde el comienzo, la dialéctica que se establece es la que separa y conecta la pantalla de cine iluminada con las acrobacias del cuerpo visible pero virtual de Bruce Lee y los cuerpos invisibles pero presentes de los espectadores engarzados en sus propias formas de lucha. La película internacional deviene aquí la excusa para explorar una forma de contacto social realizado en cuerpos, para la cual las diferencias de clases, por ejemplo, dejan momentáneamente de ser relevantes y ceden su lugar a una ceremonia de comunión utópicamente fundada en el deseo mutuo: “porque ya nadie mira la película y la imagen se ha congelado en ese chino voyeur, que ve desde el sol naciente los malabares de los chilenos” (28). Se invierten así los papeles, en un juego entre scopofilia y voyeurismo, en que el texto internacional asiste atónito al activo comportamiento cultural de los nativos que, por fin, tal vez para darle la razón a teóricos como Jesús Martín Barbero y Michel de Certeau, logran invertir las jerarquías culturales y usar la textualidad internacional dada para construir activamente sus propios significados locales. “Ciertamente la Columbia Pictures nunca imaginó que en estos bajos fondos sudamericanos, la imagen de Bruce Lee sirviera para controlar la explosión demográfica a tan bajo costo. Doblándose en espanglish la traducción milenaria de las artes marciales, al coa-porno del deseo invertido” (28). La imagen, tanto la literaria como la fílmica, hacen posible el despliegue textual de Lemebel que performa así, en lo que he llamado su barroco popular, su propio acto de traducción cultural entre el lenguaje y las pautas de la cultura popular (oral/nacional y cinematográfica/internacional) y las formas del decir literario.

Entonces la población La Victoria [en la periferia de Santiago], comparece junto a Hiroshima en el entablado de utilería donde se cruzan la periferia desechable del nuevo orden, con el sexo místico y desconocido de los orientales. Sexo que se exhibe travestido de Ninja para el chino mapuche que desagua su decepción (...) por el desamparo laboral y el ocio desanimado de su pasar (29).

Y entonces a su vez sabemos que la ceremonia de comunión local/global está llegando a su fin pues la estructura de inserción semiperiférica de la nación en el contexto global retrotrae a todos los actores a la realidad duramente iluminada de las diferencias entre los excluidos y los integrados a sus flujos. Este “pacto de mutua cooperación” esta “sociedad secreta de desdoblaje” acaba así cuando “el relámpago de las luces quema todo rastro, evaporando los espermios que nadie hace suyos, porque cada quien está solo y no reconoce a nadie de regreso a la calle, a los tajos de neón que lo trafican en el careo de la ciudad” (31). Antes, sin embargo, la ceremonia de la comunión corporal ha revelado un orden social otro, un orden oculto pero posible en donde las jerarquías heteronormativas y excluyentes del deber ser sexual y social ceden provisoriamente a la presión reestructuradoras de la pulsión libidinal. Aquí la oscuridad ilumina, el cine internacional observa las prácticas locales, y los “burgueses’ se refocilan en el contacto con los “chinos mapuches”. Lo nacional literario como proyecto nacional-popular, fundado en el barroco popular y la perspectiva *queer* de Lemebel, se despliega, de este modo, como ese espacio liminar y mediador en que la reterritorialización que el deseo produce en los cuerpos locales convive difícilmente con las formas de territorialización y segregación social que la neoliberalización de la sociedad chilena ha generado.

Cuarta crónica:

La crónica que cierra el libro y este capítulo se titula “Las Amapolas también tienen espinas”. En ella Lemebel desarrolla, simultáneamente, una metafísica del deseo homosexual en el anonimato de la gran ciudad y una suerte de elaborada poética de la escritura de la violencia urbana:

La ciudad en fin de semana transforma sus calles en flujos que rebasan la libido, embriagando los cuerpos jóvenes con el deseo de turno; lo que sea, depende la hora, el money o el feroz aburrimiento que los hace invertir a veces la selva rizada de una doncella por el túnel mojado de la pasión ciudad-anal (*La esquina*, 123).

Esta pasión ciudad-anal nos habla del ojo desde el cual observa y vive Lemebel la ciudad. Creo no equivocarme al decir que le habría gustado que nos refiriésemos a esa pasión, como una pasión ocular, aunque él la nombre también “ojo coliza” y “flor homófaga”.

Para decirlo brevemente, lo que esta crónica pone en escena es la necesaria e inevitable y por ello poética violencia que separa a dos marginales en un crimen luego de unirlos en el coito. Como si se tratase de dos ceremonias complementarias que una lógica inexorable de la textualidad en Lemebel requiriese. La poética se completa, sin embargo, cuando esa lógica del discurso literario comparte su dominio con otra lógica social en la cual los actores no son más que peones secundarios y marginales, el desecho de todas las clases aquí sexuales y sociales que constituían el lumpenproletariado de Marx.

Para que la tensión nazca de la inevitabilidad social del destino trágico de la loca en un contexto homofóbico y no de la sorpresa efectista, Lemebel comienza anunciando el final: “La loca sabe el fin de estas aventuras, presente que el después deviene fatal, (...) algo en el aire la previene pero también la excita”. En este ambiente, el “ojo coliza” deambula “por calles mirando la

fruta prohibida”, “hiere la entrepierna, donde el jean es un oasis (...) su pupila aguja pincha ese lugar” (*La esquina*, 123-124).

El motor que propulsa y estructura es el deseo de aventura, el deseo como aventura:

pareciera que el homosexual asume cierta valentía en esta capacidad infinita de riesgo (...) algo así como desafiar los roles y contaminar sus fronteras (...) conquistarse uno de esos chicos duros que al primer trago dicen nunca, al segundo probablemente y al tercero, si hay un pito, se funden en felpa del escampado. (*La esquina*, 124)

Tras el coito y la iluminación viene la melancólica constatación de la ausencia, la comprobación de que esta historia no tendrá, cómo podría bajo estas circunstancias históricas, un final feliz y satisfecho:

pasado el festín, su cáliz vacío la rehueca postparto. Iluminado por ausencia, el esfínter marchito es una pupila ciega que parpadea entre las nalgas. Así fuera un desperdicio, (...) un molusco concheparla que perdió su joya en la mitad de la fiesta. Y sólo le queda la huella de la perla, como un boquerón que irradia la memoria del nácar sobre la basura. (*La esquina*, 126).

La poetización del espacio vacío, el del ano y el del sitio urbano eriazo “lleno de basuras y perros muertos” en que toda la acción acontece, termina no con el discurso melancólico de la falta sino con la instalación de la violencia que rige al mundo y estructura la ciudad neoliberal y homofóbica. El homosexual atacado por este joven decepcionado y pobre que intenta robarle el reloj, cae víctima del falo convertido en puñal:

se chupa el puñal como un pene pidiendo más (...) Como si el estoque fuera una picana eléctrica (...) calada en el riñón la marica en pie hace de aguante, posando Monroe al flashazo de los cortes, quebrándose Marilyn a la navaja Polaroid que abre la gamuza del

lomo (...) La marica maniqué luciendo el look siempre viva en la pasarela del charco... (*La esquina*, 127).

En esta escena de una inusitada y grotesca belleza, se juntan en la crónica de la violencia las violencias crónicas de la sociedad chilena, la tortura política post 1973, su mercado de la fetichización y de las modas, su culto acrítico y banal de la imagen o marca-país que Nelly Richard, Moulián y otros han analizado tan bien.¹⁷ La lógica repito viene de afuera, la violencia no es aquí anecdótica sino estructural. Es la Historia chilena con mayúscula la que obliga al joven a “linchar al maricón hasta el infinito. Por todos lados, por el culo, por los fracasos, por los pacos [policías] y sus patadas (...) carnicerías del resentimiento social que se cobran en el pellejo más débil, el más expuesto” (*La esquina*, 128-129).¹⁸ Esta es la iluminación descarnada que la crónica de Lemebel alumbra cada vez que hace grafiti en el diario o en la radio o mira la televisión con gafas oscuras para que nosotros podamos ver la realidad más real. Situada entre la realidad y la ficción, entre la necesidad y la contingencia (necesidad de otro sentido y resistencia a las lógicas únicas de la racionalidad de los transformistas o transitólogos y a la del mercado neoliberal; contingencia que quiere ser más que la pura evasión-transgresión), la crónica de Lemebel forja un nuevo relato de la vida cotidiana en la urbe. Un relato para el cual la diferencia entre literatura y vida se diluye en el mismo momento en que ilumina la violencia que las constituye. Como Moulián, Lemebel nos recuerda que la agenda pública de la comunicación dominante sobre la delincuencia exige un reenfoque que la desplace del núcleo burgués de su discurso. Discurso que percibe esa violencia simplemente

17 Véanse Richard, “El Modelaje gráfico” y Moulián, *Chile actual*.

18 Cabría aquí sugerir la influencia de una imaginería católica en Lemebel. En muchas de estas crónicas, en efecto, la trayectoria del protagonista en búsqueda de una comunión no mediada y total con el otro, termina en la violencia ceremonial de su crucifixión y en la expiación de pecados sociales por la vía material de un cuerpo sufriente.

como amenaza a la seguridad de los privilegiados y que castiga a los pobres con el estigma de “la delincuencia virtual” (*Chile actual*, 134). Pero esto es ya el tema del siguiente capítulo, que intenta colocar el asunto en el marco más amplio de la expansión global del neoliberalismo.

CAPÍTULO TRES

CRÓNICA Y CIUDADANÍA EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN NEOLIBERAL: LA ESCRITURA CALLEJERA

La gramática prófuga del grafitti que ejercita su letra porra rayando los muros de la ciudad feliz, la cara neoliberal del continente, manchada por el rouge negro que derraman los chicos de la calle. (*La esquina*, 37).

Introducción

El género crónica goza en estos momentos de muy buena salud. Es cada vez más usado para describir productos textuales y de hecho se ha enfrentado ya a su institucionalización cultural. Como ocurriera con el testimonio en 1970 cuando Casa de las Américas creó su premio anual en esta categoría, el género recibió su espaldarazo institucional (simultáneamente académico y editorial) con la concesión del primer premio de crónica Seix-Barral en 2006. Notable además es que en esta primera ocasión el premio fuera concedido al escritor argentino residente en los Estados Unidos Hernán Iglesias por su proyecto *Golden Boys de Nueva York*. Esto es notable no sólo porque otra de las menciones honrosas recayó también en un escritor latinoamericano residente en Nueva York, lo que nos habla de las nuevas territorialidades de lo latinoamericano en un mundo globalizado, sino también porque en vez de hacer, como otros muchos e importantes textos latinoamericanos, la crónica de los desposeídos y los desplazados, de los pobres y las víctimas del neoliberalismo, la de Iglesias era la crónica de los superpoderosos y jóvenes yuppies que desde Nueva York y el corazón de la banca internacional enfrentaron,

y tal vez hasta manejaron, el colapso de la economía argentina. Se podría pensar que hay algo perverso en este trastrueque (y tal vez lo haya). Sin embargo, es posible también destacar cómo la crónica aparece así casi indisolublemente ligada a la crisis y transformación neoliberal de las economías y las sociedades latinoamericanas. Si el neoliberalismo ha sido el contenido de estos últimos decenios de la historia del continente, la crónica parece haberse convertido uno de sus significantes preferidos. Hay pues un signo cultural cuyo significado es esta experiencia y cuya forma es la crónica.

En este capítulo me interesa entonces proponer que la crónica contemporánea es un género que, entre otros aspectos de la vida actual, explora a menudo las fisuras (pero también las posibilidades) de las formas de ciudadanía existentes y emergentes en un contexto de globalización neoliberal. Para hacerlo me ocuparé primero de las conexiones entre literatura y ciudadanía nacional, luego del concepto de ciudadanía mismo y de la relación entre ciudadanía y juventud. Finalmente analizaré dos textos cronísticos: uno del mexicano/salvadoreño/estadounidense Rubén Martínez y otro de Pedro Lemebel en que se tematizan las relaciones entre las transformaciones sociales neoliberales y los jóvenes que han vivido sus consecuencias. Esta figura, la del joven marginal, situada como presencia fáctica en el espacio normativo y excluyente del estado nacional en tiempos de globalización neoliberal me permitirá explorar aquellas fisuras y posibilidades de la ciudadanía en tiempos de globalización.

Literatura y ciudadanía nacional

Como ya señalé, la relación entre la vida social y el discurso escrito (en sus varios géneros y formatos) es una relación históricamente variable en la cual las formas de la representación ganan, pierden o recuperan su capacidad de describir y explicar

una realidad concreta, según cambian las demandas sociales y las posibilidades tecnológicas que median dicha visión. Vimos ya también cómo la crónica nació con un doble perfil en el siglo XIX latinoamericano. Fue, por un lado, una intermediación cultural entre una narrativa popular, lo que Jesús Martín Barbero llama una matriz cultural popular, y el imaginario tendencialmente masivo e industrializado de la naciente prensa de masas. (Martín Barbero, Sunkel). Por otro lado, fue también a fines del siglo XIX el género a través del cual se profesionalizó en los grandes y entonces nuevos diarios de masas el gran escritor latinoamericano que se especializó tanto en esta intermediación cultural con sus lectores como en la crítica a la modernidad y a la modernización positivista de la sociedad latinoamericana. La crónica, como dijimos en el capítulo anterior, funcionó, en tanto lugar profesional, como articulación del escritor con el mercado y, en tanto espacio discursivo, como el lugar de la especialización de dicho escritor en la crítica negativa de dicho mercado y su modernidad.

No es de extrañar, entonces, que, en el contexto contemporáneo de nuevas transformaciones culturales profundas que subvierten las jerarquías culturales existentes, la función mediadora de la crónica (re)aparezca. Ya mencionamos la hipótesis de José Joaquín Brunner sobre el carácter épico de la sociología y su lucha con la novela por la primacía a la hora de reclamar la representación más adecuada de las complejidades de lo social. Sin embargo, tanto sociología como novela presuponen, en su afán de cartografiar lo social, la participación históricamente activa del estado latinoamericano en ese moldeamiento de lo social. La crónica contemporánea, en cambio, ocurre en una época en que el estado se jibariza y abandona varios de los compromisos históricos que había adquirido durante la modernización. Si a aquel Estado dotado de una estrategia de largo plazo y con pretensiones de totalizar lo social, le había correspondido en el plano literario la novela decimonónica nacionalista de representación

de lo nacional, a este nuevo Estado que se encoje parece calzarle, más adecuadamente, la discursividad táctica de la crónica. En vez de constituir ciudadanía modélicas dentro de lo nacional-estatal o explicar un orden –vale la pena insistir– las crónicas despliegan hoy la resignación (pero también las múltiples posibilidades) del panfleto mediático que busca explicar provisoria y contingentemente un *desorden* de lo social.

Ciudadanías marginales: entre la visibilidad y la invisibilidad

En los estudios sobre el concepto de ciudadanía hay por lo menos dos grandes vertientes: la liberal, que basa el concepto en la idea de los derechos del individuo, y la comunitaria, que lo entiende a partir de la integración de ese individuo en la comunidad política que le da sentido y derechos. Para la primera línea de pensamiento, los derechos del individuo deben ser protegidos de la intromisión del Estado; para la segunda esos derechos derivan de la vida en comunidad. Si para los liberales, que siguen en esto el modelo romano, la ciudadanía es un status que caracteriza al individuo y lo protege; para los comunitarios, que siguen aquí el modelo griego de la participación en la polis, dicha ciudadanía es el resultado de una práctica, la vida política en comunidad.

En ambos casos, sin embargo, la ciudadanía funciona simultáneamente como una forma de inclusión y de exclusión. La polis griega excluía a los esclavos y a las mujeres. El estatus romano del ciudadano se basaba no sólo en la limitación negativa de la intromisión estatal en la vida del ciudadano sino también en su carácter de propietario, con la consiguiente exclusión de los proletarios. Desde sus orígenes entonces, la ciudadanía ha sido siempre una forma de establecer distinciones que llevaban a la inclusión/exclusión de ciertos sujetos.

Desde otro ángulo, el histórico, la ciudadanía ha sido con frecuencia descrita como un proceso evolutivo de expansión progresiva en que, a partir de un núcleo, la relación entre el individuo y la comunidad política de su tiempo, el concepto se ha ido ampliando para seguir las múltiples formas de incorporación formal de nuevos sujetos a la vida política y productiva. Este es el gran aporte historizante de T. H Marshall: si las bases de la ciudadanía habían sido establecidas a partir de la experiencia greco-romana o de la posrevolucionaria francesa, Marshall incorporará en su famoso texto de 1950, *Citizenship and social class and other essays*, la experiencia de la industrialización británica para sostener que la idea de ciudadanía debía ser extendida más allá de sus acepciones civil (los derechos del individuo) y política (el derecho al voto y la representación) para añadir una dimensión social que indicaba ahora la incorporación de nuevos segmentos de la población al Estado. De esta manera, la ciudadanía –que había pasado en su relación con una entidad territorial y política de la polis griega al imperio romano y de este a las villas y ciudades medievales– pasaba ahora finalmente de una ciudadanía basada en la vida urbana a otra fundada en la experiencia del Estado. El cambio social y no sólo los valores normativos hacían que el concepto de ciudadanía tuviese que dar cuenta ahora de los derechos de las clases trabajadoras que la industrialización había incorporado a la vida nacional. En la historia inglesa, sostenía Marshall, cada siglo a partir del XVIII había incorporado una nueva dimensión de la ciudadanía. El siglo XVIII había sido el de los derechos civiles, el siglo XIX el de los derechos políticos y el XX sería el de los derechos sociales. Esta última forma de ciudadanía aseguraba a todos los ingleses, en tanto integrantes de la vida nacional bajo el estado democrático, el acceso a un mínimo estatus económico, a una cierta seguridad y a una vida decente. A partir de la obra de Marshall, se percibe una cierta contradicción entre el capitalismo y la ciudadanía social. Mientras el primero

fomenta las diferencias de clase, la segunda se basa en una cierta igualdad compartida por todos los ciudadanos.

A la crítica social democrática representada por Marshall han de unirse hoy, según Gershon Shafir, a quien he seguido en este resumen sobre la trayectoria histórica del concepto de ciudadanía, la crítica nacionalista (que identifica estado y nación como origen de los derechos ciudadanos), la feminista (que insiste en que la ciudadanía debe renunciar a la idea del ciudadano abstracto y a su dependencia de la distinción público/privado, para incorporar efectivamente a las mujeres) y la multiculturalista (que surge a menudo de la experiencia de los inmigrantes y de aquellos desplazados por los nuevos procesos de transnacionalización y globalización). Es esta última experiencia la que me interesa analizar aquí en las crónicas de Lemebel y Martínez sobre los jóvenes marginales en Santiago de Chile y en Los Angeles, Estados Unidos. La hipótesis es que en estos textos se da cuenta de la masificación de una forma compleja de ciudadanía que responde tanto a mecánicas de alta visibilización social como de profunda exclusión e invisibilización. La crónica urbana aparece en esta hipótesis como una forma escrituraria capaz de dar cuenta de estas dinámicas sociales sin distorsionarlas o subsumirlas a la lógica de un sólo principio sea este el de la clase social, la nacionalidad, la edad o el género sexual. De este modo, la crónica, que no por casualidad es frecuentemente crónica urbana, se liga también a un cierto retorno relativo a la conexión entre ciudadanía y ciudad (ahora globalizada).

Crónica y marginalidad juvenil

De acuerdo a Martín Hopenhayn la ciudadanía en América Latina ha sido descentrada. Este es el resultado del proceso de globalización, y afecta centralmente tanto al principal referente político de la ciudadanía, el Estado, como fragmenta y

diversifica los espacios y las formas en que aquella se manifiesta. El Estado nacional aparece cada vez más incapaz y limitado frente a los organismos internacionales, los poderes globales fácticos y la irrupción de discursos vehiculados por los medios masivos transnacionales y las nuevas tecnologías en su territorio. Además, la cultura se ha transformado, para bien y para mal, en uno de los espacios políticos por excelencia planteando tanto el desafío de incorporar la multiplicación de diferencias de y en lo social sin homogenizarlas como la necesidad de producir nuevas formas de agregación de demandas que vengan a sustituir o al menos a complementar las debilitadas capacidades de los actores tradicionales de lo público y lo político (Estado, partidos, sindicatos).

Esta nueva ciudadanía descentrada afecta especialmente a los jóvenes de bajos recursos. El colapso de los grandes relatos épicos de lo social (el socialismo, la revolución, la transformación radical) han restado a estos jóvenes algunas de las importantes posibilidades de protagonismo social de que gozaron en los años sesenta y setenta del siglo pasado. Aunque por edad y por definición todos los jóvenes sin distinción de clase están en el proceso de encontrar formas de dotar de sentido a sus vidas, en los jóvenes populares esta necesidad de proyección simbólica es particularmente aguda frente a la falta de alternativas de proyección material o económica. Las funciones de coordinación y movilización y las promesas de protagonismo social que caracterizaban aquellos relatos revolucionarios han dejado paso a un vacío difícilmente llenable con las formas propuestas por una sociedad global de mercado (Hopenhayn, 215-252). De este modo los jóvenes son visibilizados ahora de maneras diversas por tres discursos tradicionales que los han constituido en objeto de estudio: el económico, el jurídico y el de la oferta y el consumo cultural. Mientras los dos primeros —en el medio de la reorganización neoliberal de las economías y la llamada ‘flexibilización de la fuerza de trabajo’— actúan ahora como formas de exclusión

y limitación del horizonte popular juvenil de posibilidades; el tercero ofrece formas complejas y a menudo contradictorias de participación e inclusión (Reguillo, 26-27). En este contexto quiero ahora analizar dos textos, uno del norte y otro del sur del continente latinoamericano.

Rubén Martínez es un destacado autor de lo que en inglés se llama *creative non-fiction*. Profesor en la Universidad de Houston en Texas y colaborador de una serie de diarios, revistas y canales de televisión, Martínez es además autor de *The New Americans* (The New Press, 2004), *Crossing Over: A Mexican Family on the Migrant Trail* (Picador, 2002), *Eastside Stories* (junto con Joseph Rodríguez, Powerhouse Books, 1998) y *The Other Side: Notes from the New L.A., Mexico City and Beyond* (Vintage, 1993).¹ En cada uno de estos libros Martínez ha explorado lo que podría denominarse la nueva condición global de los latinos en los Estados Unidos ocupándose de la experiencia de la migración, la incorporación a la sociedad dominante o su ausencia, la condición del migrante, y, a menudo, de los jóvenes en la megaciudad globalizada. Es este último aspecto el que me interesa aquí.

En “Going Up in L.A.” fechado en abril de 1989 y que es hoy parte de *The Other Side: Notes from the New L.A., Mexico City and Beyond* Martínez hace la crónica de un grupo de grafiteros jóvenes en Los Angeles. Como ocurre con frecuencia en este tipo de crónica, uno de los desafíos centrales de Martínez es cómo contar esta historia desde adentro, sin tergiversarla o distorsionarla con consideraciones morales o políticas externas, sin por eso perder de vista el macro contexto social en la cual tiene lugar. De manera análoga a la situación de la literatura indigenista o de las crónicas coloniales descrita por Antonio Cornejo Polar para el Perú, Rubén Martínez, se ve enfrentado al desafío

1 Eso hasta el año 2007 en que se publicó la versión original de este capítulo. Hoy Martínez es Fletcher Jones Chair in Literature and Writing en la Loyola Marymount University en Los Angeles, California. Ha publicado además *Desert America: Boom and Bust in the New Old West* (2012).

de hablar con cierta fidelidad sobre la situación de estos jóvenes en una ciudad globalizada, para un público anglo metropolitano que aplicará sus propias formas de traducción e inteligibilidad al texto. Para hablar del otro étnico y social dentro de un sistema de representación que no es el de los dominados, Martínez elige hacer de esta heterogeneidad un elemento constitutivo de la trama y de la densidad formal y semántica de su texto (Poblete, 2006).

Al nivel formal el texto oscila entre el testimonio, el reporte periodístico con fuerte presencia de la voz autorial y la investigación etnográfica. Dicha heterogeneidad formal se constituye en un llamado a establecer entre texto y lectores un contrato de verosimilitud diferente al canónico que regula el espacio de interpretación de textos genéricamente más puros, sean ficcionales o no-ficcionales. Como en el testimonio hay aquí la alianza entre un intelectual y sujetos populares que intenta darle voz en los discursos y canales dominantes a los que no tienen acceso a ella. Como en el nuevo periodismo y en la autobiografía encontramos también la renuncia a toda pretensión de neutralidad y la incorporación de un punto de vista y una presencia autorial fuerte. Como en la etnografía hay aquí, finalmente, el esfuerzo por iluminar una macrosituación por la vía de su manifestación concreta en un microcontexto o más precisamente en la experiencia real de dos o tres de estos jóvenes. Todos estos elementos insisten, además, en asociar la historia de estos jóvenes con aquella otra historia global de complejidades geopolíticas de la que los lectores metropolitanos han sido participantes privilegiados, aunque sin tener conciencia de ello. Este es el desafío formal y semántico que la crónica latina de Martínez enfrenta en los Estados Unidos.

Como ocurre con frecuencia en la crónica de Martínez el texto comienza justo después del desastre y se despliega entre el pasado y el presente para tratar de explicarlo. A veces la violencia es natural como en el caso del terremoto salvadoreño de 1986, más frecuentemente se trata de un accidente en que mueren varios inmigrantes perseguidos inmisericordemente por la policía

de inmigración o, como en la crónica que nos ocupa, justo después de que uno de los protagonistas de la historia, Prime, es baleado en su casa con una ráfaga disparada desde la calle por un auto al paso perteneciente a una banda latina rival.

Prime, quien al momento de su “accidente” tiene 17 años, es además de hijo de padres que sobreviven de la seguridad social en un barrio pobre lleno de criminalidad, un miembro fundador de uno de los grupos de grafiteros en Los Angeles: K2S-STN (Kill to Succeed-Second to None, Matar para tener éxito-Los sin par o los inigualables). A partir de esta condición de “artista” del muro, Martínez pasa a tejer sutilmente una trama en que la calidad del arte producido por Prime y sus amigos contrasta con la radical falta de expectativas de progreso social e incluso con una baja esperanza de vida. La crónica se mueve, entonces, entre la cercanía a la perspectiva de Prime manifiesta tanto en sus declaraciones como en sus grafitis, y la distancia crítica y final del cronista que conoce las estadísticas. La vida de Prime ilumina e ilustra las nuevas formas de territorialización y reterritorialización involucradas en el proceso de globalización de los latinos en Los Angeles. Como muchos migrantes Prime y sus amigos viven una relación ambigua con dos tipos de territorios físicos y culturales: el del origen étnico que los conecta con sus lugares de nacimiento o el de sus padres, la familia y los espacios privados del hogar; y el de la (falta de) inserción en el espacio social dominante. Frente a estos dos territorios los jóvenes reclaman un tercero, el de las murallas en la ciudad en donde registran sus formas de pertenencia y diferencia.

El lenguaje de los grafiteros y el de la crónica que relata las peripecias de su arte público, se mueven entre la guerra y su sublimación por la vía del muralismo urbano. Términos como “bombers” que “tag” y “terrorize” una pared se contraponen a “artists” (los grafiteros) y “writing” (que es el arte del grafitero). Esta oscilación da cuenta de la posición liminal de los sujetos involucrados, a menudo situados a medio camino entre la perte-

nencia a las bandas o pandillas y su actividad artística. Así, cuando el club juvenil Radio-Tron que ofrecía, entre otras, clases de grafiti cerró sus puertas “everybody started getting into the gang thing’ says Primo D. There was nothing else to do.” (111) (“Todo el mundo empezó a meterse en la onda de las pandillas. No había nada más que hacer”) Por otro lado, cuando Prime es baleado, Duke, uno de sus amigos artistas se siente tentado de responder con balas a la agresión, pero “he checked himself. ‘The art took me out of the trip (...) It helped me to look at this world in a more positive sense” (116) (“Se contuvo. El arte lo ayudó a salir de esa volada. Lo ayudó a mirar el mundo desde una perspectiva más positiva”). Esta mezcla de lenguajes explica los frecuentes “desafíos” que una cuadrilla de grafiteros hace a otra para determinar cuál es la mejor y a quién pertenece un territorio: “Like breakdancers, writers ‘battle’ each other. The spoils of victory may include several dozens spraycans and the appropriation of a writer’s tag” (114) (“Como los breakdancers, los escritores se enfrentan en ‘batallas’. El botín suele incluir varias docenas de tarros de pintura en aerosol y la propiedad de la firma distintiva de un escritor”).

Esta mezcla entre enfrentamiento social sublimado, terapéutica, expresión, demarcación y apropiación fáctica de espacios públicos, habla de un reclamo que simultáneamente exige y produce visibilidad y reconocimiento social. Es una forma híbrida de ciudadanía, patologizada por la policía y las autoridades municipales, más preocupadas de la represión y la contención que del mensaje o el discurso que estos jóvenes enarbolan para hablar de sus necesidades. O en las palabras de uno de los entrevistados de Martínez: “They want to communicate something to us. And we are not listening” (120) (“Ellos quieren comunicarnos algo. Y no los estamos escuchando”).

Incluso cuando esa visibilidad es alcanzada, no es ajena a las otras formas de discriminación que afectan a los jóvenes étnicos en la megalópolis. En este caso, beneficia sobre todo a las

cuadrillas (crews) de grafiteros blancos (West Coast Artists) que reciben ocasional cobertura periodística en publicaciones importantes como el diario *Los Angeles Times* en desmedro de grupos étnicos como K2S-STN que sólo la reciben en formas y medios alternativos como la crónica de Martínez.

En última instancia, el texto de Martínez intenta dar cuenta por escrito de algo que escapa al radar del periodismo sensacionalista y al de las ciencias sociales: los jóvenes inmigrantes o hijos de inmigrantes, pero también muchos jóvenes blancos de los sectores populares, se ven enfrentados a un déficit sustancial de las formas clásicas de ciudadanía y desarrollan prácticas alternativas para llenarlo. La representación de este déficit y de las respuestas que produce en los jóvenes exige una forma híbrida que permita expresar su complejidad a medio camino entre la delincuencia y la resistencia en el contexto de nuevas territorialidades transnacionales que atraviesan la ciudad global. La crónica cumple esa función.

Al otro lado del mundo, pero siempre bajo los efectos de la globalización neoliberal de la megaciudad, Pedro Lemebel habla, también a través de la crónica, de aquello que siguiendo la clásica canción del grupo chileno de rock Los Prisioneros podría ser llamado “el baile de los que sobran”. Los textos de su libro *La esquina es mi corazón* son crónicas extraordinarias sobre la marginalidad social y sexual en el espacio urbano de Santiago de Chile. De entre ellas quiero concentrarme en dos “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)” y “Cómo no te voy a querer (o la micropolítica de las barras)”.

Como muchos otros textos de este libro, las dos crónicas que analizo participan de lo que podría llamarse la poética fundamental de este Lemebel. Me refiero a lo que Lemebel llama aquí “la pasión ciudad-anal”. Esta pasión se despliega en una trayectoria urbana marcada por el epígrafe de Néstor Perlongher que precede y preside el texto:

“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”.

Este cuerpo yerra en al menos dos sentidos: se expone, por un lado, a prácticas que desafían las convenciones sociales de la heteronormatividad y, por otro, vagabundea como un flaneur baudeleriano y benjaminiano conociendo su ciudad con y en los cuerpos de los ciudadanos. La pasión ciudadanal combina entonces el afán de entender las formas de vida de los ciudadanos con el ímpetu erótico de contacto directo con sus cuerpos. Esta pasión mezcla así erótica y política, deseo y participación, el conocimiento y el análisis con el éxtasis y las energías libidinales. Lo que resulta de esta etnografía participante es un nuevo tipo de conocimiento capaz de iluminar la complejidad del entorno urbano. Los instrumentos de este conocimiento son tanto el ojo y la pluma como el ano y el falo. Todos ellos ven y escriben esta ciudad percibida desde la pasión ciudadanal.

“La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)” refiere a la “esquina” como un lugar privilegiado en la sociabilidad juvenil de las poblaciones marginales en Santiago. En la esquina se cruzan tanto los diseños de las políticas excluyentes del neoliberalismo que ha relegado a estos jóvenes a la calidad de sobrantes o residuos de lo social, con la voluntad de estos mismos sujetos juveniles de encontrar formas de autoorganización y presencia en el entorno urbano. La esquina es, simultáneamente, un lugar ciudadano de exclusión e inclusión, un espacio de invisibilización por exclusión y de altísima visibilización en tanto lugar y forma de sociabilidad y en tanto objeto de las políticas y prácticas de criminalización de la pobreza juvenil usadas por las fuerzas policiales y las autoridades municipales. En tanto territorio reclamado por los jóvenes y marcado por las prácticas de control y vigilancia, “La esquina de ‘la pobla’ es un corazón donde apoyar la oreja” (16).

Lo que se “escucha” es la “música timbalera” de los personal estéreo pero también “los resuellos conyugales y las flatulencias del cuerpo” pues el habitar popular está definido por la escasez de sus espacios. Y, sin embargo, aun cuando todo “se permea de lo privado a lo público (...) [en] Apenas un par de metros en que todo desplazamiento provoca fricciones, roces de convivencia” (16-17) o tal vez precisamente porque el espacio es tan valioso, cuando un joven de clase alta se atreve a ingresar a la población en busca de drogas, los jóvenes populares usando el lenguaje irónico de la solidaridad le sugieren:

... ‘coopera con las zapatillas loco’, y después con los bluyines y la camisa (...) Y aunque era paltón [elegante] nos dio lástima y le contamos hasta diez, igual como nos contaban los pacos [policías], igual se la hicimos al loco, porque aquí la ley somos nosotros, es nuestro territorio, aunque las viejas reclaman y mojan la escala para que no nos sentemos. (18)

Los jóvenes populares reclaman así, por un momento, esa territorialidad a medio camino entre las fuerzas públicas y el gesto propietario de las señoras del barrio. Instalan una soberanía fugaz basada en su propia experiencia histórica y en una comprensión *sui generis* de sus derechos ciudadanos. Ejercitan, tal vez, una forma de lo que Ton Salman llama una práctica apócrifa de ciudadanía vastamente extendida en América Latina entre las clases populares. Es decir, ejecutan una forma de presencia reclamada desde la conciencia teórica de unos ciertos derechos ciudadanos abstractos y una cotidianidad histórica en un contexto concreto que los ha reducido a una práctica altamente limitada y acomodaticia (Salman, 855). No sorprende entonces que los jóvenes marginales en Santiago, como los de Los Angeles, habiten de maneras similares aquellos espacios que logran arrebatarle a la ciudad global que, al mismo tiempo que los excluye, funciona como el escenario en donde dramatizan

una presencia que puede anunciar nuevos sujetos y cartografías de lo político (Sassen, “The Repositioning”, 5).

En “Cómo no te voy a querer (o la micropolítica de las barras)” Lemebel se ocupa de las barras rivales del fútbol chileno y de sus formas de manifestar presencia y ejercer la forma de ciudadanía cultural que les parece más a su alcance. Como en las bandas de Los Angeles, se trata aquí también de grupos que ofrecen a los jóvenes un atractivo híbrido entre la transgresión del orden social y la instauración de un sistema alternativo de pertenencia y colectividad que brinda tanto protección como identidad (Reguillo, 14). Como las cuadrillas étnicas de grafiteros en California, la barra funciona como un sustituto de aquellas formas de adscripción e identificación, de respeto, responsabilidad y participación que la nación debería proporcionar, pero sistemáticamente niega, a estos jóvenes que concibe como “ciudadanos delincuentes” (Brown, XXVII). Estos jóvenes, angelenos o santiaguinos que se mueven entre ciudadanías del miedo (Rotker, “Ciudades”, 16) y de la sospecha, por un lado, y prácticas de resistencias con diferentes grados de articulación, por otro, hablan además de la necesidad analítica de pensar sus problemáticas no sólo en la localidad específica en que se sitúan (los barrios populares en aquellas dos megaciudades) sino también conectándolas con el territorio más amplio de la ciudad sobre la cual se extienden fugazmente y, especialmente, de la ciudad en sus conexiones globales. Estas culturas juveniles y la crónica que las recoge son formas de lo glocal, es decir, son el resultado de las dinámicas complejas de simultánea desterritorialización de lo nacional y de reterritorialización de lo social (García Canclini).

Así, cuando hay un partido entre sus equipos, las dos barras atraviesan la ciudad reapropiándose la fugazmente con sus cánticos, tags, grafiti y basuras. Su “vandalismo romántico”, sus “ecos mongoles de la periferia” son escuchados con horror por los ciudadanos de intramuros que exigen un control policial estricto

y, a menudo, la más dura represión. Tal vez por ello, apunta Lemebel, las barras rivales:

se recuerdan yuntas tras la barricada antidictadura y están seguros que la bota policial no hará diferencia al estrellarse en sus nalgas. Saben que en realidad se juntan para simular una odiosa oposición que convoca al verdadero rival, el policía, garante del orden democrático, que ahora arremete a lumazos en las ancas del poder (34).

Como en la crónica de Martínez, hay también aquí una identificación solidaria del sujeto escritural con la forma de identidad y la problemática de injusticia, falta de representación y confusión que aqueja a los jóvenes. En Lemebel, sin embargo, se añade a esta identificación político-cultural, otra igualmente poderosa. En el medio de las barras, fuera y dentro del estadio, se mueve “la loca” (34) que busca, afanosa, el roce y el contacto con estos cuerpos juveniles. Para ello despliega sus artes (“logró confundirse”, “finje mirar”, “simula un traspíe”, “se cambia de equipo”) e instrumentos (“la voz del maraco” y “el ojo coliza”). De este modo, la loca y las barras se confunden en un abrazo provisorio pero intenso de comunión en que las voces y los ojos populares se apoderan de los espacios cuadriculados por la retina y los dispositivos oficiales. A la mirada punitiva del Estado y las autoridades municipales se oponen aquí tanto “estas demostraciones juveniles” como la “crónica voyeur”. Ambas intentan reescribir los discursos dominantes y “ensordecen la pastoral democrática” (34). Ambas son escrituras de emergencia en un doble sentido: por un lado, escriben de y desde la precariedad de lo juvenil excluido y sus fiestas y ceremonias fugaces de reterritorialización de lo urbano; y por otro, hablan vigorosamente de la emergencia de formas de comunicación y presencia ciudadana allí donde las condiciones de globalización neoliberal parecieran más inhóspitas para su manifestación.

Conclusión

Si el poema lírico fue la forma de mediación entre un nuevo concepto del individuo romántico y un mundo en plena industrialización y urbanización; si la novela nacional medió entre la heterogeneidad efectiva de lo social, y la homogeneización postulada por un proyecto político estatal unitario; si el testimonio pareció emerger como la forma nueva de una épica de lo social en la época de las revoluciones cubana y centroamericanas; la crónica podría postularse como el género que mediatiza el choque entre las subjetividades heterogéneas de lo social popular y la identificación neoliberal de democracia electoral y economía de mercado como el horizonte único de la vida en el momento de su globalización.

La crónica responde a lo que podría llamarse un *coup de marché*, un golpe de mercado, que de manera súbita desplazó, al menos parcialmente, la autoridad y capacidad de las formas políticas, sociales y culturales previas para dotar de sentido al mundo e instauró en su lugar al mercado, como el mecanismo privilegiado de su regulación y constitución. En esta línea, podría decirse que la crónica trabaja sobre la crisis de la convertibilidad entre lenguajes, géneros y experiencias, tomando así prestado un término económico altamente en boga en varios países latinoamericanos que terminaron apareando sus monedas al dólar como una forma de reconocer la pérdida del marco normativo nacional y de su capacidad para organizar la vida económica en América Latina. La convertibilidad en crisis que la crónica trabajaría es aquella que refiere a la dificultad para dotar de sentido a la experiencia cotidiana usando los parámetros y relatos provistos por la cultura dominante. La crónica se instala entonces en lo que Norbert Lechner ha llamado “el sinsentido de lo social” en el contexto de la globalización modernizadora neoliberal (102).

Esta perspectiva surge de la convicción de que los medios organizan la realidad en mundos, narrándolos de una manera específica. Estos relatos y estos medios proporcionan una mediación

estructural, imponiendo una secuencia, un orden, un estilo y sobre todo una lectura de lo social (Martín Serrano). Hay entonces en estos diferentes géneros una mediación cognitiva, en tanto se controlan allí no sólo las formas de escritura de lo real sino también el marco de las interpretaciones posibles de los relatos, sus lecturas. El desarrollo cabal de esta línea de pensamiento está fuera de las posibilidades de este capítulo. Baste reiterar ahora que en mi hipótesis la crónica responde a lo que podría llamarse ciudadanías de emergencia (crisis y aparición), aquellas colocadas en el espacio en que la re y desestructuración de lo nacional por lo transnacional y global se enfrenta a la presencia física en las ciudades globales de los cuerpos marcados de aquellos que excluye de sus formas segmentadas de inclusión.

La crónica sigue así una lógica profundamente glocalizante en el sentido de que media entre la especificidad local de las situaciones, los sujetos y a menudo los lenguajes de la cotidianidad específica; y procesos globales que reconocen actores y temas planetarios como la juventud global, la falta de horizontes y trabajo, el tráfico de drogas y la proliferación de las formas de violencia. Junto a los temores y características de la modernización neoliberal, la crónica tematiza también la corporalidad misma de esta presencia juvenil excluida. Por ello se escribe siempre desde la memoria de otra forma de vida real o imaginada, de una forma alternativa de estructuración de lo social, de circulación y uso de los bienes culturales, y de la experiencia en general. Este horizonte utópico, no siempre explícito, pero a menudo de una u otra forma presente en los textos cronísticos, se enfrenta, deconstruyéndolas, o al menos interrogándolas, a las formas de vida producidas y promovidas por el neoliberalismo como pensamiento único y como horizonte naturalizado de lo social. Esta es una de las contribuciones de la crónica a la exploración de las ciudadanías reales en la época de la globalización neoliberal.

CAPÍTULO CUATRO

DE LA LOCA A LA SUPERESTRELLA: CULTURA LOCAL Y MEDIACIÓN NACIONAL EN LA ÉPOCA DE LA NEOLIBERALIZACIÓN GLOBAL

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

El ensayo de Franco nos pone sobre la pista de la relación difícil y cambiante entre el autor como figura, la comunidad/ sociedad/aglomeración de sus lectores potenciales y las formas

técnicas de discursividad que median esa relación. Este conjunto de problemas servirá aquí para proponer una hipótesis de lectura para el análisis general de la trayectoria cronística de Pedro Lemebel. En pocas palabras: sugiero que esta obra se ha movido desde una cierta autorización de su autoría que se fundaba en la figura de “la loca” a otra que gira en torno al autor literario de gran éxito comercial y reconocimiento nacional e internacional. La clave del cambio en cada caso es el lugar desde el cual se produce la mediación entre lo local, lo nacional y lo global.

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

Si la forma de legitimidad de la loca era su externalidad, su condición foránea respecto a las coordenadas que dominaban el espacio nacional; el Lemebel autor de la segunda época asienta su legitimidad, o de nuevo, la legitimidad de su voz cronística, precisamente en la dimensión de alcance nacional de su reconocimiento en cuanto autor. Desde un punto de vista bourdieano ~~podría señalarse~~ que el primer Lemebel, quien carece entonces de cualquier capital en el campo literario chileno, sólo puede reclamarlo desde la ruptura, con frecuencia radical, con los lenguajes

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

y convenciones dominantes en la escritura nacional (Bourdieu). Ese Lemebel escribe en fuga tanto de los cánones políticos de la transición como de los literarios y comunicacionales dominantes.³ Es un Lemebel que realiza dos movimientos con frecuencia interconectados: des-cubre, hace pública una forma de marginalidad social que ha sido invisibilizada y que resulta crítica de la autocomplaciente figura de la democracia que reina en el país. Con la misma frecuencia el segundo movimiento de esta primera figura de autor consiste en la aventura del cuerpo y el deseo, en donde la voz y el ojo de Lemebel, tornados recursos de la loca, recorren ansiosos las calles de Santiago.

El segundo Lemebel en cambio, habla desde el centro mismo de su consagrado lugar nacional e internacional. Imposibles resultan aquí las salidas anónimas y el autor escribe siempre desde el pedestal sociocultural en que lo ha colocado el éxito. No sólo ocurre que al nivel biográfico su performance es ahora la del famoso autor de crónicas que todo el mundo conoce, pues se publican en canales de difusión nacional e internacional, sino que además la forma de autorización de esa voz se relaciona directamente con esa nueva posicionalidad literaria y comunicacional. Mientras la primera loca coloca de lleno en el centro de su intervención y de la discusión lo que ha pasado con los que sobran en los acomodados de la transición, con los marginales sociales y sexuales de la nueva democracia chilena; el segundo Lemebel se ha vuelto el depositario de una misión de memoria y repetición más amplia, se ha vuelto él mismo una suerte de memorial cuya función principal parece ser, por un lado, el recuerdo, el testimonio; y, por otro, la afirmación de su propia centralidad tanto para la legitimación de su voz como para la prolongación de su proyecto literario. Si la primera loca se involucra personalmente en lo que cuenta, lo hace anónimamente y desde la permanente transgresión y eso la liga de manera general

3 “No sé si hago literatura, especialmente porque los dos únicos suplementos literarios de Chile nunca han hablado de mis textos.” (Lemebel en Íñiguez y Vargas, “Pecar”).

con aquellos marginales que desvela para incomodar la complaciente paz general. El segundo Lemebel, en cambio, parece condenado a hablar casi siempre desde y sobre sí mismo. Si el primer Lemebel resulta definido genéricamente por la aventura y la escapada, el segundo gira sólidamente alrededor de la autobiografía y las memorias.

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

La Transición de Lemebel

De perlas y cicatrices: Crónicas radiales de 1998 y *El Zanjón de la Aguada* de 2003 funcionan en la obra cronística de Lemebel como ejes articuladores de aquellos dos momentos arriba mencionados. De un lado quedan, en una primera época, dos grandes libros de crónica: *La esquina es mi corazón: Crónica urbana* (1995) y *Loco afán: Crónicas de sidario* (1996). Del otro, en un segundo momento, *Adiós Mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008). En el medio y conectando estas dos épocas aparecen *De perlas y cicatrices* (1998) y *El zanjón de la Aguada* (2003).⁴

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

4 Estos eran los libros publicados por Lemebel al momento de la aparición original de este capítulo.

La hoy desaparecida Radio Tierra 1300 AM se auto definía como “un espacio social de mujeres”. Fue creada como un proyecto de radio feminista y esta impronta le dio su propósito editorial y su singularidad e intencionalidad. Buscaba promover y afirmar una comunicación democrática e independiente en el marco de la llamada transición chilena a la democracia desde 1990. Esta significó, de hecho, un debilitamiento del tejido social, con formas limitadas de expresar y actualizar la ciudadanía, con una fuerte concentración de la propiedad de los medios y una uniformidad ideológica de la oferta cultural masmediatizada. En este contexto, Radio Tierra quiso multiplicar los discursos sociales y las voces elaborando e implementando una fuerte posición editorial en favor de la diversidad y pluralidad (Poblete, “Cultura, neoliberalismo”).

Tanto Radio Tierra como el trabajo de Lemebel respondieron y reaccionaron culturalmente, entonces, a los desafíos producidos por la democracia neoliberal y la globalización en Chile. Ambos tuvieron un importante papel en lo que los científicos sociales chilenos han llamado “la Transición Chilena” —de un régimen dictatorial a uno democrático— y el “modelo chileno”, de transición hacia una economía y sociedad neoliberales. Radio Tierra y Lemebel exploraron los límites y posibilidades para dar cuenta de e intervenir en dichos contextos. Participaron activamente, además, en las guerras culturales por determinar los contornos precisos de una cultura por y para la democracia en Chile. Asimismo, ambos desarrollaron prácticas culturales que parece necesario considerar como vernacularizaciones o hibridaciones de la globalización. En este sentido, fueron tanto el resultado como los promotores de la circulación de discursos globales sobre la diversidad, la diferencia y el multiculturalismo, mientras simultáneamente traducían y reescribían esos discursos desde el punto de vista específico de una localización globalizada: Santiago de Chile. Radio Tierra y Pedro Lemebel representaban, además, intentos de comunicación con un público no-elitario a

través de ciertos géneros, formatos y medios. Ambos surgieron, por último, en el marco de la globalización neoliberal manifiesta en una transformación cultural que, con frecuencia, afectó las jerarquías culturales y los límites estrictos entre la alta y la baja cultura, entre lo metropolitano y lo nacional, lo extranjero y lo local, lo moderno y lo tradicional en Chile.

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

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

Hay algo, entonces, de la totalidad semiótica y comunicacional que constituyó estos textos en su versión original que escapa a la capacidad de representación del medio escrito y aún más del formato libro. Lo que Barthes llamó el “grano de la voz” –para aludir a la conexión entre la voz y el cuerpo en una erótica auditiva que constituía buena parte de la experiencia de escucha

musical (Barthes)– se diluye o se pierde aquí. Lo que queda son textos que participan de un esfuerzo testimonial:

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

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

El zanjón de la Aguada, por su parte, evidencia tres temporalidades definidoras de la cronística de Lemebel, que a menudo, en las páginas más logradas de su obra toda, se interpenetran con

gran efectividad. Podríamos llamarlas prehistórica, histórica y poshistórica. La prehistórica se relaciona con la autobiografía que el autor desarrolla aquí en las crónicas iniciales. Bajo el subtítulo de ‘En el País de Nunca Jamás’ estas crónicas crean un substrato antehistórico en que el lenguaje de los cuentos de hadas, como ya ocurrió en la novela *Tengo miedo torero* (2001), ayuda a estructurar la representación. Este momento prehistórico y mítico se extiende hasta incorporar el gobierno de la Unidad Popular que funciona en el libro como el Otro de los dos momentos siguientes. El momento propiamente histórico corresponde al golpe militar y a las luchas antidictatoriales. En él una fuerte conflictividad proporcionaba a los actores un guion agónico claro y una epicidad indiscutible. La historia se desarrollaba bajo el impulso fuerte de una dialéctica sostenida entre dictadura y oposición. El momento poshistórico es el de la Concertación política y el dominio del consenso, es decir la erradicación ilusoria de la conflictividad bajo la hegemonía del mecanismo supuestamente autorregulado e indiscutible del mercado como lógica de lo social y lo político. Si en el primer momento el pueblo, dentro del cual emerge Lemebel como actor, era un sujeto en busca de su agencia histórica que cuasi míticamente saboreó en los breves años de la Unidad Popular (1970-1973), sólo en el segundo momento alcanza su verdadero status nacional más allá de las diferencias y las desigualdades, en la lucha sostenida contra la dictadura. La última temporalidad nos instala de lleno en la emergencia del cronista que intenta recoger y reinterpretar el guion que el pueblo ha perdido. En una relación inversamente simbiótica en este libro, la caída en desgracia, en la pasividad o en la marginalidad de vastos sectores populares alimenta y robustece la voz del autor.

Conectadas a estas tres temporalidades se halla –si se nos permite un aparte sobre la localización específica de estos textos en *El zanjón de la Aguada*– la historia de Santiago que, como casi siempre ocurre en la crónica del primer Lemebel, es el escenario en donde performan sus actores. Siguiendo a José Luis Romero

podríamos decir que *El zanjón de la Aguada* remite sucesivamente a tres momentos de la ciudad latinoamericana en general: el momento de la ciudad patricia, el de la burguesa y el de la masificada, en que por diversos medios se alcanzan formas y grados también diferentes de convivencia de los conciudadanos. Fundamental en estos tres momentos, es la existencia de actores sociales contrastantes (la aristocracia y el resto en el primer momento, la nueva burguesía y el pueblo en el segundo y la clase burguesa y la masa en el tercero). Importante también, es la dialéctica especialmente visual que va de la contigüidad a la incómoda convivencia de dichos actores en el espacio urbano, transformado así en escenificación de lo social-nacional, convertido en la escena en que una doble mirada recíproca define a los actores que se ven como el Otro respectivo (Romero). Crucial en el último momento es la presencia simultánea no sólo de las grandes masas de inmigrantes del campo a la ciudad sino de los medios de comunicación masiva que les proporcionan múltiples guiones de identidad. Aunque Romero detuvo su cronología a comienzos de los años setenta del siglo pasado, se le podría agregar a su esquema un cuarto momento que escribirían ahora autores como Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis y Lemebel. En este cuarto momento de la ciudad globalizada, la nueva relación entre el pueblo y los medios de comunicación, en donde, como dice García Canclini las identidades urbanas combinan su definición sociodemográfica y espacial con su definición sociocomunicacional (47), le otorga al programa de la escritura cronística en Lemebel parte importante de sus contenidos y fuerza. Se trata para Lemebel de intervenir en un paisaje mediático hegemonizado por la particular versión chilena del neoliberalismo globalizador. La posdictadura neoliberal y su contexto mediático dominante llegan siempre a aplacar, a domesticar los espacios y las ceremonias sociales. Allí donde habitaba la utopía como tensión de futuro, o la lucha de clases como tensión de presente y de pasado, la reorganización neoliberal quiere imponer el espacio sin clases y “democrático”

de los que acceden al consumo en el mercado. La tarea de la crónica en Lemebel suele ser resignificar, a menudo por la vía de la recuperación de la densidad histórica, esos espacios neutralizados, recargándolos de historicidad.

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

No obstante, y para regresar al esfuerzo por caracterizar un momento intermedio en la producción cronística de Lemebel, parece crucial insistir en tres transformaciones. Por un lado, la fuga y la interrupción —que la salida a terreno de la loca como figura determinante del primer período lemebeliano representaba— dan

paso al recuerdo nostálgico, reivindicador o denunciante de las glorias sufridas del pasado, los héroes que cayeron y las violencias y culpas impunes, respectivamente. Por otro, el lenguaje crónico de Lemebel –que fue siempre, primero, una apuesta por un público no cubierto por ninguna de las cartografías discursivas dominantes, a medio camino entre la literatura, el periodismo, la antropología y la historia de la vida cotidiana; y, luego, una novedosa articulación de dos fuentes discursivas: el lenguaje literario y el popular chileno con sus respectivas formas de experimentación y creatividad sintáctica, lexical y semántica y sus archivos de recursos y topoi narrativos– ese lenguaje, en suma, cede su lugar a una lengua y a una estructura mucho más reconocible y asimilable por el buen periodismo cultural, aunque ahora con un público ampliado. Finalmente, el espacio central que media la conexión entre lo local, lo nacional y lo global cambia. En los dos primeros libros, incluso cuando se hablaba de algo tan definitivamente nacional como el golpe de Estado de 1973, esto era mediado por una localización muy concreta que coincidía con la situación de la loca o las locas y con sus cuerpos, deseos, y necesidades. Piénsese en una crónica emblemática como “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” con la cual se abre *Loco afán* (y sobre la cual vuelvo en el último capítulo). Lo local definía allí la posición de un sujeto, sino siempre anónimo, menor: la loca, con cuyos ojos y desde cuyos deseos claramente insertos en un contexto espacial fuertemente localizado, se podía acceder a las conexiones entre la situación nacional y los discursos y situaciones globales que definían el macrocontexto. Lo local y la loca –es decir lo que podríamos llamar la loca/lización de la crónica en el primer Lemebel asociada a la conexión cuerpo/diferencia– eran la forma privilegiada de mediación entre lo nacional y lo global. En la segunda época, en cambio, será crecientemente la voz personal y, a menudo, autobiográfica del personaje Pedro Lemebel la que, habiendo alcanzado estatura nacional e internacional, medie entre lo local y lo global. No se trata de que las preocupaciones o los

temas de Lemebel cambien completamente, sino más bien de que la voz y el espacio que los producen y los articulan en y a la triple témporo-espacialidad de lo local/nacional/global han cambiado. La nueva forma de autorización de esta voz y aquella localización tiene que ver con la emergencia de una figura que reemplaza a la loca anónima cuyas fugas o salidas pautaban el paisaje de la primera crónica lemebeliana. Esta nueva figura es la autorizada figura del autor. Su autoridad no deriva de la capacidad de interrumpir secretamente la superficie continua del *status quo* con un lenguaje simultáneamente opaco y seductor, oscuro y revelador, sino del grado de reconocimiento público *qua* autor, manifiesto en una posición de resistencia política explícita, ampliamente conocida y profusamente masmediatizada.

La diferencia entre *De perlas y cicatrices* y *El zanjón de la Aguada* en cuanto libros intermedios y los dos que les anteceden en la producción cronística de Lemebel es, reitero para concluir, la presencia/ausencia de la loca. Si en aquellos la loca actuaba –paradojalmente, dada su carga de subjetividad y deseo– como un elemento estructurador y objetivador del relato y como una fuerza expresiva que tensaba la prosa barroca y popular de Lemebel: “En una ciudad alambrada de prejuicios (...) el deseo burla la vigilancia (...) El deseo es necesario para que respire la ciudad (...) para resistir el estrés paranoico del neoliberalismo” (“Entrevista”, 1998); en los libros del período intermedio ella ha comenzado a ceder su lugar protagónico a la figura autobiográfica o a la memoria (nostálgica o política) del autor. Esto, empero, obliga a este último a una relación prosopopéyica con aquel pueblo y ese pasado. Su voz y su trayectoria vital, ahora legitimadas por su éxito literario y por su genealogía popular, devienen así las formas de autorización específicas de una autoridad autorial. Desde allí se puede, sin ninguna otra suerte de mediación formal, criticar descarnadamente la continuidad viciosa del pasado dictatorial en

el presente transitivo, denunciar enérgicamente la impunidad y rememorar con calidez a los héroes caídos. El primer período de Lemebel podría ser cabalmente caracterizado por una declaración como la siguiente: "...yo no hablo por ellas. Las minorías tienen que hablar por sí mismas. Yo sólo ejercito en la escritura una suerte de ventriloquía amorosa, que niega el yo, produciendo un vacío deslenguado de mil hablas". (Schäffer, "La Yegua", 59). Destaca en ella esa compleja relación entre la operación subjetivadora del deseo de la loca y su radical objetivación negadora de la personalidad autobiográfica del autor que produce el espacio para la manifestación de lo social-polifónico tan característico de los primeros dos libros de Lemebel. En la segunda etapa en cambio, "la ventriloquía amorosa" que, aunque saturada de deseo niega de alguna forma el yo del hablante y su voz personal, deja su lugar a la prosopopeya, en donde, a través de la voz poderosa del autor, hablan los ausentes, los muertos, los pobres, Chile.

El segundo Lemebel: autoría y democracia neoliberal

Paradójicamente, la manera de autorización y la forma de inserción en el mercado cultural de este segundo Lemebel —el de *Adiós Mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008)— ha sido la especialización alrededor de la figura pública del autor disidente y su rol cuasiobligado de denunciar, dar testimonio y recordar, precisamente desde la plataforma autorizada y reconocible de su propia persona. Transformado en una figura popular que es, simultáneamente, uno de los autores literarios más vendidos en Chile, la crónica de este nuevo Lemebel ya no se escribe en el presente de la acción de la loca que definía la primera época. Si esa primera crónica 'hacía' o 'mostraba' mucho más de lo que 'decía', la segunda participa mucho más de la idea de la crónica como rescate de una anécdota o un hecho menor, a menudo directamente conectado a la biografía del autor, que se considera

digno de ser narrado, por un lado; y, por otro, del recuerdo de algo pasado que ha sido borrado por el simple paso del tiempo, el cambio tecnológico o el aparato de la desmemoria dominante construida por el neoliberalismo.

Tal vez la marca más evidente y definitiva de la distancia entre las dos épocas de la crónica en Lemebel, que este capítulo ha perseguido establecer, se halle en su forma respectiva de relación con el campo y la máquina literaria en Chile. Mientras la crónica de aquel primer y desconocido Lemebel era de hecho y en la práctica —por su lenguaje barroco y popular, por su temática afincada en la diferencia sexual y social, y por su intencionalidad política inconformista e iconoclasta— un múltiple desafío a la ciudad letrada chilena; la textualidad del segundo y famoso Lemebel tematiza con frecuencia y directamente la posicionalidad de su propia autoría, su legitimidad y los cuestionamientos hostiles que de ella se hacen. En otras palabras, dotado de un fuerte capital simbólico adquirido a través de su obra previa, este segundo Lemebel se dedica frecuentemente a preservar dicho capital por la vía de dos operaciones fundamentales: el despliegue de una autoasignada función de memoria histórica de la colectividad popular en el medio de fuertes transformaciones tecnológicas y políticas; y la defensa explícita de su centralidad en la cultura literaria y nacional.

Una crónica más reciente, un ejemplo de las que el autor publicaba semanalmente en la última página del diario *La Nación*, en una columna genéricamente titulada “Ojo de loca no se equivoca” puede aclarar aún más lo que mi hipótesis sugiere sobre la articulación de memoria y fama en Lemebel. Primero habría que destacar que este era el (a menudo excelente) diario oficialista de la Concertación política gobernante. Desde esta tribuna —y en el contexto de la reciente muerte de Hortensia Bussi, la viuda de Salvador Allende, cuyo deceso generó un

masivo funeral— Lemebel escribe “Hortensia de invierno”⁵. En esta crónica cuenta cómo hace unos meses, mientras miraba sentado pasar a la gente en la calle, se le acercó una “señora que me saluda y agrega que se llama Adita, y es la persona que cuida a Hortensia Bussi hace varios años”. A esta primera forma de reconocimiento (Lemebel está simplemente sentado tomando el sol en un paseo peatonal) se une rápidamente otra más significativa: “La señora Tencha me pide que le lea sus libros y *La Nación*, me comenta con los ojos brillantes”. Si el primer reconocimiento marca el grado de popularidad nacional de Lemebel, su penetración en el cotidiano cultural chileno (la humilde señora lo reconoce en la calle, y, además, en Ovalle, a cientos de kilómetros al norte de Santiago), el segundo anuda dos de las características definidoras de esta segunda etapa de la cronística lemebeliana. Por una parte, se recuerda con gran efectividad y afecto la figura de “la primera dama más linda de la revolución en libertad, una página de la historia”. Por otra, se reafirma con una lectora de gran alcurnia el lugar excepcional de Lemebel en la cultura nacional. No extraña entonces que Adita se vuelva y le de a Lemebel el teléfono celular pues “Aquí está Don Pedro, señora Tencha”, tras lo cual aquel le promete telefónicamente a la viuda de Allende “llevarle mi último libro.” Finalmente, no lo hace: “Y el día que me entero de su deceso, maldigo mil veces mi tonta memoria, mis quehaceres literarios y mis farras de traspase, por la ocasión que perdí de estar con ella”. La forma de esta reafirmación de la persona autorial de Lemebel es interesante, en cuanto destaca algunas de las características que la han definido en el espacio público chileno: distraído y algo irreverente, ocupado y activo literariamente, bohemio y

5 Esta crónica, publicada el 27 de junio de 2009 en la última página del diario *La Nación*, carece de paginación. Todas las citas de Lemebel sin paginación en este capítulo corresponden a este texto.

gozador.⁶ Desde esta caracterización se produce, además, la validación de aquella excepcionalidad:

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

Se juntan así la lectura sobre la mujer-prócer que hacen los lectores de un diario, con las lecturas que ella misma, en cuanto lectora, hacía con la ayuda de su asistente. La lectura pública de la crónica de Lemebel en el diario oficial del gobierno con la lectura oralizada que la humilde Adita hacía de uno de los libros de Lemebel para la famosa señora Tencha. Lo que resulta destacado entonces es la excepcional capacidad de la figura y de la escritura del personaje público-literario 'Pedro Lemebel' para aunar en un texto cronístico la memoria, la política, lo alto y lo bajo y su propia personalidad. Nótese, asimismo, que este encuentro final sólo puede ocurrir cuando ya se han ido los políticos y las autoridades, y, sobre todo, cuando la televisión ha apagado sus luces distorsionadoras. Sólo cuando las luces de la comunicación dominante no deslumbran, lejos del show espectacular de la escena política y social nacional y de sus infinitas reverberaciones mediáticas en la televisión, puede emerger la figura y la voz escriturales que definen a este segundo Pedro Lemebel. Que esta segunda forma dependa en grado importante de la centralidad

6 Otro texto que resume muy bien esta personalidad bohemia del autor devenido personaje de y personaje público en sus propias crónicas, es "Valparaíso, mal amor" incluido en *Serenata cafiola*. Allí "los pendex universitarios (...) aplauden mis borracheras portuarias". Y ya más entrada la noche, nuevamente: "siempre ocurre el milagro de un encuentro con alguien que me conoce, y sin decir agua va me toma de la cintura, encaminándome hasta alguna casa estudiantil donde hierve la pasión en el baileto madrugador" (136).

de la figura del autor *qua* loca (“Ojo de loca no se equivoca”) en esos mismos medios dominantes y de la fama y popularidad de su personalidad literaria mucho más allá del restringido ámbito de lo cultural elitario, no son sino las paradojas constitutivas de su nueva posición discursiva y de su lugar en el escenario cultural chileno.

Cuando ‘el ojo de la loca que no se equivoca’ puede desplegarse desde y en el diario del gobierno, cuando los gays y las lesbianas han sido incorporados, al menos parcialmente y al nivel del discurso, al grupo de las minorías cuyos derechos no cabe sino respetar, es decir, cuando las minorías sexuales han pasado a formar parte de un discurso multicultural asumido nacionalmente por el Estado y buena parte de la sociedad, precisamente como una marca de la modernización de la nación, las antiguas salidas transgresoras de la loca anónima en Lemebel dejan su lugar a la figura pública del autor-locas famosa, del Pedro Lemebel que todo el mundo conoce. En esa encrucijada, la crónica de Lemebel reemplaza la transgresión que la loca misma representaba para un sistema social que directamente negaba su existencia y su derecho a manifestación, con una transgresión menor mucho más aceptable, la de la institución literaria, sus lenguajes y sus espacios y formas de crítica que de mala gana han incorporado al autor al canon de la literatura nacional. La paradoja implícita en este desplazamiento es que esta marginalidad literaria sobre la cual se asienta su nueva plataforma discursiva se basa, a su vez, en la forma específica de “aceptación” del autor en la esfera pública chilena: la de la loca irreverente que a veces sale en la tele en marchas políticas y entrevistas poco ortodoxas. De él se esperan el recuerdo, la denuncia, a veces incluso la transgresión de ciertos tabúes lingüísticos, pero sobre todo la irreverencia hacia la cultura formal y la heteronormatividad sexual. Esta irreverencia, esto que podríamos llamar una extemporaneidad definidora del personaje Lemebel (en el doble sentido de aquello que trae a colación lo que no pertenece al acuerdo que define los límites

aceptables de lo contemporáneo, por un lado, y resulta inoportuno y molesto, por otro), dicha extemporaneidad, se ha vuelto la marca registrada que avala la firma de Lemebel, el sello de fábrica que garantiza una cierta condición y calidad del producto en el espacio del mercado cultural nacional.⁷

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

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

7 Esta intervención extemporánea podía ocasionalmente ser, por otro lado, devastadoramente efectiva como trato de mostrar en el capítulo seis.

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

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

Y luego continúa:

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

A la nueva relación que esta crónica establece entre la salida de la loca y su ahora pagada satisfacción libidinal en el mercado del sexo callejero santiaguino, a la alusión al mercado de los celulares, que constituye una doble identificación de la loca con el mercado y el consumo, debe añadirse ahora este recuerdo sobre la posicionalidad sexual y literaria del autor cuando, para parafrasear a García Márquez, era feliz e indocumentado: “Entonces [en la época de la dictadura cuando se recitaban los poemas de Cardenal], yo era un mariconcito anónimo que deseaba amar y que me cogieran recitándome aquellos versos en la oreja” (210).

Del ‘mariconcito anónimo’, no queda hoy nada:

Después de los aplausos me deslicé entre la gente para saludarlo, pero era tanto el fervor de los fans, era tanta la conmoción, que se hacía imposible acercarse. Sólo cuando me iba, el presidente de la Sociedad de Escritores, amablemente me invita a pasar. Y allí estaba Cardenal con su sencillez proletaria (...) rodeado de escritores sobajeros. Pero ahí [el famoso poeta chileno] Raúl Zurita, cortésmente, me lo presentó (...) Nada más, eso fue todo. (210-211)

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

Conclusión

En la crónica de Lemebel ha habido siempre dos generadores fundamentales: el deseo y la solidaridad y sensibilidad política de izquierda, frente a las transformaciones económicas, sociales y culturales que la dictadura pinochetista impuso en Chile. Estos dos motores han estructurado una retícula con dos vectores: diferencia e igualdad. En muchas de las mejores crónicas de Lemebel, deseo y solidaridad, diferencia e igualdad –potenciadas por un lenguaje altamente trabajado– se apoyan mutuamente para levantar al nivel de lo artístico, textos que, de otro modo, naufragarían tal vez en lo pasajero. Así se funda el edificio barroco y popular de la escritura ciudad-anal de Lemebel. En sus mejores momentos, el barroco popular lemebeliano produce diferencia por la vía de la asimilación e igualación de los más diversos materiales lingüísticos y culturales (desde el habla popular santiaguina, a Deleuze y Guattari, pasando por el bolero, la cumbia, el melodrama y la televisión). Este barroco urbano contemporáneo desarma así, en su omnívoro democratismo, muchas jerarquías culturales fundadas en las distinciones claras entre lo alto y lo bajo, lo popular y lo culto, lo oral y lo escrito, lo local y lo global y las potencia en una escritura nueva que ha sabido encontrar y definir su propio público.

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

En los momentos menos logrados, diferencia y reclamo de igualdad se desligan y nos vemos enfrentados a un pintoresquismo costumbrista de lo posmoderno (popular o elitario), a un exhibicionismo autorreferido y complaciente o a una indignación moral en estado crudo que no logra acceder a un lenguaje más poderoso. Para bien o para mal, en *Adiós Mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008) hay abundantes ejemplos de ambas cosas. Lemebel es ampliamente consciente de su situación y de los peligros que conlleva como lo demuestra su respuesta a la pregunta que la periodista Carolina Ferreira le hace en un momento pivotal no sólo porque ocurre en el año 2000 sino porque involucra una clara división en la carrera del cronista. La pregunta de Ferreira es “A Pedro Lemebel se lo conoce y presenta a través de una marcada estigmatización, que frivoliza sus contenidos y apuestas. ¿Cómo se siente respecto a eso?” La respuesta de Lemebel es larga, y ya la vimos en la Introducción a este libro, pero merece ser repetida:

Yo creo que eso tiene que ver, en parte, con la puesta en escena que yo he hecho de mi vida y mi obra, porque me encanta como para escenificarla en el medio chileno. A nadie se le olvidan las Yeguas del Apocalipsis. A nadie se le olvidan algunas irrupciones escandaleras que yo he hecho. Pero también, por sobre eso, algunas minorías tienen que pasar por esa irrupción para inscribirse en la historia cultural del país, en el medio pacato, moralista, cagón, por no decir hipócrita, que hace pasar este tipo de tema por esa fanfarria de espectáculo, de frivolidad. Y es una forma de cooptación. Así yo lo entiendo. Quizás yo sea el signo de la cooptación, sobre todo ahora que mis libros se van a publicar afuera, que ya puedo manejar un nombre, en forma tembleque, pero manejo un nombre. Yo creo que estoy al filo de la cooptación. Ese es el riesgo del equilibrista que lleva en sí contenidos, entre comillas, marginales, entre comillas, periféricos, e intenta dignificarlos, más que legalizarlos o adscribirlos a una cultura urbana. (Ferreira, “Chile o la historia”, 10)

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

CAPÍTULO CINCO

LAS FRONTERAS INTERNAS EN LA CIUDAD DE SANTIAGO: NEOLIBERALISMO Y GLOBALIZACIÓN DE LA VIDA COTIDIANA

La ciudad neoliberal y sus fronteras

Consecuente con su esfuerzo por entender cómo funciona la globalización no sólo *entre* países sino *dentro* de un país, Saskia Sassen señala que con la pluralización de regímenes de frontera (por ejemplo, los distintos tipos de liberalización y restricción que afectan la circulación de capitales y de personas) surge la pregunta: “how bordering, historically represented largely as the protection of the perimeter of national territory, functions inside the nation-state” (“cómo la construcción de fronteras, que históricamente ha sido representada como la protección del perímetro del territorio nacional, funciona dentro del estado-nación”) (*Sociology*, 226). A partir de ella es posible teorizar que cada una de estas nuevas zonas fronterizas *dentro* de la nación dependerán de una cierta mediación social y del funcionamiento de una cierta lógica de lo social.

La ciudad emerge así tanto como una entidad territorial cuanto como una instancia escalar específica que no se deja acotar por las tradicionales separaciones entre lo local, lo regional, lo nacional y lo global. A esto le llama Sassen un re-escalamiento de las jerarquías espaciales que definieron la modernidad industrializada. De manera similar podemos sostener que las formas de frontera que definieron las territorialidades, los actores sociales y sus formas de habitar el espacio social y de relacionarse con los otros sufren un proceso que es simultáneamente de multiplicación y de interiorización. Se multiplican e internalizan las formas e interacciones de frontera o más bien, aquellas en donde

predominan lo que podríamos llamar condiciones de frontera entre, por un lado, grupos, clases, segmentos ocupacionales (los actores) y, por otro, formas de segmentación y división geográfica (los espacios) (Poblete, “The Memory” y “Americanism/o”).

Junto a esta multiplicación de las condiciones de frontera al interior de la ciudad y la nación hay otros dos procesos claves de espacialización de la vida urbana en América Latina contemporánea.

En la nueva ciudad latinoamericana del momento neoliberal, dice Jesús Martín Barbero, hay una doble economía social de la violencia, a través de la cual, primero, los medios de comunicación median insistentemente el miedo al otro con noticias y programas sensacionalistas que acentúan la falta de seguridad, mientras que, en segundo lugar, la misma desconfianza hacia los otros se manifiesta espacialmente tanto en su exclusión en favelas como en amurallados y exclusivos conjuntos habitacionales.¹ Allí se erosiona la memoria urbana colectiva y se privatiza la experiencia de la ciudad y su cultura, multiplicándose en el proceso lo que aquí he llamado zonas de fronterización al interior del país, con las consiguientes dinámicas de desconfianza y miedo hacia aquellos que sólo pertenecen a la polis de una manera disminuida o informalizada (Martín Barbero, “La Ciudad”). Se instalan entonces lo que Mike Davis ha llamado una ecología del miedo y Teresa Caldeira una “City of Walls” (ciudad de las murallas).

Néstor García Canclini nos refiere al tercer proceso clave de espacialización de la vida urbana en América Latina: su radical reterritorialización de la ciudadanía y de las formas de participación, es decir, de lo público, a través de los medios de comunicación y el consumo. Estos se convierten en arenas alternativas o sucedáneas de participación social para un actor político, el

1 No se trata, claro, sólo del miedo que propagan y exageran los medios de comunicación, sino también de las formas e intereses políticos que se manifiestan en la frecuentemente descuidada forma en que se ‘producen los datos’ que luego usan esos medios. Véase al respecto, Dammert, “¿Falsa alarma?”.

pueblo, que habiendo en las décadas finales del siglo pasado, redefinido y reapropiado sus escenarios y guiones performáticos, se encuentra ahora necesitado de pauta y de espacios. En esta triple confluencia de factores es donde se sitúa la intervención cultural de Lemebel. Quiero pues perseguir en este capítulo esta espacialización del régimen de lo social en la obra de Lemebel y su representación de la ciudad de Santiago como experiencia vivida. Para ello me ocuparé primero de una crónica del libro *El zanjón de la Aguada* del 2003.

El libro evidencia las tres temporalidades definidoras de la cronística de Lemebel que ya presenté en el capítulo anterior. Allí las llamé prehistórica, histórica y poshistórica. La prehistórica se relacionaba con la autobiografía que el autor desarrolla aquí en las crónicas iniciales. Bajo el subtítulo de 'En el País de Nunca Jamás' dichas crónicas producían un substrato antehistórico donde se usa el lenguaje propio de los cuentos de hadas, sobre el que Lemebel volvería en su novela *Tengo miedo torero* (2001). Este momento prehistórico y mítico se extiende hasta incorporar el gobierno de la Unidad Popular (el Otro de los dos momentos siguientes). El momento histórico es el del golpe militar y las luchas contra la dictadura. En él una fuerte conflictividad generaba un guion agónico y una clara epicidad. Reinaba una dialéctica entre dictadura y oposición. El momento poshistórico es el de la Concertación política y el dominio del consenso, con la ilusoria eliminación de la conflictividad bajo la hegemonía del mercado como lógica de lo social y lo político.

Conectadas a estas tres temporalidades se halla la historia de Santiago. Siguiendo a José Luis Romero podríamos decir que *El zanjón de la Aguada* remite sucesivamente a tres momentos de la ciudad latinoamericana en general: el momento de la ciudad patricia, el de la burguesa y el de la masificada, en que por diversos medios se alcanzan formas y grados también diferentes de convivencia de los conciudadanos. Fundamental en estos tres momentos, es la existencia de actores sociales contrastantes y la

dialéctica especialmente visual propiciada por la contigüidad o la incómoda convivencia de dichos actores en el espacio urbano, que se convierte así en una suerte de escenificación de lo social-nacional (Romero). Clave en el último momento es la coexistencia en la ciudad de las grandes masas de inmigrantes campesinos y los medios de comunicación masiva que les proporcionan pautas de identidad. A la cronología de Romero, como vimos, podía agregársele una cuarta etapa global. En este cuarto momento de la ciudad globalizada, la nueva relación entre el pueblo y los medios de comunicación, de que nos hablaba García Canclini, le otorga al programa de la escritura cronística en Lemebel parte importante de sus contenidos y fuerza. Allí adquiere sentido su esfuerzo por contrarrestar los efectos distractores y adormecedores de la cultura del consumo en la versión chilena del neoliberalismo globalizador, con un esfuerzo de reconstrucción de la historicidad de lo cotidiano y sus espacios en el contexto más amplio de la historia nacional.

“Socorro, me perdí en un mall
(O ¿tiene parche-curita?)”

Veamos pues cómo operan aquellos tres procesos de espacialización de lo social (fronterización de la vida cotidiana, lógicas del miedo, y mediación por el consumo y los medios de comunicación masiva) en una crónica concreta.

“Socorro, me perdí en un mall (O ¿tiene parche-curita?)” es una crónica que empieza, desde su título, contrastando la expresión en inglés (con todas las relaciones sociales que ella trae a colación) con la referencia en chileno a una de las mercancías más populares del comercio ambulante y popular en Santiago. Hay además una invocación a identificarnos solidariamente con el pathos del enunciante que se nos propone no sólo, generalmente, como una víctima en necesidad de auxilio

sino como alguien que, específicamente, ha cruzado una frontera y se encuentra perdido en territorio ajeno. La aventura, entonces, supone, ya desde la partida, dos lenguajes y formas de comercio y socialidad contrastadas, junto al cruce de fronteras entre espacios en contacto, pero regidos por formas distintas de organización.

Ya en 1994 en un capítulo de su libro *Escenas de la vida postmoderna*, Beatriz Sarlo había descrito al mall como una suerte de doble máquina para la captación y ordenamiento de lo social. Si, por un lado, el mall le ofrecía al pueblo el acceso a una espacialidad llena de servicios gratuitos –desde la entretención del vitrinear sin comprar a la contemplación de la sociofauna urbana en sus diferentes modas y extracciones de clase, pasando por los baños limpios, la iluminación y la seguridad– en un momento en que los gobiernos neoliberales en Argentina y en América Latina habían ya empezado a retirar la nunca cabalmente cumplida pero importante promesa keynesiana del estado-benefactor de proporcionar un módicum de seguridad social y acceso a servicios a todos los ciudadanos. Por otro lado, el mall era también, sin duda alguna, una de las manifestaciones espaciales más evidentes del afán neoliberal de reconstituir lo social y sus formas de organización y explotación según la imagen del mercado, por la vía de proponer un simulacro de libertad e igualdad basado en el consumo, una deriva ilusoria fuertemente ordenada por la lógica del marketing. A ello habría que agregar el carácter ahistórico, de refundación ex nihilo de lo urbano que el mall –en tanto no-lugar definido exclusivamente por la funcionalidad globalizada del acceso limpio y directo al consumo– tiene.

Reticente a ‘estos aeropuertos del consumismo’ y a su “embrujo grandilocuente” en la crónica de Lemebel nuestro héroe busca “algo sencillo, algo tan simple como un parche curita”. Que la persona de informaciones en el mall le pregunte de inmediato “¿de qué marca?” y le dé “un plano de todas las secciones indicándome varios puntos donde puedo encontrar mi parche

curita” nos indica que la frontera cruzada involucra nuevas y diferentes formas de clasificación y abstracción de lo socio-espacial. La confirmación de dicha frontera y sus formas de seguridad se manifiesta pronto, no sólo como cruce territorial sino como encuentro con la lógica de la economía social de la violencia, para la cual hay ciertas formas de corporalidad que son casi por definición delictuales: “Y así cruzo la puerta con detectores antirrobo, donde una patota de guardias de azul me mira con desconfianza (...) [ellos] se dedican a perseguir gente morena con facha de pobre (...) a ver si uno se chorea algo” (*El zanjón*, 210).

El personaje, quien se sabe fuera de lugar, transgresor por lenguaje, aspecto y corporalidad, pero, persistente, sigue su búsqueda: “Sección farmacia, pasillo B” le contestan de nuevo en un supermercado dentro del mall.

Deberían entregar una brújula [dice nuestro cansado Ulises] mientras pasan a mi lado carros repletos de (...) cuanta mugre inútil que compra la glotona clase media y su drogadicción por las chucherías suntuarias, las mismas que se encuentran en la calle a precio de chaucha, pero aquí se pagan a precio de oro solamente porque se venden en el empaquetado siútico del mall. (210-211)

Conviene anotar que no sólo se contrastan dos espacios urbanos cuyas formas de socialidad y comercio se comparan a partir de un eje que contrapone lo inauténtico a lo auténtico, sino que se usan, además, pero en sentido invertido, los lenguajes característicos de las políticas de control neoliberal hacia los desposeídos: las mercancías son “*mugre inútil*”, la clase media solo piensa en su *placer inmediato*, *drogada* por el espejismo de una forma de participación falsa en los beneficios de lo moderno.

Cuando por tercera vez le responden a su pregunta por el parche curita, “que yo sepa no hay pero puede preguntar en la sección 7-X”, el héroe de esta odisea cotidiana en uno de los espacios más característicos de las nuevas dinámicas de lo urbano en Santiago, decide que lo único que quiere es volver a cruzar

la frontera, salir de allí pues “la tierra, el campo y la naturaleza existe en otro plano, fuera de la ciudad, lejos de los malls y su producción sintética” (211). Reclamando o imaginando un contacto con lo real sin mediaciones o abstracciones. Para ello tiene que “seguir mil flechas” y pasar nuevamente por los detectores y los guardias desconfiados, temeroso de que haya un error “y me caiga encima la jauría de guardias. Pero no ocurre, y salgo a la calle con la sensación de haber recorrido Miami, Hollywood, Disneylandia, Manhattan y Tokio al mismo tiempo, y solamente en una hora” (212).

Tras el cruce de esta frontera internalizada, imaginaria pero real, lo “recibe la bullanga callejera y camino respirando hondo y libre”. Y como si esta crónica fuera un chiste de Condorito, el colofón lo proporciona una señora que “en la cuneta, humildemente (...) me sonrío, ofreciéndome con su gracia de contrabando callejero: ¿No va a llevar parche curita, señor?” (212). La trayectoria de la calle al mall y del mall a la calle marca una de las notas características de la crónica en Lemebel: la loca se siente tanto compelida como más cómoda en el espacio público que reclama y analiza desde una apropiación performativa que moviliza tanto la denuncia de lo que David Harvey ha llamado la sistemática urbanización de la injusticia cuanto lo que Mike Davis denomina la archisemiótica de la guerra de clases (Tonkiss, 57).

Mediación y expansión de la ciudad letrada

Michel de Certeau podría perfectamente haber escrito esta crónica sobre cómo habitan la ciudad aquellos que oponen sus tácticas concretas a la planificación abstracta y las estrategias dominantes y, sus artes de hacer y sus saberes propios al control hegemónico de los lenguajes y las formas de clasificación. Si Marx, Derrida y Lefebvre hubiesen sido chilenos, gay y pobres

podrían habernos hablado, como hace esta crónica, de las sociedades urbanas como fábricas de segregación social en las cuales los pobres producen y reproducen como proletarios de la fábrica social el nuevo guion de lo social neoliberal, es decir, de lo que en otro lugar he llamado lo postsocial (Poblete, “The Memory” y “Americanism/o”).

Lo que tal vez no hubiesen visto es la paradoja constitutiva de crónicas como esta en Lemebel. Aunque basadas en un esquema clasista que opone binariamente a ricos y pobres, y separa con frecuencia sus territorios o investiga sus puntos de contacto como zonas de guerra. Es decir, aunque en un primer nivel estos textos se referan a la fragmentación de la memoria urbana colectiva y a una privatización relativa de la experiencia de la ciudad; en un segundo nivel las crónicas de Lemebel, primero en el diario o en la radio y luego en el libro, performan siempre de manera directa una ampliación de la esfera pública en general y más específicamente de la esfera pública literaria. Lo hacen en la medida en que, dirigiéndose a públicos masivos por canales y géneros específicos, incorporan también las historias, los lenguajes y las sensibilidades populares a sus equivalentes literarios hegemónicos. Aunque parezcan a veces textos maniqueos, son siempre, en última instancia, gestos inclusivos, la constatación de una presencia en la ciudad letrada y social que reclama reconocimiento y representación y la encuentra en la mediación cronística. Como si fuera un intento por forzarnos a repensar categorías como vanguardia y originalidad, el barroco popular y urbano de Lemebel desacraliza la división oral/escrito formal/informal, popular/culto, original/formulaico y propone a ambas series como discursos y formas legítimas y, a veces, combinables, del hacer escritural.

Si al nivel de la representación sus textos condenan y revelan la privatización de ciertos espacios urbanos supuestamente públicos o describen su uso popular, gozoso y desafiante en la noche o después de las horas oficiales, a pesar de la policía o

los guardias de seguridad (piénsese en las crónicas sobre la Plaza Italia o el Parque Forestal, el estadio de fútbol o la esquina de la población); si eso ocurre al nivel de la representación, al nivel de lo performativo la misma circulación y consumo masivo de las crónicas expanden los límites de lo público y de lo político, de lo publicable y lo politizable.

Esto sólo es posible, García Canclini dixit, cuando el consumo cultural o lo cultural público se extiende para alcanzar, ya sea a través de la revista *The Clinic*, Radio Tierra o el diario *La Nación*, a aquellos que normalmente han sido definidos como habitantes de extramuros, los incultos que nunca fueron vistos como un público por los actores hegemónicos de la cultura nacional. A ello debe agregarse su circulación en lo que el mismo Lemebel ha llamado “el mall de la cuneta” para referirse a las abundantísimas copias piratas que de sus libros se venden en la ciudad.² La dialéctica representacional lemebeliana que se mueve entre la capacidad de abstraer y sanitizar lo social que caracteriza al régimen del capital neoliberal y la insistencia del autor en una estética de lo in-mediató, lo sensible, lo corpóreo con sus olores, sonidos y sabores, debe siempre ser inscrita el marco más amplio y en la forma concreta de mediación entre vida cotidiana y cultura que sus textos performan. Después de todo, como veremos en el capítulo siguiente, este era un autor que había declarado: “yo quiero estar ahí, en la calle, en la vereda, pirateado por el comercio clandestino, al alcance de la mano donde mi pueblo me quiera coger” (Better, sp).

2 En un perfil del escritor y de su ciudad, se cuenta el encuentro entre el autor y una vendedora ambulante: “En [la calle] Lyon, Lemebel se planta en seco. ‘No me dio ni un mes para ganar un poco de plata’, le dice a una señora que vende *El zanjón de la Aguada* pirateado. ‘Yo sólo los vendo’ replica ésta. [...] La señora nota como la mira (...) ‘Fírmeme uno por fa para mi nieto.’ Y Lemebel se olvida de la mafia de piratas y se imagina al joven lector. ‘Entre piratas no nos vemos la suerte’ concluye, recordando sus tiempos de vendedor callejero.” (Matus, “El Patiperreo urbano”, 76)

Espacialización de la memoria: “La Ciudad sin ti”

Una parte fundamental de esa estrategia Lemebeliana para re-intensificar críticamente los espacios urbanos que las tecnologías sociales del neoliberalismo –en tanto estrategias de des-intensificación histórica (es decir, de aplanamiento del espesor histórico de lo social y su conflictividad) y de re-intensificación mercantil del mismo– han reelaborado, es la frecuente insistencia del cronista en conectar espacios y memorias concretas a través de la afectividad inscrita en el cuerpo. El mecanismo suele incluir una ligazón expresa entre aquellas tres temporalidades (prehistórica, histórica y poshistórica) a las que ya nos referimos. Veamos brevemente esta operación en la crónica “La Ciudad sin ti” del libro *Serenata cafiola* publicado el año 2008.

Buena parte de este libro podría ser descrita como un esfuerzo por usar la partitura musical de la memoria (su capacidad afectiva de afectar la razón desde el cuerpo y su memoria somatizada) para reinscribir la memoria popular de lo social y lo político en un momento en que su conflictividad constitutiva es desplazada y escondida por la retórica del consenso. El momento prehistórico se relaciona aquí con la autobiografía más temprana del autor: “Entonces no fumaba, ni pitiaba, ni tomaba, ni jalaba. Sólo amaba con la furia apasionada de los dieciséis años” (*Serenata*, 38). La etapa prehistórica y mítica se extiende siempre, como ya señalé, hasta incorporar el gobierno de la Unidad Popular. En este caso, se trata de lo que podríamos llamar el mito o ideologema fundacional de la poética lemebeliana, aquel al cual regresan con frecuencia sus textos, desde el “Manifiesto (Hablo por mi diferencia) de *Loco afán* a su novela *Tengo miedo torero*. El joven homosexual logra “en plena Unidad Popular” establecer un contacto humano verdadero con un militante político de izquierda (aquí su compañero de liceo que se ha quedado toda la noche en vela en la calle frente a la escuela para proteger de los fascistas un mural pintado por la Brigada Ramona Parra). Lo que el cronista recuerda en el ahora conmemorativo y espacializado de

la ciudad sin su presencia es, precisamente, la canción popular “La Ciudad sin ti” que “el muchacho de la Jota” cantaba en vez de entonar un tema de “Quilapayún o Víctor Jara” (38). Nada sucede. Los fascistas no aparecen y el contacto entre “yo un mariposuelo evidente” y el “muchacho de la Jota” (37) es puramente platónico y no pasa de un abrazo protector y emocionado. Pero es precisamente esta convergencia pura y diáfana entre marica y político, entre sexualidad y militancia en la calle y en la noche, la que establece la nostalgia en el presente poshistórico por relaciones sociales más profundas y, tal vez, utópicas (momento prehistórico) y/o por una epicidad histórica característica del período dictatorial, temas ambos sobre los que volveré en el último capítulo. La ciudad que la canción trae a la memoria del cronista hoy, contrasta radicalmente, en su melancolía (“Quién podría haber pensado entonces que me ibas a penar el resto de la vida, como una música tonta” (37)) con la polis de la Concertación política y del dominio del consenso (erradicación ilusoria de la conflictividad bajo la hegemonía del mercado como lógica de lo socio-político). La crónica “La ciudad sin ti” (“Nunca más supe de ti, quizás escondido, arrancado, torturado, acribillado o desaparecido en el pentagrama impune y sin música del duelo patrio” (39)) registra la presencia permanente de una ausencia reprimida y silente que demanda una excavación arqueológica y genealógica. Ello a su vez exige lo que las mejores crónicas de Lemebel exploran con tanto acierto: el punto de articulación en que cuerpo, espacio y tiempo devienen experiencia personal y nacional.

Si el mall como espacio, y la transición como período, ambos prototípicamente neoliberales, se definen por su carácter descontextualizador y aséptico, o por lo que Tomás Moulián ha llamado “la etapa superior del olvido” (37), la tarea del cronista en Lemebel es llevar el sujeto literario a la calle y a la noche, devolverlo a una forma de contacto con lo social y lo histórico en todo su espesor. Para ello explota tanto la memoria afectiva alojada en nuestros cuerpos (por olores, sabores,

sonidos, experiencias) como nuestra familiaridad con las rutinas de la vida cotidiana en los diferentes espacios de Santiago, desde la esquina de la población al barrio alto, desde la plaza a la pantalla, pasando muy centralmente por la circulación multimediática de sus propios textos.

Conclusión

Mi hipótesis de fondo –y ahora sólo puedo enunciarla al concluir– es que hay una tensión constitutiva entre la mediación tecnológica de y en la producción cronística de Lemebel y su insistencia en narrar el contacto directo y físico con el espacio y los sujetos en la situación local en Santiago, en el mall, la esquina de la pobla, la micro del transporte público o el mercado persa. En este sentido dicha tensión es similar a la que encontramos entre su temática glocal (lo global vivido al nivel local, lo local atravesado por los condicionamientos globales) y la dimensión nacional e histórica de su conciencia política mayor; o entre la loca como personaje central en muchas de sus crónicas y la figura pública del autor. Hay pues en Lemebel lo que Cortázar habría llamado una fuerte insistencia en la continuidad de los parques o, para decirlo de otra manera, un fuerte hincapié en el contacto entre lo discursivo y lo performativo, entre la representación y lo corporal situado.³

Desde este punto de vista importa ahora entender que en la obra cronística de Lemebel la mediación no es simplemente la representación a través de un canal mediático de una experiencia que precede a dicha mediación sino la expresión compleja de una dialéctica entre mediación de la vida cotidiana y relaciones sociales afectadas por dicha mediación. Entre mediación y vida social hay una relación mutuamente constitutiva. Por mediación de la experiencia entiendo aquí tanto su mediatización o transmisión

3 Vuelvo sobre esto en el capítulo siete.

por los canales propios de la industria cultural (los medios) como un distanciamiento constitutivo de nuevas relaciones entre tiempo, espacio y experiencia. Lemebel nos ha ayudado a entender esta multidimensionalidad temporal y espacial de lo urbano y las formas de habitarlo que viven y mezclan las presencias físicas con las virtuales, los lenguajes vernáculos con los globales, la corporalidad con la mediación y la distancia, los espacios públicos de privatización relativa asociados al consumo y la vigilancia de lo social con la reclamación popular de dichos espacios y de otros más tradicionalmente abiertos a su reapropiación. Las crónicas de Lemebel, concluyo, proponen una densidad escalar que reproduce y cuestiona la estructuración témporo-espacial de lo contemporáneo y nos ayudan tanto a comprender la compleja experiencia de la vida santiaguina hoy, como a imaginar sus formas futuras.

CAPÍTULO SEIS

ARTE, LITERATURA Y MEDIOS MASIVOS EN PEDRO LEMEBEL

Justo antes de su muerte, en una entrevista con John Better Armella, un cronista y poeta gay colombiano, Pedro Lemebel contó la siguiente historia sobre la conexión entre su carrera escritural y “Hablo por mi diferencia”, el famoso manifiesto que el autor leyó en 1986 en una asamblea de la izquierda política chilena, a la sazón embarcada en la resistencia a la dictadura de Pinochet:

Entonces escribí El Manifiesto (Hablo por mi diferencia), me pagaron por publicarlo y me pidieron otro texto. Así nació mi crónica por necesidad de subsistencia. Me quedó como anillo al dedo, por eso digo con falsa modestia de reina calva, que en Latinoamérica, me peino con la crónica. (Better, ~~s.p.~~)

La historia capta muy bien una serie de rasgos definitorios de la escritura de Lemebel: combina una clara irreverencia hacia la importancia de lo literario y sus formas de autoría; un humor negro que se ríe incluso de su propia muerte lenta como resultado del cáncer a la laringe que finalmente lo mató en el año 2015; las intensas y frecuentes referencias autobiográficas a sus orígenes humildes en un pasado pobre y el contraste con su lugar actual en el campo de la literatura latinoamericana; y una aguda conciencia del fundamento económico de toda vida, incluyendo la literaria. Cuando Better le pregunta si es un autor de culto, Lemebel agrega:

Detesto la mitomanía machista de poner a la literatura como centro de todo y rescatar a los escritores malditos y alcohólicos

perdidos. Esos comentarios me hacen inalcanzable, y yo quiero estar ahí, en la calle, en la vereda, pirateado por el comercio clandestino, al alcance de la mano donde mi pueblo me quiera coger. Pertenezco a mi social popular y copular. ~~(s/p)~~

Puesto que “coger” puede ser tanto tomar como follar, Lemebel agregaba así a esos rasgos claves la conexión directa que él veía entre la escritura y el sexo, lo copular y lo popular, como fundamento de una forma no literaria de *écriture* que fuese, simultáneamente, más que literaria pero también literaria, más que mediada pero también masmediática y más que simplemente prestigiosa, transformadora. La historia también conecta el poder conceptual y performativo del manifiesto, como intervención en una situación socio-política concreta, con las crónicas del propio Lemebel y su conceptualización como textos propositivos, interventores, y provocadores en un contexto mediático específico. Liga entonces las performances del autor, como parte del colectivo *queer* Yeguas del Apocalipsis (junto a Francisco Casas) en los años ochenta y noventa del siglo pasado, con las famosas crónicas escritas de Lemebel en los noventa. Finalmente, la historia define también las posibilidades, desafíos y trampas involucradas en el desarrollo de una voz propia en un contexto que parecía más bien hostil al empeño. Lemebel era un escritor que, como señalé al comenzar este libro, había lanzado un triple desafío al *establishment* cultural y político chileno: era gay en uno de los países valóricamente más conservadores de América Latina; era militantemente proletario y simpatizante comunista en un contexto cultural pequeño y dominado por una élite muy conservadora; y era, sobre todo, un escritor de crónicas y un artista performático en un país de poetas y novelistas. Su desafío había sido siempre pelear, primero, por el derecho a tener voz y, luego, por el de ser escuchado.

En dicho contexto neoliberal, primero la dictadura y, luego, la transición a la democracia, estaban mucho más interesadas en olvidar que en recordar, en mirar para adelante que en mirar

hacia atrás. La Concertación de partidos de centro-izquierda por la democracia, que gobernó el país desde 1990 en adelante —e insistió en un quiebre radical con el pasado dictatorial mientras mantenía en lo económico y en lo social, por otro lado, los principios básicos de un modelo neoliberal especializado en la producción de un desarrollo radicalmente desigual— generó en el período posdictatorial una mezcla *sui generis* de dis/continuidad con el gobierno militar y, con ello, un marco social que resultó, simultáneamente, muy difícil y muy fértil para el desarrollo de la obra de Lemebel.

En este contexto quiero leer el trabajo cronístico de Lemebel a partir de tres ejes complementarios, todos conectados con lo que llamo procesos de proletarianización. Se trata, primero, de la sexualidad como práctica revolucionaria que expande los límites de lo político; en segundo lugar, de la relación de Lemebel con los medios masivos; y en tercero, de la crónica misma como texto masmediatizado. Antes de proceder tengo que explicar que entiendo por proletarianización.

Hay dos sentidos teóricos de proletarianización que son relevantes para mi lectura del trabajo cronístico de esta autodeclarada loca proletaria: el primero es positivo y fue propuesto originalmente por Walter Benjamin en su clásico ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. El segundo es negativo y fue desarrollado, inicialmente y como respuesta a Benjamin, por Adorno y Horkheimer en su capítulo sobre la industria cultural, y más recientemente expandido por Bernard Stiegler. El primer sentido concibe el potencial de la reproducción mecánica y la des-auratización del arte —la relativización del valor de la exclusiva y original cultura de la burguesía a través de la copia múltiple por medio de la reproducción mecánica— como una proletarianización radical del arte y de sus prácticas, es decir, una democratización de sus posibilidades sociales y creativas. Para Benjamin, las nuevas fuerzas productivas (las nuevas tecnologías) hacen posible o viable nuevas relaciones sociales de

producción. La segunda posición, la tesis de la industria cultural en Adorno y Horkheimer, ve la tecnología como un facilitador de la capacidad del capitalismo para penetrar la vida de los proletarios hasta alcanzar, ya no solamente su trabajo, sino también su tiempo libre y su imaginación y, en definitiva, sus capacidades sensoriales y neuronales.

Si toda verdadera economía presupone entre los participantes un intercambio de *savoir faire* (saber hacer) y de *savoir vivre* (saber vivir), es decir, un comercio de vida y de ideas creativas materializadas, el diagnóstico del filósofo francés Bernard Stiegler sobre la naturaleza destructiva del capitalismo contemporáneo es que este no es propiamente una economía sino una antieconomía, reducida al intercambio monetario. Esta antieconomía conduce a la destrucción del *savoir faire* y del *savoir vivre*, a una mutación de la naturaleza del trabajo y a una funcionalización de la producción, el consumo y las relaciones sociales, que ahora resultan inseparables del aparato tecnológico. Esto es parte de un proceso de proletarianización que, para Stiegler, tiene al menos tres momentos: comenzó en el siglo XIX con la apropiación del *savoir faire* de los trabajadores en la copia de sus movimientos laborales físicos traspasados a las máquinas, que hizo posible la creación de una fuerza laboral propiamente proletaria. Continuó en el siglo XX con la destrucción de su *savoir vivre* a través de la estimulación sistemática del consumo. Y ha continuado ahora con la crisis de esas formas de producción y consumo en un proceso generalizado de proletarianización cognitiva y afectiva. En dicho proceso lo que es alienado en las máquinas, lo que es externalizado es, además del *savoir faire* y del *savoir vivre*, el *savoir theorizer*, es decir, la capacidad que nos permite pensar nuestras propias experiencias y producir conocimiento (30). A los proletarios del sistema muscular, producidos por la apropiación mecánica de su *savoir faire*, se unen ahora los proletarios del sistema nervioso, que producen trabajo cognitivo sin controlar el conocimiento así generado. Este proceso de externalización de

la memoria en sus varias formas: corporal, muscular, nerviosa, cerebral y biogenética es lo que Stiegler llama gramaticalización. Una vez que estas diferentes formas de memoria son gramaticalizadas, pueden ser manipuladas por sistemas biopolíticos y sociopolíticos de control que regulan –en lo que el autor llama una “organología general”– la articulación de los órganos corporales (músculos, cerebro, ojos, genitales), órganos artificiales (las herramientas y las máquinas) y órganos sociales (desde la familia a la nación como formas de organización de lo social y su reproducción).

Hay, de este modo, una versión positiva y otra negativa de lo que pueda significar proletarianización y hay, incluso una tercera, sobre la cual volveré luego, que la liga a las formas de la memoria social y a las herramientas del pensar y de la acción a disposición de una comunidad determinada.

Todd Wolfson propone –al discutir las conexiones entre, por un lado, las tecnologías digitales, como los medios sociales y la internet, y, por otro, las políticas de transformación y los movimientos sociales– un acercamiento dialéctico capaz de ir más allá de las dicotomías que ven a la tecnología bien como intrínsecamente revolucionaria o bien como algo completamente dominado por el capitalismo neoliberal. Wolfson sugiere, en cambio, que reconozcamos las estructuras socioeconómicas de inserción de las tecnologías (y especialmente de las comunicativas) en el capitalismo, al mismo tiempo que reconocemos “que la práctica tecnológica es un lugar de disputa y que las herramientas tecnológicas pueden ser usadas para generar cambio social” (102). Lo que realmente importa, entonces, no es solamente cuál es el medio tecnológico involucrado sino, también, cuál la práctica comunicativa real de actores concretos envueltos en luchas específicas en circunstancias igualmente concretas.

La práctica cronística, comunicativa y política de Pedro Leibel se basa, entonces, en dos formas generales de entender la proletarianización que desarrollaré a continuación en tres partes.

Una de ellas es reactiva y reacciona frente a lo que percibe como el robo parcial de las capacidades del pueblo chileno a manos del capitalismo neoliberal y especialmente del capitalismo de la comunicación masmediada (la memoria, la capacidad de lucha y transformación). La otra idea sobre la proletarianización es proactiva. Propone, primero, reapropiar, reforzar y recolectivizar las capacidades estéticas generales que han sido codificadas y privatizadas por la literatura, entendida de manera tradicional, y por los medios masivos de comunicación; y, luego, expandir culturalmente lo que se considera político y política. Para Lemebel, así como para Jacques Ranciere, el arte, como la política, es, o debería ser, una práctica que suspendiese las reglas que gobiernan la experiencia normalizada y sus formas específicas e históricamente determinadas de distribución de lo sensible (incluyendo allí las formas del discurso, los conceptos de subjetividad y los objetos de contemplación y del pensar). El arte, como la verdadera política, intenta entonces, a través del disenso, reintroducir la heterogeneidad social en un campo de percepción y acción que ha sido normalizado.

I. La sexualidad como expansión cultural de lo político

Si para Ranciere la política es, en lo esencial, el disenso contencioso que, al expandir lo sensible, hace audible la voz de aquellos que, bajo una forma particular de consenso político, no han tenido derecho a hablar o no podían ser escuchados como sujetos políticos, entonces la obra artística de Lemebel es centralmente política.

Hay varios sujetos de este tipo que son claves para la escritura de Lemebel. Estos incluyen a la loca (la voz gay y el personaje que define sus crónicas, como hemos visto a lo largo de este libro), la juventud proletaria, muchas figuras de la clase trabajadora, los desaparecidos y torturados, y, en general, las víctimas de la violencia durante la dictadura de Pinochet.

Como ya señalé, en el comienzo de la obra de Lemebel se halla la sorprendente y poderosa voz *queer* del autor del manifiesto “Hablo por mi diferencia”, que puede ser leído ahora, retrospectivamente, como una poética integral para toda su obra. En este manifiesto la voz *queer* establece dos de sus rasgos distintivos de allí en más, ambos desarrollados aquí, paradójicamente, en un diálogo tenso no, como podría haberse esperado, con la dictadura, sino con las fuerzas políticas que lideraron tanto la resistencia como la transición después de Pinochet. Esto se debió a que las llamadas políticas al consenso en la historia política chilena tuvieron, como Jano, una doble cara: estaban, por un lado, los límites impuestos por el poder dictatorial durante la última parte del régimen militar y sus secuelas tras 1990; pero, por otro, existían también los límites autoimpuestos por la Concertación de partidos políticos que iban de la Democracia Cristiana a los socialistas. Por ello aparecen en el manifiesto, primero, el tono desafiante del reto disensual a un consenso que era tanto cultural como político:

“No soy un marica disfrazado de poeta
No necesito disfraz
Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
Y no soy tan raro
Me apesta la injusticia
Y sospecho de esta cueca democrática”
 (“Manifiesto”, en *Loco afán*, 83).

Después de una serie de movilizaciones masivas que, tras una grave crisis económica, habían roto la paz dictatorialmente impuesta por Pinochet en los primeros años de la década de los ochenta, la llamada Oposición (un grupo de partidos políticos y sindicatos obreros) buscaba una estrategia pacífica para, primero, debilitar la dictadura y, luego, para terminarla, en lo que acabó

siendo una transición y una transferencia de poder negociadas. Literalmente el disenso era así reformateado en lo que se llamó luego la política del consenso. En segundo lugar, entonces, hay en el Manifiesto una redefinición de lo que significaba ser un oprimido en el Chile de la época:

“Pero no me hable del proletariado
Porque ser pobre y maricón es peor
Hay que ser ácido para soportarlo
Es darle un rodeo a los machitos de la esquina
Es un padre que te odia
Porque al hijo se le dobla la patita
Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro
Envejecidas de limpieza
Acunándote de enfermo
Por malas costumbres
Por mala suerte”
(“Manifiesto”, en *Loco afán*, 83-84).

Más allá de la represión de la actividad política durante la dictadura, más allá de los muy visibles límites a y de lo que era político bajo Pinochet, había una forma de opresión de la cual nadie hablaba, un sujeto reprimido contra el cual la violencia era anterior al régimen militar y habría de persistir tras su derrocamiento:

“Como la dictadura
Peor que la dictadura
Porque la dictadura pasa
Y viene la democracia
Y detrasito el socialismo
¿Y entonces?
¿Qué harán con nosotros compañeros? [...]
¿El futuro será en blanco y negro?
¿El tiempo en noche y día laboral
sin ambigüedades?”

¿No habrá un maricón en alguna esquina
desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?”
 (“Manifiesto”, en *Loco afán*, 84-85).

La diferencia *queer* desde la cual habla la voz de Lemebel, lo hace, explícitamente, como un aparato deconstructor capaz de interrumpir la inaudibilidad del sujeto popular homosexual en la historia chilena. Si bien la represión sexual ha tenido una larga historia en el país, las pocas señales de una presencia gay relativamente abierta en el discurso escrito —lo que Juan Pablo Sutherland ha llamado “el habla marica en la literatura chilena” (23)— han sido casi exclusivamente de la clase alta. En este contexto la voz de Lemebel era doblemente disruptiva: interrumpía el código de clase de “el habla marica” y lo hacía como un simpatizante comunista que obligaba a la izquierda chilena a enfrentar los límites de su propia comprensión de la libertad, la política y la agencia de los sujetos políticos:

“Mi hombría es aceptarme diferente [...]
Yo no pongo la otra mejilla
Pongo el culo compañero
Y esa es mi venganza [...]
Yo no voy a cambiar por el marxismo
Que me rechazó tantas veces
No necesito cambiar
Soy más subversivo que usted”
 (“Manifiesto”, en *Loco afán*, 88-89).

La reescritura de los límites de lo que sea política y político que Lemebel hacía, iba de la mano de una posición igualmente crítica de lo que en Estados Unidos se llamaría políticas de identidad. Lemebel, como Manuel Puig antes que él, era muy escéptico acerca de las formas de identidad gay que tanto él como Puig conocieron a través de la cultura popular estadounidense y de sus visitas a Estados Unidos. Lemebel rechazaba

la “fría primavera rosa” de los gays blancos, ricos y elegantes de San Francisco que “sólo se miran entre ellos” (*Háblame*, 43) y condenaba “El prototipo gay de los 90 [...] misógino, fascistoide, aliado con el macho que sustenta el poder” (en Schäffer, 59). Puig, por otro lado, había señalado en su famoso artículo “El error gay” que “la homosexualidad no existe. Es una proyección de la mente reaccionaria” (139). Con ello el autor argentino quería señalar que el sexo era una conducta natural sin un sentido moral específico. Lo que importaba en cambio, moral y personalmente, era la intensidad de la experiencia afectiva. El sexo, insistía Puig, no debería definir a la persona que lo practica con aquellos del mismo sexo “porque carece de significado. [...] Lo que le da vida, entonces, sería el afecto y no el sexo, y este último sería solamente el instrumento de un impulso puramente afectivo” (139). La conclusión de Puig, y la justificación del título de su artículo, era proponer la abolición de las categorías de homo y heterosexualidad y la proclamación, en cambio, de una sexualidad libre y sin inhibiciones:

...admiro y respeto la obra de los grupos de liberación gay, pero veo en ellos el peligro de adoptar, de reivindicar la identidad homosexual como un hecho natural, cuando en cambio no es otra cosa que un producto histórico-cultural, tan represivo como la condición heterosexual. (141)

Con admiración Lemebel repetía: “Creo que lo homosexual, hasta cierto punto, no existe; como tampoco la heterosexualidad. Para mí existe la sexualidad dispuesta a colorearse en cualquier corazón que le brinde la tibieza de su ala” (Matus, “Pedro Lemebel”, ~~sp~~).

Como hemos visto, Lemebel había criticado ampliamente la política tradicional por su sordera frente a las formas de opresión experimentadas por los homosexuales y por enarbolar la bandera de la libertad mientras aceptaban o compartían las

moralizaciones conservadoras que descalificaban la conducta homosexual. En *Háblame de amores* (2012), por otro lado – mientras Lemebel celebraba la afirmación de una presencia gay en Santiago por primera vez desde 1992, cuando, según el autor, los activistas gays se habían unido, en forma inédita, a una manifestación política– también criticaba la mercantilización de la vida gay y la autocomplacencia de los estilos de vida gay evidente en Bellas Artes, que él consideraba uno de sus barrios en Santiago. Una nueva marcha en Bellas Artes, de apoyo al movimiento estudiantil que, a la sazón, exigía una educación mejor y gratuita en Chile, se transforma en esta crónica en la ocasión tanto para una celebración del hecho de que la comunidad gay del barrio se uniera a la marcha, cuanto la oportunidad para una crítica mordaz, aunque todavía solidaria, de una cierta forma de política gay que, para el autor, es a menudo incapaz de “mirar más allá de sus pestañas mochas” o de la dimensión más inmediata de sus demandas gay. En vez de la “homosexualidad de diseño” –con la cual Lemebel se refería simultáneamente a los diseñadores profesionales gay que se han apropiado del barrio y a las identidades gay, marcadas por el mercado, de las clases altas gay– el autor celebraba la presencia de gays y lesbianas “ahora en la calle, ahora manifestándose sin miedo por una causa colectiva” en apoyo a la política de otros (*Háblame*, 230).

La literatura de Lemebel nació, así, de dos gestos retóricos y discursivos que habían de fundamentarla en los siguientes treinta años: la desafiante e irruptiva voz que se sabe a sí misma nueva y necesaria en la historia del país; y el esfuerzo por expandir los límites de la política y lo que se consideran formas y sujetos políticos. Esto es lo que llamo el primer gesto proletarianizador de Lemebel. Este gesto, como veremos en el siguiente capítulo, se despliega ampliamente y de modo narrativo en la única novela del autor, *Tengo miedo torero*, y participa de un gesto discursivo que busca expandir lo político en el contraste entre el guerrillero y su contraparte gay. Este mismo gesto tiene ya una larga

tradición en América Latina e incluye *El Beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990) de Senel Paz y el filme de Tomás Gutiérrez y Juan Carlos Tabío (basado en el texto de Paz) *Fresa y chocolate* (1993).

II La relación de Lemebel con los medios masivos de comunicación

La segunda forma de proletarianización en la obra de Lemebel se conecta con su profunda relación con los medios de comunicación masiva, con la cultura masmediatizada y con la cultura popular en general y, especialmente, con su música. Para comprender la importancia de esta forma de proletarianización para una lectura de la obra del autor, es necesario recordar, aunque no sea sino de manera muy general, el paisaje mediático y social de Chile en los últimos cincuenta años que describí en detalle en la introducción. Durante este período el país fue, como vimos, el escenario de tres experimentos radicales de refundación —el democratacristiano, el socialista, y el dictatorial— todos conectados a lo que el sociólogo José Joaquín Brunner ha llamado “la égida sobredeterminante de la política” (*Espejo*, 48) y su ambición de darle nueva forma a la cultura y a la sociedad chilenas. En vez de promover una cultura nacional-popular, como habían hecho los democratacristianos y los socialistas, la dictadura, lejos el proyecto más exitoso de refundación, le encargó al mercado la regulación de los procesos comunicativos, mientras se reservaba la administración ideológica de dichos procesos. Autoritarismo militar y neoliberalismo del mercado se dieron la mano en lo que era sólo una contradicción aparente, pues ambas habían facilitado la transición hacia la implantación de la lógica de los mercados económicos como nueva lógica coordinadora de lo social. Este espacio —entre una cultura nacional-popular y una cultura global internacionalizante, entre el estricto control político y la

supuesta libertad del consumo cultural en el mercado comunicacional— es la arena discursiva y performativa para algunas de las contribuciones más importantes de Lemebel a la cultura chilena.

Puesto que la mayoría de los medios democráticos durante los diecisiete años de la dictadura fueron cerrados, primero, y, luego, reemplazados por otros que eran mayoritariamente de derecha —un panorama que, dicho sea de paso, duró hasta muy entrada la transición posdictatorial— la participación mediática laboral de Lemebel siempre tuvo lugar en medios de comunicación alternativos. Entre ellos el bisemanario independiente *Página Abierta*, en el cual aparecieron algunas de sus primeras crónicas en los años noventa; el semanario satírico *The Clinic*, el periódico *El Siglo* y el semanario *Punto Final* (los dos últimos, comunistas); la revista mensual *Rocinante*, la radio feminista independiente *Radio Tierra*, en la que, por lo menos durante dos años, dos veces a la semana, Lemebel tuvo un programa de diez minutos en que leía sus crónicas con música. La única excepción que recuerdo fue la ya señalada columna semanal, “Ojo de loca no se equivoca”, que el autor tuvo en *La Nación*, el periódico gubernamental de distribución nacional, durante la primera presidencia de Michelle Bachelet (2006-2010).

Además de las figuras proletarias ya mencionadas —la loca, la juventud marginal, muchas figuras de la clase trabajadora y las víctimas de la violencia política durante la dictadura de Pinochet, sobre algunas de las cuales volveré— lo que Lemebel trajo a cada uno de esos medios de comunicación fue una relación con la cultura popular, especialmente con la música popular, profundamente sentida y profundamente *queer*. De hecho, las crónicas de *Radio Tierra* fueron compiladas en un libro, *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales* (1998). En él, Lemebel mezcla, poderosamente, dos de sus preocupaciones definitorias: las figuras de la cultura popular (especialmente las de la música popular) y las consecuencias humanas de la violencia política (especialmente la denuncia de los crímenes y el revelar,

en tiempos de posdictadura, la complicidad en dictadura de aquellos que, en su trabajo en los medios, colaboraron y se beneficiaron de su relación con el régimen militar). Ya en la misma introducción del texto, Lemebel reconoce las limitaciones de su esfuerzo: las crónicas publicadas no pueden recuperar el contacto afectivo que la música le había permitido establecer al autor y a sus auditores con las memorias históricas y personales a través de la música de fondo y el tocar las canciones de una serie de cantantes melodramáticos muy populares. De hecho, el texto escrito, declara Lemebel, debe ser visto como una “muda pauta” (*De perlas*, 5) que no logra incorporar la complejidad comunicacional de este contacto performativo e intermedial. Pero si estas crónicas son limitadas en su capacidad de rescatar el grano de la voz y el contacto afectivo producido por lo aural, son perfectamente capaces de desplegar uno de los rasgos definitorios de la escritura de Lemebel: la lucha de la memoria contra el olvido. En rigor, pueden también explorar algunos de los puntos ciegos de una relación exclusivamente afectiva con la cultura popular como ocurre en el texto sobre el famoso niño cantante español, Joselito, a quien se recuerda primero cariñosamente por sus ultrapiadosos roles cantados y actuados en una serie de antiguos filmes, para luego denunciarlo, un poco más adelante en el mismo texto, como una creación cultural de la dictadura de Franco en España, un hecho que Lemebel y sus auditores chilenos ignoraban hasta que uno de ellos se lo contó. La dinámica memoria/olvido se despliega en los textos de Lemebel como una contrarespuesta a las formas articuladas por el neoliberalismo, visto entonces siempre como un aparato social de (anti) memoria.¹ Si el neoliberalismo puede ser considerado un esfuerzo activo por olvidar, en una presentificación siempre renovada, en la monótona y llana historicidad del ahora siempre nuevo, del y para el mercado, entonces la escritura de

1 Sobre el neoliberalismo como aparato de antimemoria, véase Moulián.

Lemebel es, con frecuencia, un contradiscurso de la memoria, en lucha por una porción del mercado de la atención, un antídoto mnemónico que usa algunas de las formas de la comunicación masmediática para ir contra la orientación de los medios hegemónicos, desplegando algunas de las armas del amo en un intento de desarmar, al menos parcialmente, la estructura de la memoria social dominante. Como veremos, y ya nos advertía Audre Lorde, esas armas están siempre traspasadas por el poder y presentan, por decir lo menos, tanto posibilidades como riesgos.

En tanto aparato social, el neoliberalismo refiere siempre a la doble naturaleza de la globalización neoliberal: la imposición tanto de una nueva economía política (a menudo referida como economía del chorreo) y una nueva economía libidinal (basada en la estimulación del consumo individual y el endeudamiento), y, sobre todo, en su alto grado de imbricación y contraste con formas previas de estructuración de lo social, la experiencia individual y la relación histórica con el presente, el pasado y el futuro. En este contexto, los ciudadanos se transforman en clientes, las demandas sociales en problemas técnicos en mercados segmentados, la justicia y la equidad en niveles de acceso al consumo, y lo social se diluye en la permanente administración del yo, su rating de crédito y las formas sociales, humanas y económicas de capital.

En tanto discurso de contramemoria, la crónica en Lemebel intenta devolver a los sujetos populares en Chile aquello que les ha sido sustraído de sus conciencias a través del permanente y banal espectáculo del show mediático, que en el lenguaje del discurso periodístico chileno podría ser llamado ‘la farandulización de la vida’:

La cultura o las expresiones culturales en la transición se manejan y expresan como espectáculo, como show propagandístico de la llamada democracia. Y en este montaje entran todos: algunos por

economía, otros por narcisismo mercantil y otros por ideología. Estos son los menos, pero son los más peligrosos adictos de la cultura cirquera, consumista y boba del panorama artístico chileno. (Lemebel en Schäffer, 59)

Contra esta *farandulización*, contra el aparato técnico de la antimemoria que define el paisaje mediático neoliberal –pero usando mecanismos similares de captura de lo afectivo y trabajo de memoria– Lemebel despliega lo que podríamos denominar una contraeducación sentimental, un insistente y consistente trabajo de reconectar las inversiones afectivas con la verdadera memoria histórica. De hecho, para el autor, la verdadera forma de esta última sólo se expresa cabalmente como una manifestación semiarticulada, una forma pura de interrupción afectiva y discursiva:

...en esos gritos, en esas consignas amortiguadas por el apaleo de la repre democrática, es en el único lugar donde la dignidad de la memoria anida inagotable. En esas explosiones de desacato, mujeres, estudiantes, jóvenes y obreros suman el sagrado derecho a la desobediencia... (*Mi amiga Gladys* (Citas Kindle 105-107))

El trabajo de contramemoria de Lemebel, a través del uso estratégico de la contraespectacularización o la *refarandulización* se despliega cabalmente en un episodio famoso de la historia de la televisión chilena, recordado mucho después por uno de sus protagonistas en una crónica titulada “Una Molotov para la tele de ese tiempo” (*Mi amiga Gladys*). En ella Lemebel cuenta que fue invitado a “De Pe a Pa”, un show televisivo de variedades conducido por Pedro Carcuro, una figura conocida por todos los chilenos, primero, como el locutor por excelencia de los partidos de fútbol de la selección nacional, un hombre cuya voz, de este modo, se había convertido durante y después de la dictadura, en sinónimo de una profunda movilización afectiva en la cultura popular chilena. Debido a que en la época de la invitación este

era uno de los shows de mayor audiencia de la televisión chilena, Lemebel entendió, desde el comienzo, que esta era una oportunidad única de llegar a un público nacional verdaderamente masivo. Sabía también, como lo reconoció con frecuencia, que había sido invitado al show como una *rara avis*, un freak siempre digno de ser visto, un escándalo viviente. Lemebel no decepcionó a su audiencia, pero lo hizo, en sus propios términos, con un plan cuidadosamente diseñado:

... me enteré de que la hermana del comentarista, Carmen Carcurro, había sido militante del MIR y cruelmente torturada precisamente bajo la dictadura que saludaba con entusiasmo el televisivo animador. Y ese era un motivo, mejor digo, una molotov para la tele de ese tiempo, donde estas figuras de la entretención y el espectáculo se abanicaban con su apolitismo derechista. (*Mi amiga Gladys* (Citas Kindle 170-172))

De esta manera, Lemebel –ya “metido en el show con mi bomba política oculta bajo la manga.” (Citas Kindle 177-178) y precavido por un amigo que trabajaba en el canal de que “lo que tengas que decir dilo resumido porque te van a dejar para el final, te están acortando el tiempo.” (Citas Kindle 193-194)– usó los minutos finales de la entrevista para decir, frente al asombro de Carcurro: “Quiero rendirle un homenaje a todas las mujeres que fueron torturadas y detenidas en la dictadura de Pinochet, en el nombre de tu hermana, Carmen Carcurro” (“Video. El Día”).

En tanto todo esto debe ir en formato normal. No es cita, sino mi propio texto. definido, es decir, en tanto uso ante de lo sensible que es, por to muestra a la perfección, la Lemebel. Una misión que él desarrolló, tanto en sus escritos como en sus apariciones en los medios, para contrarrestar un aspecto de la masmediatización de la experiencia –su mediación como formateo, distanciamiento y de- o re- formación de esa experiencia– con una intervención situacionista, cuidadosamente coreografiada. Al hacerlo, usó,

asimismo, otro aspecto de lo masmediado, su alcance masivo, para contradecir su efecto normalmente amnésico, homeopáticamente refutando la espectacularización con una contraespectacularización igualmente poderosa.²

Lemebel tuvo mucho éxito. Al día siguiente del programa los diarios chilenos desplegaron titulares sobre el escándalo que un Pedro había creado al destapar el escándalo que el otro Pedro había trabajado tanto por acallar. Lemebel había conseguido hacer un “lemebelazo” cuyo efecto él mismo resumió así: “Había intervenido en su propio escenario, la memoria impune de la televisión chilena. Y eso me hacía feliz [...] El tema farándula y dictadura estaba abierto” (Citas Kindle 245-249). El verdadero impacto de esta intervención guerrillera en los medios chilenos se aprecia cabalmente al considerar dos hechos: primero, que ‘el escándalo’ tuvo lugar en el año 2000, es decir, ya diez años dentro de la transición chilena a la democracia, y, en segundo lugar, al leer lo que el propio Pedro Carcuero dijo sobre este episodio quince años después. En febrero de 2015 Carcuero fue entrevistado, apenas un mes y medio después de la muerte de Lemebel, y declaró:

Invitar a Pedro Lemebel era, en primer lugar, una incógnita. Era la primera vez que él iba a estar en un programa de audiencia masiva, además en vivo, cuando la TV abierta se manejaba con códigos muy distintos a los de ahora. Había mucha más timidez respecto a los temas que se trataban y a quiénes se invitaba. [...] Pero es evidente que entrevistar a Pedro Lemebel te provocaba un poco de cosquilleo en el estómago... Tú sabías que era un personaje fuerte que no tenía pelos en la lengua: decía lo que a él se le antojaba (“Pedro Carcuero”, ~~sp~~).

- 2 Lemebel era muy explícito al respecto: “Si te refieres a la censura, te comento que la censura que tuvo la dictadura en Chile se ha sofisticado, entonces ya no te cortan sino te aceptan. Esa es la forma de anulación, de cooptación, es decir, invitan a Pedro Lemebel a los eventos siempre y cuando hable solo de tal cosa. Esas son unas formas sutiles de cooptación” (González, “Entrevista inédita”).

Sin embargo, el comentario más revelador sobre esta situación no se refería a la performance de Lemebel, sino al impacto que sus palabras habían tenido en el locutor mismo:

Me descolocó, esa es la verdad, era algo que no esperaba para nada. Es como si estás en la playa bañándote y de pronto se te viene una ola gigantesca encima. [...] Y yo también, con el tiempo, he ido masticando los hechos con una perspectiva distinta. Él hizo un homenaje a las mujeres chilenas que estuvieron en la resistencia a través de mi hermana Carmen... Yo hoy me siento emocionado por lo que él hizo. Ésa sería la forma de definirlo: me siento emocionado. (“Pedro Carcuro”, ~~sp~~)

El uso de los medios que hace Lemebel como espacio de con-traintervención para contradecir los efectos que ellos tienen sobre la memoria social es una forma de proletarianización en tanto usa las pasiones populares (el fútbol, la televisión, lo espectacular, la irreverencia, lo escandaloso) para sensacionalmente (es decir, estéticamente, sensorialmente) recordarle a la gente aquello que su consumo de los medios ha oscurecido. Lemebel no sólo miraba televisión, sino que era frecuentemente capaz de crear, a través de intervenciones mediáticas como la aquí detallada, poderosos momentos de televisión verdaderamente popular. En una entrevista el año 2000 le preguntaron por su relación con este medio:

–Con todas las críticas que le hace, usted no desdeña la televisión.
–Pero la abordo al modo vietnamita. Asisto a algunos programas donde creo que puedo criticar ese derechismo de la televisión que ninguno de los gobiernos concertacionistas ha desmontado. (Quezada, “El Baile de máscaras”)

En el mismo año, en otra entrevista, Lemebel agregaba:

aquí la transición a la democracia dejó la televisión intacta, con su misma cara fascista. El mismo animador que animaba los cumpleaños de Pinochet siguió animando la cueca concertacionista [...] Las mismas caras que comulgaron con el régimen de Pinochet siguieron vigentes, aplaudidas y avaladas por la Democracia. [...] La televisión se quedó ahí bombardeando contra la democracia. Ahora tenemos los costos de haber dejado la TV chilena intacta. (Jeftanovic, “Pedro Lemebel. El Cronista de los márgenes”)

III. La crónica como literatura masmediada

Los medios de comunicación masiva son siempre para Lemebel un lugar de existencia y manifestación de lo social. Fuera de los medios nada pareciera importar socialmente. Pero esos mismos medios son, también, un espacio que permanente y significativamente afecta y distorsiona lo que, de otra forma, existe fuera de ellos. Para el autor, la literatura es tanto un espacio dentro del cual producir y performar un yo más libre—capaz de enfrentar las limitaciones que otros discursos, como los medios de comunicación, le imponen al sujeto— cuanto una camisa de fuerza estética restrictiva que impone límites retóricos, temáticos y discursivos a esa expresión y a la capacidad de un autor para llegar a una audiencia e intervenir así en su sociedad. La obra de Lemebel se ubica, precisamente, en el entrelugar respecto a estas dos formas específicas de posibilidades y limitaciones discursivas.

En el capítulo cuatro, basado en un artículo publicado en el año 2012, dividí la producción literaria de Lemebel en tres etapas: en la primera había dos grandes libros de crónica: *La esquina es mi corazón: Crónica urbana* (1995) y *Loco afán: Crónicas de sidario* (1996); la etapa de transición estaba definida por la publicación de *De perlas y cicatrices* (1998) y *El zanjón de la Aguada*

(2003); la última etapa incluía *Adiós Mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008).³

En mi propuesta, el principio que organizaba estas tres etapas era el movimiento desde una forma de voz autorial basada en la figura de la loca a otra basada en la figura del autor literario de gran éxito comercial y alto reconocimiento nacional e internacional. En cada caso lo que definía la respectiva etapa era, también, la mediación entre lo local, lo nacional y lo global.

Para concluir ahora este capítulo, más que repetir ese argumento completo aquí, me interesa desarrollar, en cambio, una tesis más breve y complementaria sobre la naturaleza cabal del proyecto cultural de Lemebel y más específicamente sobre la relación entre sus esfuerzos literarios y los periodísticos. O, para decirlo con más precisión, proponer que tal proyecto es definido por una contradicción o tensión constitutiva entre lo que sería más apropiado llamar dos impulsos escriturales. El primero de ellos es democrático y expansivo (el periodístico), el otro, individual, expresivo y, por definición, más restringido (el literario). La figura de “la loca” preside y organiza la primera época de la escritura del autor y es un período estilísticamente definido por la extraordinaria exploración que Lemebel hace de lo que he llamado en este libro su barroco popular y urbano.⁴ Este lenguaje, como vimos, funciona como vehículo para la expresión de lo que el propio Lemebel ha llamado “la pasión ciudadanal” (una pasión que es tanto una forma de ciudadanía como una manifestación de un deseo sexual que puede, también, ser político). Esta pasión barrocamente expresada combina, entonces, el esfuerzo

3 Estos eran hasta ese entonces los libros publicados por Lemebel. Más tarde se publicarían *Háblame de amores* (2012) y *La loca Gladys* (2016).

4 Para una exploración exhaustiva en América Latina y en España de este repito, los libros en discursiva barroca constante”. Para un excelente análisis sobre cómo la imagen barroca, lo residual y el kitsch son en Lemebel parte de una estrategia comunicacional para resignificar los medios masivos de comunicación en el Chile de la transición de la dictadura a la democracia, véase Sierra (“Tu voz existe”).

por entender la vida real de los ciudadanos (o del pueblo) con el ímpetu erótico por alcanzar una conexión directa con sus cuerpos. Dicha pasión mezcla así, la erótica y la política, el deseo y la participación, el conocimiento y el análisis, con los éxtasis y las energías libidinales. El resultado, en aquellos dos libros tempranos, es una forma de etnografía participativa, un nuevo tipo de conocimiento capaz de iluminar la complejidad del paisaje urbano de la globalización neoliberal. Los instrumentos de este conocimiento son el ojo y la pluma, el ano y el falo. Todos ellos ‘ven’ y ‘escriben’ esta ciudad percibida desde la pasión ciudadana. Si la figura de la loca está claramente determinada por la biografía del autor, lo que define su poder discursivo –tanto como perspectiva que organiza el mundo representado cuanto como personaje dentro de ese universo– es una cierta forma de objetividad analítica, una paradójica despersonalización o dessubjetivación. Cuando le preguntaron en 1998 sobre su defensa de los derechos de las minorías, Lemebel, como ya vimos, respondió: “Pero yo no hablo por ellos. Las minorías tienen que hablar por sí mismas. Yo sólo ejecuto en la escritura una suerte de ventriloquía amorosa, que niega el yo, produciendo un vacío deslenguado de mil hablas.” (en Schäffer, 59).

Tras un período transicional, la segunda época en la obra del autor está marcada, como ya señalé también, por una voz basada en la figura del muy famoso autor de éxito comercial. En este período, Lemebel no escribe ya, no con la misma frecuencia al menos, sus apasionadas etnografías participativas. Encuentra, en cambio, una manera diferente de transformarse a sí mismo en la materia vital que anima sus crónicas. En este caso, no obstante, más que la despersonalización literaria que generaba la característica mezcla de intensa subjetividad y casi clínica objetividad que definía su primer período, lo que leemos es otra cosa. Lo que produce ahora la lógica y la organización de los textos es una forma diferente de lo autobiográfico, una forma que intenta alcanzar un público mucho más masivo al privilegiar el contenido (un co-

mentario permanente sobre la cultura popular y la vida política chilenas y sus múltiples conexiones) por sobre la elaboración del lenguaje del barroco popular y el desarrollo de la famosa perspectiva *queer* del gran y famoso autor. Y esta nueva forma y lógica, el “Ojo de loca [que] no se equivoca”, están en el centro mismo de los textos de este segundo período. El ojo es aquí mucho más una firma o marca reconocible que un instrumento clínico para la observación, disección y comprensión del otro lado de lo social.

Estos dos impulsos escriturales —que he llamado aquí periodístico y literario, el impulso expansivo y el restrictivo respectivamente— no están, empero, en una relación simple de oposición sino, más bien, en tensión a lo largo de la obra entera de Lemebel. Después de todo, los libros de Lemebel han gozado de gran popularidad en Chile y en otros países de América Latina, y, asimismo, incluso los textos más ‘periodísticos’ de Lemebel han sido, para sus lectores populares, una (tal vez rara) ventana hacia lo literario y hacia una discursividad más densa que la de los medios normales de comunicación masiva.

Lemebel tenía, por supuesto, plena conciencia de cuán difícil era encontrar el punto justo o el balance en un mercado literario y social definido por las reglas de otros, y caracterizado por su capacidad para mercantilizarlo todo, incluso el disenso. La exploración sostenida de esta problemática es uno de los logros mayores del autor. Toda su obra —que constituye una significativa redistribución de lo sensible, y que marca el espacio entre una poética (una forma de producir discurso) y una estética (un horizonte de afectos) para trazar, de este modo, nuevos mapas de los límites entre la cultura alta y la popular, la literatura y los medios masivos, el intelectual y las masas, lo cognitivo y lo afectivo, el sujeto más libre y una sociedad más justa y liberada— puede ser considerada ahora un agudo y sagaz comentario sobre los desafíos y paradojas de hablar con éxito desde los márgenes, de construir una carrera artística por la vía de iluminar lo marginal y lo reprimido, de hacer, en otras palabras, trabajo cultural en Chile en la

época de su globalización neoliberal. Esta fue la tercera y tal vez más importante forma de proletarianización en Lemebel. Dicha proletarianización insiste en combinar, contra el neoliberalismo, sus impulsos inclusivos y restrictivos con su *barroco popular*, lo literario y lo periodístico, en el desarrollo de una voz singular, literaria y popular, en América Latina. Como él mismo apunta con gran elocuencia en el prólogo a *Serenata cafiola*:

Podría escribir clarito, podría escribir sin tantos recovecos, sin tanto remolino inútil. Podría escribir casi telegráfico para la globa y para la homologación simétrica de las lenguas arrodilladas al inglés. [...] Podría escribir novelas y novelones de historias precisas de silencios simbólicos. [...] Podría escribir sin lengua como un conductor de CNN, sin acento y sin sal. Pero tengo la lengua salada y las vocales me cantan en vez de educar. [...] Podría escribir con las piernas juntas, con las nalgas apretadas. Podría guardarme la ira y la rabia emplumada de mis imágenes, la violencia devuelta a la violencia y dormir tranquilo con mi novelería cursi. Pero no me llamo así [...] Pero no vine a eso [...] No sé a lo que vine a este concierto, pero llegué. (11-12)

CAPÍTULO SIETE

LA CRÓNICA, LA NOVELA Y LA UTOPIA: USO Y DISOLUCIÓN DE LOS BINARIOS ESTÉTICOS Y SOCIALES

Este capítulo sobre la única novela de Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero* (2001) y el desarrollo de la poética del autor quiere, como el capítulo anterior, profundizar también en el gesto que la escritura lemebeliana representa y en sus formas de proletarianización de lo literario.¹ Para ello comienzo con una lectura detallada de una de sus crónicas más famosas, “La noche de los visones (o la Última fiesta de la Unidad Popular)” incluida en *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996). Leo en esta crónica paradigmática el desarrollo de una poética cabal que incorpora, primero, el lugar del gesto o lo que aquí llamaré la pose y su performance en la obra de Lemebel; y, luego, la politicidad del recuerdo como gesto sostenido y detallado que busca hilvanar las tres temporalidades y las tres dimensiones claves de la poética del autor. Las temporalidades son las que analicé en el capítulo cuatro de este libro bajo los nombres de prehistórica, histórica y poshistórica. La primera abarca la autobiografía del autor e incluye el momento mítico y fundante de la Unidad Popular en que los sueños parecían realizables. El momento propiamente histórico, como señalé, corresponde al golpe militar y a las luchas antidictatoriales. En él

1 Al morir Lemebel habría dejado el manuscrito incompleto de una segunda novela titulada *El éxtasis de delinquir*: “Otro de los proyectos que quedaron pendientes es la novela aparentemente inconclusa sobre la vida de Patricio Egaña, titulada *El éxtasis de delinquir*. ‘Es una novela que Pedro estuvo escribiendo durante mucho tiempo y que la comentamos un montón de veces, pero él nunca me alcanzó a pasar el manuscrito final’, comenta [Josefina] Alemparte [directora editorial de Planeta]” (Viñals, “El Vacío inmenso”). La novela “se centraba en Patricio Egaña, personaje del hampa local que en 1996 obtuvo el indulto presidencial tras 12 años en prisión, gracias a la escritora Matilde Ladrón de Guevara, y cuyo cuerpo apareció desfigurado diez años después en un roquerío en Quintero” (“Lemebel después de Pedro”).

una fuerte conflictividad proporcionaba a los actores un guion agónico claro y una epicidad indiscutible. El momento poshistórico, por último, es el de la Concertación política y el dominio del consenso, es decir la erradicación ilusoria de la conflictividad bajo la hegemonía del mecanismo supuestamente autorregulado e indiscutible del mercado como lógica de lo social y lo político. Las tres dimensiones de esa poética lemebeliana son, por otro lado, el reclamo identitario de un derecho a la diferencia genérica y sexual sin renunciar a la política de la igualdad; la simultánea recuperación de y crítica a la política y a la literatura y sus límites social y culturalmente establecidos; y, finalmente, la disposición a hacer del humor, el erotismo y la irreverencia algunas de las armas más afiladas de su poética de subversión y proletarianización radical de las letras chilenas. La segunda parte de este capítulo se ocupa de la novela *Tengo miedo torero* en la cual lee el elaborado desarrollo de una poética crítica que busca procesar algunos de los puntos claves de la trayectoria escrituraria de su autor.

Con “La noche de los visones (o la Última fiesta de la Unidad Popular)” se abre uno de los libros más celebrados de Lemebel, *Loco afán. Crónicas de sidario*. La crónica misma comienza celebrando la última fiesta de las locas durante la Unidad Popular. Esta fiesta mítica, igual que la Unidad Popular para la visión de Lemebel, está definida por su intento de incorporar a todas las clases sociales y de superar, de algún modo, los conflictos por la vía del humor y la pura energía vital de sus actores. Como el gobierno de Salvador Allende, este texto terminará también con muertes masivas. En la crónica de aquel momento mítico hay dos escenarios: al nivel de “las grandes epopeyas” está un edificio emblemático, el de la UNCTAD; al nivel de “las pequeñas historias” (23) la casa en Recoleta de “la Palma”, una de las locas, “esa loca rota que tiene un puesto de pollos en la Vega, que quiere pasar por regia e invitó a todo el mundo a su fiesta de fin de año” (12). Las mujeres rubias de la clase alta ya protestan en las calles de Santiago con sus cacerolas contra el gobierno de Allende,

los obreros que les lanzan piropos y gestos obscenos trabajan en el gran proyecto de construcción contra reloj del edificio de la UNCTAD (para la reunión de este organismo de Naciones Unidas, celebrada en Santiago en 1972), mientras las locas se pasean buscando el contacto con ‘esos músculos proletarios” (11). El edificio, hoy considerado una “obra que constituyó quizás el más importante legado arquitectónico del gobierno de la Unidad Popular” (Allende et al, 11) es usado por Lemebel por dos razones: para recuperar primero ese clima lleno de potencial y esperanza integradora y justiciera que definió para el autor el proyecto de la U.P.; y en segundo lugar, porque el edificio mismo se transformó en uno de esos lugares de memoria en los cuales se sedimentaron paradigmáticamente las tres épocas que más le importaron a Lemebel: la pre, la pos y la dictadura propiamente tal. Como le habría de pasar al edificio de la UNCTAD, la fiesta misma se carga en esta crónica de una historicidad fuerte que permite entrever en ella esa sedimentación temporal de épocas múltiples, para contar una historia compleja que va de la celebración a la lucha, de esta a la muerte de muchas, y finalmente a la resignación de los más. Como se recordará, la Palma ha prometido una fiesta apoteósica en que ‘hasta los pobres iban a comer pavo ese Año Nuevo. Y por eso corrió la bola que su fiesta sería inolvidable” (12). Como le ocurrió tal vez a la misma Unidad Popular en 1973, la fiesta terminó siendo tanto una celebración en que las promesas excedieron la capacidad de los organizadores, como una premonición de lo que se venía en la historia del país y en la de sus locas. La loca rota prometió pavos para todas, pero las locas ricas nunca los vieron. La loca rica, la Pilola Alessandri, prometió traer dos abrigos de visón para alardear de su riqueza, pero los perdió, expropiados, en el medio de la bacanal popular. En la ausencia de ambos lo que se acumuló fue una pila de huesos que dejó el contacto tenso entre ricos y pobres: “Por todos lados, las locas juntaban huesos [de pollo] y los iban arreglando en la mesa como una gran pirámide, como una fosa común que

iluminaron con velas (...) [en] una siniestra escultura” (14). Las palabras elegidas anuncian aquí, con claridad, el ingreso de la crónica a un modo alegórico en que dos historias diferentes pero interdependientes se entrelazarán para producir un sentido más global. Las dos historias serán, por un lado, la de la suerte de las locas que participaron en la fiesta cuando el desastre del sida las golpeó y, por otro, la del país entero cuando el golpe de Estado instaló, primero, la dictadura militar y, luego, el neoliberalismo económico y social: “Como si las locas durmieran a raja suelta en este hotel cinco calaveras. Como si el huesario velado, erigido en medio de la mesa, fuera el altar de un devenir futuro, un pronóstico, un horóscopo anual...” (15).

Si la UNCTAD iba a persistir como un memorial conflictivo –capaz de mostrar la acumulación histórica de proyectos políticos diversos, desde la Unidad Popular a la Concertación de partidos por la democracia, hasta el presente, pasando por la muy larga dictadura– “de esa fiesta sólo existe una foto”. A la manifestación de lo épico en el cemento monumental del edificio, corresponderá en el nivel microsociedad, la frágil y descolorida, pero, al final, poderosa imagen fotográfica. Desde la cuidadosa lectura de la pose de cada una de las locas retratadas, Lemebel desarrollará aquí, de manera magistral, un gran ejemplo de su capacidad para leer lo social desde el margen, lo épico desde lo cotidiano y de elevar a este último al nivel de lo histórico y de lo político. Su método será la observación detallada de la materialidad existente (aquí apenas la amarillenta foto, pero también los cuerpos, los vestidos, los maquillajes) y la explicación singular del destino individual y colectivo de las locas de la fiesta como un ejercicio necesario de memoria personal e histórica. La primera es la Pilola Alessandri: “Ella se compró la epidemia en Nueva York, fue la primera que la trajo en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda gay para morir”(16). Si la Pilola sufrió “la economía mezquina de su aristocrática muerte” (16), al otro extremo social y político de la fiesta, la Palma: “se lo pegó en Brasil,

cuando vendió el puesto de pollos que tenía en la Vega, cuando no aguantó más a los milicos, y dijo que se iba a maraquear a las playas de Ipanema” (17). No por casualidad, la muerte de la Chumilou, otra “diva proletaria”, trae explícitamente el humor sarcástico (“Nada de joyas, los diamantes y esmeraldas se los dejo a mi mamá para que se arregle los dientes. El fundo y las casas de la costa para mis hermanos que merecen un buen futuro” (19)), pero también la coincidencia de su muerte con el triunfo del NO en el plebiscito que selló la suerte de Pinochet y marcó los límites de la transición chilena a la democracia: “Y por un momento se confundió duelo con alegría, tristeza y carnaval. [...] Denle mis saludos a la democracia dijo” (21).

Más allá de la alegoría, sin embargo y finalmente, Lemebel quiere también reconstruir, a través de esta crónica, la trayectoria histórica de los homosexuales como sujetos políticos en Chile. Esta es una manera distinta, pero igualmente efectiva, de conectar lo macro y lo microsocioal:

Tal vez, la foto de la fiesta donde la Palma es quizás el único vestigio de aquella época de utopías sociales, donde las locas entrevistaron aleteos de su futura emancipación. Entretejidas en las muchedumbres, participaron de aquella euforia. (21)

Y lo hicieron “tanto a la derecha como a la izquierda de Allende” enarbolando “balbuceantes discursos que irían conformando su historia minoritaria en pos de la legalización” (21). Pero en el camino de esta politicidad, la subjetividad de la loca se había de encontrar con otro obstáculo mayúsculo. No el sida esta vez, sino, como ya vimos en el capítulo anterior, los discursos identitarios de la cultura gay proveniente de los Estados Unidos. Por eso el epígrafe del libro dice: “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio” (sp). Para Lemebel, no caben dudas, “la intromisión del patrón gay” reemplazó la vocación política de las locas según fuera su

extracción de clase, con una política identitaria mezquina y autocentrada. En la foto, en cambio, “Todavía es subversivo el cristal obscuro de sus carcajadas, desordenando el supuesto de los géneros.” (22). En aquel momento mítico –antes del “modelo importado del estatus gay, tan de moda, tan penetrativo en su tranza con el poder de la nueva masculinidad homosexual” (22) y antes de lo que en el capítulo anterior describí, citando a Lemebel, como “la homosexualidad de diseño”–: “Otros delirios enriquecían barrocammente el discurso de las homosexualidades latinoamericanas. Todavía la maricada chilena tejía futuro, soñaba despierta con su emancipación junto a otras causas sociales” (22).²

Todavía, entonces, la “potencia narcisa” del discurso de la masculinidad gay norteamericana no había logrado colonizar, con “un físicoculturismo extasiado por su propio reflejo” “el espejo desnutrido de nuestras locas” (22). Y para confirmar que las locas, el discurso gay de la homosexualidad e, incluso, el sida mismo como epidemia, no pueden ni deben ser separados de las condiciones sociales y políticas en que se dan históricamente³, Lemebel cierra su crónica volviendo al momento posdictatorial en que:

los destinos minoritarios siguen escaldados por las políticas de un mercado siempre al acecho de cualquier escape [...] las fisuras se detectan y se parchan con el mismo cemento, con la misma

2 En otra parte Lemebel diría en el año 2004: “Te aclaro que lo gay no es sinónimo de travesti, marica, trollo, camionera, marimacho o transgénero. Estos últimos flujos del desbande sexual aparecen encintados como multitudes *queer* después de que lo gay obtuvo su conservador reconocimiento. Quizá son estas categorías las que pueden alterar el itinerario de los azahares gay tan cómodos en el status de la legalización” (Costa, “La Rabia”).

3 Al respecto véase el excelente y pionero trabajo de Diana Palaversich en Blanco y Poblete, *Desdén*). Para un interesante análisis del discurso de Las Yeguas del Apocalipsis y, después, de Pedro Lemebel sobre el sida como importación colonizadora que trae el turista metropolitano, véase, Meruane (*Viajes vitales*, 157-190). Lewis (*Sex and Gender*, capítulo 6) coloca la politización de las figuras de la loca y del travesti lemebelianas en el contexto de las políticas *queer* metropolitanas y latinoamericanas.

mezcla de cadáveres y sueños que yacen bajo los andamios de la pirámide neoliberal. (23)

Demuestra así la conexión clave que la memoria histórica y la política, bien entendidas, establecen en sus mejores textos entre los tiempos de la nación, la politicidad del gesto de la loca y la forma de comunicación masiva y literaria que la crónica —a través del humor, el desenfado de una voz otra y de un estilo barroco y popular, desafiante y cargado de erotismo— significa. Este será también el desafío que el autor enfrentó a la hora de escribir su única novela.

Cuando en 2001 Lemebel publicó *Tengo miedo torero*, había abundantes razones para la sorpresa entre quienes conocían su obra. Después de todo, este era un autor que había dicho, como señalé en el capítulo dos, que la crónica era para él una alternativa a “todos esos montajes estéticos de la burguesía” (Blanco y Gelpí, 97) y especialmente a la novela entre ellos.

El propio Lemebel se ha referido a su paso de la ficción a la crónica —recuérdese que la primera publicación de Lemebel son los cuentos de *Incontables* (1986) y que durante años su autor los evaluó negativamente y los excluyó de su lista de publicaciones— usando diversas explicaciones. Desde las que aluden a la urgencia política: “Creo que pasé a la crónica en la urgencia periodística de la militancia. Fue un gesto político, hacer grafiti en el diario, ‘cuentar’, sacar cuentas sobre una realidad ausente, sumergida por el cambiante acontecer de la paranoia urbana” (Blanco y Gelpí, 93).

A las estético-filosóficas:

Tal vez fue la crónica el gesto escritural que adopté porque no tenía la hipocresía ficcional de la literatura que se estaba haciendo en ese momento. Esa inventiva narrativa operaba en algunos casos como borrón y cuenta nueva. Especialmente en los escritores del neoliberalismo. (Blanco y Gelpí, 93)

A las económicas y prácticas: “Entonces escribí El Manifiesto (Hablo por mi diferencia), me pagaron por publicarlo y me pidieron otro texto. Así nació mi crónica por necesidad de subsistencia” (Better, ~~sp~~).

Para luego, inversamente, explicar su incursión desde la crónica en lo novelesco distanciándose del prestigio y las ambiciones de la novela:

Primero fueron veinte páginas que olvidé entre mis abanicos y cosméticos, y sólo las retomé en los noventa para darle algún destino que resultó novela o nouvelle, como dicen los siúuticos. En realidad, nunca fue mi intención sacralizarme en la catedral literaria con una novela que, pareciera ser el sueño de todo aspirante a las letras. (Zerán, “Pedro Lemebel”)

O cualificando su incursión en el territorio de la novela señalando que él había querido escribir un tipo muy especial de novela, una novela popular que se parecía en su orientación a lo que hacía con las crónicas:

Es una estética kitsch popular, que me interesa no exponer, sino que potenciar en mi escritura. Creo que este formato de novela romance es un formato que tiene que ver con mis crónicas, con mi afán de escritura social, popular, y que un poco de alergia debe causar a las estéticas más refinadas. (Cabello, “Lemebel: ‘Tuve acercamiento’”)

O incluso señalando, hacia el final de su vida:

Me carga la ficción, no soporto la ficción. Con los cuentos he escrito ficción y me iba bien, pensaba que a la gente le encanta que la literatura lo saque de este mundo, es como encender una pantalla y creerse “Alicia en el país de las pesadillas”; pero ahora pienso que es más interesante la realidad. (González, “Entrevista inédita”)

De entre las muchas posibilidades para analizar este texto ‘raro’, de un autor ‘raro’, me concentro aquí en tres aspectos que considero importantes a la hora de comprender *Tengo miedo torero* en el contexto más amplio de la trayectoria literaria de Lemebel. Me refiero, primero, a la teoría del género novela y de la literatura que esta novela incluye; luego, a lo que podríamos llamar con Silvia Molloy, la política de la pose en el texto; y, finalmente, a su reconstrucción afectiva y utópica de los años ochenta en Chile.

Pensando y sintiendo socialmente los géneros literarios

El esfuerzo por pasar de “todos esos montajes estéticos de la burguesía” y “Me carga la ficción, no soporto la ficción” a la escritura de una novela justificada por “mi afán de escritura social, popular” o disculpada con “nunca fue mi intención sacralizarme en la catedral literaria con una novela” muestra el trabajo escritural e ideológico que Lemebel tuvo que realizar, la distancia que tuvo que recorrer y superar, para producir *Tengo miedo torero*. En la novela esto se manifiesta como una tensión a veces implícita y otras, expresamente teorizada por el texto. Propongo que esa tensión se organiza allí de dos formas: primero, como un contraste entre la realidad sexual y social de la loca de la clase trabajadora en el contexto de la idealización de su amor por Carlos, y la realidad sexual y social del joven universitario y militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR); luego, invirtiendo las jerarquías del poder social y colocando a los resistentes por encima de los poderosos, como una oposición entre la relación de la loca y Carlos, como formas de la idealidad y la utopía, por una parte, con la relación y cotidianidad banal y cómica del dictador y su mujer, por la otra. Sugiero, además, que cada uno de estos contrastes entre lo alto y lo bajo tiene su equivalente o expresión en el ámbito literario y cultural. A través de estas tensiones se

manifiesta y se subvierte, con un trabajo de exploración explícita de múltiples binarios, una configuración cultural que organiza, también binariamente, contrastando siempre lo alto a lo bajo, no sólo los géneros literarios sino también las clases sociales y los espacios urbanos.

En el capítulo cuatro señalé cómo el barroco-popular de Lemebel —que despliega un pensamiento centralmente binario: lo alto recuerda siempre lo bajo, lo popular se define siempre por oposición a lo elitario— reconoce y produce diferencias, pero siempre por la vía de reclamar, con insistencia, la igualdad. Señalé también dos claves interpretativas. Primero, que no se trata de decir que haya simplemente dos impulsos, uno literario y otro político en la crónica de Lemebel, sino más bien de aquilatar debidamente, cómo el gesto literario o comunicacional del autor, en su trabajo des-jerarquizador y culturalmente omnívoro, es crucial para el verdadero efecto político-cultural de la crónica lemebeliana. En segundo lugar, que ese barroco para ser realmente popular depende de su capacidad de articular productivamente los lenguajes del cuerpo y el deseo del sujeto literario de la loca con la capacidad de representación e interpelación que la asunción de demandas sociales insatisfechas significa para su voz. Ese reclamo de igualdad, esa des-jerarquización y contacto tanto de lo literario y político como de los cuerpos y las clases sociales constituyen las bases de la capacidad de subversión del discurso lemebeliano respecto a las formas hegemónicas de la cultura y lo social en Chile.

Pero para desarmar binarios y proponer utopías que los superen, Lemebel se mete de lleno en ellos, en esto que llamaré aquí su novela romance homosexual del dictador, para tratar de indicar con esta expresión la poderosa y subversiva mezcla de afectividad y política que define su texto. Marcando algunas de las muchas oposiciones binarias que estructuran el texto, *Tengo miedo torero* incluye este pasaje:

Cada vez que Carlos se perdía, un abismo insondable quebraba ese paisaje, volviendo a pensarlo tan joven y ella vieja, tan hermoso y ella tan despelucada por los años. Ese hombrecito tan sutilmente masculino, y ella enferma de colipata, tan marilaucha que hasta el aire que la circundaba olía a fermento mariposón. (131)

En un libro ya clásico, *The Politics and Poetics of Transgression*, Peter Stallybrass y Allon White señalan:

“La hipótesis de este libro es que las categorías culturales de lo alto y lo bajo, en lo social y lo estético [...] pero también aquellas que refieren al cuerpo físico y al espacio geográfico no son nunca completamente separables. El ranking de géneros literarios o autores en una jerarquía análoga a la de las clases sociales es un ejemplo particularmente claro de un proceso cultural mucho más amplio y complejo a través del cual el cuerpo humano, las formas psíquicas, el espacio geográfico y la formación social son todos construidos dentro de jerarquías interrelacionadas y dependientes de alto y bajo. (2)

Por supuesto, como ocurre siempre con los binarios, el reclamo de una oposición radical que señala la mutua exclusión de los extremos no hace sino tratar de ocultar lo obvio: que los extremos son, en rigor, mutuamente dependientes para establecer sus respectivas identidades. Que lo rico necesita a lo pobre para definirse y que lo propio ocurre en el reverso. Oculta también, al nivel de las jerarquías del imaginario social, una dinámica más sutil: que los ricos en el poder se imaginan a sí mismos e imaginan, a través de la fantasía, a los pobres subordinados de una cierta manera, mientras que estos hacen lo propio con aquellos y consigo mismos. Es decir, que los valores se multiplican y que hay, por lo menos, cuatro miradas cuando los dos extremos se miran mutuamente. Igual que ocurría con la paradójica dialéctica del amo y el esclavo en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, es posible, también, que la posición del

amo se vea, especialmente en la subversiva propuesta lemebeliana, más afectada que la de sus subalternos por esta dependencia, que es tanto material como simbólica.

En *Tengo miedo torero* hay, entonces, dos relaciones de pareja que organizan el texto. Ambas están estructuradas como un contraste entre lo alto y lo bajo, entre lo espiritual y lo material y entre el cuerpo y la idealidad, pero también, como veremos, entre la novela social o política y la novela homosexual, el romance y la crónica. Aunque en ambos casos la pregunta sobre la estabilidad y validez del binario y de la jerarquía que sustenta, tensa y dinamiza estas oposiciones para desarrollar la energía que su encuentro produce. Esas dos relaciones son las de la loca y Carlos, por un lado, y las del dictador y su esposa, por otro.

Las relaciones entre la loca y Carlos están determinadas por una diferencia de status (popular la una y educado el otro) que se manifiesta también como una diferencia de clase y luego como una diferencia entre estilos, tipos y niveles de lenguaje y de texto literario. Estas diferencias empiezan con la distancia de status y clase entre los protagonistas y pasan a incorporar separaciones entre las formas y estilos literarios que, dada esa ubicación social, les corresponden. A través de ellas la novela de Lemebel se autoteoriza como obra:

¿No era sobre plantas su trabajo? [...] Ella no entendía mucho, no sabía de esas cosas universitarias. Y prefería no preguntar para no meter la pata. Prefería hacerse la cucha, ya que él la creía tonta contestándole siempre: Después te explico. (33)

Esta distancia de status entre los protagonistas —que, como sugeriré luego, se acorta en el proceso de educación y concientización de la loca— se manifiesta también como contraste entre géneros literarios (es decir, entre estilos y tipos de texto). Por un lado, está el problema de qué tipo de texto será *Tengo miedo torero*; por otro, el problema de qué tipo de amor con su correspondiente

lenguaje literario va a estar en su centro: “[La loca] Casi no durmió la noche entera dando vueltas, excitada por la emoción, y por tanto bombazo que desordenaba su idílica postal” (24). No pareciera estar claro entonces, al menos hasta este punto, si esta va a ser una novela romance con una pareja homosexual en su núcleo y un fondo político como contexto; o una novela política y realista que usa un amor homosexual para presentar el clima de los años ochenta bajo la dictadura de Pinochet en Chile y el intento histórico de tiranicidio de 1986, o si, mucho más atrevidamente, va a ser una novela romance homosexual del dictador. Por supuesto, como en otros ilustres antecedentes –incluyendo los ya mencionados *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1976), *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz (1990) y el filme *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (1993)– lo que el texto terminará realmente teorizando es mucho menos la separación, que la conexión entre estos niveles de experiencia, para reclamar su contagio necesario y productivo. Porque como le dice Molina (el homosexual) a Valentín (el revolucionario) en *El beso de la mujer araña* “hay razones del corazón que la razón no entiende”. Y aunque Carlos, el revolucionario, pueda darle a la loca todo menos sexo y la loca le ofrezca a aquel todo menos tomar las armas (151), lo que importa en *Tengo miedo torero* es que la loca supera el miedo y, guiada por el amor se involucra, como en el caso de la ilustre Molina, en la lucha antidictatorial; y que Carlos, como Valentín, llega a amar a la loca a su propia manera. Importa también que en esta novela heterodoxa del dictador los lectores chilenos se reirán, con música popular de fondo, del tan temido y odiado Augusto Pinochet.

Del mismo modo, el tipo de amor que defina la relación entre Carlos y la loca importa para el lenguaje que se use para describirlo y la relación afectiva que se le proponga al lector o lectora:

Así de extasiada se hizo la bella durmiente para oler el vértigo erótico de su axila fecunda [...] Pero se contuvo; no podía aplicar en el amor las lecciones sucias de la calle. No podía confundir ni malinterpretar los continuos roces, sin querer de la pierna de Carlos en su rodilla. No era la misma electricidad porno de la micro, donde ese franeleo de pantorrillas era el síntoma de otra cosa, una propuesta para tocar, amasar y sobajear lagartos en la ruta sin peaje. Por eso congeló la escena retirando la pierna con un gesto recatado. (36)

El “no podía aplicar en el amor las lecciones sucias de la calle” significa que el texto mismo oscila entre, por un lado, las formas de productividad y el lenguaje de “la bella durmiente” que huele “el vértigo erótico de su axila fecunda” y “los continuos roces” con su pierna –como si se tratara de una algo atrevida novela del siglo XIX– y, por otro, el lenguaje mucho más carnal y popular de la “electricidad porno de la micro” donde se da el “franeleo de pantorrillas” para “tocar, amasar y sobajear lagartos en la ruta sin peaje” (36). El congelamiento de la escena que retira “la pierna con un gesto recatado” es tanto una forma de control que la loca ejerce sobre sí misma como una reflexión metanarrativa sobre la heterogeneidad constitutiva del texto.

La búsqueda de sexo o de excitaciones sexuales con desconocidos en la micro, que, no por casualidad, ha sido tema de múltiples crónicas lemebelianas, aparece aquí censurada y controlada, pero también, su escena clave –la loa de lo que podríamos llamar aquí el personaje-pene– abiertamente desarrollada y productivizada, por una invitación a no “confundir” o “malinterpretar” los signos, es decir, a entender exactamente cómo funciona aquí su semiosis hibridizante e inclinada al contagio, y cómo lo hace la subversión de las alternativas o polos culturales. No es tanto, entonces, o no simplemente, una oposición entre un amor real (el que busca a veces la loca con Carlos) y otro falso que no sabe distinguir entre amor y excitación sexual (que la tienta con la misma frecuencia), ni simplemente un contraste entre idealización y

realismo sexual; sino que se trata más bien de una consideración simultánea y tensa de las dos aristas, como si Lemebel estuviera teorizando, en otro nivel y de manera explícita, las decisiones literarias que hicieron posible la escritura de una novela en un autor que había descartado el género por su raíz burguesa y había siempre preferido, a través de la crónica, el contacto con la calle, sus situaciones y sus lenguajes. Esta reflexiva oscilación podría también ser atribuida a aquellos dos principios escriturarios que a lo largo de este libro fueron señalados como constitutivos de la evolución de la crónica en Lemebel. El principio escriturario del primer Lemebel estaba más cerca de la escritura literaria y el del último, del periodismo, recortándose entre ellos un espectro que es el que cubría la crónica como género. Del mismo modo, en *Tengo miedo torero* habría una tensión entre la idealización del amor que la loca siente por Carlos, por un lado, y la experiencia vital y de clase de la loca que le habla con mucha fuerza, por otro, de un sexo más corporal y material, hurtado a borrachos o provincianos incautos o incluso a prostitutas. Para la propuesta de esta novela, no obstante, la clave está en no elegir dicotómicamente entre ambos polos, sino en explorar y explotar la energía liberada por su encuentro y roce en la página. Algo que, por cierto, siempre había hecho la mejor crónica del autor, cuando utilizaba simultáneamente la alta formalización de su lenguaje barroco con las escenas, personajes y lenguajes de la calle popular:

¿Nunca has pensado en escribir? Tú hablas en poesía. ¿Lo sabes? A casi todas las locas enamoradas les florece la voz, pero de ahí a ser escritora hay un abismo. Yo sólo llegué a tercera preparatoria, nunca he leído libros y no conozco la universidad. En todo caso me gustaría haber sido cantante, haber escrito canciones que es lo mismo que ser escritor. [...] Puede ser princesa, que su canto sea

poesía pura, como los pájaros que tampoco han ido a la universidad. (144-115)⁴

Llegamos así a la propuesta de que la textualidad de Lemebel, ya fuera en la crónica como en su única novela, podría ser descrita como la puesta en escena de un choque electrificante entre lenguajes y estilos que buscan explorar la posibilidad, sino de una superación, al menos de una consideración más democrática y, a veces, utópica de esas oposiciones entre lo alto y lo bajo que son tanto literarias, como culturales y sociales:

¿Qué se creía el cabro güevón para tratarla así? Creía que porque era universitario, y buen mozo, y joven y tenía esos ojos tan... Solamente por él se hacía la señorita. [...] Y si no fuera porque lo quería tanto, le salía la rota y mandaba todo a la chucha. No le asustaba quedarse sola otra vez, no faltaría el roto que le moliera el mojón por un plato de comida. (39-40)

El contraste entre estilos y lenguajes es aquí visiblemente exagerado para amplificar el efecto de choque y contraste, para aumentar la potencia disonante de su encuentro. O también:

Y ella no tenía que hacer tanto verso y esfuerzo para que la quisieran por un rato. No tenía que desnucarse tratando de ser fina. [...] Volvería a patinar la calle recogiendo pungas y erecciones momentáneas con el arpón de su pesca milagrosa. (40)

El momento culminante en esta oscilación altamente productiva entre géneros literarios, estilos lingüísticos y formas de

4 Pinochet, en cambio, odia la poesía: "...ese Frente Patriótico Manuel Rodríguez, que son puros estudiantes que juegan a ser guerrilleros. Son puros cabros maricones que tiran piedras, cantan canciones de la Violeta Parra y leen poesías. [...] Yo odio la poesía..." (137). En la vida real, Lemebel tampoco se acercó a la poesía: "Nunca escribí poesía, en Chile era un género colonizado por las próstatas locales, y aunque Bolaño dijo que yo era el mejor poeta de mi generación sin ser poeta, su noble intención me significó la envidia de los faunos líricos nacionales" (Costa, "La Rabia").

afectividad, el zenit de este vaivén entre amor idealizado y sexo carnal, es descrito en la novela con lujo de detalles y en varias páginas y, a la vez, desrealizado y desmaterializado como el resultado probable de una imaginación demasiado fértil (“todo hacía pensar que el revuelo de imágenes anteriores sólo habían sido parte de su frenético desear. No estaba segura...” (109)) como si la novela dudara de cuál es el tratamiento adecuado para la ocasión: la casta, pero erótica abstención o la fellatio ampliamente escenificada. En rigor, empero, el contraste entre el deseo físico y el impulso amoroso ideal de la loca hacia Carlos funciona aquí, no para censurar la escena, una escena de lo que llamamos el personaje-pene, sino para alimentarla y desarrollarla a cabalidad. Carlos se ha quedado dormido, semiborracho después del cumpleaños cubano que la loca le organizó en su casa con todos los niños del barrio y la loca contempla y goza su sexo casi expuesto:

...ofrecía el epicentro abultado de su paquetón tenso por el brillo del cierre éclair a medio abrir [...] Tuvo que sentarse ahogada por el éxtasis de la escena, tuvo que tomar aire para no sucumbir al vacío del desmayo frente a esa estética erotizada por la embriaguez. Allí estaba, desprotegido, pavorosamente expuesto [...] esa carne inalcanzable tantas veces esfumándose en la vigilia de su arrebatado amoroso. Ahí lo tenía, al alcance de la mano para su entera contemplación [...] Allí se le entregaba borracho como una puta de puerto. (105-106)

Esa “carne inalcanzable”, ese lenguaje que oscila entre el “paquetón tenso” y el “arrebatado amoroso”, ese amado “al alcance de la mano para su entera contemplación” que, a la vez, “se le entregaba borracho como una puta de puerto”, expresan bien la distancia entre la idealidad y la realidad, entre las formas y el estilo del romance y la novela social, realista o erótica, distancia que tensa la novela hacia la utopía, como lugar posible para la resolución de sus contradicciones, tanto en el plano literario, como en el erótico y político. El pene “al alcance de la mano”

y, simultáneamente, sólo “para su entera contemplación” es el objeto de un “oficio de amor que alivianaba a esa momia de sus vendas” (107), de una doble manipulación en un “oficio de relojero”: la del personaje y la del autor, que juegan con la misma ambivalencia entre la realidad de la novela y la imaginación, del personaje, primero, y de la lectora, luego. Lo que la escena dinamiza y aprovecha, con gran efectividad, es la energía liberada en el medio del texto para la imaginación del lector por el contraste y la fricción entre el lenguaje ideal del romance y la concreción de la novela pornográfica, realista o política. De hecho, toda la escena había sido precedida, en el capítulo anterior, por el contraste entre el masajeo interrumpido de un pene proletario que hace la loca en un autobús (82), y más cercanamente, por una suerte de meta-reflexión sobre “la estética erotizada” en clave masculina o en clave romántica:

... es la forma de contar que tienen los hombres. Esa brutalidad de narrar sexo urgente, ese toreo del yo primero, ese yo te lo pongo [...] Algo de ese salvajismo la había templado gustosa con otros machos, no podía negarlo, era su vicio, pero no con Carlos, tal vez porque la pornografía de ese relato [una historia de sexo entre niños que confesó el joven estudiante] la confundió logrando marchitarle el verbo amor. (104)

Pero a pesar de la impropiedad aparente de la historia que Carlos ha contado, o tal vez, precisamente por ella, las siguientes tres páginas, como señalé, se dedican con gran cuidado a describir al personaje-pene y al arte de la fellatio, y se las arreglan, incluso, para conectar, con humor, esta escena con la presencia de las emisiones radiofónicas en el resto del texto: “La loca sólo degusta y luego trina su catadura lírica por el micrófono carnal que expande su radiofónica libación” (108). El estilo, el lenguaje barroco y popular de Lemebel y esta novela misma surgen, entonces, como propuestas de superación estética y social o, al menos, como contemplaciones simultáneas capaces de tender un

punto entre lo que, primero, despliegan como alternativas incompatibles (la crónica y la novela, el estilo masculino/femenino de contar, el amor y el sexo de la calle):

¿Para qué acentuaba esa cortesía de viejo antiguo? Como si la viera tan mayor, con tanto respeto, y respeto y puro respeto. Cuando ella lo único que quería era que él le faltara el famoso respeto. Que se le tirara encima aplastándola con su tufo de macho en celo. (56)

Se juntan así en la novela la reflexión sobre el género del texto entero con el cuidadoso pensar sobre la específica construcción discursiva de la escena, sus ópticas y sus lenguajes, sobre los cuales volveré. Si del lado de la loca y Carlos el contraste entre estilos y lenguajes, entre temas y posturas apropiadas o inapropiadas, entre idealización y realidad, es intenso, no lo es menos desde el lado de la otra relación de pareja que estructura el texto: la relación entre el dictador y su esposa. La esposa –caricatura machista de mujer que no deja de hablar y molestar a su marido que busca desesperado cómo escapar de su presencia– tiende, como la loca, a estetizar todo lo que tiene por delante, incluyendo la política, el aspecto del general y sus ropas.

Aludiendo a una de las fotos más famosas de Pinochet de brazos cruzados y lentes oscuros tras el golpe militar con que derrocó al presidente Salvador Allende, la mujer le espeta hacia el final de la novela: “¿Para qué te pusiste lentes oscuros si estaba nublado ese día hombre? [...] No ves como los comunistas han usado esa foto para desprestigiarte. Pareces un gangster, un mafioso con esos lentes tan feos.” (160-161) y también: “¿Nunca se te ha ocurrido Augusto que los uniformes podrían ser de distinto color para cada estación del año?” (202).

Mientras que al comienzo del texto le había señalado:

...debieras tomar en cuenta la opinión de Gonza que es tan fino y tiene tan buen gusto. Y dice que todo es cosa de estética y color. Que la gente no está descontenta contigo ni con tu gobierno. Que la culpa la tiene el gris de los uniformes, ese color tan depresivo... (31)

Gonza, la contraparte gay de la loca en el lado **dictatorial** trabaja para la mujer de Pinochet como asesor de estilo. Las figuras, aunque en el mundo representado gozan del poder, en el discurso metanarrativo y en la estructura misma del texto están, en realidad, al servicio de su opuesto, socialmente inferior pero textualmente dominante. En efecto, los tres son, en lo esencial, la contrapartida satirizada y desacralizada del proceso inverso de idealización e invocación utópica que definen a la loca y a su joven militante.

Gonza vende groseramente su saber y sentir estético al servicio de la mujer de Pinochet y de este. Para esta loca dictatorial no hay problema alguno en vender el estilo, sugiriendo qué es lo apropiado para conseguir el éxito deseado, maquillando al dictador o recomendándole sombreros a su mujer. La loca del Frente, en cambio, recorre la trayectoria opuesta en un proceso de concientización que aleja su arte del comercio y que la novela marca en, al menos, un par de ocasiones. Lemebel, por último, intentaba con este texto expandir el alcance de su arte pasando, bajo sus propias condiciones de poiesis, de los fuertes lazos locales de su crónica al género literario más internacional, la novela, con la ayuda del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación de Chile y de una beca de la Fundación Guggenheim.

El proceso de concientización de la loca es gradual. Primero, ella —que al comienzo odia las interrupciones que la política hace a través de la radio en su vida— aprende a valorar la realidad que comunican. Así se sorprende a sí misma percibiendo, políticamente, el contraste fundamental entre dos realidades chilenas,

la de los pinochetistas y la de los opositores, que estructuraba la vida política hacia 1986: “ya estaba llegando a esos prados de felpa verde, a esas calles amplias y limpias donde las mansiones y edificios en altura narraban otro país” (61). Este país contrasta con el que le espeta la loca, sorprendida de su propia progresiva politización, a una señora en el autobús precisamente en el camino de ascenso hacia ese Santiago alto y elegante:

...mire señora, yo creo que alguien tiene que decir algo en este país, las cosas que están pasando y no todo está tan bien como dice el gobierno [...] en todas partes hay militares como si estuviéramos en guerra, ya no se puede dormir con tanto balazo. (60)

En este recorrido en autobús por las dos ciudades de Santiago y los dos Chile, alto y bajo, la loca –que acaba de tener una segunda epifanía política que la ha hecho llevarse el mantel que la señora de un general le había encargado para una cena de generales: “¡Bah! vieja de mierda. ¿Qué se cree que una la va esperar toda la tarde [...]? como dice Carlos todos los seres humanos somos iguales y merecemos respeto” (67)– ve con ojos nuevos el contraste ente los dos Chile a través de los dos Santiago:

La ciudad, zumbando en la película de la ventanilla, le pareció más cálida al descender del Barrio Alto [...] Pese a todo era su ciudad, su gente debatiéndose entre la sobrevivencia aporreada de la dictadura y las serpentina tricolores flotando en el aire de septiembre. (68)

La mujer del dictador, por su parte, como corresponde literaria e históricamente a la función cómica de su figura en el texto, está definida por pocos trazos en la novela: es vana, habladora, clasista y dominante. Los dos primeros rasgos los comparte con la loca. Los dos últimos, marcan sus importantes diferencias.

Tanto a la loca como a la mujer del general les gustan los sombreros de ala ancha y las fantasías derivadas de la ropa y la

moda. Para ambas esas fantasías son importantes a la hora de autoimaginarse mejores y más felices. Del mismo modo, así como la loca desarrolla su discurso florido y parlanchino para envolver, o más apropiadamente en este caso, tramar o bordar, a su amado frentista; la mujer del dictador encarcela a su marido en una muralla de palabras. Y aunque ambas figuras son vanas en su parloteo, este produce efectos opuestos en cada caso. Para la loca, el discurso proliferante es una estrategia amorosa de seducción bastante exitosa. La mujer del general, por su parte, busca controlar el aspecto de su marido y recriminarle su mal gusto con resultados más bien contraproducentes, pues este apenas la tolera e intenta con frecuencia a través de las marchas militares “evaporar el cacareo hostigoso de su mujer” (32): “ni siquiera el día de su cumpleaños ella se podía callar” (114), “hasta ahí pudo escuchar el rosario parloteo de su esposa” (119), y “El Dictador salió de la casa perseguido por la letanía cacatúa de su mujer” (135).

Lo único que une a Carlos y la loca, por un lado, y al general y su esposa por otro, —además de los sombreros, el palabrerío y el hecho de que una pareja es la versión idealizada del amor y la política y la otra, su lado B, procaz y corrupto— es el país que se disputan y, a través de ese esfuerzo, el miedo que domina su territorio y su gente: “la ciudad fuera del auto era una cobra grisácea ondulando en rostros también descoloridos por el susto cotidiano de la dictadura” (143).

La loca imagina —en la casa de doña Catita, la esposa de otro general, para quien, como señalé, la loca ha bordado un lujoso mantel blanco— una cena de generales transformada en bacanal violenta:

En su cabeza de loca enamorada el chocar de las copas se transformó en estruendo de vidrios rotos y licor sangrado que corría por las botamangas de los alegres generales. El vino rojo salpicaba el mantel [...] el albo lienzo era la sábana violácea de un crimen, la mortaja empapada de patria donde naufragaban sus pájaros y angelitos. (65-66)

No por casualidad, “Pisagua”, una famosa performance de Lemebel en el desierto de Atacama (en colaboración con Verónica Quense, 2017) –en donde tantos cuerpos de detenidos desaparecidos fueron dinamitados– lo muestra caminando por una suerte de alfombra/sábana blanca que al peso de su cuerpo al caminar marca con sus pisadas un rojo sangriento en la alba superficie.

Pinochet, por otro lado, tiene al menos tres sueños de muerte. En uno de ellos:

...tras los vidrios negros de sus gafas dormía profundamente soñándose en un gran entierro. [...] Porque era su funeral, ahora que lo pensaba se daba cuenta [...] Más bien una terrible pesadilla, obligándolo a caminar pisando las flores muertas de sus exequias [...] hundiéndose hasta la rodilla en un mar de alquitrán, de cuerpos, huesos y manos descarnadas que lo tironeaban desde el fondo... (72-73)

Mientras que en otro: “Quiso llamar al secretario, pedir auxilio con sus labios tiosos, paralizados por el miedo, entonces la primera sombra se precipitó a su cara, y sintió un escalofrío cuando el violento picotazo le arrancó un ojo” (163).

El miedo es, desde el título, una de las fuerzas básicas que mueven la acción en la novela y se contraponen, claro, al amor. Si el miedo, en general, paraliza, el amor moviliza. Pero en el texto, el miedo de la loca que ama a su joven torero y teme por su vida cuando el hombre se dispone a acometer una prueba peligrosa, se vuelve, por efecto del amor, acicate para la acción y explica la transformación de la loca en frentista comprometida. De este modo, la loca, en el medio de una manifestación pública contra Pinochet, oscila primero entre el miedo, la dignidad y el coraje:

Corra que parecen perros apaleando gente. ¿Y por qué me van a hacer algo a mí?, ni cagando pienso correr. [...] Bajo el tamboreo de los palos en las espaldas, en los cráneos, caían mujeres, viejos,

estudiantes y niños [...] La muralla policial la tenía enfrente, pero la loca, dura, empalada de terror, ni se movió... (129)

Esta transición afectiva del miedo a la valiente dignidad capaz de resistir a la dictadura y a sus fuerzas represivas, ocurrirá, entonces, primero, tentativamente, como si al comienzo la loca estuviera apenas entreviendo el camino para transformar poco a poco y colectivamente aquel en esta; y luego, en una segunda protesta callejera, de manera explícita:

Al acercarse, una mujer, todavía joven, le hizo una seña para que se uniera a la manifestación, y casi sin pensarlo, la loca tomó un cartel con la foto de un desaparecido y dejó que su garganta se acoplara al griterío de las mujeres. Era extraño, pero allí, en medio de las señoras, no sentía vergüenza de alzar su voz mariflauta y sumarse al descontento. Es más, una cálida protección le esfumó el miedo cuando las sirenas de las patrullas disolvieron el mitín y ella tuvo que correr... (165)

El otro gran miedo de la loca es el temor al rechazo de Carlos, y a enamorarse perdidamente en lo que, a veces, considera una relación imposible y ridícula, y otras, una utopía casi al alcance de la mano. Este otro miedo y aquel miedo controlado y superado, aquella represión vencida que involucraba la concientización política de la loca, tienen su contracara, como corresponde al modelo de *El beso de la mujer araña*, en el proceso paralelo de levantamiento de la represión sexual personal que le permite a Carlos, hacia el final de la novela, considerar, aunque sólo sea utópicamente, un posible futuro en Cuba con su querida loca: “Mi loca, pensó. Mi inevitable loca, mi inolvidable loca. Mi imposible loca. [...] ¿Te irías conmigo a Cuba?” (215).

En el otro lado del texto, el miedo tiene cuatro formas. Primero, el terror del dictador a morir violentamente asesinado, que ya se había manifestado en sus sueños, se vuelve mucho más directo y material en el momento de la emboscada:

Tírese al suelo mi General, le gritó el chofer desesperado, pero hacía rato que el dictador tenía la nariz pegada al piso, temblando, tartamudeando: Ma-ma-cita-lin-da esta güevá es cierta. Y tan cierta que el pavor de los escoltas no los dejaba reaccionar. (172)⁵

La segunda forma del miedo incluye la homofobia y el homoerotismo rampante del dictador que se le aparecen como indicios de que algo ‘raro’ podría pasarle.⁶ La primera manifestación de esta segunda forma del miedo es el adorado Gonza de su esposa, quien lo persigue con su tarot y sus pronósticos mal agoreros. La segunda, es la escena, sobre la cual volveré, de la loca y Carlos en la ribera del río en el Cajón del Maipo que el dictador otea desde su auto. La tercera, ocurre en su casa cuando descubre que, en su escolta personal, en su círculo más selecto, se ha infiltrado un “pájaro afeminado”:

¿Y cómo se les ocurre traer a mi casa este tipo de gente? [...] No sabe usted que estos tipos traen mala suerte, y quizás qué tragedia nos espera este fin de semana. ¿En qué cabeza les cabe permitir que un maricón use el uniforme de cadete? (157)

La tercera forma del miedo del general aparece a través de sus ya mencionados sueños sin que pueda cabalmente reprimir ni el desprecio ni la atracción por estos ‘raros’.

La última forma del miedo es, implícitamente, el que le queda en su otoño al dictador sobreviviente, como comprobación de que el rechazo hacia su persona cuando era niño es, ahora, un declarado desprecio y la posibilidad abierta de su muerte violenta y de su ocaso político.

5 Sobre la emboscada histórica a Pinochet en 1986, véase el libro *Operación siglo XX* de Patricia Verdugo y Carmen Hertz que relata tanto los preparativos del FPMR como la investigación policial posterior y la represión que le siguió.

6 Para un interesante análisis de la desmitificación de las dicotomías de la masculinidad en la novela, véase Porto de Santana y Morena, “Tengo miedo torero”.

Además de la vanidad y el parloteo, y más allá del miedo, hay varios otros paralelos entre las dos orillas del texto, resistente y dictatorial, que la novela desarrolla con cuidado. Así tanto la loca (65-67) como la esposa del general sufren ansiedades de clase (70) y de estatus (112). Del mismo modo, si la loca organiza su fiesta cubana de cumpleaños agasajando a todos los niños del barrio para celebrar a su amado; Pinochet recuerda el fiasco de una fiesta de cumpleaños a la cual ningún niño fue, fiesta que, cuando era niño, su madre se empeñó en organizarle (115-117). Y si en la fiesta de la loca el frentista pide un deseo utópico –muy posiblemente el éxito de su intento de tiranicidio y, con ello, el cambio político en Chile– en la de Augustito, este, quien ha tenido que probar la torta llena de arañas y mierda que había preparado subrepticamente para los ausentes niños invitados, “ensombreció el azul intenso de sus ojillos para mirar uno a uno los puestos vacíos que rodeaban la mesa. Y un silencio fúnebre selló el deseo fatídico de ese momento” (117).

Estos proliferantes paralelismos narrativos entre los dos lados, romántico y político, alto y bajo, amoroso y odioso del texto, llegan a su punto culminante cuando la loca nerviosa, porque sabe que lo que Carlos ha estado planeando está a punto de ocurrir, se va a callejear y luego a un cine a ver *Duro de matar II* buscando sexo fácil, entre olores de semen y mierda (“El ácido fermento [...] La borra fétida del sexo malandra” (174-175)), mientras en la colina del Cajón del Maipo su heroico y amado Carlos se juega la vida y el duro de matar dictador sobrevive sentado en su auto en su propio excremento que el miedo le ha hecho producir: “Más bien no quería moverse, sentado en la tibia plasta de su mierda que lentamente corría por su pierna, dejando escapar el hedor putrefacto del miedo” (174).

La exageración excrementicia y coprolálica que preside el hiperrealismo de estas dos escenas paralelas, desarrolladas con técnicas cinematográficas de montaje rápido, busca también establecer un contraste, y por ello una conexión, entre dos ámbitos

que la novela propone como los lados bajo/sexual/cotidiano y alto/político/épico de la vida, respectivamente, y que contrasta, estilística y estéticamente, con la dimensión propiamente erótica o amorosa, es decir utópica, del texto.

Tengo miedo torero, entonces, emerge –como lo había hecho la crónica frente a la novela en el resto de la obra de Lemebel– como una búsqueda discursiva experimental que trata de encontrar, aquí a través de la textualidad romántica y política de la novela romance homosexual del dictador, una forma alternativa a las formas dominantes de la comunicación literaria en el mercado chileno y a lo que, en el capítulo tercero, llamé el saber-poder del pinochetismo y de sus secuelas neoliberales.

La política de la pose

Gonza, la contraparte de la loca en el lado dictatorial –Gonzalo Cáceres en la vida real– había sido el objeto de una acusatoria crónica incluida en *Loco afán* (1996), una de esas funas discursivas que fueron uno de los sellos escriturales de Lemebel y que buscaban, en el libro que reúne muchas de ellas, un “juicio público y gargajeado Nuremberg a personajes compinches del horror” (*De perlas*, 6). En “Gonzalo, el rubor maquillado de la memoria” se asociaba a este estilista y autoproclamado fundador de la farándula televisiva chilena, primero, con el maquillaje de la dictadura y, luego, con el maquillaje de la democracia neoliberal:

Como si nadie se acordara de su elefántica silueta maquillando la cara de la dictadura [...] Con la llegada de la democracia, nadie pudo imaginar a este mismo personaje embetunando el reverso de la moneda. [...] su esponja estética es la misma que rejuvenece la doble cara de los discursos oficiales. [...] Y del opaco recato de grises, azules y verdes, que uniformaron los párpados de la memoria; el neoliberalismo agrega su antifaz plata y oro, que traviste de carnaval las cicatrices. (*Loco afán*, 123-125)

Lo que en el estilista era duplicidad, faranduleo amnésico y encubrimiento de la verdad se transforma –en la loca de la novela, en el discurso metapoético del texto y en las intervenciones mediáticas y performativas de Pedro Lemebel– en su reverso. Los maquillajes de la loca, de Lemebel y de la novela apuntan a des-enmascarar las certezas de los binarios culturales, sociales y sexuales dominantes, a cuestionar la falsa firmeza de las categorías que ordenan el mundo. Allí, en una duplicidad de otro tipo, el sombrero, la hibridación discursiva y la pose son el contrario utópico y revelador, la subversión retórica de los discursos del poder que, al detener nuestra mirada, nos obligan a prestar atención. Son también, una de las principales formas generativas de discurso en esta novela. A la pose política, como arte del engaño, que esconde la pequeñez de los intereses y ambiciones personales se opone aquí la pose discursiva y performática, como artes de la revelación que, en la explotación de la ambigüedad, capturan la atención y generan posibilidades narrativas.

En un artículo ya clásico sobre lo que denominaba “la política de la pose”, Sylvia Molloy proponía estudiar el amaneramiento del *poseur* latinoamericano en el fin de siglo decimonónico por, entre otras, las siguientes razones:

Desdeñada como frívola, ridiculizada como caricatura, o incorporada a un itinerario en el que figura como etapa inicial y necesariamente imperfecta, la pose decadentista despierta escasa simpatía. Yo quisiera proponer aquí otra lectura de esa pose: verla como gesto decisivo en la política cultural de la Hispanoamérica de fines del XIX. [...] Quiero considerar la fuerza desestabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político. (La Política, 1)

Este gesto político consistía en una exageración estilística, en una detallada puesta en escena, que, al prestar minucioso cuidado formal a los elementos constitutivos de una forma de ser en el mundo, en el marco específico de una cierta cultura o del contacto de culturas, obligaba a la lectora a percibir el

carácter construido de tal representación identitaria y, por lo tanto, a relativizar su universalidad y permanencia: “Manejada por el poseur mismo, la exageración es estrategia de la provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso” (3). Y luego –apuntando no sólo al lado provocador de dicha pose sino también a su efecto subjetivador sobre las posibilidades identitarias de un actor– Molloy agregaba:

...la pose finisecular –y aquí está su aporte decisivo a la vez que su percibida amenaza– problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales, invitando a (jugando a) nuevas identidades. Se trata ahora no meramente de actitudes –languidez, neurastenia, mollicie– sino de la emergencia de un sujeto y, se podría agregar, atendiendo a las connotaciones teatrales del término, de un nuevo *actor* en la escena político-social. (4)

Me interesa pensar aquí –en esta segunda parte de mi análisis de *Tengo miedo torero* en el marco del desarrollo de la poética lemebeliana– no sólo aquella capacidad que podríamos llamar subversiva de la pose, el cuestionamiento de los modelos culturales que implica, sino también su otro lado. No exclusivamente, entonces, el lado corrosivo, aunque este siempre fue clave para la intervención cultural de Lemebel, sino también su lado generativo. Me interesa, de este modo, la pose como mecanismo productivo no sólo de inestabilidad categorial sino de mundos narrativos posibles alentados por el deseo. Como forma, también, de aprovechar en el contexto discursivo de la novela, las capacidades descriptivas y narrativas del cuadro cronístico que usó Lemebel en tantos libros y del *tableau vivant* performático que fue la base de su trabajo con Francisco Casas en el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis.

Refiriéndose a lo que llama “epistemología de la pose” y aprovechando el análisis de género que hace Judith Butler a partir de la pragmática lingüística, Molloy señala que, en la relación entre realidad y signo, la interpretación tradicional respecto al llamado *poseur* es que simula o falsifica su identidad escondiendo con su pose una identidad más real. El *poseur* latinoamericano del fin de siglo simula ser un decadentista francés, pero no lo es: “la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo” (5). La interpretación *cuir o queer* de la pose del *poseur* simplemente cambia la valencia de esta aparente simulación y rescata en la pose el carácter iterativo y performado de la significación (o identidad) así producida.⁷ Con ello establece el carácter culturalmente convencional o sígnico y, por ello, repetible e imitable, que no la naturalidad, de toda identidad de género. Pero al hacerlo en la novela de Lemebel, al subvertir efectivamente las identidades genéricas, abre también para este texto importantes posibilidades narrativas basadas en la eficacia del contagio que la pose y la escena que la describe proponen. *Tengo miedo torero* encuentra así, una forma alternativa y melodramática de explorar la subjetividad de sus personajes, un camino distinto hacia lo que la psicología individual había hecho para la novela burguesa y moderna: la exploración de estados interiores de la conciencia y la explicación más profunda de la lógica interna de las acciones exteriores a partir de las interiores.⁸

En el corazón de *Tengo miedo torero* hay una pose y una escena sobre las cuales la novela vuelve con frecuencia. La reiteración de la referencia no es, por supuesto casual. En esta escena, en que la loca hace un picnic con su amado joven revolucionario en el Ca-

7 Sobre lo *cuir* y lo *queer*, y, más generalmente, sobre los estudios de género y sexualidad en América Latina, véanse los excelentes panoramas de Szurmuk e Irwin, La Fountain-Stokes, Sagot, Fiol-Mata, Figari.

8 Sobre esta lógica melodramática popular en la cultura latinoamericana que externaliza y hace visible lo que en la moderna novela burguesa europea sería siempre internalización psicológica, véase Martín Barbero, *De los medios*.

jón del Maipo, se juntan varias de las hebras narrativas centrales del texto. Confluyen allí la labor de enamoramiento que consume a la loca, el trabajo de preparación de la emboscada a Pinochet que define el rol de Carlos, la mirada homofóbica y admirativa, respectivamente, de Pinochet y de su esposa que al pasar por el lugar notan la escena y luego la discuten. Se dan, entonces, en esta escena las formas de contacto entre las diferentes fuerzas de este mundo y entre categorías altamente polarizadas como las de alto/bajo, erótica/política, masculino/femenino, resistente/dictatorial, apariencia/realidad.

En el corazón de la pose, como señala Molloy, hay siempre un cuerpo al que se ha dotado de “una visibilidad acrecentada” (3). En este caso el cuerpo es el de la loca, pero su deseo más ferviente es compartirlo con Carlos. Para ello, le ha aceptado una invitación a la montaña, en el Cajón del Maipo, en donde Carlos dice que va a hacer una cosa (estudiar para la clase de botánica) pero en realidad hace otra (reconocer el terreno para la emboscada a Pinochet) y aún otra (enamorar a la loca). Si Carlos esconde una identidad y posa, la loca hace lo propio, posa de tonta y superficial, hace como si no supiera. Pero es la misma supuesta simulación de identidades, el ‘hacer como si’, la que les permite conocerse y llegar a quererse.⁹

La escena propiamente tal está precedida de la invitación misma que es la que acentúa el mecanismo básico de la pose: su dependencia respecto a la imaginación que construye cuidadosamente su puesta en escena y su capacidad, a la vez, para actuar

9 Nótese que el “como si” es también, literalmente, uno de los motores discursivos del barroco popular de Lemebel: “Sí Carlos. No Carlos. Tal vez Carlos. A lo mejor Carlos. Como si la repetición del nombre bordara sus letras en el aire arrullado por el eco de su cercanía. Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre, llenándose toda con ese Carlos tan profundo...” (11). Sobre la travestización y la metáfora como bases del neobarroco lemebeliano, véase Morales, “Palabra travesti”. Sobre la relación entre el cuerpo de la loca y lo que ella misma llama su “lengua marucha” (Lemebel, *Tengo miedo*, 11) véase López Morales, “*Tengo miedo*”.

activamente sobre esa misma imaginación. Empezando por la imaginación de la loca y siguiendo con la de Carlos y la de las lectoras de la novela: “Ella se quedó con la huella de sus manos apretándole las caderas. Se quedó sonámbula, encandilada, así tan niña frente a un prado de flores amarillas” (23). Y, tras pensar en todo lo que quería llevar al picnic en la ribera del río se imaginó la escena: “Casi como una pintura, como ese calendario antiguo donde una niña de rizos descansa en el amplio ruedo de su falda” (23). La loca, entonces, se imaginó en su devenir mujer. Pero apenas lo hizo apareció un juicio de valor que evaluaba negativamente, igual que ya lo había hecho al comparar los estilos adecuados de lenguaje para cada situación, el sentido estético y social de la pose y de su escena:

Pero no, Carlos era hombre muy serio, y ella no lo iba a avergonzar con mariconerías de farándula ni pompones de loca can-cán. No iba a echar a perder el paseo cediendo a la tentación de usar ese hermoso sombrero amarillo de ala ancha con cinta a lunares. (23-24)

Por supuesto, la escena en cuestión tendrá efectivamente el mantel blanco y el sombrero de ala ancha que la loca no puede, finalmente, resistir llevar. A través de esta reflexión metalingüística sobre la naturaleza y consecuencias posibles de la pose y de la escena, Lemebel desarrolla, con gran cuidado, el vaivén entre la novela romance y la realista o política, el contraste de estilos apropiados o inapropiados, la oscilación entre las artes populares de la loca y su aspiración a un amor distinto, utópico, que está en la base de su propuesta de novela romance homosexual del dictador. Si, como ya señalé, la poética general del autor consiste en la puesta en escena de un choque electrizante entre lenguajes y estilos que buscan explorar la posibilidad, sino de una superación, al menos de una consideración más democrática de oposiciones que son tanto literarias, como culturales y sociales; entonces, el

desarrollo narrativo de la puesta en escena –digamos la puesta en escena de la puesta en escena– es aquí tanto el sistema de subversión de dichas fronteras ideológicas como el mecanismo textual que genera la especificidad discursiva del texto.

Las dos versiones de la realidad y los dos tipos de novela coexisten:

En el camino, tan cómoda junto a Carlos, su lengua parlotea habló de cualquier cosa, evitando comentar el paisaje; cada población despellejada por el polvo, cada rotonda humeante con restos de fogatas [...] saldos chamuscados de la noche protesta. (25)

Tras distraer a los soldados que los detienen en el camino con su performance de loca, “su show de mala muerte” (26), esta comenta: “Es que tengo alma de actriz. En realidad yo no soy así, actúo solamente” (26). Que Carlos y la loca se rían animadamente del comentario abre el amplio abanico de la ambigüedad en que, desde ese momento, se moverán muchas cosas que, desde un cierto punto de vista, parecen ser pero, *stricto sensu*, no son lo que parecen, mientras de otro, en su entusiasmado parecer llegan a ser lo que pretenden. Esta simulación aparente y transformadora afecta a las cosas y a las personas.

Las primeras armas para la emboscada, probablemente una bazuka, que Carlos le ha pedido a la loca que guarde en su casa diciendo que “son rollos de manuscritos súper valiosos” (21), son transformadas por la loca en adornos y en parte de su mobiliario no sin que antes la loca diga: “lo voy a transformar en una columna para la salita, y le cerró un ojo a Carlos” (21). La escena revela, entonces, que la simulación es sólo aparente, que la loca sabe más de lo que dice saber sobre las armas y que Carlos también se da cuenta de que su complicidad con la loca es siempre más que una conveniencia táctica. La guiñada –el cierre de ojo que manifiesta esa complicidad ulterior que dice: ambos sabemos que lo que es, no es lo que es y que esto último puede ser mucho más de lo que

parece y es— cierra un pacto entre los personajes que se extiende a las lectoras. A estas parece pedirles que aprendan a leer la fuerza de lo que está presente, pero se esconde, buscando una palabra que sea capaz de nombrarlo.

Dos páginas más tarde, la novela vuelve sobre este pacto entre Carlos y la loca, sobre este guiño sapiente y amoroso, cuando la loca le muestra “el pesado cilindro” que ella ha transformado en pilar para una maceta de gladiolos:

¿Cómo se ve? Lo recibió mostrándole el raro ikebana [...] Se ve precioso, ni se nota lo que es. Se contestó ella misma tratando de no mirar el asombro divertido de sus ojos pardos. En realidad no se nota lo que es, musitó Carlos dando unos pasos emocionado, acercándose, tomándola por sus gruesas ancas de yegua coliflor... (22)

Si las armas pueden ser armas, en un nivel de la realidad, y también, columnas para plantas, en otro; la loca también oscila entre el pacto explícito y la duda permanente sobre qué es lo que realmente está pasando y qué es lo que ella quiere que esté pasando y, sobre todo, sobre cuál es la mejor estrategia escénica para llegar de aquello a esto.

Pero no, Carlos no podía mentirle, no podía haberla engañado con esos ojos tan dulces. Y si lo había hecho mejor no saber, mejor hacerse la lesa, la más tonta de las locas, la más bruta, que sólo sabía bordar y cantar canciones viejas. [...] Más bien seguiría con su teatralidad decorativa. (21)

Pero esa teatralidad, toda esa escenografía, no es propiamente decorativa sino una de las formas a través de las cuales se imagina lo social y sus posibilidades, pues detrás del realismo de lo que es, anida siempre la posibilidad de un devenir, pues, más allá de la ontología sedimentada en identidad está la performance y lo que está siendo:

Una loca vieja y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara también su pollera imaginaria. Así tan quieta, tan Cleopatra erguida frente a Marco Antonio [...] sujetando con la pose tensa la escenografía bucólica de ese minuto. Amarrando con su gesto teatral los puntos de fuga de ese cuadro. Congelando ese momento para recordarlo en el futuro... (29)

La novela pasará, entonces, a mostrar que dichos puntos de fuga no sólo no pueden amarrarse, sino que constituyen la base de una ontología del devenir y que ese devenir puede ser tanto o más fuerte que la ontología social dominante.

Lo que la novela activamente imagina, entonces, es el proceso de superación ontológica y política de los límites de la realidad, a través del cual la performance de la loca, con su uso eficaz y barroco de los signos, deviene su realidad; el mecanismo creador e imaginativo que seduce a su espectador privilegiado, Carlos, pero también a sus espectadores secundarios, los lectores; y, al hacerlo, transforma a la loca, a través de una imaginación que ya no se opone a la realidad sino que es capaz de constituirla, en lo que sueña ser:

¿Puedo poner música torero? Carlos levantó la vista de los papeles. Y como siempre la loca lo sorprendió con su alucinada fantasía barroca. Con su modo de adornar hasta el más insignificante momento. Y se la quedó mirando embobado... (34)

Y ya más avanzada la novela: “Lo había conseguido con su diálogo de comedia antigua, había logrado conmover al chiquillo, hacerlo entrar en la escena barata que representaba su loca fatal” (88).

Carlos lo confirma unas páginas después evaluando una performance impromptu que la loca le acababa de hacer de la canción “Ojos verdes” de Concha Piquer:

Nunca una mujer le había provocado tanto cataclismo a su cabeza. [...] No recordaba polola alguna, de las muchas que rondaron su corazón, capaz de hacer ese teatro por él, allí a todo campo, y sin más espectadores que las montañas. [...] Ninguna, se dijo mirándolo con los ojos bajos y confundidos. (35)

De la misma manera, se declara aquí la poética de una novela basada en la capacidad de estos momentos de asombro, en la fuerza creadora de esta “alucinada fantasía barroca” y “este teatro” para movilizar los signos y —a través de esta alquimia semiótica que busca producir una novela romance homosexual del dictador— hacer de lo in-significante la base de lo significativo. Esta reflexión metapoética sobre la propia novela también incluye, aquí, la reivindicación del derecho a representación de las locas y sus poses (algo que ya vimos en la crónica con que comienza este capítulo):

Las lágrimas de una loca huacha como ella, nunca verían la luz, nunca serían mundos húmedos que recogieran pañuelos secantes de páginas literarias. Las lágrimas de las locas siempre parecían fingidas, lágrimas de utilería, llanto de payasos, lágrimas crespas, actuadas por la cosmética de la chiflada emoción. (196)

Y luego, también, una reivindicación del lugar del humor en esta fantasía política, romántica, barroca y popular:

Poco le importaba que le dijera el secreto de esas cajas [...] Lo que ella quería era despertarlo, decirle que su amor silencioso la estaba asfixiando. Por eso le hacía este teatro dramático. Pero la seriedad nunca le había quedado bien a la comedia marichusca de su loca. Nunca había convencido a nadie cuando intentaba que la tomaran en serio. (57)

De hecho, junto a las múltiples escenas humorísticas que mueven el desarrollo de la trama y conectan las partes de la novela, abundan en el texto las referencias metatextuales que son

autoparódicas, que guiñan con humor el ojo a los lectores.¹⁰ Con frecuencia el lenguaje de los cuentos de hadas con príncipes y princesas le sirve al texto y a los personajes como mecanismo generativo de acción emocional, como vía dramática para comunicar sentimientos, que, de otra forma, no encontrarían expresión. Aquí, sin embargo, las alusiones románticas dan paso al humor autocrítico: “Usted no puede faltarme el respeto y menos mirarme con esos ojos de... ¿De qué princesa? Devoradores, deslumbrantes en la brasa oscura de su impertinencia. Y allí soltaron la risa, y ahí rieron a más no poder...” (145).

Lemebel sabía muy bien que su proyecto de novela había sido una empresa arriesgada, que escribir una novela romance homosexual del dictador era exponerse a las pulsiones contradictorias de su propio y ambicioso hibridismo. Así lo señala la loca, en un momento de desconsuelo: “Su palacio persa, sus telones y drapeadas bambalinas de carey, todo ese proyecto escenográfico para enamorar a Carlos había sucumbido, se había desplomado como una telaraña rota por el peso plomo de una historia urgente” (159). Al proyecto escenográfico, a la puesta en escena de las sensibilidades reprimidas de la loca y de Carlos en el texto, se oponía, entonces, el principio de la realidad sociopolítica del país, “el peso plomo de una historia urgente”, un principio que afectaba no sólo al mundo de la política sino también al mundo de la cultura. Lemebel mismo habría de declarar:

la novela *Tengo miedo torero* fue un desafío, un ejercicio de provocación frente al protagonismo mesiánico de los novelistas machos. Y me resultó, ni trascendental ni como proyecto de mundo, apenas una balada guerrillera y romanticona como un eco trasnochado de la obra de Puig. (Costa, “La Rabia”)

10 Buenfil (“Variaciones de la risa”) estudia el humor en la novela a partir de las figuras clásicas del loco y el ingenuo.

Ese eco del final de *El beso de la mujer araña* y aquella lucha entre el lenguaje y los recursos del romance, la crónica de la escapada de la loca y la novela política o realista, se manifiestan nuevamente con claridad en el desenlace del texto:

Si pudiera morir antes de despertar, dijo ella expirando cada palabra [...] Si fuera así princesa, yo viviría en su sueño para siempre, murmuró Carlos [...] usted príncipe, será el elegido que cierre la cortina de mi última ilusión [...] Y sacudiéndose la arena, se puso de pie y cambió de tema. Tengo hambre Carlos. ¿Dónde vamos a almorzar? (208-209)

Precisando las ambiciones de su proyecto de novela y la distancia entre este y la seriedad solemne de la novela en Chile, Lemebel había declarado, en una cita que ya hicimos parcialmente pero ahora completamos:

En realidad, nunca fue mi intención sacralizarme en la catedral literaria con una novela que, pareciera ser el sueño de todo aspirante a las letras. Yo sólo quise incrustar una historia de amor homosexual en esos años alambrados de la dictadura. Es más, no sé si continuaré con esta escritura de largo aliento porque mi decir escritural es fragmentado, entrecortado, tartamudeante, a pedazos, como han sido todos mis libros de crónicas. No creo en la gran historia, no le sienta bien la epopeya a mis letras, que son tan fugaces como un peo de laucha. (Zerán)

Afecto y utopía: los años ochenta en Chile

Para concluir este ya largo capítulo, creo útil pensar la reconstrucción afectiva y utópica que de los años ochenta del siglo pasado en Chile hace la novela de Lemebel. Ello en el contexto general de lo que en el capítulo anterior llamé las tres formas de proletarianización que definen su obra: primero, la expansión de los límites de la política tradicional para incorporar las luchas

identitarias por los derechos de los homosexuales al reconocimiento y, más generalmente, la dimensión afectiva de la vida, incluyendo el humor; luego, el trabajo de contramemoria sobre los medios –que, incluyendo la literatura, son vistos como aparatos hegemónicos orientados al olvido y la distracción– a través del uso estratégico de la hibridación discursiva del barroco popular (para el caso de la literatura) y la contraespectacularización o la refarandulización (para el de los otros medios); finalmente, la redefinición del trabajo cultural en Chile en la época de su globalización neoliberal, como una labor de redistribución de lo sensible a través del cruce entre una poética (una forma de producir discurso) y una estética (un horizonte de afectos) para trazar, de esta forma, nuevas cartografías de los límites y las relaciones entre la cultura alta y la popular, la literatura y los medios masivos, el intelectual y las masas, lo cognitivo y lo afectivo.

Para ello propongo relacionar el contraste entre la afectividad y la politicidad que la loca desarrolla, al menos parcialmente, en su relación con la radio, con la dimensión utópica del texto.

Como ya vimos, la loca vive primero muy alejada de la política, en un mundo que, desde una óptica tradicional podría ser descrito como de fantasías y enajenación, y que la novela se esfuerza por transformar y rescatar en su contenido potencialmente político. Lemebel, como Puig antes de él, quiere mostrar con *Tengo miedo torero* que hay una política importante, la de la sexualidad y, más ampliamente, la de la afectividad, que la izquierda revolucionaria chilena ha ignorado. Esto es lo que el Manifiesto “Hablo por mi diferencia” sostenía con gran claridad y efectividad. El autor quiere también mostrar que la identidad de género o sexual no es óbice para la participación en formas más amplias de la política, y que hay maneras alternativas a las dominantes de escribir una novela en Chile, formas en las cuales una loca romántica tiene todo el derecho de ser la heroína de una novela del dictador. Para ello *Tengo miedo torero* despliega el doble proceso utópico de concientización de la loca y de apertura

afectiva de Carlos. De este modo afectividad y política quedan fundidas en una propuesta claramente utópica que contrasta, a la fecha de publicación de la novela al comienzo del nuevo siglo, con la lectura o el diagnóstico fuertemente crítico que Lemebel hacía del estado de la democracia en Chile (algo que él llamó, en algún momento, ‘la demosgracia’ para denunciar así el imperio de la resignación (ante los límites dictatoriales codificados en la Constitución de la República), el consenso y el olvido miedoso).

En *Loco afán* (1996) Lemebel se había referido a “la decepción del triunfo político” que los gobiernos de la Concertación habían representado para los pobres y, especialmente, para los jóvenes entre ellos, en lo que iba de la primera década de posdictadura:

El radiante amanecer democrático que llegó cargado de promesas para el Chile joven, y que luego, al correr de los años neoliberales, el ‘tanto tienes, tanto vales de su oratoria’, fue nublando el sol pendejo de la recién encielada libertad. [...] los Nuevos Tiempos encallaron en los amarres constitucionales del blindado ayer, la justicia fue un largo show televisivo, y el boom económico le puso llantas Good Year a la carreta chilena. (*Loco afán*, 171-172)

La continuidad legal entre dictadura y posdictadura, el efecto narcoléptico de los medios de comunicación y, especialmente entre ellos, de la televisión; y la cultura del consumo y el endeudamiento que este sistema propagó en Chile, aparecían, entonces, como los grandes obstáculos a superar si de establecer una cultura realmente democrática se trataba. Frente a este panorama, *Tengo miedo torero* puede ser leído como un texto utópico que explora, a contracorriente, ciertas posibles soluciones a algunos de los desafíos así planteados.

El texto es utópico en varios sentidos. Lo es en cuanto postula, analógicamente y a través de la loca y de su relación con Carlos, una colaboración posible y nueva entre los sectores populares y los sectores intelectuales y políticos chilenos en la lucha contra

Pinochet. Lo es también, y esto conecta con la poética general de la obra de Lemebel, en cuanto yuxtapone primero y funde, luego, materiales de la cultura popular y de la alta cultura en su novela romance homosexual del dictador. Por último, y más literalmente, la novela es utópica en tanto propone un amor real entre Carlos y su loca, una relación que en su contraste entre lo que es y lo que puede ser, sea capaz de sobreponerse a los límites de lo real en su demarcación dominante, y de abrirse a las posibilidades de lo virtual o potencial.

Como señalé en el capítulo anterior, durante la dictadura y en la primera posdictadura, y especialmente en los años ochenta y noventa del siglo pasado, la televisión fue, para Lemebel, un medio narcotizante y culpable. Este medio –homogéneamente controlado por el régimen militar hasta la campaña del NO en el plebiscito de 1988 y ciego, entonces, a la realidad política del país que invisibilizaba– ofreció, en cambio, el altamente visible circo de la farandulización de la vida en el consumo de electrodomésticos, automóviles, vidas de los famosos como modelos de existencia; propuso, en suma, el espectáculo.

La televisión como medio, está, sin embargo, casi completamente ausente de la novela de Lemebel. Excusándose ante la esposa de un general a quien la loca le tenía prometido un mantel blanco bordado para celebrar el aniversario del golpe de Estado el 11 de septiembre, esta le dice, usando las formas melodramáticas de cierto tipo de programas televisivos, que aún no lo tiene listo pues encontró de repente en la televisión a su familia perdida:

Fíjese. De pura casualidad. Usted sabe que a mí no me gusta la tele y escucho pura radio. Un día la prendo y en un programa de esos que buscan gente escucho mi nombre, casi me morí. Ellos me andaban buscando. Fíjese la sorpresa, me lo lloré todo. (51)

El lugar estratégico de la televisión en la modulación afectiva de lo social lo ocupa en el mundo de la novela, en cambio, la

radio. Esta aparece en el texto bajo dos formas: por un lado, las radioemisoras en donde la loca escucha cierta música del pasado que animan e inspiran sus performances afectivas, incluyendo, entre otras, boleros, canciones románticas de la nueva ola chilena y pasodobles españoles; por otro, la radio Cooperativa que es la forma a través de la cual la realidad política del país, en plena época de masivas protestas callejeras, interrumpe primero la cotidianidad de la loca y logra, luego, transformarla, en un proceso de concientización político-afectiva en que la emisora se alía con el efecto que Carlos tiene sobre la protagonista:

Pero ella no estaba ni ahí con la contingencia política. Más bien le daba susto escuchar esa radio que daba puras malas noticias. Esa radio que se oía en todas partes con sus canciones de protesta y su tararán de emergencia que tenía a todo el mundo con el alma en un hilo. Ella prefería sintonizar los programas del recuerdo: “Al compás del corazón”. “Para los que fueron lolos”. “Noches de arrabal”. (9-10)

En el contexto chileno del problema de la relación/oposición entre mercado y cultura en los largos treinta años de dictadura, transición y democracia de transición, la radio es particularmente importante puesto que, aunque igualmente sensible a los ratings que afectan tan directamente la programación televisiva, la industria radial, en general, no había logrado, en su mayoría, modernizar aún, en el período histórico que cubre la novela, sus formas de evaluación de la audiencia y de la inversión publicitaria. En este sentido, la radio aparecía en los ochenta y noventa del siglo pasado siempre, y esto puede ser tanto una bendición como un lastre, como una especie de “prima pobre” de la televisión. Esta secundariedad estratégica de la radio como medio masivo es relevante aquí en al menos otro sentido. Como señala James Baughman (1997) la radio norteamericana en los años cincuenta del siglo pasado se adapta al impacto de la televisión especializándose en los aspectos discursivos que aquella descuida. Uno de

los efectos más obvios aquí, es que la radio abandona las grandes y costosas producciones de antaño para concentrarse, entre otras cosas, en aquellas en donde tiene una ventaja comparativa, la emisión de música, por ejemplo. La aparición de la TV favorece, entonces, desde temprano el resurgimiento de las radios locales e independientes y también de aquellas que podían conformarse con un nicho descuidado del mercado, como el de la música del ayer, pues ya no tenían que competir, como antaño, con las grandes cadenas radiales en permanente expansión en el mercado. Esta residualidad doble de la radio en el contexto de los medios de comunicación masivos, la hace un lugar particularmente sensible y apto para la manifestación de la residualidad cultural del bolero y la canción popular antigua, es decir para la presencia activa de formas culturales anteriores en un nuevo contexto social, de que han hablado Jesús Martín Barbero y Raymond Williams. No es una casualidad, entonces, que el programa “Cancionero” de Lemebel haya sido en *Radio Tierra*, una pequeña radio alternativa y feminista hoy desaparecida. Esto se aplica también a las emisoras en donde la loca escucha la música de antaño.

No es este, empero, el caso de la *Radio Cooperativa* que tanta figuración tiene en la novela de Lemebel y que habla, en cambio, de una transformación de la política en el contexto del Chile dictatorial y de una evolución radical y paralela del sistema de las comunicaciones masivas en el país. La emisora era ya una de las más populares de Chile cuando, reflejando la orientación política de sus dueños demócratacristianos, hacía oposición al gobierno de Salvador Allende, y lo siguió siendo bajo las nuevas condiciones impuestas por la dictadura. Para mantener esa popularidad bajo el régimen de Pinochet, *Radio Cooperativa* usó, primero, una fórmula que empleaba el arrastre popular de figuras conocidas de los medios de comunicación masiva, incluyendo la televisión, con una política noticiosa muy cuidadosa que quería evitar su censura. Sin embargo, hacia 1976 reabría un espacio que había permanecido cerrado desde el golpe militar. Se trataba

de su programa “El Diario de Cooperativa” que quería aprovechar el vacío noticioso creado por el cierre de *Radio Balmaceda*, una de las pocas estaciones de oposición durante los primeros años de la dictadura. Esto derivó en una estructura dual en que se combinaban las voces de los famosos de la cultura masiva de la televisión –figuras como Antonio Vodánovic, Julio Martínez, Sergio Livingstone, Javier Miranda, etc.– con las claras perspectivas políticas de Patricio Bañados, Alejandro Magnet, René Cortázar, Patricia Politzer y otros. Como señala Carla Rivera, a quien sigo en este recuento de la historia de la emisora, las reacciones de la dictadura y el malestar que la nueva política noticiosa de confrontación con ella que asumió *Radio Cooperativa*, generaron entre sus propias voces de fama masiva y su nuevo equipo periodístico un quiebre dramático que fue resuelto por el directorio en favor de los periodistas. Desde ese momento, no sin que mediara una importante reorganización de su directorio y formatos, *Radio Cooperativa* se transformó en la nueva y modernizada voz de las noticias en el Chile dictatorial. Fue una propuesta capaz de combinar con gran efectividad la afectividad y la política dentro de un formato comunicacionalmente modernizado:

Entonces eslóganes como ‘Usted tiene derecho a saber la verdad y la verdad está en los hechos’ [...] permitieron crear una imagen de credibilidad del producto informativo, que estaba en plena concordancia con el espacio ideológico que pretendía abarcar la organización de noticias: como estrategia pro democracia y como sustento comercial (Rivera, 89-90).

La *Radio Cooperativa*, entonces, no sólo invade con su politicidad la cotidianidad de la loca, interrumpiendo sus ensoñaciones afectivas, sino que también, como acabamos de ver, representa, en su misma estructura y financiamiento, un momento de transición en el sistema comunicacional chileno. Hay en ella dos impulsos fuertes, uno político y el otro comunicacional/comercial que son el resultado directo del accionar de la dictadura (control estricto

sobre la libertad de expresión y masificación de la cultura del consumo) y que se manifiestan en la reaparición de la política, ahora como nuevo objeto de consumo mediático, en el Chile ochentero. De este modo, podríamos decir, *Radio Cooperativa* está en el centro de un espectro en el desarrollo de las comunicaciones en Chile que tiene dos ejes: uno comercial, que va de las pequeñas radioemisoras con mercados nicho en donde la loca escucha su música, en un extremo, a la televisión, que ha sido siempre la bestia negra de Lemebel y que fue el medio que dominaba, y domina aún, la repartición de la torta de las audiencias y del avisaje comercial, en el otro extremo. El segundo eje es político y, en la época de la novela, señalaba un arco que iba de una forma de ausencia de la política en radioemisoras especializadas en la música popular, a una forma extrema de propaganda política dictatorial, de invisibilización y distorsión de la realidad política del país y de uso narcótico de la farándula y el espectáculo en la televisión de los grandes eventos, las teleseries y los shows de variedades. Entre ambos extremos, en este segundo eje, se hallaba la propuesta final de *Radio Cooperativa* de hacer de las noticias y la realidad política del país el objeto de consumo de la nueva cultura chilena en su momento de transición. Dicha transición política era, de hecho, el marco histórico más amplio de una transformación del sistema comunicativo del país, que pasaba, así, de la hegemonía que los medios escritos tuvieron sobre el avisaje y las audiencias hasta 1982 a la dominante participación en el mercado de la cual la televisión abierta y por cable aún gozan.

Describiendo aquel cambio en el sistema comunicativo chileno, Tironi y Sunkel apuntan:

Esta transición de un sistema comunicativo con su eje en la prensa escrita, altamente dependiente del Estado y fuertemente centrado en la política, a un sistema mucho más masivo articulado en torno a la TV, crecientemente en manos privadas y orientado decisivamente por el mercado, antecede a los cambios en el escenario político (229-230).

Tal como ha mostrado con gran claridad el filme *No* de Pablo Larraín, sobre la campaña televisiva para derrotar a Pinochet en el plebiscito de 1988, la televisión y la publicidad eran medios lo suficientemente en sintonía con las nuevas formas de la vida en el Chile neoliberal como para, de hecho, terminar desplazando las formas del discurso y de la subjetivación políticas anteriores e imponiendo, en cambio, la lógica visual y los formatos de su propia especificidad comunicativa y comercial. De este modo, en la transformación o colonización de la cultura política por la cultura del espectáculo y la publicidad comercial, se anunciaba también la cultura democrática neoliberal del consumo, el consenso y el olvido, contra la cual se escribieron tantas de las crónicas de Lemebel en los noventa.

En la novela hay tres bandas de sonido que actúan como poderoso refuerzo afectivo y, junto con el humor, colaboran ampliamente en el desarrollo de la trama. Además del ya referido traqueteo constante de la *Radio Cooperativa* con sus noticieros, las otras dos pautas sonoras son: la música marcial que ama Pinochet y la música popular que tanto ayuda a la loca a entender y a expresar sus propias pasiones. Si la primera banda de sonido habla el lenguaje del principio de realidad tanto para la loca como para el dictador, la segunda y la tercera son usadas como formas de evasión. Pero mientras la loca se evade en la ensoñación del amor, el dictador usa, a menudo, su música marcial para evadirse de su mujer: “Hasta ahí pudo escuchar el rosario parlotero de su esposa, y sentándose en el lecho pulsó el tocasasetes para gozar el guaripoleo de Lili Marleen” (119). En otro momento la esposa de Pinochet, que no para de hablar, le dice: “Además allá vas a estar más tranquilo sin mí, vas a escuchar tus marchas a todo chanco sin que nadie te diga nada, sin que yo te moleste con mi conversación, porque sé que te da lata escucharme” (136). Si la loca se evade, a través de la música popular de antaño que escucha con tanta intensidad, *hacia* lo femenino; el dictador se evade *de* lo femenino.

La loca quiere también, a menudo, escapar, a través de la música, de la realidad política que la *Radio Cooperativa* (y, aunque de otra manera, su relación con Carlos) traen a la intimidad de su casa. En algunos casos, por otro lado, la realidad del contexto sociopolítico en la radio de la oposición es una forma de interrumpir un ruido todavía más molesto e intenso, el de la música de la dictadura:

Pero por más que buscó el analgésico de esa música, girando la perilla de lado a lado, todas las emisoras salpicaban arpas y guitarreos patrios. El ‘Si vas para Chile’ cantado por los Huasos Quincheros, era cadena nacional ese mes, y sólo escapaba el timbre agitado del ‘Diario de Cooperativa’” (27).

Si en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, Molina (la loca) buscaba en el bolero y en el cine, que recordaba y narraba, una forma de expresarse, de entretenerse y de seducir a Valentín (el guerrillero), en *Tengo miedo torero* la loca usa el bolero y la música popular en general, como caja de resonancia y banda musical de la película que teje en su mente (recuérdese que el oficio de la loca es bordar manteles y otras piezas para señoras de dinero) mientras se enamora e intenta seducir a su estudiante guerrillero. A veces, la importancia de la música para estos efectos es subrayada por su ausencia:

Pero no pudo llorar, por más que trató de recordar canciones tristes y arpegios sentimentales, no podía desaguar el océano atormentado de su vida. Ese bolero seco que manaba tanta letra de amores peregrinos, tanta lírica cebollera de amor barato [...] Amores de folletín, de panfleto arrugado, amores perdidos, rastrojeados en la guaracha plañidera del maricón solo [...] El maricón trululú, atrapado en su telaraña melancólica de rizos y embelecos, [...] hilvanado en los respuntes de su propia trama (38).

Otras, por su presencia, para adelantar la acción y sugerir posibilidades narrativas, como cuando la loca se enoja con Carlos y su fantasía de seducción, dependencia y dominio en esta relación es expresada magistralmente a través de la letra de “La Media vuelta”, un bolero famoso de José Alfredo Jiménez:

“Te vas porque yo quiero
que te vayas.
Y a la hora que yo quiero
te detengo.
Yo sé que mi cariño te hace falta
aunque quieras o no
yo soy tu dueño” (41).

La música tiene, entonces, en la novela una gran capacidad hermenéutica para explicar la vida de la loca y, junto al humor, constituye la base de una expansión de su rango afectivo, permitiéndole performar para sí y para Carlos esos sentimientos que las palabras tienen dificultad para expresar en el Chile de los ochenta. Es decir, si al comienzo la música popular que la loca escucha parece simplemente una forma de evasión para evitar la realidad política, progresivamente se revela en la novela como una forma de develamiento de la realidad y de la politicidad más profunda del amor y de las relaciones entre el deseo y la ética¹¹. En un contexto homofóbico y políticamente represivo, la canción “Tengo miedo torero” que le da su título a la novela sirve, por ejemplo, como clave para explicar varias cosas.

11 Fernando Blanco apunta sagazmente una lectura complementaria de la radio en la novela: “Apelando al género testimonial, Lemebel abre la novela a la contaminación de otros discursos, en este caso el discurso radial, en dos versiones. Por una parte es el Coro Trágico que revela a diario en la voz de Sergio Campos o Manola Robles [en *Radio Cooperativa*], aquello que todos presentimos inevitable, pero que esperamos que no ocurra o viceversa, el que va anunciando como personaje el movimiento documentado del destino del país y también la duración del amor/ cómplice entre Carlos y la Loca y, al mismo tiempo, la radio es la fuente del conocimiento verdadero acerca del amor, certera vidente en lúcidos requiebros musicales.” (“Ciudad sitiada”)

Desde luego refiere, primero y en tanto se transforma en la contraseña para usar en la clandestinidad, a la identidad escondida (y doble) que la loca y el frentista ocultan. Ambos tienen un secreto cuya revelación sólo puede darse dentro de la utopía de la liberación política y sexual con que ambos, respectivamente, sueñan. Pero el secreto no es sólo el de amar la loca a Carlos y ocultar este arma para matar al dictador, por separado, sino también la posibilidad, presente en la novela, de que Carlos, cuya identidad real es desconocida para la loca, revelándose, ame de verdad a esta y de que el tiranicidio funcione por la ayuda de la loca. De que la complicidad del sobreentendido y la explotación mutua, que los sostiene en la dimensión todavía escindida de una realidad que separa sexualidad y política, de paso a una complicidad que sea algo mucho más profundo e integrado. De hecho, la novela negocia esta doble valencia y posibilidad, política y erótica, de manera explícita y cuidadosa:

Me haces tan bien; cuando estoy contigo me pongo contento [dice Carlos]. Ni que yo fuera una muñeca para la risa. No es eso, contigo me siento optimista. ¿Y qué más? ¿Qué más quieres? Que me ames un poquito. Tú sabes que te quiero más que un poquito. No es lo mismo, entre amar y querer hay un mundo de diferencia. Te quiero con tu diferencia. No es lo mismo (143).

La cita no termina allí, con la aceptación de la diferencia. Continúa, de hecho, explicitando aún más esto que acabo de llamar la capacidad hermenéutica de la canción popular. Esta afectada, primero, la sensibilidad de la loca, expandiendo dicha facultad de interpretación al ámbito afectivo, más allá de las significaciones, para incluir los movimientos y las pasiones que afectan al cuerpo sin pasar necesariamente por el cerebro. Pero también, en segundo lugar, la estructura de la novela, estableciendo un paralelo entre las formas del amor y las formas de la política que avanza los esfuerzos del texto por apuntar a la resolución utópica

de su adversatividad, en el nuevo valor así adquirido por el sujeto apasionado:

Yo por ti, como dice una canción [se refiere a la española “Te lo juro yo”], *contaría la arena del mar* (con los ojos entornados). *Por ti yo sería capaz de matar*. Admiro la capacidad que tienes para recordar canciones. Esta es antigua, pero es muy bonita, dice todo lo que uno puede hacer por alguien que se ama. Yo haría lo mismo, reiteró Carlos, pero por Chile (143).

Por eso la canción “Tengo miedo torero” es descrita así: “¿Entonces es una canción de amor? De amor y peligro exclamó ella girando en sus brazos hasta quedar frente a frente, a centímetros de su aliento embrujador” (141).

Esta dimensión utópica –que, como en Puig, quiere ser capaz de reunir dos formas de pasión, trayendo a la política las “razones del corazón que la razón no entiende” y, a su vez, politizando la pasión– se manifiesta metapoéticamente, hacia el final de la novela, en relación a la canción “Si Dios me quita la vida antes que a ti” del compositor mexicano Luis Demetrio, cuando los dos protagonistas temen las consecuencias de su participación en el intento de tiranicidio:

La música los envolvió con su timbaleada ranchera, entre la canción y sus pensamientos, la historia política trenzaba emociones, inquietudes del joven frentista al borde del arroyo, ilusiones enamoradas de la loca cerrando los párpados, rezando la letra de esa balada con el pecho apretado, presintiendo cercano el desenlace de una intrépida acción. Así por largo rato se dejaron llevar en la atmósfera de romance y peligro que presagiaba esa mexicana voz, hasta que Carlos cortó la radio y, muy serio, se atrevió a decir: Fue hermoso conocerte. Te juro por mis ideales que nunca te voy a olvidar (151-152).

De este modo, la afectividad de estas tres bandas de sonido permea toda la novela y se convierte, junto al humor que

caracteriza la cultura popular chilena, en uno de los motores de su desarrollo. Ocurre entonces con *Tengo miedo torero* algo similar a lo que señalé para la crónica en el capítulo tres. El texto responde al *coup de marché*, al golpe de mercado, que de manera súbita desplazó al menos parcialmente la autoridad y capacidad de las formas políticas, sociales y culturales anteriores para darle sentido al mundo e impuso, en cambio, al mercado como el mecanismo privilegiado de su regulación y constitución. Como señalé ya para la crónica, de la novela de Lemebel también podría decirse que trabaja sobre la crisis de la convertibilidad entre lenguajes, géneros y experiencias, crisis que se origina en la pérdida de un marco normativo nacional y de su capacidad para organizar la vida en Chile. La convertibilidad en crisis que la novela trabajaría, a través de su esfuerzo por conectar política y afectividad, cultura de élite y cultura popular, discurso escrito y música, es aquella que refiere a la dificultad, por un lado, para dotar de sentido a la experiencia cotidiana usando los parámetros y relatos provistos por la cultura dominante y, por otro, para pensar un presente y un futuro verdaderamente democráticos fuera de dichas coordenadas.

La novela *Tengo miedo torero*, publicada en el año 2001, fue un gran éxito de ventas en Chile: fue, en efecto, un “volumen que permaneció durante más de un año entre los libros más vendidos en el país” (Memoriachilena.cl) y, de hecho, el libro de ficción más vendido en Chile en ese año, lo que mostró, tal vez y en parte, el hambre de los lectores chilenos por ver estéticamente representado, satirizado y desacralizado a su dictador. En los dos años anteriores a la publicación de la novela y coincidiendo, al menos parcialmente, con la escritura y revisión del texto, la figura de Pinochet fue objeto de una intensa disputa nacional e internacional a propósito de la orden de detención y extradición que el juez español Baltasar Garzón dictó en su contra mientras el dictador se encontraba en Londres. El libro de Lemebel fue, además, traducido a varios idiomas –algo que no ha ocurrido con

ninguno de sus libros de crónicas— demostrando la mayor capacidad de circulación global del género novela y que aquel hambre de ver representado a Pinochet en el discurso literario —y de hacerlo en una novela llena de deseo que se atrevía a reimaginar en clave homosexual y popular uno de los géneros canónicos de la literatura latinoamericana como es la novela del dictador— podía ser uno de esos temas simultáneamente locales y globales que han permitido la internacionalización de parte de la producción cultural chilena posdictatorial. (Poblete, “The Memory”).

Paradojalmente, entonces —pero no tanto si recordamos, como este libro ha tratado de poner en evidencia, que esta paradoja está en el corazón del proyecto escriturario de Lemebel— se demostraba así, que lo que aquí he llamado el contenido utópico de una novela como *Tengo miedo torero*, podía ser en el reverso de su circulación mercantil internacional, como de hecho lo fue, el pasaje hacia una mucho más amplia y masiva presencia global de la escritura de Pedro Lemebel.

CODA
EL PROYECTO CULTURAL Y POLÍTICO
DE PEDRO LEMEBEL

El proyecto cultural y político de Pedro Lemebel dependió siempre de su capacidad para dar voz y visibilidad a aquellos aspectos de la realidad social, cultural, económica y política chilena que la muy larga transición de la dictadura a la democracia había mantenido en la marginalidad o preferido ocultar. Para ello, para ser escuchado, usó la cultura popular, los contrastes radicales, los binarios culturales, los estereotipos que armó y desarmó, el surplus verbal, el escándalo y la intervención mediática, el humor popular y sarcástico, la denuncia, la performance, el ojo y la pluma, el ano y el falo. El éxito de ese esfuerzo, a su vez, dependió siempre de su capacidad para repetir e insistir, para denunciar y criticar, una y otra vez, con insistencia, hasta ser oído. La repetición y el exceso engendraron y afectaron un cierto estilo barroco y popular que, en el empeño por dominar la tensión entre repetición, diferencia y difusión, pasó por varias etapas a lo largo de su obra. Estas temáticas y este estilo produjeron una estampa literaria distintiva, tanto un estilo como una figura de autor altamente visible y reconocible, casi una marca. El reconocimiento aumentó su capacidad de ser escuchado y presentó, simultáneamente, el peligro de que la marca registrada oscureciese sus intereses críticos y la capacidad de sus textos para desfamiliarizar las certezas de aquella transición chilena. De los medios alternativos como *Página Abierta* y *Radio Tierra*, a los grandes medios como *La Nación*, el diario oficial del gobierno, pasando por medios colocados entre estos dos extremos como *The Clinic* y *Punto Final* entre otros; de las pequeñas y medianas editoriales independientes chilenas como Cuarto Propio y Lom a las grandes editoriales transnacionales como Seix Barral y Anagrama; de, finalmente, el

ámbito santiaguino al nacional y de este al internacional, tanto hispanoamericano como global; todo el proyecto político y cultural de Pedro Lemebel se movió en el campo minado del disenso contra el neoliberalismo reinante, una doxa epocal capaz, como ya señaláramos, de cooptar y mercantilizar incluso la oposición más radical.

Luchando siempre por controlar cabalmente ese espacio movedizo y peligroso que hacía, apenas, posible su escritura – colocado perpetuamente entre la Escila del anonimato y la falta de éxito, que habrían silenciado su voz minoritaria y audaz, y la Caribdis de un aplauso siempre capaz de amenazar esa voz con su distorsión hasta llevarla, por otro camino, al mismo resultado de inaudibilidad o irrelevancia– Lemebel buscó y encontró las formas culturalmente residuales que dinamizaron su proyecto. Entre ellas: la crónica, la radio, la música y el humor popular; las prácticas carnales del cuerpo y el deseo trasvasados en práctica escritural; y las trayectorias errantes de su caminar la ciudad y el mundo, buscando y mirando siempre con una visión penetrante y entrenada en la percepción crítica.

En este proceso se convirtió en un agudo observador de su propia trayectoria, cualidad que desarrolló en incontables entrevistas. Las entrevistas, de hecho, fueron otro de esos géneros híbridos y peligrosos que practicó con frecuencia como hemos tenido ocasión de ver a lo largo de este libro. Puentes entre discursos, prácticas, públicos e intereses y esfuerzos por controlar su figura y su proyecto cultural y político. Me gustaría cerrar este volumen crítico sobre la obra de Pedro Lemebel, exactamente como lo empecé, citando algunas de sus ideas y dándole, así, la primera y la última palabra:

[Pregunta] Hablemos de otro proyecto tuyo, la reedición de *Loco afán* (*Crónicas de sidario*) por Editorial Anagrama. Qué respondes tú al temor que puede existir entre tus lectores de que tu inserción

en una mega editorial pueda desarmar la visión crítica y minoritaria de Pedro Lemebel.

←No **Esto es cita y debe tener ese formato** frecuencias de todo esto, puede ser porque siempre he publicado en editoriales pequeñas. Ahora evidentemente estoy consciente que estoy en un lugar peligroso, en qué momento esta perspectiva denunciante, batallante va a ser desencontrada o va a encontrar una fórmula cómoda y conservadora. Es un momento difícil para mí, y tengo que pensarlo muy bien, cómo entro, cómo cruzo fronteras y logro salir sin ser detectado. Yo creo que la estrategia contrabandista sigue, permanecer con cierta dignidad en estos juegos y transacciones de mi producción literaria. Es difícil, pero a la vez me puede ofrecer un pasar tranquilo al publicar en estas grandes casas editoriales. Por qué no, por qué debo quedarme en la marginalidad y podrirme ahí. Pareciera que el sistema te deja en ese rincón. Por eso quiero cruzar fronteras culturales, de género. Incluso la crónica que escribo es un cruzar de fronteras, del periodismo, la canción, el panfleto. De alguna forma me he entrenado en escabullir los mecanismos del poder. (Jeftanovic, “Pedro Lemebel. El Cronista de los márgenes”)

[Pregunta] Siempre me ha llamado la atención que convives en dos mundos opuestos, o al menos distantes especialmente en una sociedad como la chilena. Por un lado, perteneces a cierta élite intelectual vanguardista, y por otro, perteneces al mundo marginal, proletario. ¿Cómo conviven esos dos mundos en ti? Finalmente, ¿desde qué lugar escribes?

—Eso depende justamente del lugar de donde escribes. En mi caso, es desde una territorialidad movедiza, también tránsfuga; de alguna manera lo que hacen mis textos es piratear contenidos que tienen una raigambre más popular para hacerlos transitar en otros medios donde el libro es un producto sofisticado. Así por ejemplo mis crónicas antes de ser publicadas en libros, son

difundidas en revistas o en diarios. Era lo que antes hacía en Página Abierta que era un medio con una llegada bastante masiva. Lo mismo hago en la radio, de alguna forma “panfleteo” estos contenidos a través de la oralidad para que no tengan esa difusión tan sectaria, tan propia de la llamada Crítica Cultural o de los ámbitos académicos. En mí hay una intención consciente de hacer transitar mis textos por lugares donde el pensamiento no es sólo para paladares difíciles, finos. (Jeftanovic, “Pedro Lemebel. El Cronista de los márgenes”).

[Pregunta] Para un escritor todo libro representa una etapa distinta, en este nuevo proyecto, ¿cómo te encuentras, estás cómodo, te sientes conforme contigo y tu entorno?

—Creo que para mí la conformidad nunca fue una palabra muy grata. Yo soy inquieto de cabeza, soy un tipo que sospecha mucho, yo tengo la sospecha como mi bandera de batalla. Ahora si tú me preguntas si he escrito lo mejor que yo puedo dar, digo que sí, en ese sentido soy bien directo, creo que lo mejor ya lo escribí: “La esquina es mi corazón” es un libro que difícilmente otro escritor pueda acercarse a ese desparpajo, a esa metaforización de una ciudad que yo hago ahí, difícilmente y me jacto. Con ese libro yo me pongo en un lugar cercano a los grandes cronistas latinoamericanos y el resto será repetirme, como tú dices, vender la misma pomada o a lo mejor salgo con algo nuevo o a lo mejor me hago trapequista, pero sin red, sobre un mar de bocas hambrientas. (Gómez Lizana, “Pedro Lemebel. O escribo o me enamoro”)

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor and Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*, London: Verso, 1997. Impreso.
- Allende, Matías, Christian Bartlau y Carol Illanes. *Trabajo en utopía. Monumentalidad arquitectónica en el Chile de la Unidad Popular*, Santiago: Adrede Editora, 2014. Impreso.
- Bahamondes, Pedro. “Lemebel y la vida después del cáncer” entrevista a Pedro Lemebel, *La Tercera*, 30 de junio, 2013. Impreso.
- Barthes, Roland. “The Grain of the Voice”, en Roland Barthes. *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, 1977, 179-189. Impreso.
- Baughman, James. *The Republic of Mass Culture. Journalism, Filmmaking, and Broadcasting in America since 1941*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997. Impreso.
- Beasley-Murray, Jon. “El Arte de la fuga: Cultural Critique, Metaphor and History” Trabajo inédito presentado en LASA, 2000, Miami. Presentación.
- Better, John. “El Cuerpo castigado: Una entrevista a Pedro Lemebel”, *Latin American Literature Today*, 2 de abril, 2017. Internet.
- Beverly, John. *Against Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Impreso.
- Blanco, Fernando. “Ciudad sitiada, ciudad sidada. Notas de lectura para *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”, *Cyber Humanitatis*, 20, 2001. Internet.
- Blanco, Fernando y Juan G. Gelpí. “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel”, *Revista Nómada*, 3, 1997, 93-98. Impreso.
- Blanco, Fernando, editor. *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Lemebel*, Santiago: Lom, 2004. Impreso.
- Blanco, Fernando y Juan Poblete, editores. *Desdén al infortunio: Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago: Cuarto Propio, 2010. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. “The Field of Cultural Production, or: the Economic World Reversed”, *Poetics*, 12, 1983, 311-356. Impreso.
- Brunner, José Joaquín. *Bienvenidos a la modernidad*, Santiago: Planeta. 1994. Impreso.
- *Un Espejo Trizado*, Santiago: Flacso, 1988. Impreso.
- “Sobre el crepúsculo de la sociología y el comienzo de otras narrativas”, *Revista de Crítica Cultural*, 15, 1997, 28-31. Impreso.
- Brown, Monica. *Gang Nation. Delinquent Citizens in Puerto Rican, Chicano, and Chicana Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Impreso.

- Buenfil Morales, Judith. “Variaciones de la risa en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”, *La Tabla redonda*, 14, 2016, 105-123. Impreso.
- Cabello, Marcelo. “Lemebel: ‘Tuve acercamiento afectivo con el Frente’”, Emol.com, 26 de abril, 2001. Internet.
- Caldeira, Teresa. *City of Walls. Crime, Segregation, and Citizenship in Sao Paulo*, Berkeley: University of California Press, 2000. Impreso.
- Cordero, Rodrigo. Editor. *La Sociedad de la opinión. Reflexiones sobre encuestas y cambio político en democracia*, Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2009. Impreso.
- Cossio López, Héctor. «Pedro Lemebel. «Mi escritura es estrategia de sobrevivencia más que novelaría o letra de vitrina»», *El Mostrador*, 23 de enero, 2015. Internet.
- Costa, Flavia. “La Rabia es la tinta de mi escritura”, Buenos Aires: *Diario Clarín*, Revista Ñ, 14 de agosto 2004. Internet.
- Cousiño, Carlos. *Razón y Ofrenda. Ensayo en torno a los límites y perspectivas de la sociología en América Latina*, Santiago: Universidad Católica de Chile, 1990. Impreso.
- Crónicas Seix-Barral. “Novedades sobre el Premio”, Internet.
- Dammert, Lucía. “¿Falsa alarma? Temor, crimen y opinión pública en Chile”, en Cordero, editor. *La Sociedad de la opinión*, 225-279. Impreso.
- Davis, Mike. *Ecology of Fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster*, New York: Metropolitan Books, 1998. Impreso.
- Egan, Linda D. *Lo Marginal en el centro. Las Crónicas de Carlos Monsiváis*, Tesis doctoral, tres volúmenes, UC Santa Bárbara, 1993. Impreso. (Ahora disponible en versión reducida: *Carlos Monsiváis: Cultura y Crónica en el México Contemporáneo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008). Impreso.
- Escobar, Arturo. “Culture, Economics and Politics in Latin American Social Movements Theory and Research” en Escobar, Arturo y Sonia Alvarez, editores, *The Making of Social Movements in Latin America*, Boulder: Westview Press, 1992, 62-85. Impreso.
- Ferreira, Carolina. “Chile o la historia del país en beige” entrevista a Pedro Lemebel, *La Nación*, domingo 9 de enero, 2000, 10-11. Impreso.
- Figari, Carlos. “II Queer Articulations”, en Sifuentes Jáuregui et al. editores, *Critical Terms*, 231-238. Impreso.
- Fiol-Mata, Licia. “I Queer Sexualities”, en Sifuentes Jáuregui et al. editores, *Critical Terms*, 217-230. Impreso.
- Franco, Jean. “Narrador, autor, superestrella: La Narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas” (original de 1981), en Jean Franco. *La Cultura moderna en América Latina*, México: Grijalbo, 1983, 311-334. Impreso.
- Flores, William V. y Rina Benmayor, editores. *Latino Cultural Citizenship. Claiming Identity, Space and Rights*. Boston: Beacon Press, 1997, 255-277. Impreso.

- García, Javier. “Cómo es la vida, yo arrancando del sida y me agarra el cáncer” entrevista a Pedro Lemebel, *La Tercera*, 30 de junio, 2013. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México: Grijalbo, 1995. Impreso.
- Gómez Lizana, Jorge. “Pedro Lemebel. O escribo o me enamoro”, *Publimetro*, 3 de marzo de 2004. Internet.
- González, Héctor. “Entrevista inédita con Pedro Lemebel, 1952-2015”, *aristegui-noticias.com*. Internet.
- Gutiérrez Alea, Tomás. *Fresa y chocolate*, ICAIC, 1993. Film.
- Hopenhayn, Martín. *América Latina: Desigual y descentrada*, Buenos Aires: Norma, 2005. Impreso.
- Íñiguez, Ignacio y F. Vargas “Pecar por ser diferente”, entrevista a Pedro Lemebel, *La Nación*, 1 de octubre, 1996, 42. Impreso.
- Irwin, Robert McKee y Mónica Szurmuk. “The Gender and Sexuality Turn”, en Poblote, editor. *New Approaches to Latin American Studies*, London: Routledge, 2017, 223-236. Impreso.
- Jameson, Fredric. “On Negt and Kluge”, en Robbins, Bruce, editor. *The Phantom Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, 42-74. Impreso.
- Jeftanovic, Andrea. “Pedro Lemebel. El Cronista de los márgenes”, *Revista Lucero*, 2000. Internet.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. “Gender/Género in Latin America”, en Sifuentes Jáuregui et al., editores, *Critical Terms*, 193-207. Impreso.
- Larraín Ibañez, Jorge. *Modernidad, Razón e Identidad en América Latina*, Santiago: Andrés Bello, 1996. Impreso.
- Lechner, Norbert. “Desafíos de un desarrollo humano: individualización y capital social”, en Kliksberg, Bernardo y Luciano Tomassini (compiladores), *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo*, Washington: Banco Interamericano del Desarrollo, 2000, 101-128. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *Incontables*, Santiago: Ergo Sum, 1986. Impreso.
- (1995). *La esquina es mi corazón*, Santiago: Cuarto Propio. Impreso.
 - (1996) *Loco afán. Crónicas de sidario*, Santiago: Lom. Impreso.
 - (1998). *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, Santiago: Lom. Impreso.
 - (2001). *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix-Barral. Impreso.
 - (2003). *El zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix-Barral. Impreso.
 - (2004). *Adiós Mariquita linda*, Santiago: Sudamericana. Impreso.
 - (2008). *Serenata cafiola*, Santiago: Seix Barral. Impreso.
 - (2012) *Háblame de amores*, Santiago: Seix Barral. Impreso.
 - (2016) *Mi amiga Gladys*, Santiago: Seix Barral. Impreso.
 - Página personal en Facebook, <https://www.facebook.com/lemebel2014?fref=nf>
 - “Cancionero: Crónicas en Radio Tierra”. Internet.
 - (1998). “Entrevista”, *Hoy*, 9-15 de febrero. Impreso.
 - (2001). “Entrevista”, *Las Últimas Noticias*, 19 de enero, 8-9. Impreso.

- (2009). “Hortensia de invierno”, en *La Nación*, 27 de junio, última página, sin paginación. Impreso.
- Lemebel, Pedro y Verónica Quense, “Pisagua”, corto, 2007. Film en Internet.
- Lemebel, Pedro y Verónica Quense: *Pedro Lemebel. Corazón en fuga*, film documental, 2009. Internet.
- “Lemebel después de Pedro. Los planes en torno a su legado”, *La Tercera*, 16 de mayo, 2015. Internet.
- Lewis, Vek. *Crossing Sex and Gender in Latin America*, New York: Palgrave, 2010. Impreso.
- López Morales, “*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: Ruptura y testimonio”, *Estudios Filológicos*, 40, 2005, 121-129. Impreso.
- Marshall, T. H. *Citizenship and social class and other essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1950. Impreso.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*, México: Gustavo Gili, 1987. Impreso.
- “La Ciudad que median los miedos”, en Mabel Moraña, editora, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh: IILI, 2002, 19-35. Impreso.
- Martín Serrano, Manuel. *La producción social de la comunicación*. Madrid: Alianza, 1993. Impreso.
- Martínez, Rubén. *Desert America: Boom and Bust in the New Old West*, New York: Metropolitan Books, 2012. Impreso.
- *The New Americans*, New York: The New Press, 2004. Impreso.
- *Crossing Over: A Mexican Family on the Migrant Trail*. New York: Picador, 2002. Impreso.
- *Eastside Stories* (junto con Joseph Rodriguez, New York: Powerhouse Books, 1998. Impreso.
- *The Other Side: Notes from the New L.A., Mexico City and Beyond*. New York: Vintage, 1993. Impreso.
- Mateo del Pino, Angeles. “Barroco constante más allá de...” en Ángeles Mateo del Pino et al. Editor, Ángeles Maraqueros. *Trazos neobarroc-s-ch-os en las poéticas latinoamericanas*, Buenos Aires: Katatay, 2013, 9-68. Impreso.
- Matus, Álvaro. “Pedro Lemebel. Juego de Máscaras”, *Revista de Libros de El Mercurio*, 12 de agosto, 2005. Impreso e Internet.
- “El Patiperreo urbano de Lemebel”, *Revista Qué Pasa*, año XXXII, 25-31 de julio, 2003, 74-76. Impreso.
- Mellado, Marcelo. “Entrevista con Pedro Lemebel, géneros bastardos” *Textos profanos*, 1, noviembre de 1997. Impreso.
- Memoriachilena.cl. “Pedro Lemebel”. Internet.
- Meruane, Lina. *Viajes virales. La Crisis del contagio global en la escritura del SIDA*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- Molloy, Sylvia. “Políticas de la pose” en Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora,

- 2012, 41-53. He usado la versión electrónica reproducida en *Cuadernos Lírico*, 16, 2017. Internet.
- Morales, Hernán José. “Palabra travesti en Pedro Lemebel”, *Catedral tomada*, 3:4, 2015. Internet.
- Morandé, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1984. Impreso.
- Moulián, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Arcis/Lom, 1997. Impreso.
- Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza, 1997. Impreso.
- Palaversich, Diana. “El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y ~~Loco af~~ falta la sangria” en Domingo Blanco y Juan Poblete, editores, *Desde el infortunio: Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago: Cuarto Propio, 2010, 243-265. Impreso.
- “Pedro Carcuro: Hoy me emociona lo que hizo Lemebel”, *The Clinic*, February 3, 2015. Internet.
- Poblete, Juan. “The Memory of the National and the National as Memory,” *Latin American Perspectives*, número especial sobre estudios de la memoria, editado por Roberta Villalón, 202:42, 2015, 92-106. Impreso.
- ”Americanism/o: Intercultural Border Zones in Post-social Times” en Ben Sifuentes Jáuregui, Yolanda Martínez-San Miguel y Marisa Belausteguigoitia, editores, *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought: Historical and Institutional Trajectories*, Palgrave, 45-59.
- “Literatura, heterogeneidad y migrancia transnacional”, *Nueva Sociedad*, 201, 2006, 90-105. Impreso.
- ”Cultura, neoliberalismo y comunicación ciudadana: el caso de Radio Tierra en Chile”, en Alejandro Grimson, editor, *Cultura y Neoliberalismo*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007, 241-263. Impreso.
- ”De la lectura como práctica histórica en América Latina: de la época colonial al siglo XIX” en *Cuadernos de Literatura*, XX, 39, 57-94, enero-junio, 2016. Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia). Impreso e Internet. Versión en español de un capítulo publicado originalmente como “Reading as a Historical Practice in Latin America: the First Colonial Period and the Nineteenth Century” en Mario J. Valdés and Djelal Kadir (editores), *Latin American Literary Cultures: A Comparative History of Cultural Formations*, Oxford University Press, vol. I, 178-192. Impreso.
- Editor. *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*, London: Routledge, 2018. Impreso.
- Polan, Dana. “The Public’s Fear; or, Media as Monster in Habermas, Negt and Kluge”, en Robbins, Bruce, editor. *The Phantom Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 33-41. Impreso.

- Porto de Santana, Eder y Julia Morena, “Tengo miedo torero: Lugares e antilugares de representaçao da loca latino-americana”, *Caderno Seminal Digital*, año 20, 21, enero-junio, 2014. Internet.
- Puig, Manuel. *El Beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral, 1976. Impreso.
- “El Error gay”, *Debate Feminista*, 16, 139-141, 1997. Originalmente publicado en español en *El Porteño*, IX, septiembre, 1990. Impreso.
- Quezada, Iván. “El Baile de máscaras de Pedro Lemebel”, *La Tercera*, 6 de julio, 2000. Internet
- Ranciere, Jacques. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, New York: Continuum, 2010. Impreso.
- Rama, Angel. *Rubén Darío y el Modernismo: circunstancias socio-económicas de un arte americano*, Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1970. Impreso.
- Ramos Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso.
- Reguillo, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles*, Buenos Aires: Norma, 2000. Impreso.
- Richard, Nelly. “El Modelaje gráfico de una identidad publicitaria”, en Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas*, 163-177. Impreso.
- *Residuos y Metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago: Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- Rivera Aravena, Carla. “La Verdad está en los hechos: una tensión entre objetividad y oposición. Radio Cooperativa en dictadura”, *HISTORIA*, 41: I, enero-junio 2008, 79-98. Impreso.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México: Siglo XXI, 1976. Impreso.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*, Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992. Impreso.
- “Ciudades escritas por la violencia (a modo de introducción)”, en Rotker, Susana, editor, *Ciudadanías del miedo*, Caracas: Nueva Sociedad, 2000. Impreso.
- Sagot, Monserrat. “Gender Travels South: A Response to Lawrence La Fountain-Stokes” en Sifuentes Jáuregui et al., editores, *Critical Terms*, 209-215. Impreso.
- Salman, Ton. “Apocryphal Citizenship. Anthropologizing the Citizenship Debate in Latin America”, *Journal of Urban History*, 30:6, septiembre, 2004, 853-873. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida postmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994. Impreso.
- Sassen, Saskia. “The Repositioning of Citizenship: Emergent Subjects and Spaces for Politics”, *Berkeley Journal of Sociology. A Critical Review*, 46, 2002: 4-26. Impreso.
- *A Sociology of Globalization*, New York: W.W. Norton, 2007. Impreso.
- Schäffer, Maureen. “Pedro Lemebel. La Yegua Silenciada” (entrevista), *Revista Hoy*, 9-15, febrero, 1988, 58-59. Impreso.

- Shafir, Gershon. *The Citizenship Debates. A Reader*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. Impreso.
- Shedehelm, Laura D. “La ya abundante ficha bibliográfica de y sobre Pedro Lemebel: Un primer acercamiento”, *Textos Híbridos*, 5, 2016, 165-244. Impreso.
- Sierra, Marta. “‘Tu voz existe’: percepción mediática, cultura nacional y transiciones democráticas en Pedro Lemebel” en Blanco y Poblete, editores. *Desdén al infortunio*, 101-134. Impreso.
- Sifuentes Jáuregui, Ben, Yolanda Martínez-San Miguel y Marisa Belausteguigoitia, editores, *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought: Historical and Institutional Trajectories*, New York: Palgrave, 2016. Impreso.
- Stiegler, Bernard. *For a New Critique of Political Economy*, Cambridge: Polity, 2010. Impreso.
- Sutherland, Juan Pablo. “Los efectos político-culturales de la traducción del queer”, en Sutherland, Juan Pablo. *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista*, Santiago: Ripio Ediciones, 2009. Impreso.
- Sunkel, Guillermo. *Razón y pasión en la prensa popular: un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago: Ilet, 1985. Impreso.
- Tironi y Sunkel, “Modernización de las comunicaciones y democracia política. Los Medios en la transición a la democracia en Chile”, *Revista de Estudios Sociales*, 52, primavera, 1993, 215-246. Impreso.
- Tonkiss, Fran. *Space, the City and Social Theory*. Cambridge: Polity, 2003. Impreso.
- “Video. El Día en que Lemebel descolocó a Carcuru recordando torturada”, *The Clinic online*, 24 de enero, 2015. Internet.
- Verdugo, Patricia y Carmen Hertz. *Operación siglo XX*, Santiago: Ornitorrinco, 1990. Impreso.
- Viñals, “El Vacío inmenso que dejó Pedro Lemebel (y que no se llenó)”, *La Tercera*, 23 de enero, 2017. Internet.
- Wolfson, Todd. *Digital Rebellion. The Birth of the Cyber Left*, Urbana: University of Illinois Press, 2014. Impreso.
- www.yeguasdelapocalipsis.cl/
- Zerán, Faride. “Pedro Lemebel y la loca del Frente”, *Rocinante*, 30 de enero, 2017. Internet.

Aquí, entre el libro de Sunkel, *Razon y pasión* y el de Tironi y Sunkel, debe ir este otro libro que olvide poner: Sunkel, Guillermo y Esteban Geoffroy. *Concentración económica de los medios de comunicación*. Santiago: LOM, 2001. Impreso.

FUENTES

Introducción: Este texto se publicó originalmente, con algunas diferencias, en el *Journal of Latin American Studies*, 24:3, 2015, 287-289 y luego, en español, en *Latin American Literature Today*, 1:2, 2017. Internet.

Capítulo 1. Este texto, con algunas diferencias, es parte de un ensayo publicado originalmente como “Cultura, neoliberalismo y comunicación ciudadana: el caso de Radio Tierra en Chile”, en Alejandro Grimson, editor, *Cultura y Neoliberalismo*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007, 241-263.

Capítulo 2. Este texto se publicó originalmente, con algunas diferencias, en Boris Muñoz y Silvia Spitta, editores, *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003, 117-137.

Capítulo 3. Este texto se publicó originalmente, con algunas diferencias, en Graciela Falbo, editora, *Tras las Huellas de una escritura en tránsito. La Crónica contemporánea en América Latina*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Al Margen/ Editorial de la Universidad de La Plata, 2007, 71-88.

Capítulo 4. Este texto se publicó originalmente, con algunas diferencias, en Fernando Blanco y Juan Poblete, editores. *Desdén al infortunio: Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago: Cuarto Propio, 2010, 135-156.

Capítulo 5. Este texto se publicó originalmente, con algunas diferencias, en Magda Sepúlveda Eriz, editora. *Chile Urbano: La Ciudad en la literatura y el cine*, editor, Santiago: Cuarto Propio, 2013, 76-89.

Capítulo 6. Este texto es una traducción inédita y modificada de “Art, Literature, and Mass Media in Pedro Lemebel”,

publicado originalmente en Frederick Aldama, editor, *The Routledge Companion to Gender, Sex and Latin American Culture*, London: Routledge, 2018, 152-165.

Capítulo 7. Este texto es inédito.

Coda. Este texto es inédito.

Todos los textos anteriormente publicados se reproducen y modifican aquí con permiso de los editores correspondientes.

