

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**EL NARRADOR COMO PUNTO DE
ARTICULACIÓN DE LA MEMORIA
PERSONAL Y COLECTIVA EN LA CIUDAD
DE “QUILTRA LUNERA” EN “DE PERLAS Y
CICATRICES” DE PEDRO LEMEBEL**

(Del recuerdo de “Los locos que aún andan sueltos
en la urbe”)

Tesis para optar al Grado Académico de Licenciada
en Lengua y Literatura Hispánica mención Literatura

AUTORA:

ARONE-RU GUMAS LÓPEZ

Profesor Guía: Cristián Leonardo Cisternas Ampuero.
Doctor en Literatura con Mención en Literatura Hispánica.
Santiago, Chile. 2010

Dedicatoria . .	4
Epígrafe . .	5
Introducción . .	6
PEDRO LEMEBEL: SU GENERACIÓN Y SU ESCRITURA . .	11
Su vida y su escritura . .	11
Una generación marcada por el Golpe del '73. . .	12
¿ES LA CRÓNICA EL GÉNERO DE LEMEBEL? . .	14
La crónica como género . .	14
La crónica y Lemebel . .	17
El Montaje . .	19
Crónica de montaje . .	24
LA “LOCA” DE LEMEBEL, EL NARRADOR DE UNA CIUDAD MARGINAL . .	25
El lenguaje transgresor de Lemebel . .	25
La «Loca» como narrador de lo marginal . .	30
La ciudad en las crónicas de Lemebel . .	34
PRESENCIA DE UNA MEMORIA PERSONAL Y UNA MEMORIA COLECTIVA EN LAS CRÓNICAS DE “QUILTRA LUNERA” . .	42
La memoria como recurso de la escritura lemebeliana . .	42
Memoria individual, Memoria colectiva . .	45
CONCLUSIONES . .	51
BIBLIOGRAFÍA . .	53
Bibliografía de Autor . .	53
Bibliografía Crítica . .	53
Bibliografía General . .	54

Dedicatoria

A todos los que estuvieron y me acompañaron en esta empresa, muchas veces vertiginosa. Muchas gracias.

Epígrafe

Sin embargo los errores del pasado no son suficiente crimen para que se nos exija silencio.

Beatriz Sarlo

Introducción

En el siguiente trabajo se busca analizar, en algunas crónicas de Pedro Lemebel, la configuración de los personajes y el narrador en torno a la ciudad.

Puntualmente se analizarán las crónicas recogidas en el capítulo “Quiltra Lunera”¹ de “De Perlas y Cicatrices. Crónicas radiales”². Libro que funciona como suerte de antología de una serie de crónicas leídas por el autor, acompañado de música, en el programa “Cancionero” transmitido por Radio Tierra. Quizás, es debido a este origen mestizo y misceláneo, que las crónicas de Pedro Lemebel resultan intrigantes, ya que no responden por completo al género de la crónica, en el que se les ha intentado clasificar, casi a la fuerza, siendo que ésta es una categoría que no las logra abarcar del todo.

Variada y conflictiva, tanto en forma como en contenido, se nos presenta la obra de un autor que a medida que va enmarañando el lenguaje, nos va abriendo la ciudad de Santiago. Al menos, ello se hace evidente en el capítulo que se ha seleccionado para el análisis. No sólo por una predilección personal —aunque, mucho de ello hay— se ha seleccionado el quinto apartado de “De Perlas y Cicatrices”, sino también por la variada gama de recursos, en la que nos sitúa su construcción para el estudio de la ciudad. De la que da cuenta el narrador y la cual recorre en un paseo —que se sucede entre la caminata y la memoria— por diversos sectores de la capital santiaguina; que va desde el centro capitalino a la periferia, pasando por ese pueblucho llamado Pelotillehue, que en las letras del escritor, se presentan como un pasado añorado que se tambalea entre el barrio y la comuna periférica de Santiago.

Esta suerte de crónica radial, que fue engendrada para la lectura en el programa ya mencionado, y que al ser acompañada de música, se disuelve en características, que no responden del todo al género de la crónica; etiqueta que el escritor ha aceptado, “por decir algo, por la urgencia de nombrar de alguna forma lo que uno hace”³ e incluso por travestir de elucubración cierto afán escritural embarrado de contingencia”⁴, será la que en este trabajo se intentará caracterizar. Tratando de trazar los desdibujados límites del género que el escritor con su lenguaje, ha convertido en una forma de fijar la memoria que se iba disolviendo, por lo que él denomina una paranoia urbana. Es por la falta de límites, que más de algún miembro de la crítica se ha visto tentado en inaugurar una nueva categoría, como

¹ Dicho capítulo reúne las crónicas que se titulan: “La loca del carrito (o “el trazo casual de un peregrino frenesi””, “Solos en la madrugada (o “el pequeño delincuente que soñaba ser feliz””, “La historia de Margarito”, “La muerte de Condorito (o “recuerdos de Pelotillehue””, “Las Amazonas de la Colectiva”, “Lésbica feminista Ayuquelén”, “Bárbara Delano (o “una perla de luna que naufragó con el sol””, “El cumpleaños de Ricardo Polvorín””, “Memorias del quiltraje urbano (o “el corre que te pilló del tierral””) y “Flores playeras (o “el enterrado verdor del jardín proleta””).

² LEMEBEL, Pedro. En su: “De Perlas y Cicatrices. Crónicas Radiales”, LOM Ediciones. Santiago, Chile. 1998. En adelante se cita según esta edición.

³ BLANCO, Fernando. “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel”. En: “Reinas de otro cielo. Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel”. LOM Ediciones. Santiago: 2004.

⁴ *Ibíd.* Pág. 45.

lo es la literatura homosexual⁵, para definir lo que desde un principio se presenta como un género que tiene mucho de “quiltro” y mucho de mezcla. De allí que esta investigación tenga como uno de sus objetivos realizar un diálogo con la crítica actual, definir la crónica y proponer posibles interpretaciones de un estilo en Lemebel, que se pasea entre la crónica y el montaje, en el que el narrador recorre, como el *flâneur*⁶, las calles de la ciudad. *Flâneur* que no va desenmarañando símbolos como un elegido, como sí lo hace el tradicional al fijar la ciudad como “objeto estético”⁷; de allí que sea necesario también caracterizar al narrador lemebeliano y dar cuenta de la visión de la ciudad que se narra en las crónicas. En base a lo expuesto es posible establecer que en sus crónicas se perfila una nueva figura de un *flâneur*, que muchas veces es también un cuenta cuentos, pues rescata muchas historias que reinterpreta y desde ese rol las hace propias.

El narrador de las crónicas de Lemebel, habla desde la marginalidad de sus personajes, y a su vez se reconoce en ella. Es por ello que nace la necesidad (como forma de abordar el tema de lo marginal) que de alguna manera, se puedan aprehender los significados de aquella ciudad recorrida por un narrador, quien, desde una serie de características propias, se pasea por las calles de la capital y da cuenta de la rutina de sus habitantes con un lenguaje que posee mucho de barroco y otro tanto de *kitsch*. Estudiar y caracterizar éste lenguaje se planteará como uno de los objetivos de éste trabajo, tema que se desarrollará en el tercer capítulo del mismo. También esta investigación se centrará en el análisis de la presencia de la marginalidad, que es entendida como una marginalidad que llegó a ser, es decir, que devino marginalidad, porque la sociedad estructurada no tiene espacio para todos.

⁵ Categoría que se plantea desde la base de que las temáticas son claramente pertenecientes a la esfera de lo gay, o por el hecho de que el autor se reconozca abiertamente homosexual, pero la categoría, ya que no alcanza los requerimientos para convertirse en género, pronto es desechada por los mismos críticos. Véase BENAVIDA, Salvador. En: “Pedro Lemebel: apuntes para un estudio”. Revista Mapocho n° 50 Julio 2001.

⁶ Para Benjamin, en su “Libro de los pasajes”, el *flâneur* es la mirada del extraño a la masa, desde/en la masa misma. Ya que en su forma de ver “se asoma como un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad. El *flâneur* está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido con él todavía. En ninguna de ellas se siente en casa. Busca su asilo en la multitud [...] La multitud es el velo a través del cual la ciudad habitual hace un guiño al *flâneur*. Con la multitud, la ciudad tan pronto es pasaje como habitación”. En esta forma de apreciar la figura del paseante, por parte de Benjamin, se representa a éste más que como mero observador sino también se le aprecia como productor, ya que es productor de textos literarios. Cuya producción literaria se ha vuelto inofensiva, debido a la caricaturización en la que ha caído, de manera que ésta figura está en el límite del dandy; el burgués, el bohemio en decadencia. *Flâneur*, que al abandonarse a la multitud, mercantiliza también su trabajo y a sí mismo. De allí que la muerte de la misma figura haya comenzado con la aparición de los grandes almacenes, en los cuales su desplazamiento, como en las grandes calles, no tiene ya lugar. Es con esta figura decadente, tanto por su mercantilización, como por su cuna burguesa, con la que no encaja el paseante lemebeliano. El cual se confunde en la masa marginal, por su propia marginalidad, no por la caricaturización de la urbe, sino por su relato personal, él es también la urbe apartada y disminuida. Además su escritura es más bien material de denuncia de la mercantilización, el hecho de que su obra se haya vuelto objeto de consumo responde más, a mi entender, al alto grado de identificación de los lectores con los sujetos narrados por el autor. Autor que problematiza el modelo comercial y deshumanizado que ofrece el mercado, y que prefiere mirar con nostalgia la masa del barrio de su infancia, que nada tienen de burgués ni de bohemio. Véase: FRISBY, David. “La ciudad observada. El *flâneur* en la teoría social.” En: Paisajes urbanos de la modernidad. Universidad Nacional de Quilmes. 2007.

⁷ FRISBY, David. “La ciudad observada. El *flâneur* en la teoría social.” En: Paisajes urbanos de la modernidad. Universidad Nacional de Quilmes. 2007.

Es por dicha marginalidad que se puede ver el libro *De Perlas y Cicatrices*, como una especie de anuario, o más bien, un álbum, donde página a página el cronista⁸ va coleccionando y atesorando parte de la memoria de un Chile, que ya no es el mismo, y que él añora desde una posmodernidad que poco augura, porque la dictadura ha dejado un sabor amargo y “cuya evocación no es un recuerdo muerto”⁹.

Es en base a todo lo anteriormente expuesto que el fin último de esta investigación, será analizar la figura del narrador de las crónicas de “Quiltra Lunera”, como un punto en que confluye, tanto la memoria particular del autor, Pedro Lemebel, como la memoria colectiva del pueblo chileno. Memoria en la que se encuentran orbitantes la mayoría de los personajes, presentes en el capítulo señalado, los cuales pertenecen al cotidiano de los chilenos, y que se han quedado en la retina de un escritor que nos los narra con tintes de historia.

De allí que se buscará dar cuenta de la imagen del autor como un coleccionista, quien por medio de la voz de quien narra, va juntando las láminas del recuerdo página a página, como un nuevo tipo de *flâneur*, el cual recorre las calles de la ciudad y va leyendo o interpretando símbolos, no como un escogido, no como un iluminado, sino como un personaje marginal que se identifica, a su vez, con la marginalidad de los seres que se van conformando como propios de nuestra idiosincrasia, de nuestras percepciones, de nuestra rutina, y más aún como el discurso del propio narrador, pero que no son considerados en la historia oficial, o más bien de plano se les desconoce.

Es la marginalidad del sujeto la que mueve las crónicas de “Quiltra Lunera”, marginalidad que proviene de la trasgresión de los personajes y del mismo narrador, que desde la imagen de “la loca”, peregrina por un Santiago lleno de excesos. En este marco se utilizará la reflexión sobre la transgresión, la cual es definida por Humberto Giannini¹⁰, la que nos abre puertas para comprender de manera más exacta, un poco entre el tira y afloja de la crítica, esta realidad relatada por los libros de crónica de Lemebel, que mira hacia los años '80, con nostalgia, añoranza y como acto de rebeldía contra una transición y una democracia que no fue.

Transgresión¹¹ entendida como “cualquier conducta que sale del marco (*fame*) predefinido de una ‘ocasión-social’, y que ‘descoloca’ a los otros respecto a los roles habituales por los que debían reconocerse mutuamente en esa ocasión tipo” (Pág.37) entiende Giannini, este tipo de trasgresión en referencia del tiempo “inconclusivamente continuo” en el que está inserto la rutina.

De esta manera la transgresión, desde su carácter de rutinario y cotidiano se reintegra al sistema, como por ejemplo lo hacen las revoluciones, que con el tiempo, para mantenerse en el poder, la utopía que alguna vez fueron han mudado en tiranías. Pero la transgresión en la que hará hincapié Giannini, y en la que se basarán muchos supuestos de este estudio; es la transgresión como rescate del tiempo, “de seres perdidos o dispersos en la línea del

⁸ Hemos dado en llamar cronista al autor, más por convención que por convencimiento.

⁹ HALBWACHS, M. “Memoria colectiva y memoria histórica”. *En*: Revista Sociedad, 12. 1998. Págs.191-201.

¹⁰ GIANNINI, Humberto. *En su*: “La “reflexión” cotidiana, Hacia una arqueología de la experiencia”. Editorial Universitaria. Santiago de Chile: 1988. A partir de ahora cito según esta edición.

¹¹ Giannini distingue tres tipos de transgresiones: primero, la transgresión entendida como hecho cotidiano; segundo, la transgresión cotidiana propiamente tal y tercero, la transgresión soberana. Las primeras dos, a fuerza de semejanza y compatibilidad se han fusionado en este estudio, ya que de manera global dan cuenta, de mejor forma, y más pertinentemente, de lo que se quiere expresar a través de la idea de trasgresión, que al provocar el rechazo de una sociedad, degeneran en marginación.

tiempo sin regreso de la rutina” (Pág. 38). Personajes que intentan rescatar un tiempo, una memoria, una historia fragmentada, especie de collage hecha de los retazos de añoranzas, que se vuelcan hacia los fútiles intentos de una recuperación que ya no tiene espacio ni lugar.

Por otra parte se tomará de Beatriz Sarlo, la imagen de una sociedad cerrada y egoísta que entre *shopping* y *mall*, entre diversiones y la falta de centro de la ciudad, se vuelve característica de una época, que es retratada por la autora en su texto “Escenas

de la vida posmoderna”¹². Sociedad que habita en una ciudad que es masa, consumo y olvido. Retrato que dará cuenta de la realidad santiaguina, que plasma el narrador, por su recorrido por lugares simbólicos, que ahora no son más que locaciones vacías, despojadas de sus colores naranja y negro, como los “Condoritos” antiguos. Ciudades pobladas por “sociedades laicas” que han contribuido a un “realismo ideológico” y a un “relativismo cultural”, una encrucijada en “donde los valores no encuentran un terreno fijo donde fundarse” (Sarlo: 189).

En este escenario es en el que se mueve y pasea el *flâneur* que se configura en “la loca”, la que peregrina por las calles de Santiago, llevando sobre sí la pesada carga de sus muertos, sus recuerdos y sus desaparecidos; y cuya marcha retumba al zón de un tango porteño, de esos amargos y bien tristonos, o al compás de un “bolero cebolla” de Lucho Barrio. Musicalidad, de la que se podrá dar cuenta, por la finalidad de sus crónicas, porque las crónicas de “De Perlas y Cicatrices”, fueron hechas para la fugacidad de la voz, las cuales se contrastan con la urgencia de la memoria. Que en el “Cancionero de radio Tierra”, allá por el año ’95, quedaba latente por los temas populares que acompañaban sus narraciones, de voz seria y lenguaje metafórico.

Será la memoria de Elizabeth Jelin¹³, aquella difícil de abordar ya que “involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas”. De la memoria de la que da cuenta “la loca”, que acompaña el frenético deambular de sus personajes y la fugacidad de una existencia que se seca como las plazas y jardines de los barrios de la periferia, la que se articula con la memoria del pueblo, con aquellas imágenes que lentamente se han ido borrando de la retina del chileno y que conforma “la memoria colectiva” propuesta por Halbwachs¹⁴. Memoria entendida como:

“la memoria de los miembros de un grupo, que reconstruyen el pasado a partir de sus intereses y marcos de referencia presentes. Esto implica entender la memoria como una actividad social, no tanto por su contenido, como por ser compartida por una colectividad y, sobre todo, por su carácter normativo y comunicativo”¹⁵

La que será entendida como una representación colectiva del recuerdo, o dicho de otra manera, es una memoria reactualizada constantemente, que no puede ser vista como

¹² SARLO, Beatriz. *En su*: “Escenas de la vida posmoderna”. Ariel. Buenos Aires: 1994. Desde ahora cito según dicha edición.

¹³ JELIN, Elizabeth, [on line] “¿De qué hablamos cuándo hablamos de memoria?”. Artículo digital disponible [En: www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/ Jelin_Cap2.pdf](http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Jelin_Cap2.pdf) (Junio 2010)

¹⁴ HALBWACHS, M. (1998). “Memoria colectiva y memoria histórica”. *En: Revista Sociedad*, 12, 191-201.

¹⁵ *Definición extraída de MAZI, Jorge. “Memoria Colectiva del Golpe de Estado de 1973 en Chile”. En Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology - 2004, Vol. 38, Num. 2 pp. 153-169*

definitiva, ya que al no ser una experiencia vivida en la contemporaneidad, sino que es susceptible al recuerdo, se transforma en un material abierto a múltiples reconstrucciones.

Propone Catalina Tocornal, que la articulación de la memoria en la figura de “la Loca”, se presenta como un sujeto que retrata en sí y a través de sus recorridos una crisis que se desarrolla en diversas esferas. Estas corresponderán a: la identidad de género, la identidad homosexual aceptada, el gay (aunque esta faceta es rechazada por autores como Salvador Benavada¹⁶ y Lucía Guerra Cunningham¹⁷) y la loca.

Es también esta memoria y sus observaciones desde las que Lemebel denuncia “la niñez pobre, la juventud marginal, las mujeres, los derechos humanos”. Temáticas que a veces lo hacen ver como “resentido e intransigente”¹⁸, es éste el material de su escritura, que es también la denuncia que Lemebel no transa.

¹⁶ BENAVIDA, Salvador. “Pedro Lemebel: apuntes para un estudio” Revista Mapocho n° 50. Julio 2001.

¹⁷ GUERRA. C., Lucía. “Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel”. En Revista Chilena de Literatura N° 56. Abril 2000. Págs. 71-92.

¹⁸ FRANZ, Carlos. “Pedro Lemebel: “En el Zanjón de la Aguada están mis raíces como escritor”.”. En Crítica de teatro. 12 de julio de 2003. Pág. 54.

PEDRO LEMEBEL: SU GENERACIÓN Y SU ESCRITURA

Su vida y su escritura

Para Pedro Lemebel, además de la afición a la radio -de la que fue fanático desde niño- son los recuerdos de su infancia en el Zanjón de la Aguada, los que iniciaron su vocación escritural, factor que el autor acepta como elemento definitorio también en el estilo de denuncia y de necesidad de memoria que se advierten en sus crónicas. Es producto de la enorme influencia que han tenido estos hechos en su escritura que es necesario dar cuenta, aunque sea de manera breve, de lo que ha sido la vida¹⁹ del escritor.

Pedro Mardones Lemebel nace en 1955 en Santiago de Chile, y se traslada con su familia conformada por sus padres Pedro y Violeta, y su abuela, desde los conventillos en que vivían, al Zanjón de la Aguada. Al respecto recuerda el autor:

“y tal vez alguien nos dijo que existía el Zanjón y para no quedarnos a la intemperie, llegamos a esas playas inmundas donde los niños corrían junto a los perros persiguiendo guarenes. Y la cosa fue tan simple, tan rápida, que por unos pesos nos vendieron una muralla, ni siquiera un metro de terreno, sólo era un juro de adobes que mi abuela compró en ese lugar.”²⁰

A mediados de la década siguiente, la familia se traslada a un conjunto de viviendas sociales en Departamental, donde el niño comienza a asistir a clases a un liceo industrial donde aprendió la forja de metal y la mueblería para luego realizar estudios superiores en la Universidad de Chile, de donde egresó como profesor de Artes Plásticas.

Sus primeros pasos como escritor los dio en talleres de literatura y concursos de cuento, como el de la Caja de Compensación Javiera Carrera, donde fue premiado su cuento “Porque el tiempo está cerca”. El que se publica en 1983. Año en el que abandona definitivamente la docencia, ya que es despedido de los dos colegios en que hacía clases, presumiblemente por su apariencia, pues poco y nada hacía por ocultar su homosexualidad.

Dejará definitivamente la enseñanza, para dedicarse a los talleres de escritura en los que forjará redes políticas, afectivas y literarias, principalmente con escritoras feministas de izquierda, entre ellas Diamela Eltit, Nelly Richard, Pía Barros y Raquel Olea entre otras. Grupos que lindaban entre la marginalidad y la cultura oficial.

Adhiere a la militancia del partido comunista, la cual no fue fácil, debido al rechazo de su condición homosexual. En el año 1986, hace una irrupción pública, en zapatos de tacón, para dirigirse a la multitud con el manifiesto “Hablo desde mi diferencia”. En algún momento de esos años la vida de Pedro Mardones Lemebel da un giro inesperado; abandona el apellido paterno y se convierte en Pedro Lemebel. Gesto que el mismo escritor interpreta

¹⁹ Referencias extraídas de “Maquillaje, rabia y provocación”. [En línea] <http://www.memoriachilena.cl/catalogo/resultado.asp?text1=pedro+lemebel&fecha1=0&fecha2=3000&t0=1&t1=1&t2=1&campo=0&t3=1> Septiembre, 2010.

²⁰ *Ibíd.*

como una alianza con lo femenino, desempolvar el nombre de su madre, el que heredó de su abuela, quien al parecer se lo habría inventado un día que huyó de su hogar. Al inscribirse con el apellido Lemebel, busca el escritor “reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti”²¹. Acto que comienza a conformar esa identidad transgresora del autor.

En 1987 Lemebel y Francisco Casas fundan un colectivo de arte homosexual, de espíritu transgresor y contestatario, al que llamarán, “Las Yeguas del Apocalipsis”, en el que realizarán diversas presentaciones, o *performances*, las cuales buscaban abolir la censura y poner en escena la homosexualidad, que no estaba incluida en el programa de gobierno de la transición. Ochocientas intervenciones cuenta el escritor²², las que consistían en la irrupción sorpresiva y provocadora, en los actos de cultura, por lo que se conformó como un movimiento, más bien un mito, de contracultura. Se disuelve el colectivo en 1995, y Pedro Lemebel se consolida como escritor al publicar el mismo año su primer libro de crónicas “La esquina es mi corazón”, al que seguirán sus libros “*Loco afán*. Crónicas del sidario”, (1996), “*De perlas y cicatrice s. Crónicas radiales*” (1997), “*Tengo miedo torero*” (2001), “Zanjón de la Aguada” (2003) y “Adiós mariquita linda” (2006).

En breve tiempo, tanto la actividad escritural como las publicaciones del autor han sido abundantes. Debido a su presencia en medios masivos de comunicación, como en “Cancionero” de Radio Tierra y periódicos de amplio tiraje, como “*The Clinic*” y “La Nación Domingo”, en la que participaba con crónicas que presentaba en su columna, de aparición quincenal en el primero y semanal en el segundo, “Ojo de Loca no se Equivoca”, acercó su obra al público masivo, quién lo recibió ansioso. Efecto que no tardó en ser captado por las editoriales.

Se han mencionado los libros publicados por el escritor, pero no sólo de libros se conforma su obra; también a trabajado en dramaturgia, con propuestas teatrales que se han presentado en el Festival Santiago a Mil, y en otros países, por ejemplo, los primeros meses de este año, estrenó la obra basada en su novela “Tengo miedo torero” en la Argentina²³. Esto, porque Lemebel, no se ha restringido sólo a la escritura de crónicas; en *Internet* se puede apreciar una amplia gama de artículos, críticas, cuentos, que el autor ha publicado en otros medios, como revistas, periódicos y presentaciones en festivales.

La crítica también es abundante en torno a la figura del escritor, los artículos que dan cuenta de su obra, van desde la academia, hasta los periódicos, revistas y *blogs* culturales. Lo entrevistan, es invitado a festivales, a conferencias, seminarios, ferias del libro. Es decir, Pedro Lemebel se ha establecido como una figura de renombre en la escena cultural, tanto nacional como internacional. Por lo que este trabajo espera ser un sencillo aporte, a la comprensión de una obra y un autor, del que aún queda mucho por ver.

Una generación marcada por el Golpe del '73.

²¹ BLANCO, Fernando y GELPÍ, Juan. “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel” *En*: BLANCO F., FRANCO J., LLANOS B., DOMÍNGUEZ H. (Eds.). *Reinas de otro cielo. Modernismo y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago. LOM Ediciones. 2004. Pág. 152.

²² LOJO, Martín. “Mi escritura es un género bastardo”. Entrevista a Pedro Lemebel. Sábado 13 de Marzo de 2010. *La Nación*, Argentina. Disponible en www.letras.s5.com/pl130310 Septiembre, 2010

²³ Lemebel publica sus últimos trabajos y actividades en <http://www.facebook.com/#!/fansdepedrolemebel?ref=ts>. Agosto 2010

De acuerdo al esquema de generaciones de Goic²⁴, existiría una generación del '87, en la que se enmarcan los autores nacidos entre la década del '50 y el año 1964. Y cuyo proceso escritural se gestó hasta 1994, y que hoy se encontraría en plena vigencia literaria.

Emerson Tropa²⁵, discrepa de esta categorización, la cual dejaría fuera a algunos escritores nacidos en los límites de las fechas propuestas. Aunque, mucho se ha hablado ya de lo no pertinente que son las generaciones, pues pretenden categorizar a escritores bajo rasgos homogenizadores que, en realidad, no poseen. Se propone que escritores como: Pedro Lemebel, Roberto Ampuero, Diamela Eltit, Alejandra Rojas, Luis Sepúlveda, Marco Antonio de la Parra, Hernán Rivera Letelier, entre muchos otros, pueden ser agrupados en la llamada Generación del '80. La cual, se enmarca en el hito que significó la fractura política que afectó a nuestro país en el año 1973, producto del Golpe de Estado. Además de ello, poseen algunas características comunes, las que permitirían agruparlos en esta generación: nacen alrededor de la década de los '50, viven el Golpe militar y la dictadura a edades más o menos similares, manifestándose contrarios o disidentes con el régimen militar, inician su actividad escritural alrededor de los '80 y su escritura se propone en un contexto histórico, manifestando una fuerte identidad generacional.

Esta generación, en un primer momento, daría cuenta de la memoria de la urgencia y la denuncia, necesarias ante el autoritarismo del gobierno, las cuales se materializarían como expresión en el cuento. Hay que decir también, que esta generación se reconoce como marginal, por escribir al margen del poder institucional, por su difusión realizada desde medios autogeneradores y muchas veces contrarios a la ley; se define como huérfana, por el casi nulo contacto que tuvieron con las letras de los escritores que fueran sus mayores, ya que la mayoría padeció el exilio o la censura, aunque muchos tuvieron contacto, en los talleres literarios, con algunas figuras como José Donoso. Son además una generación marcada fuertemente por el escepticismo, tanto en su posición ideológica, como en sus modos de expresión debido a los postulados disuasorios de un gobierno autoritario.

El segundo momento de la historia de esta generación se producirá en el tiempo de la transición a la democracia, en la cual se vive un auge, un *boom* de la novela, producto de la amplia recepción que éstas recibieron de las casas editoriales.

Algunas de las características que retratarían la producción literaria de esta generación, sería la heterogeneidad de voces en las obras de los diferentes autores. No obstante, no se puede negar la incorporación a la textura de la novela, de formas que son propias a la subliteratura, como lo son por ejemplo, "el relato testimonial, la novela policíaca, la novela rosa, el relato de ciencia-ficción o de anticipación, la novela pornográfica"²⁶. También la escritura de este tiempo soportara el tratamiento de formas literarias ligadas a procesos reflexivos "de más alto vuelo" (Tropa: 61), como las relacionadas al cultivo de las vanguardias, que se acercarán mucho más a la poesía que a la narrativa, lo que produce una exploración epistemológica de la palabra; una novela histórica, que intenta dar cuenta y reflexionar sobre acontecimientos sucedidos y figuras cruciales de aquella historia reciente, la cual apelará al recuerdo y no al olvido; y posiblemente, la introducción de temáticas homosexuales, se presenta como un fenómeno inédito, que se relaciona también a las vanguardias.

²⁴ TROPA, Emerson. "La nueva narrativa chilena, otro intento de aproximación". www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=629 [Julio, 2010]

²⁵ También ver en MORALES, Leonidas. "Pedro Lemebel: género y sociedad". *AISTHESIS* N° 46 (2009): 222-235. En www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n46/art12. Julio, 2010

²⁶ *Ibíd.*

¿ES LA CRÓNICA EL GÉNERO DE LEMEBEL?

La crónica como género

Varios de los críticos que se han revisado para llevar a cabo esta investigación, hablan desenvueltamente de las características de la crónica lemebeliana, la cual muchos coinciden en caracterizar de beligerante, juiciosa y gozosa, original, comprometida y una serie de adjetivos que, más que a la crónica misma, lo que retratan es el estilo del escritor.

Pero las características mencionadas, poco se ajustan a las que definen al género periodístico en el que se han encasillado a las crónicas radiales. Ahora bien, esta suerte de crónica, que fue engendrada –primeramente- para la lectura en el programa *Cancionero*, transmitido por Radio Tierra, y que al ser acompañada de música, se disuelve en características que no responden del todo al género de la crónica; etiqueta que el escritor ha aceptado, “por decir algo, por la urgencia de nombrar de alguna forma lo que uno hace”²⁷ e incluso por travestir de elucubración cierto afán escritural embarrado de contingencia”²⁸.

Es por este mismo contexto que las origina, que las crónicas de Lemebel resultan intrigantes, ya que no corresponden por completo al género en el que se les ha intentado clasificar casi a la fuerza y al que han respondido por inercia, pues dicho rótulo no las alcanza a abarcar del todo. Los límites del género se desdibujan, y además el escritor con su lenguaje ha convertido su propuesta en una forma de fijar la memoria que se iba disolviendo, por lo que él denomina, una “paranoia urbana”. Es por la falta de límites, que más de algún miembro de la crítica se ha visto tentado en inaugurar una nueva categoría, como lo es la literatura homosexual²⁹, para definir lo que desde un principio se presenta como un género que tiene mucho de “quiltro” y mucho de mezcla (categoría que Lemebel niega de plano, puesto que, aunque, reconoce producciones culturales homosexuales, niega la existencia de una sexualidad en la literatura)³⁰. De allí que en este capítulo, se tenga como objetivo realizar un diálogo con la crítica actual, definir la crónica y proponer posibles interpretaciones de un estilo en Lemebel, que se pasea entre la crónica y el montaje.

²⁷ BLANCO, Fernando y GELPÍ, Juan. “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel” En: BLANCO F., FRANCO J., LLANOS B., DOMÍNGUEZ H. (Eds.). *Reinas de otro cielo. Modernismo y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago. LOM Ediciones. 2004. Págs. 151-159.

²⁸ *Ibíd.* Pág. 151.

²⁹ Categoría que se plantea desde la base de que las temáticas son claramente pertenecientes a la esfera de lo gay, o por el hecho de que el autor se reconozca abiertamente homosexual, pero la categoría, ya que no alcanza los requerimientos para convertirse en género, pronto es desechada por los mismos críticos. Véase BENAVIDA, Salvador. “Pedro Lemebel: apuntes para un estudio”. En: *Revista Mapocho* n° 50 Julio 2001.

³⁰ *Idem.* Pág 51.

Todo lo expuesto anteriormente nos pone ante la pregunta: ¿qué es la crónica? Autores como Earle Herrera³¹, establecen que el intento de definir el género vuelve el asunto aún más embrollado, puesto que las múltiples definiciones que existen, podrían hacer de ella cualquier cosa. Por lo que la única forma de acercarnos al género, es entregando algunas de las características que lo conforman.

Parece pertinente entonces, referir el origen etimológico de la palabra crónica, la cual viene del latín *chronica*, y ésta del griego *Khronos*, tiempo; es decir, la historia que sigue con el orden en que se presentan los sucesos; lo que es entendido como una sucesión de eventos en orden cronológico. Esta definición prefijaba las técnicas para la redacción y la estructura que debía seguir el relato, el orden de los acontecimientos. Dicha definición puede ser válida para las primeras crónicas de las que se tiene registro, en el caso de América, las crónicas de Indias, las cuales buscaban fijar los sucesos históricos de lo que acaeciera en los nuevos territorios. Historias que se fueron contaminando con la realidad que les era desconocida, debido a la flora y fauna, y una serie de otros elementos que se les presentaban como diferentes. La realidad se fue tiñendo del enfoque de quien escribía. De allí que los primeros cronistas fueron mezclando verdad con ficción, a veces no de manera conciente ni intencional, ya que lo mágico era la realidad. En dichos escritores, que su afán de perpetuar los hechos pasados en la memoria colectiva, van dando a conocer y difundiendo los acontecimientos, donde se hicieron una la historia y la literatura, convirtiéndose aquellos primeros cronistas en historiadores y a la vez en escritores, pero, a pesar de lo interesante que es la historia del desarrollo de la crónica en América, no es éste el tema que convoca a este trabajo, aunque, es preciso mantener presente la mezcla de realidad y subjetividad que los cronistas impregnaban en sus textos, la cual será una característica decisiva y que se mantendrá como característica fundamental, en el género.

La crónica nació de la mano con la Historia. Ha sido, de hecho, la primera forma de historiar que propone Herrera. Pero cuando la Historia comenzó a crear un método sistematizado y a delinear sus objetivos, hasta convertirse en la ciencia que es hoy, dejó de ir unida a la crónica, puesto que ésta no se plantea las exigencias de la Historia. Ello porque la primera no puede tomar distancia del hecho que presenta, cuenta desde dentro, por lo cual se conforma como un género híbrido. No sólo busca transmitir información sino también la opinión de quien escribe, la cual muchas veces también incorpora elementos del pasado, lo que le imprime al relato una visión -de los acontecimientos pasados- nostálgica y añorada.

La crónica ya no es una simple narración cronológica, ni tampoco posee puramente un afán informativo; aunque bien puede contener ambos elementos, debe además poseer una cierta ambientación, un cierto tono, la mayoría de las veces irónico o humorístico³², ser sugerente y evocar estados de ánimo, para lo cual debe poseer también fuerza expresiva, muchas veces lograda por medio de una atmósfera poética, la que dependerá de la impresión, por parte del autor, de su propio estilo y de su talento e imaginación.

³¹ HERRERA, Earle. En su: "La magia de la crónica". Caracas. Fondo Editorial de Humanidades y Educación. 1991 (en adelante se citará según dicha edición). Libro en el cual el investigador y escritor, hace un acabado ensayo que versa sobre el estudio de la crónica. En él, ahonda sobre el género como forma de expresión tanto literaria y periodística, además de los recursos, las estructuras, técnicas y características que la conforman.

³² Humorismo es entendido en los términos que lo propone Herrera, es decir, como "un acto creativo del intelecto". No lo entiende como todo aquello que produce risa, aunque bien puede conducir a ella. Tampoco es la payasería o comicidad que se agota en sí misma, sino el humorismo que trasciende; "trasciende el efecto inmediato de la risa o la sonrisa y conduce a la reflexión. Al acto de pensar y, en no pocos casos, a la toma de conciencia sobre un problema particular o una situación general". (op. cit. P-72)

Aun siendo la crónica un género periodístico, se aleja bastante del “objetivismo”³³ que busca la noticia, mucho menos se presenta en ella un lenguaje impersonal, ni tampoco formal. Por el contrario, en muchas crónicas destaca el uso del lenguaje metafórico e incluso, actualmente, se privilegia la forma de narrar más que lo narrado; se busca la variedad en lo contado, de manera de romper con la monotonía. Son los recursos estilísticos y literarios los que enriquecen al género e “invitan a su lectura, abren un espacio estético y, de ninguna manera, trata de imponerse al lector” propone Herrera (Pág. 53). Es el contenido lo que prima en la crónica, la anécdota o historia y la atmósfera que la rodea, además de aquella subjetividad que está en todo momento presente en la crónica. Porque ésta está cargada de una ideología o doctrina, la que muchas veces no es expuesta de manera directa, sino que subyace en el relato, entre líneas, en una suerte de idiolecto; el que hace uso de un lenguaje coloquial, irónico o humorístico. A veces, insinúa y otras veces habla por medio de los silencios. Todos estos son recursos que convierten un hecho común en un texto interesante.

Lo anterior resulta importante debido a que cualquier acontecimiento -por común que sea- es susceptible de ser convertido en un hecho interesante, sin necesidad de distorsionarlo (el humor es, para ello, un elemento fundamental, ya que permite suavizar los hechos, quitarles la complejidad, sin caer en la banalización). Para Herrera, dicha cualidad no es exclusiva sólo del cuento y la novela, sino también del periodismo, ya que este último es capaz de trascender y recrear los hechos por medio del lenguaje y distintos recursos literarios. De ello es posible entender que los acontecimientos, por medio de la metáfora, el símil, la estructura, la forma, entre otros, logran ficcionalizar los hechos; acto que permitiría dar a conocer la realidad.

Para Herrera lo ficticio estaría entonces en la forma en que se relata y no en los sucesos: “Lo ficticio, entonces, está en el *cómo* (forma) y no en el *qué* (la historia o anécdota)” (Pág. 66). Y es la crónica el género que permitiría mayor libertad al respecto, ya que en ella se pueden incluir una serie de elementos, como diálogos, personajes, la misma conciencia del autor, lo que tendría como fin no sólo la pura narración de un acontecimiento, sino también, la emisión de algún juicio e incluso la denuncia.

La crónica parte de la realidad, no desde los hechos en sí mismos. La crónica rodea de atmósfera, temple, nostalgia, psiquis, temperamento, vicios, debilidades, virtudes, miserias y grandezas: a las realidades que narra. Acto que la abre a otras dimensiones que no son tangibles, pero que pertenecen a la interioridad del ser humano, como lo son lo sentimental y lo psíquico. El autor debe lograr imprimir en sus escritos dichas características, si no, difícilmente logrará retratar y expresar algo en sus crónicas. Para lo cual es fundamental el ficcionalizar³⁴.

Otros críticos, como Alfredo Vignolo³⁵, propondrán que la crónica, cuyo fin es el de informar, no se ciñe a las ataduras de la objetividad. Su estilo debe ser ameno y ágil, para lo cual usará de la lengua popular. Pero además, hay que hacer notar que el académico

³³ Se pone entre comillas la palabra objetividad, porque actualmente las noticias poseen una fuerte carga ideológica. Ya que es innegable que los medios de comunicación se crean al amparo y sirven a los propósitos de quienes transmiten la información. Claramente es posible ver las tendencias de derecha en programas de los canales de televisión Megavisión o Chilevisión (en Chile) o los valores cristianos que promueve Canal 13, el canal católico.

³⁴ Ficcionalizar que será explicado en el capítulo IV, a partir de la página 56.

³⁵ VIGNOLO, Alfredo. “Don Ricardo Palma y la identidad nacional: el costumbrismo”. En: Aula Palma V Instituto Ricardo Palma. Perú. Universidad Ricardo Palma. 2006.

emparienta a la crónica, en primera instancia, con la literatura, la cual infundiría belleza, poesía, inspiración e incluso permitiría imprimirle fantasía a un hecho dado por cierto.

Ambos autores citados coinciden en la cercanía de la crónica con la literatura; Vignolo más que Herrera, ya que este último insiste en la pertenencia de ésta, principalmente al género periodístico. La crónica es definitivamente un asunto difícil y embrollado, como se planteó ya en los comienzos de este capítulo. Pero se puede desprender de la revisión del tema que la crónica como género, ya sea periodístico o literario, no puede dar cuenta —en su amplitud— de un corpus o técnica definidos. Nace, entonces, la idea de lo obsoleto del término mismo, el cual, aunque se sigue definiendo en las escuelas (como aquel relato en orden cronológico, que no se diferencia de la noticia, sino por la inclusión de la mirada del autor) está ya obsoleto. Pero se ha demostrado ya que aquella definición no es más un requisito del género, el cual se ha convertido en un ejercicio libre, que bien puede empezar a narrar los hechos desde el final, tornándose más bien en un juego al servicio del placer textual del lector. Según ello, el nombre mismo de crónica, resulta a estas alturas poco pertinente e incluso contradictorio, ya que las estrategias escriturales, al buscar lo ameno, permiten inclusive los saltos temporales.

La crónica y Lemebel

No es difícil ver todos los elementos, arriba mencionados, en la obra de Pedro Lemebel. Pero lo que resulta imposible, es casar su escritura con un género sin identidad, es decir, con un género tan amplio que se ha contaminado y mezclado hasta el punto de borrar por completo sus límites. La obra de Lemebel es reconocible por un estilo, un lenguaje, una mirada y un compromiso, no sólo ideológico, que la hacen identificable y diferente de otras similares. Elementos que no sólo responden al estilo propio de Lemebel, sino también a la propuesta que hace el escritor.

Algunos críticos plantean que Lemebel ha renovado la crónica, hasta el punto de trascender a la crónica misma, es decir, “la ha llevado más allá”³⁶. Incluso el mismo autor definirá lo que hace como “neocrónica”, término del cual luego se retracta, ya que lo utiliza para diferenciar su escritura de aquella crónica histórica y apolillada, la cual, como ya se ha dicho, ha desaparecido una vez que soltó la mano de la Historia.

Además de un estilo propio, hay temáticas como la nostalgia que conforman lo narrado en “De Perlas y Cicatrices. Crónicas radiales”. En ellas, no sólo se busca evocar el pasado, sino que también se usa para avizorar un futuro, lleno de desencantos y de donde no hay salida posible:

“Ya estamos llegando, suspiré, así que déjame aquí no más, le alcancé a decir antes de estrechar su mano y verlo caminar hacia la esquina donde giró la cabeza para verme por última vez, antes de doblar, antes que la madrugada fría se lo tragara en el fichaje iluminado de esta ciudad, también cárcel, igual

³⁶ FRANCO, Jean. “Estudio preliminar. Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia.” En: BLANCO F., FRANCO J., LLANOS B., DOMÍNGUEZ H. (Eds.). *Reinas de otro cielo. Modernismo y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago. LOM Ediciones. 2004. pp. 11-23.

de injusta y sin salida para este pájaro prófugo que dulcificó mi noche con el zarpaso del amor.³⁷

Es posible observar el desencanto en la imagen del chico que intenta asaltar al cronista y narrador, durante una fría noche santiaguina. El muchacho, le cuenta que es imposible salir de la vida que lleva. Que no es sólo su pasado el que lo marca, sino también sus cicatrices las que lo condenan. Porque ellas se encargan de recordarle, no sólo a él, sino también a las fuerzas policiales, su procedencia y su ocupación, lo que trae consigo el peso del encierro permanente en aquella realidad antisocial.

Igual futuro, marcado por la locura de una ciudad que es y será siempre la misma, le espera a la loca del carrito, en la crónica “La loca del carrito (o “el trazo de un peregrino frenesí”)” (Lemebel Pág. 145). Aquel lunático se pasea por las calles de Santiago, sin ver jamás cambio alguno, ni siquiera en su recorrido, el cual es el ejemplo vivo, de que siempre habrá locura en la ciudad, la que no sólo se irá agudizando, sino que es la locura a la que nos hemos acostumbrado en su permanente pasar. Costumbre que no puede sino significar el abandono de aquellos miembros de una comunidad, que no es tal, porque para ellos no hay espacios ni tiempos.

Es decir, la nostalgia con que Lemebel mira al pasado, es una nostalgia que hace críticas al presente, porque Lemebel no pierde nunca de vista al elemento humano. Su obra no es sólo informar y opinar, como la crónica de Herrera, sino que busca también comprender. De allí que el lenguaje usado por el escritor sea tan fundamental; ya que éste se combina con lo poético, no sólo como mera forma, sino como una propuesta al lector, quien es invitado a pensar en la realidad propuesta en cada página. Páginas en las que se nota la necesidad de nombrar, de recordar constantemente hechos, lugares y personas que van siendo olvidados y dejados atrás. Así; el Divino Anticristo, el joven delincuente, Condorito y Pelotillehue, Margarito, la Mónica, Bárbara Délano, la Rosita Show, los quilterriers de la población y sus desgastados pastizales, no aparecen sólo por la necesidad de testimoniar aquella “identidad nacional”, que a través de cada palabra se complejiza, sino que fija el secreto a voces de la realidad del Chile que nos rodea y el cual se intenta maquillar de Jet-set y éxito, no dejando espacio a lo popular. Lo que finalmente es lo que conforma mayoritariamente al país que escribe Lemebel, al que denuncia, politiza y sexualiza: elementos, todos, con los que logra decir lo indecible.

No son sólo los personajes y elementos que protagonizan sus crónicas lo que las hace únicas, es también su lenguaje, que raya en lo barroco y lo “kitsch”³⁸, lenguaje que ha sido definido por el propio autor como un “locabulario”³⁹, el cual incorpora lo popular, lo erótico, lo folklórico, lo místico, la distinción entre lo político y lo contingente, lo privado y lo

³⁷ LEMEBEL, Pedro. ““Solos en la madrugada” (o “el pequeño delincuente que soñaba ser feliz”). *En su. De Perlas y Cicatrices. Crónicas radiales. Santiago. LOM Ediciones. 1998 (pág. 149). A partir de ahora las citas del libro se harán según esta edición.*

³⁸ Estas categorías son definidas y caracterizadas en el capítulo III de este trabajo, y son explicadas a partir de ECO, Humberto. “La fealdad ajena, lo kitsch y lo camp”. *En su Historia de la Fealdad. Barcelona: Lumen. 2007.*

³⁹ BLANCO F., “Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel”. *En: BLANCO F., FRANCO J., LLANOS B., DOMÍNGUEZ H. (Eds.). Reinas de otro cielo. Modernismo y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel. Santiago. LOM Ediciones. 2004. (Págs. 27-71). Aquí Francisco Blanco define el “locabulario” de Lemebel como “una mezcla sin distinciones de lo político contingente, lo popular, lo folklórico, lo erótico, lo místico, lo nación y las perversiones, lo público y lo privado. Porque la de Lemebel es “escritura que origina y da forma a un cuerpo textual que ha sido concebido para el juicio y para el goce, para el azote y el develamiento, ausente de pudor, carente de vergüenza alguna” (Blanco: 56).*

público, lo perverso, lo nacional reconocido y lo marginado. Lenguaje que le ha permitido acercarse a la realidad, reivindicándola, haciendo juicios y mostrando muchas veces, la verdad sin tapujos ni vergüenzas, de forma descarnada y directa, cómo el mismo señala: “mi escritura es una metáfora para entender el sudario del otro, para poner mi ovalado corazón en la impune atrocidad. Es una lírica pobre y tirillenta, que es un recurso afectivo, pero que también puede ser un salivazo”⁴⁰.

Pero no es sólo el lenguaje el elemento que logra, traspasar con éxito al lector, aquella mirada crítica. Está también presente una estética de melodrama, propuesta por Fernando Blanco⁴¹, por medio de la cual se muestra toda la violencia de lo cotidiano. De esta manera en su género es posible observar los hechos políticos tratados como hechos dramáticos, lo que permite la identificación del público lector con nuevos contenidos, presentados por Lemebel, que al poseer un formato conocido no son rechazados como ocurre con la literatura que apela a lectores más especializados y es de corte experimental. Y con el uso de la estética melodramática la obra de Lemebel se vuelve extremadamente plástica, fotográfica, incluso televisiva. Esa posibilidad de mirar el mundo representado, se mezcla también con la posibilidad de la escucha que nos trasmite el autor, al incluir la voz como elemento que aúna a estos relatos con el bolero que da nombre al capítulo. Porque *Quiltra Lunera*, aparece como una clara alusión al bolero, que lleva por nombre “Luna Lunera”.

El bolero no es sólo un mero recurso que acompaña a la crónica. Sino, que además, muestra en todas sus dimensiones un objeto que, aunque idealizado por la tonada popular, Lemebel muestra en distintas facetas y dimensiones. Jorge Eliécer Ordoñez, declara en su artículo “Cancionero”, que “uno no oye boleros cuando está enamorado, sino que se enamora oyendo boleros”⁴². Por lo que bien se puede pensar que el narrador nos acerca a los personajes, para mostrárnoslos reales, desmitificados, sin tabúes, ya no reprimidos sino erotizados. Y que nos permite ver a los sujetos que protagonizan sus crónicas, con los mismos ojos amorosos, con que el “locabulario”, nos los muestra heridos, vulnerables pero a la vez fuertes y cercanos.

De todo lo que se ha dicho hasta ahora, se concluye que la obra lemebeliana se conforma por una serie de elementos, que en sí mismos no son sino ordinarios, pero que al ser conectados unos con otros por medio del lenguaje, todo se aúna en música, imágenes, movimientos, sujetos, poesía, opinión, crítica, testimonio. Y son todos estos los contenidos que logran presentarnos aquellos retazos de historia, como una visión cercana de la realidad, que nos es propia, pero que al haber sido marginada de nuestra historia oficial, acallada hasta el olvido o la obiedad, se nos presenta extraña. Extrañamiento que ya no nos pone frente a la crónica, sino que más bien nos lleva hacia la idea del montaje, mecanismo que responde de manera mucho más amplia a las características de la obra de Pedro Lemebel, la cual más que periodismo, se convirtió en literatura, en *performance*, en collage.

El Montaje

⁴⁰ Entrevista con Elizabeth Neira, publicada en Rocinante (Julio, 1999), la cual es citada por Blanco, en la página 63.

⁴¹ *Ibid.* Pág. 63.

⁴² ELIECER J., Cancionero. [En línea] www.ucm.es/info/especulo/numero21/llanto.html Consultado en septiembre de 2010.

El montaje irrumpe con fuerza en el siglo XX en la esfera del arte. Procedimiento que integra el mundo visual al mundo verbal y que logra revitalizar el arte en las vanguardias, las cuales usan la técnica de choque. Las vanguardias logran así el quiebre de la antigua concepción de obra de arte orgánica⁴³ proponiendo la obra de arte inorgánica⁴⁴ que es representada por el concepto de alegoría de Benjamin⁴⁵, erigiéndose como una expresión melancólica, pues es la única que puede darle sentido y significado al objeto que se presenta al artista, vaciado de dicho sentido. De esta forma la alegoría en la vanguardia representa la historia en su aspecto fúnebre de decadencia.

La obra de vanguardia, busca en el receptor el *shock*⁴⁶, quedebiera producir un incentivo de cambio para que éste transforme su praxis vital, pero la repetición le quita este potencial a la obra, enfocándose en la atención del público en los principios de construcción de ella, y no en ésta como un montaje de signos que el artista llena de significado. La obra de vanguardia se comprende y recepciona de forma diferente que la obra tradicional, lo que posibilita una teorización del arte en la historia, es decir, permitiría ver cómo las categorías se manifiestan en los objetos artísticos según su época y, aunque, las Vanguardias fracasan en el intento de la reintegración del arte a la praxis, ya que -paradójicamente- sus recursos expresivos, que buscaban un quiebre, una *ruptura de forma y contenido*, en pos de una crítica a la sociedad y a las formas de arte, concluyen por convertirse en un sistema establecido y un producto de arte de consumo. Lo contrario pasa en la literatura, ya que la importancia del montaje en ella, es posterior a la crisis de las Vanguardias, lo que ayuda a revitalizar los recursos de expresión verbal.

Con el fin de entender el procedimiento de montaje en la Literatura se entenderá a éste como un conjunto de elementos heterogéneos preexistentes en el proceso de construcción de una obra, los cuales tienen la capacidad, no sólo de quebrar la linealidad de los discursos por medio de interrupciones, sino que de producir espacios que promuevan la reflexión del lector. Estos espacios son capaces de provocar un impedimento en la unidad de la obra, los cuales llevan a procesos de extrañamiento por parte del receptor, de modo que se produce una distancia emocional necesaria, que no se origina por una identificación de éste con los personajes o la historia, permitiendo al lector agudizar la forma de percibir la realidad que se le presenta. Son este tipos de fenómenos los que podemos encontrar en la obra de Lemebel, como por ejemplo, una serie de elementos que dotan de mayor expresividad al relato, el cual es capaz de llevarnos a la reflexión; no a través de la identificación con los personajes que nos describe el narrador, sino por medio de la ensoñación de ellos, o mejor dicho, con la forma de construir su representación. Pues la escritura de Lemebel es más bien de carácter plástico, lo que hace honor a su trabajo como artista visual. Puesto que nos presenta los espacios urbanos de Santiago, en el que se desenvuelven sus personajes, de la misma forma que se ocurren los “paneos” y las sucesiones de planos en el cine.

“De su pasado no hay rastro, en la estela locati que dejan sus zapatos de hombre chancleteando la vereda lunar que alborota desafiante. Apenas recoger, sin seguridad, el testimonio que narró de él un periodista para un

⁴³ En la obra de arte orgánica la unidad simbólica pone en correspondencia sin mediaciones la parte con el todo y pretende ocultar el artificio de la creación. BÜRQUER, Peter. Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península, 1997.

⁴⁴ En la obra de arte inorgánica la unidad entre la parte y el todo no es armónica, sino que está dada por mediaciones y donde la parte tiene valor como parte y también en el todo. BÜRQUER, Peter. Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península, 1997.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En: Sobre algunos temas en Baudelaire. Buenos Aires: Leviatán, 1999.

⁴⁶ Shock que se produce por la imposibilidad de captar una impresión general que permita una interpretación del sentido.

documental de la tele a la hora de noticias. “Antes era un talentoso estudiante de arquitectura, pero al morir su madre quedó así”. Y eso es lo único que se supo de él, televisado a la fuerza, esquivando el ojo de la cámara con un desdén de garza principesca”. [...] “La loca del carrito conduce su bote de supermercado coleccionando mugres que Santiago desecha en su flamante modernidad. Por ahí agarra una muñeca manca y la arropa con ternura subiéndola a su barca rodante. Por acá se enamora de un trapo desflechado que lo rescata para cubrirse la cabeza. Y así, con el trapito anudado en su barbilla sin afeitado, como una abuela sureña o una extraña Madre de Plaza de Mayo, desaparece en el fragor del tráfico...”⁴⁷

En los trozos citados puede verse claramente la combinación de recursos. En la primera cita situamos al personaje en un plano abierto, que muestra completamente a la loca del carrito y nos permite verlo con todos los atavíos con los que se viste. Luego se utiliza la técnica del *flashback*, la que trae a colación el reportaje del noticiario, que contara, escuálidamente, la vida del personaje. Se vuelve a adelantar el narrador en el tiempo para indicarnos el momento pasado en el que la loca era objeto de la persecución periodística, la que no capta su atención, sino más bien su desdén.

En la segunda cita, se vuelve al momento actual del personaje, a quien acompaña el narrador por sus caminatas rutinarias, en las que recoge elementos de desecho, que convierte en tesoros y carga en su carrito, el que Lemebel muda en barca, para hacer hincapié en el rescate que hace la loca de lo que otrora fueran objetos únicos y queridos por otros. Del plano general se hace un *close up*, en la figura de la muñeca y posteriormente en el pañuelo, para luego volver a abrirse en planos generales de la loca. Posteriormente se hacen paralelos del personaje con la figura de las ancianas del sur y con las Madres y Abuelas de Mayo, que claman justicia por sus nietos robados frente a la casa Rosada en Argentina. Ambas son figuras del abandono, la primera de la soledad del sur, la segunda de los hijos desaparecidos y los nietos robados. Imágenes que hacen analogía con el huérfano de madre que se volviera loco por la ausencia de aquélla. Se vuelve a abrir el plano, para mostrar la soledad de una ciudad en la que el personaje se escabulle, desaparece, sin que lo noten, sin que lo quieran ver.

Es posible observar a lo largo de las otras narraciones las mismas construcciones de espacios y acercamientos a los personajes. Por lo que se puede asumir que Lemebel construye su obra con las técnicas del cine, con las que elabora su narración, lo que nos resulta ya conocido en otros escritores como Manuel Puig -cuya influencia en la obra lemebeliana resulta innegable⁴⁸-, quien utiliza los mismos recursos al construir sus novelas. Las cuales se presentan como un montaje, formado de recortes que se suponen como guión cinematográfico. Estos recortes dejan vacíos en la información la cual debe ser rellenada por el lector. Así Puig, dejaría espacios que son completados con las suposiciones del receptor, con respecto a los motivos y las consecuencias, o las razones que motivan el actuar de los personajes, mientras que en Lemebel, son espacios que deben ser llenados, en gran medida, con los recuerdos del lector, es decir que sus relatos dejan espacio a la memoria del receptor.

⁴⁷ LEMEBEL, Pedro. “Quiltra Lunera”. *En suDe Perlas y Cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago: LOM. 1998. Pág. 145.

⁴⁸ Dicha influencia se puede observar, por ejemplo, en la novela de Pedro Lemebel “Tengo Miedo Torero”, en la que se relata el amor entre un gay y un militar, de la misma manera en “El beso de la mujer araña”, se presenta una temática bastante similar. También Lemebel dará cuenta de dicha influencia en sus *Crónicas Radiales*, en las cuales, al igual que Puig en *Boquitas pintadas*, donde en las dieciséis partes en las que se divide la novela, se introduce cada capítulo con letras de canciones populares, como tangos y boleros.

El montaje del que se sirven ambos autores “busca rescatar o realzar el carácter emotivo o poético de los fragmentos que utiliza o construye a partir de un material popular o de desperdicio”⁴⁹, lo que implica que no apartan de su relato la emotividad al tratar materias sociales, culturales o políticas (en el caso del Lemebel). Ello remonta a una de las características de la crónica, la cual se ha presentado más arriba⁵⁰, la que señala que cualquier acontecimiento es susceptible de convertirse en un hecho interesante. Ya que es capaz de recrear por medio del lenguaje, y también de otros elementos, los hechos que se representan. Así se nos va formando un entrecruce entre el género y el procedimiento artístico, en el que se ahondará más adelante, y del que se irán notando los paralelismos cada vez que sea pertinente hacerlo.

El montaje también opera en cada capítulo, donde se reúnen una serie de crónicas, las cuales no parecen tener mayor relación unas con otras más que el título y el epígrafe bajo los que se compilan, que, de no ser por ellos, cada relato no parecería tener mayor relación con el que le sigue. Al menos, esa es la primera impresión al tomar el texto. “Quiltra Lunera”, se titula el capítulo que se ha seleccionado para trabajar esta tesis y el título, es obvio, no es casual. La palabra “quiltra” nos hace ver desde los comienzos los elementos mestizos, la variada gama de personajes que la conforman, la diversidad que confluye para hacer hermosa y atractiva una forma irregular, que no pertenece al *status quo* del mercado, y la figura de la luna cambiante, con diversos rostros, recalca la idea recién expresada. Pero no sólo es la metáfora la que indica la diversidad de procedencias, quehaceres, edades y ocupaciones de los personajes que nos retratará el narrador; sino también trae a la mente

el título del bolero “Luna lunera”⁵¹, con lo que se forma un nexo entre el mundo popular, la realidad y el mundo representado en cada relato.

Bolero que recalcará las formas emotivas de representación, lo que nos propone un tipo de sensibilidad, con el que observar la configuración de cada una de las perlas que se hilan en el capítulo. El bolero idealiza el objeto amado, y, al dar salida al erotismo que se encuentra reprimido, desmitifica cánones y permite restarle importancia a mitos y tabúes, normalizándolos.

“Luna lunera”, nos cuenta la historia de un enamorado que canta a la luna y le pide que le diga a quien ama que llora por ella, le ruega que sea la paz que calme su dolor, sea su confidente, testigo y salvadora. Por lo que la luna se convierte en un elemento orbitante en la vida del cantante. De igual manera los personajes de las crónicas de Lemebel, en éste capítulo, son todas figuras que han marcado profundamente la vida del escritor y la del país. Pero Lemebel también llora a las perlas, que se han llenado de cicatrices, de olvidos y que se han marchado de su propia existencia; el joven delincuente “que dulcificó mi noche con el zarpazo del amor” (Lemebel: 149), Margarito “tan frágil como una golondrina crespita en la escuela pública de mi infancia” (Lemebel: 150), Condorito, el relator de “un Chile sencillito y provinciano que reía del chiste blanco rematado por el ¡Plop!” (Lemebel: 154), “el rayado lésbico amoroso del grupo Ayuquelén” (Lemebel: 155) en honor a la Mónica, la Bárbara, joven militante víctima del “vuelo sin retorno de Aero-Perú” (Lemebel: 158), la Rosita Show,

⁴⁹ ECHAVARREN, R. y GIORDANO, E. En: “Montaje y alteridad del sujeto”. Santiago: Instituto Profesional del Pacífico. 1986.

Pág. 11

⁵⁰ Véase página 16.

⁵¹ Luna, lunera. Cascabelera Ay lunita Redondita Dile a mi negrita por Dios que me quiera Que la espuma de tu luz dile que no vivo de tanto padecer Bañe mis noches dile que a mi lado debiera volver Ay lunita redondita Luna, lunera. Cascabelera Dile que me has visto tú Ve dile a mi amorcito por Dios que me quiera Llorar de Amor Dile que me muero que tenga compasión De Amor Dile que se apiade de mi corazón

en su inocencia y generosidad, los quiltros de la pobla “nacidos a pesar del frío y la escarcha que entume su guarida de trapos y cartón” (Lemebel: 162) y las hierbas de los jardines de la pobla “ramas que trepan por los andamios de la pobreza, para producir el milagro que acuarela de color el horizonte blanco y negro del margen, con sus porfiadas flores de fango” (Lemebel: 166).

La presencia de elementos heterogéneo es innegable, desde la inclusión de figuras literarias como lo son la metáfora, la hipérbole, la alegoría, el símil, la personificación, la antítesis, las paradojas, entre tantas otras, hasta el hipertexto con el título, donde los personajes constantemente están en contacto con “tesoros” (que son más bien culturales) marginales caracterizados como perlas, o marcados por cicatrices: “Y cuando la noche santiaguina relumbra cobriza en los guiñapos de la tarde, la loca del carrito recoge su mudanza de libros parchados, y sin ningún apuro, como si ordenara un valioso jardín de perlas, diademas y cachureos” (Lemebel: 146), “Mira. Se levantó la manga de la camisa y pude ver la escalera cicatrizada de tajos que subían desde sus muñecas. [...] Pero se pueden borrar con aceite humano o rosa mosqueta, le dije como en secreto. No resulta, igual vuelven a aparecer las cicatrices” (Lemebel: 148), “Hasta hoy, el cuerpo de la Bárbara no ha sido encontrado ni la mar mezquina lo ha devuelto, y es posible que navegue por los acantilados submarinos, buscando su perla lunera que en el vuelo de aquella tarde naufragó con el sol” (Lemebel: 158).

La música es un elemento que marca el relato, pero no hay que olvidar que es, también, la música de la crónica leída en la radio, la que construye la crónica radial de Lemebel, puesto que, los relatos del autor fueron creados para la voz. De esta manera se hibridan las letras con el componente musical, en este caso, un bolero lleno de nostalgia por las figuras que se han ido, no sólo físicamente, sino también aquellas que han perdido su esencia, así como su cordura.

La obra de Lemebel, combina una serie de técnicas en sus letras y notas que rescatan lo popular -como también hace la crónica muchas veces- y que lo enfrentan a la cruda realidad en la que se desenvuelve. La escritura representa las historias con cursilería, con el adjetivo que las atiborra y con la música “cebolla”, que hace que el sujeto se enfrente a una realidad de la que sabe, pero que no conoce, más que superficialmente. Es esta conjunción de componentes la que lleva al extrañamiento del sujeto, por medio de la incorporación de elementos de la cultura masiva, pero que no por ello pierde su capacidad crítica. La cual se escribe con una linealidad quebrada del discurso y que logra generar espacios, no de identificación, sino de irrupciones que, para Walter Benjamin se convierten en espacios de reflexión, como señala Catalina Negrón⁵². Para lograr trasladar elementos de la vida cotidiana al espacio de lo artístico se usa el montaje, que permite la caracterización como un algo extraño de aquello que se había convertido en rutina, recuerdo y parte de la urbe, pero que es representado de manera distinta, gracias a la conjunción de todas las técnicas nombradas, y que dotan a los sujetos y los lugares de un carácter no-natural, que logran provocar el extrañamiento⁵³, al sacar a la luz lo que no se conoce, las historias olvidadas, lo que se ha obviado.

⁵² NEGRÓN MARAMBIO, Carolina. “Montaje en Variaciones ornamentales de Roland Kay, La Nueva Novela de Juan Luis Martínez y Boquitas Pintadas de Manuel Puig”. Tesis para optar grado académico de Magíster en Literatura mención Teoría Literaria. Santiago, Chile. Universidad de Chile. 2010. 80 hojas.

⁵³ Extrañamiento, proviene del término griego ostranenie, el cual se define como hacer extraño algo. En el ámbito del arte hace referencia a la posibilidad que da éste, por medio del uso de la técnica, de hacer la percepción del mundo más aguda y prolongada. Percepción que medios automatizados o el arte de consumo han mermado. Este extrañamiento permitiría entonces el distanciamiento de lo que se observa, sin que exista una posibilidad de identificación con lo que se representa, de manera de dar cabida a la reflexión,

Hasta ahora hemos visto que la obra de Lemebel conjuga distintas disciplinas artísticas, además de una variedad de contenidos, forma en la que se nos presenta como un formato original, que no se puede dejar de lado a la hora de abordar sus textos. Ello nos ha llevado, desde el análisis de la crónica (género con el cual comparte una serie de características, pero que a la vez no logra abarcarlo del todo) hasta el procedimiento estético del montaje. Montaje que da cuenta de una serie de procesos de composición de los relatos del escritor, pero que sólo los abarcan en la esfera de lo estético, que no da cuenta del Todo, ni de la contingencia de lo que se nos narra, ni del efecto de la brevedad de los textos, ni del afán testimonial.

Se han recorrido a través de estas páginas, breves fragmentos de la obra del autor, que exhiben una tremenda riqueza y hacen notar la hibridez y mestizaje de ella. Pero no es posible englobar la obra con el sólo concepto de la crónica, tampoco es posible abarcarlos desde el punto de vista del puro montaje. Eso sí, ambos elementos, género y procedimiento estético, logran mostrar de una manera más completa y satisfactoria, para quién escribe, de qué estamos hablando, cuando nos referimos a la obra de Pedro Lemebel. Se podría dejar la discusión hasta ahí, pero la necesidad irrefrenable del ser humano por nombrar aquello que lo rodea, se ha exteriorizado como anhelo también en este trabajo. Por lo que la posibilidad de etiquetar la obra “De perlas y cicatrices. Crónicas radiales” como una *Crónica de montaje*, se presenta como una oportunidad que no se puede dejar pasar.

Crónica de montaje

Se podría definir a la Crónica de montaje, tentativamente, como aquel género que está conformado por el género periodístico de la crónica, pero que hace uso, como procedimiento fundamental de articulación de los elementos y técnicas narrativas y de expresión que la componen, de la técnica del montaje.

Ya se ha visto, que la obra de Lemebel está conformada por una serie de elementos y técnicas, que en sí mismos están revestidos de valores artísticos y críticos, pero que adquieren valor y verdadera originalidad por medio del elemento que actúa como conector: el lenguaje que los envuelve y enreda, permitiendo que se articulen, en el proceso de construcción, disciplinas como la música, la representación plástica, el relato cinematográfico, entre otros, que generan irrupciones que producen el extrañamiento y promueven el uso de la memoria y la capacidad de generar la crítica y el análisis del lector.

LA “LOCA” DE LEMEBEL, EL NARRADOR DE UNA CIUDAD MARGINAL

El lenguaje transgresor de Lemebel

Roland Barthes propone que “la narrativa es un fenómeno internacional, transhistórico, transcultural: está simplemente ahí, como la vida misma”⁵⁴. Pero es por el hecho de que la narración en sí, como acto humano sea tan natural, que la forma de narrar enrevesada de Lemebel nos resulta tan sospechosa. Puesto que este acto natural, que tácitamente fluye inherentemente desde el sujeto según Barthes, en Lemebel se presenta como un acto de transgresión.

La transgresión que propone Humberto Giannini, es entendida como “cualquier modo por el cual se suspende o se invalida temporalmente la rutina”⁵⁵, y el autor la aplica al acto de comunicar, por lo que “el hombre al comunicar, es portador de una experiencia personal” dice el crítico y después agrega “pero, también lo es sin saberlo de una experiencia colectiva e histórica; arcaica a veces” (Giannini: 68). Esta acción de comunicar, que se va incorporando a la colectividad, no es una acción individual, de allí que sea transgresora, ya que al momento de ser proferido aquello que se cuenta, se modifica el orden de lo cotidiano, de la colectividad. Orden, que se rompe al imponer una rutina de lo contingente, puesto que, se echa a andar un lenguaje, que no corresponde al del quehacer cotidiano. Así también la rutina excluiría por completo, de sí misma, al lenguaje poético, el cual no responde al principio de economía del lenguaje. De allí que se puede proponer, desde el punto de vista de la acción de narrar, a la obra de Lemebel como una transgresión, puesto que combina el contar una historia, con la presencia de un lenguaje poético. Lenguaje que es transgresor por lo que hace y por cómo es, es decir, tanto en forma como en contenido.

Esta transgresión que se presenta en el uso excesivo de lenguaje, violando el principio de economía y planteándose más bien como derroche, asocia la escritura de Lemebel con el barroco, el cual explota en el reiterado uso de metáforas presentes en la escritura del autor. El repetido uso de la metáfora convierte el estilo en cursilería, por la sobrecarga de adjetivos que empluman y describen al objeto en el que se detiene largamente el narrador:

“Era joven, pero una llaga de amargura trizaba su boca de niño punga, su sonrisa morena de labios torcidos por la hiel del arrollo, su media risa menguada en el aluminio escarlata de la luna en acecho que acompaña nuestros pasos al filo del amanecer” (Lemebel: 148-149)

⁵⁴ White cita a Roland Barthes en WHITE, Haydeen. *En su* “El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica”. Barcelona: Ediciones Paidós. 1992.

⁵⁵ GIANNINI, Humberto. “Rutina y transgresión en el lenguaje”. *En su* La “Reflexión” Cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia. Santiago de Chile. Editorial Universitaria. 1988

El narrador se detiene largamente en la figura del muchacho “lanza” de las noches santiaguinas, y demora en narrar la expresión quebrada de su rostro, al cual caracteriza largamente, con un tono afectado, por la vida que al chico le ha tocado vivir. Una afectación que se carga de melancolía y que hábilmente se adjetiviza y metafórica constantemente. Una metáfora da paso a otra, como sí en el constante avanzar de imágenes, el lector pudiera entrar al alma de quien describe. He ahí la cursilería de la que se ha hablado esa afectación, que por “emplumada” que se nos presente no deja de ser real.

***“Lo veo a pesar de los años, interrogando al mundo que se cerraba para él en una ronda de carcajadas. Lo sigo viendo acurrucado, como una palomita llorona mirando las bocas burlescas de los niños, desfiguradas por el océano inconsolable de su amargo lagrimal”.* (Lemebel: 151)**

El llanto de Margaratito, en su fluir profuso, se nos despliega lleno de diversas características al analogar su abundancia con el océano, que a la vez lo hace profundo, salado hasta hacerlo denso, puro, tempestuoso, violento, constante, etc., y el que su lagrimal sea amargo, no sólo hace alusión al llanto de ese momento específico, sino de los ojos cansados, que no han sabido más que de tristezas, en esa niñez difícil, que ha amargado su infancia de niño “raro”.

La sintaxis de las crónicas lemebelianas están llenas de juegos de lenguaje y la adjetivación convierte a aquello que se lee, en obra plástica, la cual se abre a múltiples significados, a multitud de posibilidades, a diferentes acercamientos. Capacidad que destaca en el autor, porque la cursilería que se ha mencionado, no es en términos despectivos, sino más bien, como una construcción preciosista, que se ve pensada y repensada, de manera que sus adjetivos no son una cadena interminable de características que sobrecargan el relato, sino más bien, una construcción certera de las distintas formas en que es posible acercarse a los sentimientos convulsos que han marcado la vida de los personajes de las crónicas de Lemebel. Metáforas, que además, están cargadas de una notoria musicalidad, lo que nos lleva de vuelta al diálogo del capítulo “Quiltra Lunera” con el bolero que le da su nombre. Bolero que es el género musical de la cursilería por excelencia, con esas frases melosas y con una concepción del objeto amado idealizado hasta el hartazgo. Elementos que por su contexto musical, fluyen en notas armoniosas, ritmos lentos, que se acompañan de voces afectadas y sentidas, por lo que es fundamental la capacidad interpretativa del cantante. Puesto que las letras de los boleros, intentan develar las profundidades del corazón, hacer que el escucha se enamore, vea la belleza que el autor ve, porque el bolero está hecho para enamorarse. Por lo que es posible que debido a ello, en el capítulo al que nos hemos abocado, los personajes son tratados por el narrador de manera tan afectiva. Porque es una forma de mostrar la belleza de esos sujetos “otros” que conforman el “bestiario marginal” de la ciudad. Quienes en su fealdad, locura, rareza, ideales y difíciles elecciones de vida, es decir, en sus virtudes y defectos, o, en sus perlas y cicatrices, son narrados y se nos muestra su lado hermosos, para que como el narrador, veamos la belleza que explota en estos sujetos marginados, hasta que nos enamoremos de esas heridas e imperfecciones. Imperfecciones, que como ha hecho notar el autor son hermosas, como lo son los cráteres de la luna, que se presentan como defectos que devienen en belleza.

La escritura de Lemebel se configura, entonces, al igual que sus personajes, en una serie de características, que la hacen diferente y rica en su diversidad. Escritura que el mismo Lemebel ha señalado como “una mezcla de estilos, un género bastardo, un pastiche de la canción popular, la biografía, el testimonio, la entrevista, las voces y los susurros de

la calle. Con esos materiales, literarios o no, me muevo⁵⁶, es decir que la escritura de Lemebel, es una construcción, que conjuga lo popular y lo culto, la voz y la escritura, lo serio y el humor. Sus crónicas radiales tienen más que ver con lo oral y visual. Se relacionan con la oralidad, más que con la lectura misma. Por ello se han catalogado en páginas anteriores como crónicas de montaje, por su heterogeneidad de recursos, por la forma en que trata las temáticas abordadas, por su postura “acusete” que no se transa, es decir, el escritor se pasea entre el discurso político y el literario, para lo cual ha conformado un idiolecto⁵⁷ propio.

Estilo que al estar abarrotado de figuras literarias, particularmente las metáforas, las metonimias, las sinédoques, los símiles, sinestesia, perífrasis, las interrogaciones y exclamaciones retóricas⁵⁸, se presentan como planteamientos posibles, que más parecen preguntas sobre el futuro incierto de aquellos personajes que ha retratado; “Es posible que su pasar de alondra empapada haya naufragado en esa travesía de intolerancia” (Lemebel: 152), “Condorito fue la caricatura del pililo buscavidas, la representación entumida de la gloriosa ave símbolo del escudo patrio, el gran cóndor amo de las alturas. Tal vez por eso, su desnutrida parodia tocó fin al llegar la yuppiemanía de los ochenta” (Lemebel: 154). Es con estos elementos y todos los que se han venido mencionando en capítulos anteriores, además del sarcasmo hacia las instituciones, la voz de desenfadada denuncia, que utiliza un lenguaje que mal-trata la lengua, negándose a contribuir con esa sociedad de la esfera de lo públicamente legitimado, y que no acepta los supuestos socialmente convenidos, sometiéndolos a operaciones que revelan lo impuro, contaminado y perverso, de la clase y los sujetos que ostentan los poderes hegemónicos del Estado, con los que el autor construye su obra de historias y denuncias.

Pedro Lemebel, con todos estos elementos, construye su “crónica emplumada de espinas”⁵⁹, la cual, tiene mucho de barroco y mucho de *kitsch*. Barroco que se entrevé en la construcción, por medio de la representación del objeto como algo maravilloso y de la invención ingeniosa de formas, de la presentación de las imperfecciones como elementos que suscitan interés, donde se tiende a lo extraño y a lo extravagante, lo que conforman una estética de lo expresivo. Estética que más que la búsqueda de la belleza, presenta lo extraordinario, cualidades todas que en sí mismas son dotadas de belleza, por medio de la construcción en la forma, más que por el contenido mismo, y por lo tanto, son considerados hermosos.

⁵⁶ LOJO, Martín. “Mi escritura es un género bastardo”. Entrevista a Pedro Lemebel. La Nación, Argentina. Sábado 13 de Marzo de 2010. En www.semgrado/letras.s5.com%20pl130310.html [Septiembre 2010]

⁵⁷ Idiolecto es definido por la RAE como: “Conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo”, la que cuando es realizada como acto de escritura, recibe entonces el nombre de estilo. Esta forma característica de habla se manifiesta en aspectos como el léxico, la gramática, en palabras, giros populares y frases, así como en las variantes de pronunciación o entonación. Es por medio del idiolecto que el sujeto logra expresar su forma de pensar, de ser y comunicar sus deseos, gustos y necesidades.

⁵⁸ Figuras que se refieren a preguntas que no esperan respuestas, las cuales constituyen afirmaciones o desahogos emocionales. La pregunta se enuncia no con el fin de obtener contestación, sino para dar fuerza a la idea o pensamiento. La segunda corresponde a las exclamaciones cuya finalidad es cargar de sentimientos el mensaje. Para mayor información véase <http://www.uchile.cl/cultura/actividades/glosario/glosario.html>, Agosto 2010.

⁵⁹ COSTA, FLAVIA. ENTREVISTA: PEDRO LEMEBEL: “La rabia es la tinta de mi escritura”. Suplemento Ñ, Diario Clarín de Buenos Aires. Sábado 14 de agosto de 2004. En www.letras.s5.com/20pl180804.htm [Julio 2010]

Pero entonces viene a nosotros toda la categoría de lo “neobarroco”⁶⁰, la cual da cuenta en forma más detallada de las distintas formas y posturas que adquieren los sujetos retratados y la forma de realizar dicho retrato. Neobarroco que destaca en el uso de una metaforización oscura, la cual va embrollando una serie de características que muestran y profundizan más en aquello que se relata, como expresión de la relación entre el arte y la cultura de masa. Ello se puede ver en la crónica dedicada a Condorito, aquella revista de chistes que retrataba el humor popular, en la que existe una visión positiva de la superficialidad, en menoscabo de lo esencial y lo profundo, representada en una fascinación por el detalle, elemento que finalmente resulta en las características fascinantes que conforman el todo. Del neobarroco se aprecia también la representación del problema de la identidad, tanto social como sexual, es decir, un realce de los elementos ambiguos que configuran a los sujetos, como lo son gays, lesbianas, locos, travestís, etc., además del uso de la parodia en sentido positivo, como forma de dar realce a los personajes narrados, encontramos también el discurso que mina las certezas e introduce las problemáticas de los sectores marginados de la sociedad, la elaboración de un arte que no cae en la categoría de lo elevado, sino que más bien se acerca a lo popular, por lo que desacraliza la concepción de arte como herramienta capaz de producir transformaciones sociales, poniendo en relieve las utopías de esta estética, acusando su artificialidad. Encontramos, además, una fuerte presencia de la ironía, del ingenio, del escepticismo y de la nostalgia.

No podemos olvidar la presencia de lo *kitsch* en la escritura lemebeliana. *Kitsch* que es definido por Humberto Eco, como “la obra que, para lograr que se justifique su función estimuladora de efectos, se pavonea con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas”⁶¹. Ya que en lo *kitsch* lo que importa es el efecto de belleza, la que se alcanza usando una serie de términos de la realidad, ilustrando al mundo no de la manera que el mundo realmente es, sino como el sujeto desea que este mundo sea, lo que llena el *kitsch* de efectos, que se remiten siempre a otros métodos o estilos. Ahora bien, a pesar de encontrar una serie de elementos en las crónicas de Lemebel, las cuales buscan un efecto en el lector, ya sea de agrado o de visualización plástica de aquello que se relata, no vemos una tentativa consciente de ello en el escritor, tampoco la idea de venta de su arte, mucho menos el efecto de grotesco, que caracteriza a lo *kitsch*. Aunque el gran número de metáforas, con su recargada forma esteticista, nos retratan la realidad. Realidad que a pesar de ser dura y marginal, se presenta armónica y cercana para quien la narra, por lo que este efecto, responde más a una forma de identificación, que de la mera representación por la representación de sus objetos, como objetos de arte.

Los objetos retratados por Lemebel, son de origen marginal, por lo que remiten más que a lo *kitsch* a lo *camp*. *Camp* que no se mide por la belleza, sino más bien por su grado de esterilización o artificio, el objeto *camp*, debe tener cierto grado de exageración además de cierto grado de marginalidad.

Eco⁶² define lo *camp* como el “amor por lo excéntrico, por las cosas-que-son-lo-que-no-son”, lo que lleva al *camp* a convertirse en una forma permanente de neobarroco, que como ya hemos visto se encuentra instalado en la narrativa lemebeliana. Lo cual convierte

⁶⁰ Descripción basada en el artículo de MESQUITA, Júlio y MONETA, Maria Laura, “Deslizamentos do neobarroco na tradição rioplatense: Copi e Perlongher Problematizando a questão da “literatura nacional”. En *Actas de Jalla Brasil 2010*. Instituto de Letras Universidade Federal Fluminense. 2010. Págs. 1320-1325.

⁶¹ ECO, Humberto. “La fealdad ajena, lo kitsch y lo camp”. En *su Historia de la Fealdad*. Barcelona: Lumen. 2007. Pág. 404.

⁶² *Ibíd.* 410.

a los objetos en objetos bellos porque son horribles. En aquél sentido, señala Eco⁶³, citando a Susan Sontag,

“lo camp transforma en objeto de placer estético lo feo de ayer, en un juego ambiguo en el que no está claro si lo feo está redimido como bello o lo bello (como «interesante») se transforma en lo feo. El gusto camp «rechaza la distinción entre bello y feo típica del juicio estético normal (...) no defiende que lo bello sea feo o viceversa. Se limita a ofrecer al arte (y a la vida) un conjunto de criterios de juicio distintos, y complementarios».

De lo anterior se desprende que lo *camp*, no es algo que se pueda lograr de manera intencional, puesto que en dicho proyecto hay una seriedad que fracasa, por la desmesura y el exceso de pasión que el artista pone en la obra. En un intento por redimir un objeto caracterizado por su fealdad.

Así se ve por ejemplo, en el intento de Lemebel por resignificar positivamente, la figura de Condorito y de los personajes que lo rodeaban,

“Pero Condorito nunca arribó en su emergencia de pájaro piojo. Menos su tropa de amigos güenos para el trago, como el cumpa Don Chuma, siempre salvando a Condorito con un billete de maestro chasquilla, o el Comegatos, su yunta cara de mapuche felino, inseparable de Garganta de Lata, prócer de la garrafa, cuando los pobres se reventaban de cirrosis con la nariz rojo farol” (Lemebel: 153).

En el texto citado de “La muerte de Condorito (o “recuerdo de Pelotillehue”)” es que se puede observar ese rescate positivo de elementos marginales de la sociedad chilena, no sólo la revistilla de humor misma, sino también los inseparables compañeros del “pajarraco”, visto todos en su dimensión humana. Redimidos y contados en su faceta de seres humanos fieles y fraternales, lo cual muestra el aspecto bello, y no ya la comedia y el escarnio a los sujetos populares retratados en la tira cómica.

El mismo recurso se aprecia en “Memorias del quiltraje urbano (o “el corre que te pillo del tierral”), en el que además de rescatar la figura del fiel “quiltro nacional”, lo compara con la figura de los perros con pedigrí, adquiridos por las clases altas chilenas, a los que describe artificiales como adornos. Con lo cual se revierten las categorías, y se desmitifica lo bello, embelleciendo lo que caería en la categoría de lo feo. Lo que se conforma como hermoso, por las características con que son dotados, por medio del estilo del narrador,

“Y se llaman Bobby, Cholo, Ferry, Duke, Rin-tín-tín-Campeón o Pichintún, y al escuchar su nombre, ladran, corren y saltan desaforados lengüeteando la mano cariñosa que les soba el lomo pulguiento de quiltros sin raza, de perros callejeros nacidos a pesar del frío y la escarcha que entume su guarida de trapos y cartón. Y ya de cachorros aprenden a menear la cola choca, para ganarse el hueso descarnado, los restos de la porotada familiar” (Lemebel: 162)

En contraposición a la caracterización de los perros de raza,

“Como esos quiltros patucos, los galgos afganos, los cocker spaniel, o los poodles que los bañan, peinan y perfuman en peluquerías especiales para ellos. Y cuando salen de allí, ridículamente recortados, afirulados como ikebans con moños y rosas de cintas, con la nariz bien parada sin mirar a nadie, igual que las viejas cuicas que los adornan y gastan fortunas en veterinario, bálsamo y manicure para la Fify, el Chofy, la Luly, el Puchy, el Pomby, animales con

⁶³ Ibid. 417.

heráldica que no juegan ni ladran, y parecen estatuas, educados como adorno en la decoración del riquerío”. (Lemebel: 163)

En el último trozo citado es posible de observar un recurso que para Eco también es traducido como expresión de lo *camp*, que es la experiencia de lo *kitsch* -retratado en estos perros decorados, hasta la exageración, por la pura necesidad de contemplación estética de las dueñas a sus animales- de quien se da cuenta que lo que está viendo es *kitsch*. En contraste con estos perros “otros”, que son feos, marginales y que se encuentran fuera de la sociedad burguesa y por lo tanto, pertenecen a un sector marginal de la sociedad chilena.

La «Loca» como narrador de lo marginal

Lo primero que hay que establecer antes de dar cuenta del tema de la marginalidad en la obra de Lemebel, es el lugar desde donde se realiza la narración, desde donde se enuncia. Enunciación que se efectúa, desde una tercera persona, cuyo registro intenta demostrar que aquello que se nos relata pertenece al plano de lo “objetivo”, pero pronto nos damos cuenta que aquella construcción discursiva no es más que eso, una construcción, una máscara que desde el lugar particular desde el que nos cuenta, y con los matices y ondulaciones de la voz con la que cuenta, desvela una postura completamente subjetiva, con la que se nos habla desde lo íntimo y lo biográfico.

Biográfico en el sentido de que se nos relata aquello que el narrador ha vivido, o le han contado de primera mano, o lo que su observar le ha producido y develado, con respecto a la vida en el escenario de la ciudad capitalina de nuestro país. La voz que narra, dirige aquello que relata desde lo oral a lo visual, lo que provoca en el lector una impresión que es ambigua entre el ver y el decir, puesto que su documentación de la estética callejera, de la vida urbana santiaguina, se desarrolla en el nivel de lo fotográfico, como ya se ha mencionado más arriba⁶⁴. Con el uso de aquel recurso, la voz que narra, problematiza la situación de segregación que sufren ciertos grupos que a pesar de vivir en la ciudad, no son considerados como miembros del sistema, viéndose obligados a crear, para sí, códigos otros, que a pesar de insertarlos en una comunidad, al igual que ellos, marginal, no les asegura un pasar digno, pues, en muchos casos, estos personajes están destinados a desaparecer o continuar encontrándose en constantes situaciones de exclusión. Claros ejemplos son: el de Bárbara Délano, quien muere en su continuo peregrinar “en el vuelo sin retorno de Aero-Perú”⁶⁵; el de la Mónica “cuyo horrendo crimen sigue impune hasta el momento”⁶⁶; la Su, quien “por ahí, por allá, irá libre”⁶⁷; Condorito, el “querido pajarillo que murió de muerte comercial, y fue enterrado con su jaula de fonolas en el lomaje azul de Pelotillehue”⁶⁸; Margarito de quien “desde ese final de curso, tampoco supe que pasó con él desde esa violencia infancia que compartimos los niños raros”⁶⁹; el joven lanza, a quien “déjame aquí no más alcancé a decir antes de estrechar su mano y verlo caminar

⁶⁴ Ver capítulo II.

⁶⁵ Lemebel, Pág. 158

⁶⁶ *Ibíd.* Pág. 156

⁶⁷ *Ibíd.* Pág. 156

⁶⁸ *Ibíd.* Pág. 154

⁶⁹ *Ibíd.* Pág. 150

hacia la esquina donde giró la cabeza para verme por última vez, antes de doblar, antes que la madrugada fría se lo tragara en el fichaje iluminado de esta ciudad",⁷⁰ y tantos otros personajes que van apareciendo en cada cambio de página, que nos reserva una nueva crónica.

Cargado de subjetividad se construye el narrador de Lemebel, quien es un paseante, una especie de *flâneur*⁷¹, un ojo que vigila y observa, y que muestra lo inquietante de la vida citadina y su movimiento convulso y lo vertiginoso de los encuentros fugaces, que tienen cabida en las calles santiaguinas. También da cuenta de aquel orden que se busca implantar en la ciudad, pero siempre da vuelta la vista para exponer los contrastes de la vida normada de la urbe, entre aquella pobreza punzante, que se opone a la abundancia de los barrios altos. El narrador lemebeliano, recorre este escenario de la metrópoli con una mirada incómoda, que a ratos se posiciona con humor o con ironía ante lo observado, pero que continúa siendo una mirada política y ética, que pestañea resentida de los agravios que expresa en su palabra. Acusa la modernidad, como una construcción que ha traído subdesarrollo, deslegitima el poder que se ha viciado, en ese juego politiquero de la derecha, que no ha dejado a la democracia ver la luz. Si el narrador de Lemebel es *flâneur*, no es del tipo que se pasea boquiabierto cantando odas a la ciudad viva, sino aquel que blasfema de la maquinaria posmoderna de la urbe ceniza, que ha oscurecido la memoria.

Esta suerte de *flâneur*, se entremezcla con la multitud, pero no para leerla, ni buscar símbolos en ella, sino porque él mismo, es parte de aquella multitud, no es verdaderamente aquella figura paseante, que entre lo bohemio y lo burgués juzga y desvela la efervescencia urbana, sino, como ya se ha dicho, es parte de aquella muchedumbre marginal, es decir, el grupo "humano", "que está en el límite de posesión de derechos comunes al resto de las personas y que padece condiciones sociales de inferioridad"⁷²; grupo en el que son consideradas las mujeres, los homosexuales, los oprimidos, los niños de infancia "rara" y los grupos cuyo entorno es esa pobreza opulenta de hambre y frío. Lo cual ha expresado el propio Lemebel en una serie de entrevistas:

En mi caso hay ciertos diálogos con homosexuales, más con mujeres pero más que nada tengo ecos en lo popular. Si te fijas el humor chileno se articula principalmente en torno a la burla del más pobre, de los lugares más deficitarios, más huérfanos: la mujer, el gay, el asalariado, el indígena. Hay una complicidad con ese mundo que se arma desde mis textos, y quizás con mis contenidos pero de manera intuitiva, que responde a esta carta naufragada que yo mando a las masas⁷³.

Es entonces la voz del narrador, una voz de denuncia y empatía para con los grupos populares y marginados. Voz que calza perfectamente con la imagen de "la loca", esa metáfora de lo femenino y lo masculino, de la ambigüedad marginada, de la identidad que a chiste punzante y orgullo exacerbado, se ha ido abriendo paso en los espacios que va dejando la sociedad chilena, y no ya en el cerrado closet de la censura. Porque es claro que Lemebel entona su discurso desde su condición homosexual, la cual nunca ha negado

⁷⁰ Ibid. Pág. 149

⁷¹ Nota 6. Cf. en Pág. 3. sobre Flâneur.

⁷² Véase Humanipedia: <http://www.humanipedia.org/es/wiki/index.php?title=Marginalidad> Septiembre, 2010.

⁷³ JEFTANOVIC, Andrea. *Entrevista a Pedro Lemebel: El Cronista de los Márgenes. En Página chilena al servicio de la cultura.* www.lettras.s5.com/20pl200608.html Julio 2010.

y acepta abiertamente: “lo coliza (de “loca”, homosexual, en Chile) 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”⁷⁴, por lo que en cada relato el autor nos devela su “alma colipata” (Lemebel: 147). Y aquel acto de entrega franca, se refleja en su narrador, que como bien explica Leonidas Morales⁷⁵, desde la construcción de éste como artificio, el autor construye su crónica, la cual se muestra transgresora, en su propio montaje.

Leonidas Morales anota con respecto a la construcción de aquel discurso de la “loca”, que se presenta como

“una suerte de parodia identificadora, el discurso de la mujer (una mujer urbana, coqueta, exhibida), apropiándose de sus palabras clichés, de sus entonaciones o acentos típicos, pero a la vez de gestos asociados al movimiento del cuerpo, todo dentro de un registro de lenguaje cotidiano, suelto de sintaxis y de léxico popular. En la vida cotidiana misma donde surge y circula, el discurso de la «loca» despliega sus recursos, retóricos y gestuales, buscando como efecto inmediato llamar la atención, conquistar oyentes, seducir al otro. O también: buscando crear las condiciones para hacer de la enunciación misma un escenario, y del enunciador, el personaje protagonista de un espectáculo verbal y corporal” (Morales: 229)

Desde “la loca” (se retoma la idea de idiolecto) Lemebel instala su discurso provocador y transgresor, al cual hace hablar sin inhibiciones y con un lenguaje que es reconocible en lo cotidiano chileno y en los sectores populares, y a sus interlocutores, a quienes dirige sus discursos que refleja sus alianzas, para con ellos.

Es “la loca” la que encarna al narrador en las crónicas, haciendo acusación de las situaciones de injusticia tanto social como política, de los abusos del poder, de los atropellos de los personajes que él retrata y que recuerda desde su metafórica construcción. Porque el mismo Lemebel señala, con respecto a lo que se termina por convertir en un recurso más de su heterogéneo estilo narrativo, de su crónica montaje; que ““la loca” no es real, es más bien una metáfora sobre la homosexualidad y la feminidad”⁷⁶, construcción que elabora como gesto, en un intento de redimir la feminidad y la ambigüedad castigada por un sistema excluyente. Donde en “girones [sic] desteñidos de mi social popular” rinde “homenajes a mujeres ‘duras de matar’, políticas, amas de casa, barristas, chilocas rojas que dejaron su huella indeleble (no invisible) en el calendario del poder”.⁷⁷

Desde “la loca” lemebeliana, la pluma del autor se “empluma”, se llena de lentejuelas y se convierte en voz, la cual adorna, pero también apunta sus dardos hacia lo que denuncia. También intenta transmitir el dolor propio y ajeno, sus asombros, sus recuerdos, su ira y enojo, su entusiasmo, sentimientos todos, que nunca son tan claros, porque coexisten

⁷⁴ COSTA, Flavia. “Entrevista: Pedro Lemebel. “La rabia es la tinta de mi escritura””. En Suplemento Ñ, Diario Clarín de Buenos Aires. Sábado 14 de agosto de 2004. Disponible en : www.letras.s5.com%20pl180804.html Consultado en Julio 2010

⁷⁵ MORALES, Leonidas. “Pedro Lemebel: género y sociedad”. En AISTHESIS N° 46 (2009): 222-235. Disponible en www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n46/art12 Julio 2010.

⁷⁶ LOJO, Martín. Entrevista a Pedro Lemebel: “Mi escritura es un género bastardo”. En La Nación, Argentina. Sábado 13 de Marzo de 2010. Disponible en <http://letras.s5.com%20pl130310.html>, Septiembre 2010.

⁷⁷ COSTA, Flavia. “Entrevista: Pedro Lemebel. “La rabia es la tinta de mi escritura””. En Suplemento Ñ, Diario Clarín de Buenos Aires. Sábado 14 de agosto de 2004. Disponible en : www.letras.s5.com%20pl180804.html Consultado en Julio 2010

todos en esa metáfora, la que no es más que metonimia del arrebol de sensaciones y sentimientos, que conforman su escritura, la que se hace denuncia. Denuncia real, que proviene del mismo autor, y que aunque el tamiz de la escritura lo ficcionalice y lo desdoble del “ser real”, se cuelga de la palabra de su *alter ego* narrativo, de “la loca”, que disfraza de crónica, el pensamiento contingente y la crítica despiadada del autor, pues como bien exclama Lemebel, en su escritura 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”⁷⁸.

Afectos, que expresa abiertamente por los personajes reunidos en “Quiltra Lunera”, el cual el mismo escritor pone de manifiesto en el epígrafe que abre el capítulo:

“Esas locas preciosísimas, que contra todo y sobre todo, resistiendo un infierno totalizante que ni siquiera imaginamos, son como son valientemente, con una dignidad, una fuerza y unas ganas de vivir, de las que yo y acaso también el lector carecemos. Refulgentes ojos que da pánico soñar. (Función de medianoche. José J. Blanco)”⁷⁹

Por medio de la congregación de estas figuras sufridas, fuertes y admirables, se configura al narrador de Lemebel, como una especie de coleccionista, el cual, va retratando a los sujetos, fijándolos como en una instantánea, en una fotografía que compila en su álbum, en su escritura, y que es el relato que construye la cartografía de un Chile, que se ha convertido en una memoria que encubre “con cierta amnesia carnavalesca”⁸⁰ lo sucedido en la Dictadura Militar. Donde tras el cambio de sistema “no hubo un Nunca Más ni un Nüremberg, aquí todos se hicieron los lesos, los que no veían ni escuchaban. Chile es eso”⁸¹. Por ello, por esa justicia que no llega, es que su escritura se tiñe de rojo sangre, se llena de rabia e impotencia, e intenta poner a la vista lo obvio y remecer las conciencias, que se han quedado dormidas frente a una televisión que ha ayudado a olvidar, presentando en ella a los rostros que brillaron en la Dictadura y que ahora se exhiben en la democracia televisiva. Y por ello es que “la rabia es la tinta de mi escritura, pero no la rabia hidrofóbica del hombre perro, puede ser una rabia con pena, rabia con cuentas pendientes en el tema Detenidos-Desaparecidos, una rabia macerada y en espera de su pronta ebullición”⁸² declara Lemebel.

Rabia que se expresa en el lenguaje transgresor, neobarroco y *camp* de “la loca”, estilos todos, que al introducir las problemáticas de los sectores marginados de la sociedad, le dan voz a estos sectores apartados y se convierten entonces, en formas de apropiación del idioma, por parte del dominado, del sujeto “otro”, que encuentran al fin una forma de denuncia. En este escenario es donde aparece “la loca”, quien es entonces un paseante, que se desenvuelve en la ciudad, alzando su voz acuseté, y prestándola a los sujetos marginados del orden de la urbe. Pero no habla por ellos, porque estas minorías - entendiendo a las minorías, no en un aspecto numérico, sino más bien como sectores, que

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ *Lemebel, 143.*

⁸⁰ JEFTANOVIC, Andrea. Entrevista a Pedro Lemebel: El Cronista de los Márgenes. En Página chilena al servicio de la cultura. www.letras.s5.com/20pl200608.html Julio 2010.

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² COSTA, Flavia. “Entrevista: Pedro Lemebel. “La rabia es la tinta de mi escritura””. En Suplemento Ñ, Diario Clarín de Buenos Aires. Sábado 14 de agosto de 2004. Disponible en : www.letras.s5.com%20pl180804.html Consultado en Julio 2010

están relacionados con el poder desde una situación de dominación. Porque las minorías son multitudes de mujeres, homosexuales, jóvenes, niños ancianos, indígenas, entre otros, que no han alcanzado a tener un lugar en el sistema en que sólo hay espacio para unos pocos- tienen que levantar su voz por sí mismas, por lo que Lemebel presta su palabra, haciendo de ventrílocuo amoroso, y no desde la superioridad de los discursos piadosos de los sectores de poder, que disfrazan su abandono de tolerancia.

En ese sentido, este narrador es también coleccionista, “porque la actitud de un coleccionista hacia sus posesiones se deriva de un sentimiento de responsabilidad del dueño hacia su propiedad. Ésta es, en el más alto sentido, la actitud de un heredero, el rasgo más distintivo de una colección siempre será su transmisibilidad”⁸³. Responsabilidad que no sólo se evidencia en la denuncia, sino también en la forma en que su libro “De Perlas y Cicatrices”, se convierte en álbum lleno de “tardíos homenajes, abrazos y besuqueos en la cicatriz de la memoria”⁸⁴, que se entremezclan con la necesidad, con la urgente dignificación de los personajes a los que retrata, con pluma de seda, que se vuelve afilada y mordaz, cuando se refiere a los sectores que ostentan el poder. Poder al que se revela, alzando la voz, a favor de los sectores marginales, redimiendo y rescatando a los personajes que la ciudad, en su orden, ha desterrado a la periferia, al silencio y al olvido.

La ciudad en las crónicas de Lemebel

La narrativa de Lemebel, ya lo hemos señalado, se sitúa en una estética plástica, en la cual acudimos, no sólo al relato de personajes urbanos, sino también a la visión de estos espacios, en técnicas narrativas que se desarrollan por medio del uso de un lenguaje que construye, a medida que avanza el relato, una suerte de cuadro fotográfico del fragmento ciudadano, relatado por el narrador. Espacio, que se desarrolla como telón de fondo, que acompaña el zigzaguear de los sujetos. Este espacio es: escenografía, la que corresponde a la ciudad; en particular a la ciudad de Santiago, la cual aparece como punto constante del estar de estos personajes.

Cabe preguntarse ¿qué características tiene esta ciudad en Lemebel? Es a esta pregunta a la que intentaremos dar respuesta en este apartado, porque el lugar de desarrollo de la narración se yergue como un espacio importante, que da sostén a la memoria de la que se ha venido dando cuenta someramente, y la que más adelante, se desarrollara en extenso.

La ciudad de Lemebel, es una ciudad de la que no se da cuenta más allá del fragmento, esta intención fotográfica, de captar el instante, es, en parte, responsable de aquella construcción urbana en las crónicas lemebelianas. La ciudad nunca es vista como un todo, y por lo tanto, la forma de tratar los distintos espacios que se representan es igualmente dispar.

En la narración de la crónica “La loca del carrito (o “el trazo casual de un peregrino frenesi”)", se describe el deambular de esta figura marginal en el centro de Santiago, en las calles pertenecientes al barrio bohemio y cultural de la capital, donde los elementos que

⁸³ BENJAMIN, Walter. “Desemapacando mi biblioteca: una charla sobre los coleccionistas de libros”, en KERKIK, Claudia. (ed.), En torno a Walter Benjamin, México, UNAM, 1993, p. 21.

⁸⁴ COSTA, Flavia. “Entrevista: Pedro Lemebel. “La rabia es la tinta de mi escritura””. En Suplemento Ñ, Diario Clarín de Buenos Aires. Sábado 14 de agosto de 2004. Disponible en : www.letras.s5.com%20pl180804.html Consultado en Julio 2010

se nombran, remiten a lugares urbanos comunes para aquellos que nos manejamos por las calles santiaguinas, lo que hace que el sujeto, tenga que recurrir a su memoria, y a su competencia urbana, para realizar aquel paseo de la loca en su imaginación;

“Por ahí, por calle Lira, Carmen o Portugal, cerca del antaño glorioso barrio travesti San Camilo, su silueta desguañangada descalabra la lógica peatonal del apurado mediodía [...] coleccionando mugres que Santiago desecha en su flamante modernidad”, “desaparece en el fragor del tráfico, dejando su alucinado delirio como una estampa irreal que se esfuma en el traqueteo neura del centro, [...] la ciudad se ha acostumbrado a ser testigo de su paso orillando el planear de su destino menguante, [...] luego comercia en la vereda de un Supermercado, [...] y cuando la noche santiaguina relumbra cobriza en los guiñapos de la tarde”, “se confunde con una sombra más que despide el arrebol mohoso de los edificios espejos, cuando cruza la calle Portugal entre los bocinazos y el “deténgase” amarillo del semáforo, se desliza justo por ese color intermedio entre el PARE/SIGA” (Lemebel 145-146).

En la cita que se ha anotado, se da cuenta de los momentos en los que el narrador menciona, o hace entrar a la ciudad de Santiago, en el relato del diario vivir del personaje. Santiago, aparece entonces como una ciudad que no se detiene, porque incluso ese “PARE” ese detenerse, es de toques amarillos. El amarillo del semáforo, no indica detenerse, sino más bien el seguir con precaución, el estar atento al “rojo peligro” del semáforo. Así mismo es aquella “tarde cobriza”, anaranjada, que a pesar de marcar el fin de la jornada, indica que la vida sigue.

Tampoco la ciudad de Santiago es una ciudad inclusiva⁸⁵, desde el punto de vista de Lemebel, rasgo que se irá repitiendo a lo largo de su relato, y que es característico de la forma de ver a esta gran construcción urbana, que aparta de su funcionamiento a aquellos que en su locura o en sus luchas, no han encontrado su espacio, en un sistema en el que no tienen cabida sus sueños de perlas. Perlas que son desechos, pero que son convertidos en objetos hermosos, por la “ostra” que los acoge, en este caso el narrador. Pero a pesar de no tener un lugar en lo visible, en la norma de la ciudad, ésta los recibe, como elementos a los que se acostumbra, porque en su terco deambular, no son un peligro, porque las ciudades tienen espacio para todos, para los subversivos, los rebeldes. Porque la enorme construcción, que es la ciudad, ha sobrepasado al ser humano, como lo ha hecho el tiempo y el lenguaje, por lo cual a pesar de no poder incluirlos a todos tiene la capacidad, en su monumental monstruosidad, de seguir su ritmo, aún con pequeñas “piezecillas descompuestas”.

Los edificios, espejo del relato, que dan cuenta de aquella “flamante modernidad” santiaguina, no se configuran como elementos que dan cuenta de esa modernización, la que menciona irónicamente el narrador, puesto que el “arrebol mohoso” de éstos. Son, más bien, un presente de ruinas que se intenta ocultar, pero al mismo tiempo, son un futuro

⁸⁵ Con ciudad inclusiva, se hace referencia a la ciudad “erótica” que propone BARTHES, Roland. En “Semántica y urbanismo”.

En su La aventura semiológica. Barcelona: Editorial Paidós. 1990. Donde la ciudad se convierte en un lugar de encuentro con el otro y lugar de intercambio social con el otro. Donde en los espacios se pueden dar encuentros tanto de fuerzas subversivas, como de ruptura y lúdicas, ello producto de que la ciudad es una cadena de metáforas infinita -explica Barthes- donde no existe un significado definitivo, sino que estos son siempre significantes para otros, lo que permite esta dinámica inclusiva, señala el autor.

arruinado. Ambos presente y futuro, se cuelan por los espacios “otros”⁸⁶ que se abren a cada paso de los personajes marginales, quienes dan cuenta de la propia marginalidad de la capital de un Chile, que se maquilla de moderno, mientras que de su fachada triste no logra eliminar del todo a esas figuras “desguañangadas”, a las que se ha tenido que acostumbrar.

En La crónica ““Solos en la madrugada” (o “el pequeño delincuente que soñaba ser feliz”)” La imagen de la ciudad es aún más desgarradora, incluso posmoderna, puesto que es una maquinaria que ha segregado del todo al ser humano que la habita.

“Éramos dos extraños en una ciudad donde todos somos extraños, a esa hora, cuando cae el telón enlutado de la medianoche santiaguina. Y cada calle, cada rincón, cada esquina, cada sombra, nos parece un animal enroscado acechando. Porque esta urbe se ha vuelto tan peluda, tan peligrosa, que hasta la respiración de las calles tiene ecos de asalto y filos de navaja. Sobre todo en fin de semana de invierno, caminando en el cemento mojado donde los pasos resuenan a fugas aceleradas porque alguien viene, alguien te sigue, alguien se acerca con un deseo malandra y negras intenciones”. (Lemebel: 147)

El uso reiterado de repetición diseminada, que relata los lugares peligrosos de la ciudad, hasta conformar el dibujo de las calles de la urbe en su totalidad, y posteriormente cuando señala lo riesgoso que es aventurarse en ella, conforman un retrato espeluznante de la capital paranoica, donde todo se convierte en sospechas, donde no hay paz para el paseante insomne de los inviernos santiaguinos. Pero aquella es una sensación que cambia, no porque la ciudad cambie, sino porque el sentimiento de haber encontrado a alguien más, de no saberse solo, aunque sea un momento, dulcifica los peligros de las noches; “Íbamos caminando por la calle húmeda, estilada de estrellas, libres en la noche pelleja del Santiago lunar” (Lemebel: 148), la ciudad se hace otra, porque los sujetos, en su relato, han transformado la urbe, se han adueñado de ella, creando un espacio, momentáneo, para ellos. Momentáneo, porque después de todo, Santiago siempre será la “ciudad, también cárcel, igual de injusta y sin salida para este pájaro prófugo que dulcificó mi noche con el zarpazo del amor” (Lemebel: 149). Se vuelve a reiterar la idea de que no hay espacio para esos sujetos que han nadado contra la corriente de las normas sociales ciudadinas. Transgresiones y errores que no son borradas, y que la ciudad se encarga de recordar, en cada oportunidad, con el brazo amargo de su ley.

Este sujeto exaltado, que recorre la ciudad, conforma la visión del ciudadano que maneja Georg Simmel⁸⁷. Ya que la vida en la ciudad, es decir, las circunstancias psicológicas de la vida en la urbe, conllevan a la aversión y al rechazo de otros. Puesto que el ser humano, que vive en las grandes ciudades, se ha ganado “el derecho a ser desconfiados con respecto a los contactos fugaces y transitorios”⁸⁸, los que han obligado a la reserva a quienes las habitan. De allí que este encuentro del narrador con el “lanza”, encuentro que termina

⁸⁶ Estos espacios “otros”, pueden, de cierta forma, corresponder a los no lugares de Marc Augé. Los cuales corresponden a aquellos lugares que no pueden definirse ni como espacios históricos, ni como espacios de identidad. Es decir, aquellos lugares que no son lugares antropológicos, por lo cual no integran los lugares antiguos y que son conocidos como “lugares de memoria” (83). Entre estos se pueden mencionar los supermercados, las líneas férreas, las autopistas, los aeropuertos. Es decir los lugares del viajero, de tránsito, corresponderían al arquetipo de los “no lugares”. Pues no postulan ningún tipo de orgánica, experimentándose ésta como una individualidad vacía y donde el sujeto está en soledad. Véase en AUGÉ, Marc. “De los lugares a los no lugares”. En su Los «no lugares» Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Editorial Gedisa. 1993

⁸⁷ SIMMEL, Georg. “Las grandes ciudades y la vida intelectual”. En: Discusión. Barcelona. 1978. Págs. 11-24.

⁸⁸ Ibíd. Pág. 17

convirtiéndose en conexión, haya creado un espacio distinto, a la indiferencia que provoca la continua sucesión de elementos, los que el sujeto se resiste a aceptar en su cotidiano deambular. Cambios constantes que han creado incluso un tipo “distinto” de personas, las cuales se muestran inseguras ante lo inestable y cambiante de la vida externa (o al exterior) en la metrópoli, por lo que los seres humanos mismos se han vuelto inestables, lo que se deja ver en su intranquilidad al afrontar la vida diaria, y lo apresurado de esta misma rutina. Como bien se narra en el caminar nervioso del narrador por las calles solitarias del Santiago nocturno.

Hasta este punto, la ciudad, en las crónicas de Lemebel se encuentra marcada por la relación del sujeto con la modernidad, la cual ha generado estos espacios sumergidos en “lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente”⁸⁹. Y que acarreen una serie de experiencias desintegradoras y discontinuas. Donde la ciudad se representa en movimiento⁹⁰, un movimiento uniforme pero que a la vez disgrega a los sujetos. Donde prima la sociedad⁹¹ en vez de la comunidad, a la cual se observa con nostalgia, pues han desaparecido aquellos contactos sociales auténticos, no regidos por intereses, en los que cada cual busca su propio bienestar por sobre el del bien común. Ese estado explicaría el sentimiento de tensión y de desordenada nostalgia que sienten los sujetos modernos, y la cual se expresa en quien narra las crónicas, al establecer una mirada positiva, en estos lugares marginales, que aún conservarían algo de esa condición de comunidad.

Pero aún a pesar de la clara aversión a la vida “desintegrada” de la sociedad citadina, es posible observar en Lemebel una atracción por Santiago, pero desde el punto de vista estético. Le atraen las luces, las formas, las calles, el encuentro de dos mundos que se entremezclan como contrarios y que en su repulsión crean un espacio plagado de elementos estéticos fascinantes, que se dejan entrever en su metáfora constante, la que en toda su riqueza intenta abarcar la exhuberancia de esta ciudad barroca, en la que todo se une en una constante “oposición”, y en la que el narrador se sitúa como un observador que intenta captar lo fugaz y multitudinario de la ciudad.

Esta fascinación por la ciudad, no ya estética, sino marginal, a la que se hace referencia más arriba, se ve en la crónica “Memorias del quiltraje urbano (o “el corre que te pilló del tierral)”, donde se rescatan comunidades simbólicas e integradoras de los sectores periféricos de la capital. “En poco tiempo el Moisés se había integrado a la patota perruna del campamento, y corría libre con los cabros chicos alborotando el corre que te pilló del tierral” (Lemebel: 163), de la misma forma se rescata la obstinación con que crece esa vegetación porfiada de las poblaciones santiaguinas;

“las otras, las que crecen porque sí en el piedral inhóspito de la pobla, plantuchas que parecen reptiles agarradas al polvo, ramas que trepan por los andamios de la pobreza, para producir el milagro que acuarela el

⁸⁹ FRISBY, David. “La ciudad disuelta. La teoría social, la metrópoli y el expresionismo”. *En su* Paisajes urbanos de la modernidad. Universidad Nacional de Quilmes. 2007. Pág. 256.

⁹⁰ Esta ciudad en movimiento, corresponde al *tourbillion social*, que propone Rousseau, donde la metrópoli es vista como “un choque perpetuo de grupos y cábalas, un flujo y reflujo continuo de prejuicios y opiniones en conflicto [...] Todos entran constantemente en contradicción consigo mismos y todo es absurdo, pero nada es chocante, porque todos están acostumbrados a todo”. Es en esta atmósfera de excitación, turbulencia y vértigo social en la que nace la sensibilidad moderna, señala Berman. En BERMAN, Marshall. “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana. *En su*: Todo lo sólido se desvanece en el aire. México: Siglo Veintiuno Editores. 2003. Pág. 4.

⁹¹ Sociedad, que según Frisby, según la obra citada, “se caracteriza por las relaciones de intercambio contractual, la hostilidad y la indiferencia” Pág. 260.

color del horizonte blanco y negro del margen, con sus porfiadas flores de fango” (Lemebel: 166).

En ambas crónicas es posible observar un rescate de estos lugares del Santiago periférico, en los que priman valores diferentes a la “artificialidad burguesa”. Valores auténticos, que se relatan con pesar, porque son producto del mal pasar de quienes los ostentan, por lo cual se convierten en perlas, las que han nacido de las cicatrices provocadas por la dureza del medio, para con la vida de estos personajes forasteros en el Santiago embriagado de movimiento, luces y modernidad.

Se recuerda también el Santiago violento de tiempos de la dictadura, como en la crónica “Las Amazonas de la Colectiva Lésbica Feminista Ayuquelén”,

“Y a pesar del golpe, del toque de queda y la milica represión, todavía le quedaban ganas para soñar noches en ese Santiago amordazado por el toque de queda. Aún le quedaba pasión, esa fecha del setenta y algo para brindar por la esperanza en el Bar Jaque Mate de la Plaza Italia”⁹² “y a patadas la sacaron a la calle, a la vereda, donde la siguieron golpeando, donde le partieron el cráneo y la sangre de la pequeña Mónica les manchó los puños, y ese color aumentó la brutalidad de la golpiza. Y ellos no se cansaban de golpearla, como en éxtasis le rebotaban su cabeza en el cemento. Y cuando se fueron, caminando tranquilos por la oscuridad macabra de la dictadura Mónica quedó hecha un guiñapo estampado en el suelo. Y cuando llegó la policía, nadie había visto nada, nadie se atrevía a dar informaciones sobre esos monstruos, seguramente CNI, que se desplazan libremente en el Santiago de las botas”⁹³

Acusa Lemebel a ese Santiago injusto, para con los oprimidos, en el tiempo de la dictadura, que carga en sus calles la sangre de sus muertos a quienes no reconoce, y los que pronto olvida. Acusa la impunidad de los asesinos del gobierno de turno y el miedo a una justicia, que en realidad no es tal. Las calles santiaguinas se han llenado de miedo, pero hacia el otro, hacia las posibles consecuencias que los actos contra el aparato militar, que pasea impune por la capital, puedan significar a aquél que se atreva a alzar la voz, lo que a la vez retrata la situación que se está viviendo, también, en el resto del país.

Ciudad en la que ya no queda espacio para la esperanza, porque la dictadura se la llevó con ella, o más bien la asesinó a golpes en una vereda citadina. Dictadura que al instalar el sistema neoliberal, se robó la comunidad y el afán de justicia, y en cambio, instaló el silencio y el miedo en las callecitas metropolitanas, el cual perdura hasta hoy en día.

La ciudad de Santiago, es una estructura que no es ya soporte de vida, porque sus calles se han formado bajo la estampa sangrienta de una historia silenciada. De una historia sin justicia, donde crímenes como éste “sigue impune hasta el momento”. “solamente sus amigas lesbianas lo rebotan políticamente”⁹⁴, tal vez por este gesto, de las comunidades aisladas, que aún sobreviven en la urbe rapaz, el narrador lemebeliano, mira con nostalgia aquellas agrupaciones desplazadas de los centros, de la norma. En la conjunción de la oficialidad y la marginalidad se da cuenta de cómo es que en la ciudad coexisten, de la misma manera, la memoria y el olvido, porque como ya se ha dicho, la capital es un lugar de oposiciones. Así funciona la ciudad como soporte de memoria, “de aquél grupo, sólo quedó

⁹² Lemebel, Pág. 155.

⁹³ Lemebel, Págs. 155-156.

⁹⁴ Lemebel, Pág. 156.

el nombre araucano tizado en la memoria de un muro" (Lemebel: 156), funciona también como un lugar de olvido.

Es la ciudad lemebeliana, una ciudad mosaico, la cual se muestra como una secuencia de contrastes entre los distintos barrios apostados en la urbe. Es la ciudad fragmentada de Lefebvre⁹⁵, donde ya no hay espacio para la ciudad en sí, sino más bien para el espacio urbano (la sociedad urbana) que se instala como nueva realidad. También en este sentido, Santiago es la ciudad representada por Beatriz Sarlo⁹⁶, aquella ciudad que ya no posee un centro, y donde

"las distancias se han acortado no sólo porque la ciudad ha dejado de crecer, sino porque la gente ya no se mueve por la ciudad, de una punta a otra. Los barrios ricos han configurado sus propios centros, más limpios, más ordenados, mejor vigilados, con más luz y mayores ofertas materiales y simbólicas". (Sarlo: 14)

Esta descentralización se ve en los constantes contrastes que se muestran en la urbe de las crónicas de Lemebel, en "El cumpleaños de Ricacho Polvorín", por ejemplo, dónde sólo las excentricidades de los ricos los hacen salir de los barrios alejados del populacho citadino, "el auto cruzó el centro, subió por la Alameda, Providencia, Apoquindo, Las Condes y siguió subiendo" para luego retornar "hecho un peo por la Alameda, y luego por el centro hasta llegar a estos tierraes abajo, hasta el circo, donde la Rosita Show". (Lemebel: 160). En este relato, se muestra esa secuencia fragmentaria de la ciudad, donde el ascenso social del festejado cumpleaños, a quién va a cantarle Rosita Show, se mide en sectores puntuales que se van dejando atrás, los cuales son puntos de referencia que se mueven en un código común. Es esa ciudad "clase alta", que comienza de Plaza Italia para arriba, barrios cosmopolitas, que más allá de la sucesión espacial, y la segmentación de clases, no comparten nada con el otro lado del tierral, el popular, de los sectores periféricos, donde se emplaza el "Circo Timoteo".

El mismo contraste se encuentra en "Flores plebeyas (o "el enterrado verdor del jardín proleta"), crónica en la cual el narrador compara los jardines, de los sectores opuestos de la capital. Jardines que en los sectores poblacionales de la capital

"la vegetación escasa es apenas algunas manchas de polen plebeyo, que pintonea el jardín popular, la reja de tablas coronada por los fieles cardenales, esas plantas carne de perro que alumbran de colores la rancha mal hecha, las barandas de los bloques tiritones donde cuelgan tarros, bacinicas y ollas rebalsantes de rayitos de sol"⁹⁷.

Son estos los jardines de "los tierraes desérticos que rodean Santiago", que "parecieran alérgicos a la fiebre ecológica y a su propaganda de naturaleza fértil y bosque feliz" (Lemebel: 165), donde no hay una ostentación verde, como en oposición al barrio verde polvo, se da en los barrios burgueses de la metrópoli santiaguina. En ellos se da cuenta de la ciudad dividida, no sólo en lo económico y lo social, sino en su estética misma,

"la ciudad se divide en metros de pasto recortado y callejones de tierra seca, demasiado cuidado, demasiado fumigado por la mano burguesa que encarcela y educa sus bellas flores tristes. Flores que nacieron para competir con la azalea del jardín vecino. Flores obligadas a

⁹⁵ LEFEBVRE, H. En "La revolución urbana". Madrid, Alianza editorial. 1970

⁹⁶ SARLO, Beatriz. En su "Escenas de la vida posmoderna". Ariel. Buenos Aires: 1994

⁹⁷ Lemebel, Pág. 165.

ser bellas y orgullo del palacete donde crecen y se multiplican con el permiso del jardinero”. (Lemebel, 166)

Todo, es un contraste continuo, no sólo la belleza del barrio ricachón, sino también la competencia que se aprecia en éste, mientras que en el barrio popular “la enredadera carnosa que las vecinas se comparten”⁹⁸, da cuenta de la generosidad del que teniendo menos, lo multiplica a duras penas, para hacerlo más, para más personas. Se vuelve a rescatar lo popular, aquello que está en contacto con las raíces del país, que el narrador añora, porque de cierta manera también idealiza⁹⁹. País donde surge en cada esquina el contacto con lo popular, aquellas cosas simples de una vida premoderna, que ha quedado retirado a las afueras del “deber-ser”, del “encajar”. Aquella es la filosofía popular del “paico, la menta, el toronjil y también la matita de ruda a la entrada de la puerta, para que «salga el mal y entre el bien, como entró Jesús a Jerusalén»”¹⁰⁰.

También llama la atención que los sujetos narrados por Lemebel, aquellos que se desenvuelven en esta ciudad competitiva y estancada en sus diferencias, son todos sujetos en tránsito, por las calles citadinas, por el país, por un periodo histórico, junto con el circo que representa la idea del tránsito y lo momentáneo. Todas son figuras errantes, deambular en el que son acompañados por el narrador, momentáneamente -en lo físico-, porque en lo espiritual quedan siempre ahí. Esta fugacidad, de los seres de la urbe, la loca del carrito, el lanza, los quiltros, Bárbara, la Su, etc., constatan que la ciudad de Santiago no es una ciudad hecha para el habitar¹⁰¹, más bien es morada, es un “estar” en la ciudad sin habitarla. Pero el verdadero habitar de estos personajes, se desarrolla en la palabra de quién los narra, de allí la importancia del lenguaje en Lemebel, porque es esta palabra la que conforma la Cuadrícula¹⁰² que debe cuidar el ser humano para poder habitar. Es en la metáfora y los recursos en los que es cimentada la ciudad de Lemebel, la que aparece como un espacio –construido en la palabra, en la narración de la urbe- el cual, deja entrar “la simplicidad de tierra y cielo, de divinos y mortales”¹⁰³. Es decir, que es el lenguaje el que construye, el que produce los lugares del habitar -por medio del construir, como señala

⁹⁸ Lemebel, Pág. 165.

⁹⁹ Idealización que se produce por el procedimiento por medio del cual Lemebel rescata las historias que narra, es decir, la reinterpretación. Reinterpretación en la que incluye mucho de su visión, a veces antojadiza, que ve como una comunidad ideal la de la periferia. Recuerdos que rescata empapados por los sentimientos y vivencias de su infancia, mientras que demoniza aquellos elementos que se contraponen a su ideología, como lo son los sujetos o acontecimientos relacionados con la Dictadura. Idea que se desarrollará más profundamente en el capítulo IV donde se hace referencia a la ficcionalización.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰¹ Para Heidegger, en su artículo “Construir, habitar, pensar.” *En*: Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2001. Los mortales deben cuidar para poder habitar, pero esta relación de cuidado y habitar, no se ve en esa ciudad individualista que es Santiago, sino más bien en las palabras del autor, en las cuales aún rescata esa comunidad generosa que vive en la periferia de la urbe que se erige sólo como morada y como sostén de sus personajes vagabundos. Para Heidegger “los mortales no serían nunca capaces de esto [de habitar] si el habitar fuera únicamente un residir en la tierra, bajo el cielo, ante los divinos, con los mortales. El habitar es más bien siempre un residir cabe las cosas. El habitar como cuidar guarda (en verdad) la Cuaternidad, en aquello cabe en lo cual los mortales residen: en las cosas. Habitar que se daría entonces en su historia, en el relato, en el caso de la ciudad lemebeliana.

¹⁰² La Cuadrícula para Heidegger, es pensada como la comunión de lo mortal, lo divino, la tierra y el cielo, en la vida del ser humano. Pág. 111.

¹⁰³ HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar.” *En*: Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2001. Pág. 117.

Heidegger- lo que logra cosificar a la ciudad, convirtiéndola en relato, el cual apela a la memoria del lector.

PRESENCIA DE UNA MEMORIA PERSONAL Y UNA MEMORIA COLECTIVA EN LAS CRÓNICAS DE “QUILTRA LUNERA”

La memoria como recurso de la escritura lemebeliana

A lo largo de todos los capítulos anteriores, se han venido exponiendo los distintos elementos en la obra de Lemebel que se configuran como sustento de memoria, la que no sólo se entiende como la “facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”¹⁰⁴, sino también como sostén de la conciencia de sí y de otros, que es dada o ejercida por un sujeto, y que se transforma en mecanismo activo de la configuración de los seres humanos, en cuanto a su capacidad de recordar los hechos que se conservan en la memoria, y en transformar a ésta en soporte “teórico” o “experiencial” que construye visiones de mundo y formas de respuesta de los individuos.

Pero la presencia de un recurso tan “ambiguo”¹⁰⁵ como lo es la memoria, abre tres preguntas, las cuales abordaremos en las siguientes páginas: ¿Por medio de qué mecanismo se pone en evidencia o se devela esta memoria?, ¿De quién es la memoria que se manifiesta en los distintos elementos que configuran la narrativa de Lemebel? Y ¿Qué tipo de memoria se puede rastrear en las crónicas de Lemebel y que papel juega su presencia en ellas?

Para poder contestar la primera pregunta, hay que entablar la relación que existe entre la literatura y la memoria. Literatura, que muchas veces resulta ser un instrumento analítico, que le permite al sujeto insertarse en un análisis histórico mucho más profuso, que lo que la historia misma logra articular. Ello, porque la literatura es un lugar donde confluyen vivos y muertos, voces impugnadas y disgregadas, y no un monumento a una voz de consenso sobre lo que ocurrió, o más bien “pudo haber ocurrido”. Y aunque, este trabajo no tiene como fin deslegitimar a la historia como ciencia, irremediablemente surge el tema de la puesta en duda de aquella “objetividad” de los estudios históricos. Porque la Historia, de los sujetos, de los pueblos, de las naciones, Mundial y Universal (si es que algo así realmente existe), está basada en la forma en la cual el que data los acontecimientos y los documenta, los vivió o se acercó a ellos, con lo cual, notamos que la ciencia que se plantea como objetiva, se basa en elementos que se construyen principalmente por medio de la subjetividad para acercarse a su objeto de estudio.

¹⁰⁴ Primera acepción de la definición de memoria que da la RAE en www.rae.es

¹⁰⁵ Ambiguo en el sentido de lo difícil que es aprehender a la memoria como mecanismo, debido a las diversas significaciones que contiene el mismo concepto. Y porque la memoria es, como señala Jelin, “selectiva; la memoria total es imposible”. Lo que nos pondrá ante las problemáticas del recuerdo que comenta Herta Müller (en su entrevista citada en la Pág. 60). Para profundizar en el texto de Jelin, ver: JELIN, Elizabeth. “¿De qué hablamos cuándo hablamos de memoria?”. Artículo digital disponible [En: <www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Jelin_Cap2.pdf>](http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Jelin_Cap2.pdf) [consultado en: junio 2010]

Tal vez por ello muchos autores concuerdan en que la literatura es capaz de dar cuenta de una manera global de los procesos históricos, e incluso, logra conformar imaginarios nacionales, es el caso de Hayden White (1992) y Roland Barthes, entre otros, quienes también han establecido de que forma, estos discursos se relacionan con el poder. Para ejemplificar algunas de las propuestas de este discurso, nos adueñaremos momentáneamente del epígrafe que acompaña uno de los artículos de la académica María José Bruña, de la Universidad de Salamanca: "La historiografía, el más realista de los géneros literarios, es como la teología según Borges una rama de la literatura fantástica"¹⁰⁶. De hecho White¹⁰⁷ propone, que también la historia narrativa se puede considerar como legítima, distinta eso sí, de la legitimidad científica o histórica. Pero ella es portadora de una verdad sustancial, propone el intelectual, pues

"la historiografía narrativa puede muy bien, como indica Furet, «dramatizar» los acontecimientos históricos y «novelar» los procesos históricos, pero esto sólo indica que las verdades de que trata la historia narrativa son de orden diferente al de las de su contrapartida científica social" (White, 62)

Por la necesidad de cerrar el tema, convenimos para este propósito, acerca de la legitimación de la historia que se narra, como contenedora de un saber genuino. Constatación de la que partimos para poder dar cuenta de la importancia de este saber en las historias que narra Pedro Lemebel en sus crónicas.

Está claro sí, que lo que hace Lemebel no es una historiografía de la sociedad chilena, pero el elemento histórico es gravitante en su crónica, no hay duda de ello, puesto que el escritor nos presenta las pequeñas historias del Chile neoliberal, que ha crecido de manera desigual. Lemebel construye entonces un narrador de una "historia otra", de una historia que no ha tenido más espacios que el "programa acusete" (Lemebel, 145) de la tele chilena. Por medio de esta exploración del pasado, que se conecta con una observación crítica del presente, en el que se instala la voz que relata, es que el escritor logra reconstruir una identidad, tanto del grupo marginal al que retrata, como de una nación que se divide y que ha quedado marcada por la ruptura que generó la dictadura, la cual el sistema neoliberal agudizó.

La historia que construye Lemebel es una historia ficcionalizada, que es finalmente el proceso que separa a la historia de la literatura –asunto que no podemos perder de vista- y que sirve de mecanismo de "clasificación"; el que es también cuestionable desde el punto de vista de aquella veracidad a la que apela el historiador con respecto a su discurso. Esta discusión es materia para una reflexión que no tiene espacio, por ahora, en este estudio.

La ficción, a la que apelamos en esta investigación, es entendida por White, como un proceso de destilación y conversión de las experiencias, las cuales dotan de un significado a los acontecimientos "reales". En el caso de Lemebel, una resignificación que dignifica y reivindica a las "minorías", a los marginados de las políticas gubernamentales. Por lo cual su ficcionalizar, es un motivo en el que se explaya con aquellas causas de seres ilegítimos para el Estado, o alza la voz, contra las injusticias y las figuras nocivas del medio nacional. Su acto de ficcionalización es denuncia, su crónica es "el boceto de tiza que

¹⁰⁶ BRUÑA, María J. "La ficcionalización de la historia en la obra de Carlos Fuentes" En: <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/17-1/brugna.pdf>, Septiembre 2010.

¹⁰⁷ WHITE, Hayden. En su El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica. Barcelona: Ediciones Paidós. 1992.

marca un cuerpo en la vereda”¹⁰⁸. Y para elaborar dicha denuncia, Lemebel revela una serie de datos geográficos, sociales, fechas, personajes, situaciones, etc. elementos que están ficcionalizados, pero que entroncan el relato con la función de la crónica, crónica en la que se presenta la ficción como principio activo de la construcción narrativa. La cual logra ver con una mirada diferente los hechos del pasado. Una biografía no oficial del Chile del siglo XX, que se sitúa en el “entrelugar” de la historia y la literatura.

Pero ¿de dónde obtiene Lemebel, los datos verídicos que incluye en su narrativa? Datos que se entremezclan con la biografía personal, los hechos vividos, de él y del otro, la imaginación, la narración, todo esta inextricablemente ligado. Por lo cual, no pueden venir de otro lado, que no sea del ojo observador que ha conservado, minuciosamente y resignificado todos estos elementos en su memoria.

Memoria que es la fuente de su creación literaria, porque él mismo expresa: “Yo soy un esclavo de la memoria, yo no me olvido de las cosas que han pasado en este país y de los cómplices que tuvo la dictadura, ya sea en la literatura, en la cultura, en el espectáculo o en esta farándula repugnante que puebla la televisión. Yo no me olvido de eso”¹⁰⁹.

Ahora bien, por medio de este breve análisis que se ha venido exponiendo, hemos comenzado a acercarnos a la respuesta a esa primera pregunta, que se ha planteado en la página que da inicio a este capítulo, ¿Por medio de qué mecanismo se pone en evidencia o se devela esta memoria? De todo lo expuesto, lo primero que se puede extraer es que es la narración, la historia que se relata en cada crónica y que contiene los recuerdos, recuerdos que es “la loca”, aquella construcción lemebeliana, la encargada de presentar, exponer y develar. Se presenta como el mecanismo por medio del cual Lemebel da cuenta de su propia memoria. Pero aún no podemos dar respuesta del todo a una pregunta que requiere para ser contestada, dar respuesta a las otras dos que se han dejado abiertas también al comienzo.

Pero qué nos hace suponer, tan sueltamente, que es de la memoria, el recurso del que echa mano Lemebel al construir su relato, se preguntará el lector. Con todo lo que se ha venido exponiendo, el tema podría zanjarse en que lo que hace el escritor, es tomar una serie de historias a las que ficcionaliza. Pero para poder aclarar dicho asunto, tenemos que volver a la finalidad última de la escritura de Lemebel, que es aquel afán de justicia y reivindicación de la que se ha hablado ya largamente. Tomando ello en cuenta, nos sostenemos de la idea de Paul Ricoeur¹¹⁰, “el deber de la memoria es el deber de hacer justicia, mediante el recuerdo, a otro distinto de sí” (121). En base a eso, no es sólo la pura historia y el relato por el relato, los elementos que empapan la crónica montaje, de “Quiltra Lunera”, sino más bien la memoria como medio, para construir esa historia que busca, en alguna medida, reestablecer la dignidad de figuras que no han sido consideradas por la “oficialidad”. Pero la memoria, al ser un recurso de la historia narrativa, cae en el mismo procedimiento de ficcionalización que la historia que se relata, historia que proviene del recordar. Por tanto, la historia ficcionalizada se presenta como procedimiento para la construcción de esa mirada otra y de esa historia “extraoficial”, que reconstruye el cronista, por medio de pequeños acontecimientos y profundas miradas a la realidad que no logran

¹⁰⁸ BLANCO, Fernando. “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel”. En: “Reinas de otro cielo. Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel”. LOM Ediciones. Santiago: 2004. Pág. 155.

¹⁰⁹ FERRO, Roberto. “Aproximaciones a las crónicas de De Perlas y Cicatrices de Pedro Lemebel”. En Revista Cifra Nueva. Julio-Diciembre 2008, N° 18, (pp. 85-90).

¹¹⁰ RICOEUR, Paul. “De la memoria y la reminiscencia”. En su: La memoria, la historia, el olvido. Madrid: Editorial Trotta. 2003. Se citará según esta edición.

acceso a las formas de manifestación “objetiva” del historiador, por lo que ese hacer visible lo invisible, es también el modo en que se ficcionaliza en Lemebel.

Habiendo aclarado el tema de la memoria, es ahora imperioso dilucidar de quién es esta memoria, y para ello se debe establecer, primeramente, de que tipo de memoria puntualmente, se está hablando.

Memoria individual, Memoria colectiva

La memoria individual, es aquella que como procedimiento conlleva acordarse de algo, que a la vez, es “acordarse de sí” (Ricoeur, 19), puesto que el sujeto, cuando recuerda, se encuentra a sí mismo en el recuerdo, no sólo al objeto de memoria, ya que “me acuerdo de mí mismo, de lo que hice, cuándo y dónde lo hice, y que impresión sentí cuando lo hacia” (Ricoeur, 132), de allí que sea la memoria un acordarse de sí mismo. Es este procedimiento el cual vemos en las crónicas de Lemebel, quien testimonia las sensaciones, angustiosas o felices que le han dejado eventos y personajes. Y quien expresa esa memoria y la introduce en la narración, recreando el escenario en el que transcurren los sucesos es “la loca”, quien da cuenta de la memoria del propio Lemebel, aquella de la que él mismo es esclavo¹¹¹. Memoria que utiliza como mecanismo para realizar una denuncia.

Este ejercicio no es nuevo en la literatura, porque muchas personas escriben lo que han vivido, y es el narrador, en el caso de las crónicas de Lemebel, el que articula estos segmentos fragmentados, estas vivencias propias y ajenas, dentro del texto. Por lo que la memoria se yergue como relato y como ordenación. Convirtiéndose en una reconstrucción de lo hechos del pasado, en un discurso. Proceso que coincide con el que se realiza cuando se recuerda.

Pero la memoria es también una ficción, bien dice Herta Müller (Premio Nobel 2009), al proponer que

“la memoria es un terreno muy complicado. ¿Qué significa el recuerdo? ¿Quién se acuerda de qué? Cuando la gente recuerda lo mismo, muchas veces los recuerdos son muy distintos, porque los recuerdos son individuales, son propiedad privada, los construimos en la propia cabeza. Mientras uno experimenta las cosas no tiene tiempo, además, de reflexionar sobre lo que pasa. Y el recuerdo viene de la memoria, pero también de las heridas, los daños que uno arrastra consigo. Y también nos pueden obligar a recordar; es como un estado en el que uno se encuentra. Por eso el recuerdo no es un relato que uno va buscando libremente, el recuerdo también es algo torturante”¹¹².

Es esta elaboración la que fija Lemebel en su escritura, la cual desde este punto de vista, es una construcción propia de la mente. Y por ello es que se puede decir que su obra es memoria. La cual ha pasado por un proceso de reelaboración (que corresponde a la ficción, ya se ha dicho) y se presenta como una exhortación de aquellas heridas y padecimientos,

¹¹¹ Vide: Infra. Pp. 58.

¹¹² DIMOPULUS, Mariana. “Herta Müller, Premio Nobel 2009. Lengua, país y memoria” *En Ñ Revista de Cultura. República Argentina: Clarín. Sábado 3 de abril de 2010. Pág. 6.*

propios y ajenos, y de una serie de acontecimientos, que son considerados relevantes por el escritor¹¹³. Por ello es la crónica el género que le viene a Lemebel como anillo al dedo:

“Llegó un momento en que el cuento no se ajustaba a mis necesidades de realidad, de denuncia, de biografía y la crónica me vino como anillo al dedo. Ahora estoy un poco de vuelta pero no a la ficción porque hay una pasada biográfica de esos sucesos que ya ocurrieron. En lo mío siempre hay un anclaje en la realidad”.¹¹⁴

Y le viene como anillo al dedo, porque la crónica es el mejor género para dar cuenta de hechos históricos, y a la vez de hechos de actualidad. Por lo que todos los elementos, que se han venido describiendo, como característicos de Pedro Lemebel, se convierten en sí mismos y en su conjunto, en un soporte de la memoria del escritor.

Pero este proceso de recordar, que es realizado por una primera persona singular, por un “yo”, que arranca de Lemebel, para encarnarse en “la loca”, no es un recordar para sí. La memoria, en la crónica de montaje de Lemebel, no tiene la misma significación que en un diario de vida. Es una construcción para otros, es un “panfleteo” de retazos de historia, contruidos desde su visión y remembranza, que hace para sus lectores y para aquél que se tope con sus escritos, por ello sus textos pasan por medios masivos antes de transformarse en libros.

Es por medio de esta masificación, que Lemebel logra hacer llegar su crítica a un público bastante amplio, por medio de su escritura metafórica, que documentaliza la realidad del Chile, que es captada por el cronista, en sus paseos fugaces, por la ciudad de Santiago. Ciudad que se presenta como contenedor de elementos que se ligan con la memoria, porque está cargada de discursos que incentivan el recordar.

Ahora bien, la voz autobiográfica, y el proceso de recuerdo de aquella memoria individual de “la loca”, se enlaza también con los recuerdos de otros, los que se configuran como una memoria colectiva del pueblo chileno, quien es el interlocutor de la obra lemebeliana. Receptor que a la vez se ve envuelto e invitado a reconocerse en esta historia alternativa a la oficial.

Pero, si ya se ha planteado hasta el cansancio que la memoria es una elaboración personal, propia de cada individuo, resulta paradójico concebir la idea de una memoria colectiva. Una idea descabellada, para estas alturas del análisis. Sí, puede ser. Pero en estos tiempos en que la memoria, como política de no olvido, está en auge, los críticos que avalan la existencia de una memoria colectiva son múltiples, así como el número de detractores, de ella. Por lo que intentaremos exponer, brevemente, qué es lo que se entiende por memoria colectiva y cuales son sus dificultades al momento de abordarla, de manera de llegar a un consenso, con respecto a la forma en que se manifiesta y se construye, que sea útil al estudio que se ha venido realizando.

Uno de los críticos que ha popularizado y puesto en boga el término de Memoria colectiva ha sido Maurice Halbwachs¹¹⁵, quien la define como un cuadro de semejanzas que es común a un grupo y que no se extiende de manera externa a ellos, como la historia, expresándose de manera continua a lo largo de la vida de los sujetos,

¹¹³ Aquellos acontecimientos dignos de ser narrados, que son una de las condiciones para que se dé la crónica, como ya se ha expuesto repetidas veces a lo largo de este trabajo.

¹¹⁴ JEFANOVIC, Andrea. *Op. Cit.*

¹¹⁵ HALBWACHS, Maurice. Memoria colectiva y memoria histórica. *Revista Sociedad*, 12. 1998. Págs.191-201

“es la memoria de los miembros de un grupo, que reconstruyen el pasado a partir de sus intereses y marcos de referencia presentes. Esto implica entender la memoria como una actividad social, no tanto por su contenido, como por ser compartida por una colectividad y, sobre todo, por su carácter normativo y comunicativo”.¹¹⁶

Definición que da cuenta de la idea de existencia de una elaboración interior común entre distintos sujetos. Hecho que a todas luces, después de todo lo que se ha expuesto, parece inadmisibile. Ello, porque no es posible concebir la propuesta de que un acontecimiento pueda ser registrado por la subjetividad de un individuo -quien tiene toda una carga identitaria única y que se ha desarrollado en un contexto específico de vida, el cual es irrepetible- de manera coincidente a la de un tercero, quien interiorizaría dicho acontecimiento de igual forma que el primero, es decir, entregándole ambos, igual valor a la experiencia vivida.

Pero una forma de dar cabida a este hecho, es a partir de la noción, de que para recordar necesito de otros. Lo que se aclara cuando anotamos que la memoria individual ocurre, se basa, en la experiencia de sí y en las enseñanzas que se han adquirido de otros. De la misma manera en que el sujeto se recuerda (reflexivamente) en contraste con otros. Por lo tanto, es posible sostener la idea de que es en el grupo donde se cohesiona el recuerdo con el de un tercero, por lo que el individuo puede, efectivamente, elaborar una representación colectiva. Ello siempre que se parta del supuesto de que, cuando rememoro, me pongo en contacto con la conciencia del grupo en el que me sitúo en aquel pasado, es decir, que por medio del proceso de recordar, vuelvo al grupo. Desde este hecho, es factible aceptar la idea de que una colectividad construye sus recuerdos de una manera particular, en un momento histórico dado. Lo que posibilita reconocer la capacidad de entidades colectivas de recordar y de conservar recuerdos comunes. Puesto que la memoria al enmarcarse en contextos sociales, puede provocar un encuentro con otras memorias. Contacto que provoca que hechos que han afectado a la sociedad en su conjunto, convoquen un diálogo entre la subjetividad de los sujetos, o una memoria colectiva. En ese sentido esta construcción mnemotécnica colectiva, respondería a lo planteado por Elizabeth Jelin¹¹⁷,

“para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con “otros”. Estos parámetros, que implican al mismo tiempo resaltar algunos rasgos de identificación grupal con algunos y de diferenciación con “otros” para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. Algunos de estos hitos se tornan, para el sujeto individual o colectivo, en elementos “invariables” o fijos, alrededor de los cuales se organizan las memorias”.

En relación a ello, se puede desprender, que lo que se llama memoria colectiva corresponde a una construcción, la cual se “elabora” a partir del consenso de una colectividad, sobre acontecimientos significativos para el grupo, por lo cual, aceptamos la definición que Ricoeur hace de la memoria colectiva,

¹¹⁶ MAZÍ, Jorge. “Memoria Colectiva del Golpe de Estado de 1973 en Chile”. *En Revista Interamericana de Psicología/ Interamerican Journal of Psychology - 2004, Vol. 38, Num. 2 pp. 153-169*

¹¹⁷ JELIN, Elizabeth, “¿De qué hablamos cuándo hablamos de memoria?”. Pág. 7. Artículo digital disponible en [www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/ Jelin_Cap2.pdf](http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Jelin_Cap2.pdf) Agosto, 2010.

“la memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas”¹¹⁸.

Este consenso, tendería a provocar una “historización” y un reconocimiento del grupo en los hechos narrados, por medio de lo cual se lograría fortalecer el sentido de pertenencia de la colectividad, al adherir a dicha representación y con ello construir o más bien reforzar, la confianza en sí mismos y al verse parte de una realidad, en la que no están solos, y desde la que son reconocidos. Éste es el procedimiento que elabora Lemebel en su narrativa, puesto que reivindica a un grupo, marginado de la oficialidad, al menos en el capítulo “Quiltra Lunera”, rescatando sus valores positivos, en los cuales hace énfasis, como constitutivos de un tipo humano, que se emplaza en un Chile otro, con valores premodernos. Elementos que evoca en su relato y que son susceptibles de ser reconocidos y admitidos por una colectividad, como veraces. Reelaboración, que coincidiría entonces, con la representación de dicha masa lectora, que contribuye a crear y recrear esa memoria, ahora colectiva, que relata Lemebel.

Según lo anterior, nos creemos ya en posición de responder a las preguntas que inauguran el capítulo, y podemos concluir que es por medio del sujeto que narra, en las crónicas de Lemebel, es decir “la loca”, que se produce una confluencia de la memoria - la cual ha sido ficcionalizada, al hacerla objeto de la narración y al ponerla en la voz de éste narrador- tanto del propio escritor, es decir individual, como de una colectividad, la que se reconoce, en los hechos relatados en la crónicas de “Quiltra Lunera” y que reconoce, a los sujetos que retrata la pluma lemebeliana. Lo que logra provocar el despertar de los receptores, quienes ven en la obra un acto de denuncia de parte del narrador. Quien acusa y expone la realidad de este grupo de sujetos marginados, al cual reivindica, al menos desde la escritura, de su situación de N.N., al prestarles una voz, para que se descubran las atrocidades y el olvido en el que se encuentran sumidos.

En todas las crónicas de “Quiltra Lunera” nos encontraremos con marcas discursivas que dan cuenta de la presencia de la memoria individual del autor, cuyo discurso es proferido por el narrador, es decir “la loca”. Marcas que dan cuenta del acto de recordar de su parte, por ejemplo en “Solos en la madrugada” (o “el pequeño delincuente que soñaba ser feliz”)¹¹⁹, las marcas de la primera persona singular, son constantes, lo que indica la presencia inequívoca de elementos autobiográficos: “de decirle que fumo Life, para que supiera mi estado económico, igual me dice que bueno aspirando mi tabaco ordinario, igual me busca conversa”, “y yo, tartamudo, lo cuenteo hablándole sin pausa para distraerlo, pensando que viene el atraco”, “no dejo de hablar mirando de perfil por donde me arranco”, “¿Teníai miedo?, me pregunta. Un poco me atreví a contestar”. En cada una de las citas recogidas, se presenta la voz de esta figura, de “la loca”, que narra su aventura nocturna con el muchacho lanza del centro. Pero esta presencia del yo, de la memoria individual se entronca también, con un discurso generalizador, que da espacio a que la colectividad se sitúe también como receptor y recordante de esos hechos. En el misma crónica se aprecia en momentos como “De encontrarse en la oscuridad de telarañas con un chico por ahí. De saber que éramos dos extraños, en una ciudad donde todos somos extraños” (Lemebel, 147). En este fragmento, se puede notar esa generalización del muchacho, de manera de que el lector pueda ser capaz de ponerle un rostro, de identificarlo con cualquier chico al

¹¹⁸ *Ibíd. Pág. 5.*

¹¹⁹ LEMEBEL, Pedro. Op. Cit. 147, Todas las frases que se citan a continuación han sido extraídas de la misma página.

que le ha tocado una vida difícil y que el que lee haya podido conocer. También incluye a la masa lectora, en el amargo “todos somos extraños”, lo que busca que el receptor, se reconozca como ciudadano de un Santiago apático, ajeno, el cual, todos logramos construir y reconocer como espacio en el que converge nuestro diario vivir.

Mucho más claramente, se observa la presencia de esta memoria individual que se ha disuelto en la memoria de la colectividad, en la crónica “La loca del carrito (o “el trazo casual de un peregrino frenesí”)), en el que el narrador, la “loca”, se hace parte de la masa lectora. Es también a sí mismo a quien está dirigido el relato, pues su discurso se articula desde un nosotros, y apela a una memoria de lo cotidiano, en la que no deja duda, que todos somos parte y que todos conocemos; “De verlo continuamente cruzar la ciudad” (Lemebel, 145), “Todos vemos a diario su tranco sin prisa” (Lemebel, 146).

Esta conjunción de ambas memorias se aprecia en “La historia de Margarito” cuando el narrador, apela a su memoria “Tendría que arremangarme los años para recordar a Margarito” (150), “Lo recuerdo tan solo, en ese tristísimo exilio de princesita traspapelada de un cuento equivocado”, “Creo que nunca olvidaré esa escena” (151), para al final plegarse a la memoria de un grupo, de los niños raros, “tampoco supe lo que pasó con él desde esa violenta infancia que compartimos los niños raros, como una preparatoria frente al mundo” (152).

En “La muerte de Condorito (o “recuerdos de Pelotillehue”) se apela al lector a recordar la historieta nacional, que aún hoy existe, aunque no con la misma vigencia de sus años de gloria. “Condorito fue el relator de otro país, desaparecido bajo las latas del tercer mundo” (154). Conmemora al pajarillo que supo divertir los días del chileno, con sus aventuras en las que retrataba una identidad, que en un tiempo pasado nos correspondió como nación.

En las crónicas “Las Amazonas de la Colectiva Lésbica Feminista Ayuquelén” y “Barbara Délano (o “una perla de luna que naufragó con el sol”)” el recurso que esgrime el narrador para hacer parte de la historia al receptor es un poco diferente, porque no apela al personaje que encontramos en las calles de Santiago y que todos nos hemos topado, ni tampoco generaliza a los sujetos, de forma que podamos ponerles un rostro, de manera de contextualizar en el relato nuestra propia historia personal. En las dos crónicas citadas, rememora dos sucesos reales, que todos conocemos y que se han quedado en nuestra memoria, por lo impactantes e inexplicables. El asesinato de Mónica Briones, crimen que fue bandera de lucha del grupo lésbico Ayuquelén. Lucha que fue testimoniada, por los *graffitties* que mancharon las calles de Santiago, como una marca embarazosa, que no se borra hasta que llegue la justicia. Y el accidente del vuelo de Aero-Perú, por el coste de vidas humanas, dentro de las que se podían contar, un número importante de chilenos, quienes no estamos acostumbrados a noticias de tragedias aéreas. Ambos sucesos, son acontecimientos que han sido vistos y han despertado sensaciones en todos los chilenos, por lo cual el narrador, apela a sucesos que son del conocimiento del colectivo, y los hace susceptibles de ser recordados, haciendo que el lector logre trasladarse en el tiempo y desempolva los almanaques en que yacen nuestros recuerdos de la historia nacional.

En “El cumpleaños del Ricardo Polvorín” el narrador hace confluir en su recordar, al recuerdo de otro, en el que son otros los portadores de esa memoria “Si tengo que decir algo, me lo contaron, lo supe por allá en los 80” (159), la cual él sólo presenta, pero que para ello, tiene que rememorar un hecho que ha venido desde una fuente difusa, él es ese alguien que la escuchó. Esta forma de presentar el relato, introduce inmediatamente memorias “otras” y de otros, en el texto, por lo que, desde el inicio, se configura la narración como un acto de memoria. Además, apela al lector, al hacerle recordar el “Circo Timoteo” y las

comunas de Santiago que la Rosita Show recorre desde la carpa al cumpleaños y viceversa; “el auto cruzó el centro, subió por la Alameda, Providencia, Apoquindo, Las Condes y siguió subiendo” (160).

En “Memorias del quiltraje urbano (o “el corre que te pilló del tierral”)", y en “Flores plebeyas (o “el enterrado verdor del jardín proleta”)", retrata segmentos urbanos de los sectores periféricos de Santiago. El campamento, de generosidad pobre, y las poblaciones de color gris polvo. Por medio de sus descripciones, de lo visto y lo oído, “la loca”, traslada a los lectores hasta aquellos escenarios, hasta la intimidad de la “guardida de trapos y cartón” (162) del quiltro callejero, y del “cuadrado de tierra para sembrar paico, la menta, el toronjil y también la matita de ruda” (165) de las señoras que cultivan su jardín popular. En aquel situar al lector, lo hace cómplice de aquellos pequeños gestos, de los grupos que ha retratado, dónde apela a nuestros recuerdos del quiltro callejero, que nos invita a situar en el polverío periférico, además de hacer confluir nuestra memoria con la identificación en aquella frase que todos hemos escuchado alguna vez, proveniente de la sabiduría popular, de vecinas o abuelitas “para que «salga el mal y entre el bien, como entró Jesús a Jerusalén»” (165).

Por medio de los recursos mencionados, “la loca” va conjugando en la narración la memoria individual, que pareciera provenir del recordar de Lemebel, aunque también, puede ser la ficcionalización de una memoria individual, que nace de lo observado en los paseos de “la loca” por la realidad nacional, y la memoria colectiva, que se establece como la memoria de los grupos humanos que son representados en cada relato: los transeúntes, los santiaguinos, los lectores, los chilenos, las mujeres de la población, los que hemos observado a los quiltros en las calles, los que nos hemos detenido en los rayados de la ciudad, los que hemos tenido un compañero “raro”, etc. Memoria colectiva, que también se hace presente, cuando el lector entra en el juego del escritor, al dejarse llevar por el relato y hacer resurgir, tras cada evocación de un pasado conocido, aquellos sentimientos que, antaño, produjo ese acontecimiento o personaje, transformando esa memoria de la colectividad en un elemento que resignifica también el relato. Lo que permite reconocer la denuncia y plegarse al grito de justicia de las historias de las que también formamos parte. Porque nuestra subjetividad es un elemento articulador de la realidad y la ficción de la narración de “la loca”, construcción literaria donde confluye la memoria del yo y del nosotros.

CONCLUSIONES

En este trabajo, se ha realizado no sólo una labor analítica del capítulo “Quiltra Lunera”, contenido en “De Perlas y cicatrices. Crónicas Radiales” de Pedro Lemebel. También se ha podido hacer un recorrido por las características del género crónica, donde se ha dado cuenta de las particulares que el escritor toma de él y que combina con una serie de otros recursos y discursos, hasta configurar su escritura como un género “otro”, también perteneciente al de la crónica, pero que en la multiplicidad efectos que provoca en los lectores, es susceptible de ser catalogado como una Crónica de Montaje, pues, por medio de la crítica y el reconocimiento de los elementos por parte del lector, éste logra “extrañarse”, alejarse, tomando una distancia crítica de aquellas historias que se le narran.

La narración se ha expuesto como un procedimiento que conlleva, en Lemebel, la introducción de un tipo especial de narrador, “la loca”, quien se conforma como este paseante que recorre las calles de Santiago y que es portador de denuncia y memoria, cuyo punto de partida y desde donde se configura es desde la marginalidad de los sujetos, quienes son retratados por las letras lemebelianas. Marginalidad en la que el mismo narrador, se encuentra a sí mismo y con la que se identifica, de manera cariñosa y llena de dignidad. Porque la marginalidad presente en la obra de Lemebel, clama por reparaciones, pues no es un estado escogido, sino los resabios de procesos históricos, que fueron segregando a un sector de la población que no tenía cabida en la maquinaria elaborada por la Dictadura, porque no encajaba en el modelo de consumo neoliberal. Marginalidad que siguió existiendo con la llegada de una democracia que se mantuvo siempre en diálogo con una derecha que seguía rindiendo pleitesía a la figura de Pinochet, acto que dejó la amarga sensación de una democracia que no ha sido.

Todos estos sucesos se enmarcan en la elaboración cronística del autor, quien narra desde un estilo particular la ciudad de Santiago, a la que carga de características negativas y acusa su descentralización. Ciudad que aún está cargada de humanidad, en los sectores periféricos. Este Santiago es recorrido y puesto al descubierto por “la loca”, quien va captando y dibujando a los personajes que lo han marcado, retratándolos con su tinta, que busca dignificar las personalidades que Lemebel va reuniendo en un álbum que se yergue como la construcción de una cartografía alternativa. Cual coleccionista amoroso, recopila estas historias, las cuales exhibe, por medio de su construcción “fotográfica” de la realidad nacional. Coleccionismo que se deriva de un sentimiento de responsabilidad y que el coleccionista, por medio de la transmisión de estas historias periféricas, logra una denuncia con tardíos homenajes, hacia los personajes que como “la loca del carrito” también van recogiendo, por las calles de Santiago, los guiñapos que la capital desecha en su flamante modernidad. Guiñapos que el narrador en su idiolecto barroco, transforma en objetos maravillosos y que por medio de la invención ingeniosa de formas, nos presenta las imperfecciones como elementos que suscitan interés, donde converge lo extraño y lo extravagante, conformándose el relato como una estética de lo expresivo. Estética que más que la búsqueda de la belleza, presenta lo extraordinario, cualidades todas que en sí mismas son dotadas de belleza, por medio de la construcción en la forma, es decir, por el uso de aquella metáfora que nos muestra a los sujetos del relato como seres hermosos. Personajes que el narrador retrata como perlas errantes, quienes en su rareza y locura fascinante, aún andan sueltas por la urbe.

Todos estos son elementos que configuran una parte de la memoria colectiva del pueblo chileno, la cual confluye en la memoria individual del escritor, mecanismos ambos, que son expuestos por “la loca” en una narración que expone las debilidades de un país y de una ciudad, que han apartado la mirada a las minorías que la conforman. Minorías por las que Lemebel levanta la voz y la pluma, poniendo en el tapete de su crónica, una lucha por la justicia y por reivindicaciones necesarias, de un sector que es, parte de nosotros, de nuestra y sociedad y de nuestra historia nacional, incluso mucho más que los sectores que se han plegado al sistema, hasta el punto de transar sus valores, los cuales aún se conservan, todo lo auténticos que son, en este grupo apartado y en los recuerdos de todos los que podemos ser convocados en las crónicas lemebelianas.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Autor

LEMEBEL, Pedro. "De Perlas y Cicatrices. Crónicas Radiales", LOM Ediciones. Santiago, Chile. 1998.

Bibliografía Crítica

BENAVIDA, Salvador. "Pedro Lemebel: apuntes para un estudio". Revista Mapocho n° 50. Julio 2001.

BLANCO F., "Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel". En: BLANCO F., FRANCO J., LLANOS B., DOMÍNGUEZ H. (Eds.). *Reinas de otro cielo. Modernismo y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago. LOM Ediciones. 2004.

COSTA, Flavia. "Entrevista: Pedro Lemebel. "La rabia es la tinta de mi escritura"". En *Suplemento Ñ, Diario Clarín de Buenos Aires*. Sábado 14 de agosto de 2004. Disponible en :<www.letras.s5.com%20pl180804.html> [consultado en: julio 2010]

FERRO, Roberto. "Aproximaciones a las crónicas de De Perlas y Cicatrices de Pedro Lemebel". En Revista Cifra Nueva. Julio-Diciembre 2008, N° 18, (pp. 85-90).

FRANZ, Carlos. "Pedro Lemebel: "En el Zanjón de la Aguada están mis raíces como escritor"". En Crítica de teatro. 12 de julio de 2003.

GUERRA, C., Lucía. "Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel". En Revista Chilena de Literatura n° 56. Abril 2000. Págs. 71-92.

JEFTANOVIC, Andrea. Entrevista a Pedro Lemebel: El Cronista de los Márgenes. En *Página chilena al servicio de la cultura*. <www.letras.s5.com/20pl200608.html> [consultado en: julio 2010]

LOJO, Martín. Entrevista a Pedro Lemebel: "Mi escritura es un género bastardo". En *La Nación, Argentina*. Sábado 13 de Marzo de 2010. Disponible en <<http://letras.s5.com%20pl130310.html>> [consultado en: julio 2010]

MORALES, Leonidas. "Pedro Lemebel: género y sociedad". *AISTHESIS* N° 46 (2009): 222-235. En <www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n46/art12> [consultado en: julio de 2010]

"Maquillaje, rabia y provocación". [En línea] <<http://www.memoriachilena.cl/catalogo/resultado.asp?text1=pedro+lemebel&fecha1=0&fecha2=3000&t0=1&t1=1&t2=1&campo=0&t3=1>> [consultado en: julio 2010]

Bibliografía General

- BARTHES, Roland. En “Semántica y urbanismo”. En su La aventura semiológica. Barcelona: Editorial Paidós. 1990.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En su: Sobre algunos temas en Baudelaire. Buenos Aires: Leviatán, 1999.
- BERMAN, Marshall. “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana. En su: Todo lo sólido se desvanece en el aire. México: Siglo Veintiuno Editores. 2003.
- BRUÑA, María J. “La ficcionalización de la historia en la obra de Carlos Fuentes” En: <<http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/17-1/brugna.pdf>> [consultado en: septiembre 2010]
- BÜRQUER, Peter. Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península, 1997.
- DIMOPULUS, Mariana. “Herta Müller, Premio Nobel 2009. Lengua, país y memoria” En Ñ Revista de Cultura. República Argentina: Clarín. Sábado 3 de abril de 2010.
- ECHAVARREN, R. y GIORDANO, E. En: “Montaje y alteridad del sujeto”. Santiago: Instituto Profesional del Pacífico. 1986.
- ECO, Humberto. “La fealdad ajena, lo kitsch y lo camp”. En su Historia de la Fealdad. Barcelona: Lumen. 2007.
- ELIECER J., Cancionero. [En línea] <www.ucm.es/info/especulo/numero21/llanto.html> [consultado en: septiembre de 2010]
- FRISBY, David. “La ciudad observada. El flâneur en la teoría social”, “La ciudad disuelta. La teoría social, la metrópoli y el expresionismo”. En: Paisajes urbanos de la modernidad. Universidad Nacional de Quilmes. 2007.
- GIANNINI, Humberto. “Rutina y transgresión en el lenguaje”. En su La “Reflexión” Cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia. Santiago de Chile. Editorial Universitaria. 1988
- HALBWACHS, Maurice. Memoria colectiva y memoria histórica. Revista Sociedad, 12. 1998. Págs.191-201
- HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar.” En: Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2001. HERRERA, Earle. En su: “La magia de la crónica”. Caracas. Fondo Editorial de Humanidades y Educación. 1991.
- JELIN, Elizabeth, [on line] “¿De qué hablamos cuándo hablamos de memoria?”. Artículo digital disponible En: <[www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/ Jelin Cap2.pdf](http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Jelin_Cap2.pdf)> [consultado en: junio 2010]
- KERKIK, Claudia. (ed.), En torno a Walter Benjamin, México, UAM, 1993, p. 21.
- LEFEBVRE, H. En La revolución urbana, Madrid, Alianza editorial. 1970
- MAZI, Jorge. “Memoria Colectiva del Golpe de Estado de 1973 en Chile”. En Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology - 2004, Vol. 38, Num. 2 pp. 153-169
- MESQUITA, Júlio y MONETA, Maria Laura, “Deslizamentos do neobarroco na tradição rioplatense: Copi e Perlongher Problematizando a questão da “literatura nacional”.

-
- En Actas de Jalla Brasil 2010. Instituto de Letras Universidade Federal Fluminense. 2010. Págs. 1320-1325.
- NEGRÓN M., Carolina. "Montaje en Variaciones ornamentales de Roland Kay, La Nueva Novela de Juan Luis Martínez y Boquitas Pintadas de Manuel Puig". Tesis para optar grado académico de Magíster en Literatura mención Teoría Literaria. Santiago, Chile. Universidad de Chile. 2010. 80 hojas.
- RICOEUR, Paul. "De la memoria y la reminiscencia". En su: La memoria, la historia, el olvido. Madrid: Editorial Trotta. 2003.
- SANCHÉZ- BIOSCA, Vicente. "Del excentrismo formalista al principio del montaje" En: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631924573830199024/p0000003.htm#12>> [consultado en: septiembre de 2010]
- SARLO, Beatriz. En su "Escenas de la vida posmoderna". Ariel. Buenos Aires: 1994.
- SIMMEL, Georg. "Las grandes ciudades y la vida intelectual". En: Discusión. Barcelona. 1978. Págs. 11-24.
- TROPA, Emerson. "La nueva narrativa chilena, otro intento de aproximación". <www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=629> [consultado en: julio 2010]
- VIGNOLO, Alfredo. "Don Ricardo Palma y la identidad nacional: el costumbrismo". En: Aula Palma V Instituto Ricardo Palma. Perú. Universidad Ricardo Palma. 2006.
- WHITE, Haydeen. En su "El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica". Barcelona: Ediciones Paidós. 1992.
- Humanipedia: <<http://www.humanipedia.org/es/wiki/index.php?title=Marginalidad>> [consultado en: septiembre de 2010]
- <<http://www.uchile.cl/cultura/actividades/glosario/glosario.html>>, [consultado en: agosto 2010]