

Susana Rosano
Universidad Nacional de Rosario

Pedro Lemebel y su poética del devenir

191 { texturas 12

Desde su exceso irrespetuoso, desde una retórica que hace del margen y de la errancia su centro vital, la obra de Pedro Lemebel se ha convertido en los últimos años en un caso, casi ejemplar, de nomadismo escriturario. Una obra que no sólo desmantela las rígidas fronteras de lo sexual, con una errancia travesti que hace estallar la mirada falocéntrica de la literatura, sino que además dinamita otras fronteras, no menos importantes en la historia cultural: las que separan el periodismo de la literatura, la ficción de la dureza testimonial, la alta cultura de los géneros «menores»; lo oral de lo escriturario.

En este artículo se problematiza la obra de Lemebel a partir de dos ejes básicos. En primer lugar, se analiza la larga genealogía de la crónica en la historia cultural latinoamericana como la de un género que permite leer la emergencia de la ciudad moderna, sus múltiples representaciones, los miedos y fantasmas que provoca, sus opacidades, conflictos y marginalidades. En un segundo momento, se estudia la relación al interior de la obra de Lemebel entre género y poder, a partir de la hipótesis de que ésta constituye un eje articulador de toda su obra.

Palabras clave

{ crónica, género, poder, dictadura }

The following article examines the urban chronicle of Pedro Lemebel in light of its historical conditions of production (the memory of dictatorship and the present of globalized merchandise) It focuses on the idea of border: the border between masculine and feminine, and the relationship between Gender and Power. It also analyzes the chronicles as a hybrid genre that, nourished by multiple sources, it may account for the emergence of the modern city, its various forms of representation, the fears and ghosts it gives rise to, its opacity, conflicts and marginalities.

Key words

{ chronicles, gender, power, dictatorship }

Desde su exceso irrespetuoso, desde una retórica que hace del margen y de la errancia su centro vital, la obra de Pedro Lemebel se ha convertido en los últimos años en un caso ejemplar de nomadismo escriturario. Una obra que no sólo desmantela las rígidas fronteras de lo sexual, con una errancia travesti que hace estallar la mirada falocéntrica de la literatura, sino que además dinamita otras fronteras, no menos importantes en la historia cultural: las que separan el periodismo de la literatura, la ficción de la dureza testimonial, la alta cultura de los géneros «menores»; lo oral de lo escriturario.

Cronista popular, militante neobarroco, desde sus afeites retóricos, el escritor chileno logró hacer de la cursilería el guiño cómplice desde donde sostener una verdadera poética de la indefinición sexual. Pero esta indefinición contamina también los géneros (escritura, visualidad, activismo) a partir de los cuales Lemebel logra expresar su rabia, su rebeldía, y construir, como certeramente señalara Carlos Monsivais, una «literatura de la ira reivindicativa». Su nomadismo coincide con el cambio de nombre que realiza a fines de los años ochenta: después de haber publicado en 1986 un primer libro de cuentos, *Incontables*, bajo la firma de Pedro Mardones, el escritor decide abandonar el apellido paterno, y colocarse el de su madre, que es mujer, pobre y además hija natural.

Vuelto a nacer ya como Pedro Lemebel, sus próximos pasos serán formar parte junto a Francisco Casas del colectivo las Yeguas del Apocalipsis, donde el arte se funde con la intervención política antipinochetista. Bajo la certeza de que la ficción literaria se estaba escribiendo en Chile «con la sábana blanca de la amnesia» (Blanco y Gelpí, 1997:93), la mudanza de identidad en Lemebel irá de la mano de la adopción de un género híbrido como es el de la crónica, un género que le permitirá (en sintonía con las barriadas pobres, los cinturones periféricos, los travestis callejeros) practicar el devenir. «En mis crónicas la recompensa de ese derivar tal vez sea el regocijo del ojo en la lentejuela travesti que consumió su brillo por una succión remunerada. Tal vez mi crónica es el excedente de ese recorrido, los desperdicios iletrados» de la teoría deleuziana del devenir, sostiene al respecto Lemebel en una entrevista (Blanco y Gelpí, 1997:93).

Me interesa en este artículo reflexionar sobre esta inestabilidad genérica, la que permite la aparición de discursos históricamente reprimidos, como el de las locas, y ver cuál es su punto de fuga en relación al poder. En primer lugar, me voy a preguntar por el lugar que ocupa la crónica en el contexto de la literatura de América Latina y por la posibilidad que la misma tiene de narrar nuestra heterogeneidad posmoderna.¹ En un segundo momento, me voy a detener en el tercer libro de crónicas de Lemebel, *De perlas y cicatrices*, para indagar en la relación entre género y poder, que considero es un eje fundamental a partir del cual se puede leer la totalidad de la obra del chileno.

I.

La crónica puede ser pensada como un género híbrido capaz de dar cuenta en sus múltiples apropiaciones de la irrupción de la ciudad moderna, sus distintas representaciones, los conflictos y marginalidades que provoca. En este sentido, es necesario recordar que la crónica es un género de larga genealogía en la historia de la cultura y la literatura latinoamericanas. Su origen nos remite a la época de la Colonia,² con sus distintas versiones sobre los hechos del Descubrimiento, Conquista y Colonización, y su descendencia atraviesa varios siglos, con momentos particularmente fascinantes como el de los cronistas viajeros de los siglos XVIII y XIX, o el de los modernistas, a finales del XIX. Como género marginal, la crónica opera en el límite entre la pura referencialidad y la ficción, siempre encabalgada entre las fronteras del género,³ o, en palabras de Susana Rotker, «la crónica frente a la hipocresía de la literatura como desconfianza de la representación literaria», más allá de los diversos formatos en que suele articularse, como la radio, el diario o el libro.

En esta inestable relación entre el periodismo y la literatura, donde es precisamente subsidiaria de ambos géneros, la crónica se puede leer como una forma fragmentaria, espacio escriturario siempre amenazado por la contaminación. Y es por ello que esta narrativa se ha establecido con frecuencia dentro del corpus textual latinoamericano como «una instancia débil de la literatura» (Ramos, 1989:112), un lugar discursivo heterogéneo que posibilitó ejercicios de sobreescritura de los intelectuales en los periódicos de los siglos XIX y XX, ante la emergencia de la industria cultural mucho antes que el cine, la radio y la televisión. De esta manera, ante la aparición de nuevos sujetos colectivos, nuevas formas de producción cultural y movimientos sociales que no siempre son registrados de la misma manera por la alta literatura, el espacio de la crónica se constituye como mixto: a veces su circulación se da en las formas de la comunicación masiva, como el diario o la radio —es el caso, por ejemplo, de Pedro Lemebel—,⁴ a veces son coptadas por la alta literatura, a partir del formato libro, como en los textos de Carlos Monsivais y Elena Poniatowska. La crónica, incluso, ha sido absorbida como forma de la crítica cultural en textos como *Escenas de la vida posmoderna*, de Beatriz Sarlo. Sin embargo, más allá de su formato, persiste en ella su función de registro de la inestabilidad y la violencia que viven las ciudades y los sujetos latinoamericanos. En este sentido, los relatos de la megaciudad polifónica (como los llama Néstor García Canclini) son especies de relámpagos fragmentarios que intentan poner un mínimo orden, un cierto marco de inteligibilidad, al caos descentrado y discontinuo en que se han convertido las urbes posmodernas latinoamericanas.

Género de imprecisos perfiles, forma híbrida, escritura que podríamos presentar como de fronteras, la crónica revela su origen periodístico y postula la existencia de un sujeto productor sometido a los vaivenes de las reglas del mercado. Como forma no canónica, arrojada siempre a los márgenes de la literatura, la crónica permite una salida del campo del «arte» y la «alta cultura», e instaura un modo de narrativizar la fugitiva realidad desde un lugar siempre precario y huidizo, sometido permanentemente a los avatares de lo discontinuo, lo superfluo, lo cotidiano. Un subgénero por

lo tanto acechado por la necesidad de referencialidad y de actualidad que impregna sus condiciones de producción. Desde esta perspectiva, nos son útiles los conceptos de Walter Benjamín sobre la liquidación del «aura» en la época de la reproductividad técnica. El periódico, con su consecuente fenómeno de masificación y el acceso de nuevos sujetos a la escritura, cancela precisamente ese lugar sagrado que inviste para la cultura de elite lo escriturario. En este sentido, Josefina Ludmer se viene preguntando hace un tiempo por los quiebres que las producciones de «este mundo hiperexpresivo» (el término pertenece al crítico Reinaldo Ladagga) están produciendo en la literatura, ruptura que ella ubica en los años noventa. Muchas escrituras actuales, dice Ludmer, siguen apareciendo como literatura, en el formato libro y con el nombre del autor, pero es imposible sin embargo leerlas a partir de categorías literarias como autor, obra, estilo, texto, sentido. No sólo un gran porcentaje de lo que se viene publicando en forma de libro sino experiencias teatrales como el proyecto Biodrama, de Vivi Tellas, impiden saber claramente si los personajes son reales o no, si la historia ocurrió realmente o es inventada, si son ensayos, novelas, biografías, grabaciones o diarios. Y desde aquí una de las consecuencias más evidentes que Ludmer lee en la literatura de la época de los medios —y que rotula bajo el término de «literaturas postautonómicas»— es que estas ya no funcionarían más a partir de la lógica de los campos de Pierre Bourdieu.

Es interesante ver que este diagnóstico sobre el fin de la autorreferencialidad de la literatura coincide con otros postulados que se están realizando desde la crítica del arte. En este sentido, el libro de Graciela Speranza *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006) indaga a partir de una «instalación crítica» propia obras de Borges, Cortázar, Puig, Aira, Piglia y Kuitca, a través de las secuelas que dejó Duchamp en el arte argentino, para estudiar precisamente los movimientos que las artes están produciendo en estos momentos hacia afuera de sus campos específicos.

Por otra parte, las crónicas se presentan como un fenómeno cultural privilegiado para leer los entrecruzamientos históricos, políticos e ideológicos. Y esto entendido como lo han planteado Gilles Deleuze y Félix Guatari: que un texto no es simplemente una imagen del mundo sino que «hace rizoma con el mundo», a la manera de una máquina viva. De la bibliografía existente sobre crónica —que es bastante dispersa y en general sólo se refiere a algunos momentos en particular— son muy interesantes los trabajos de Susana Rotker y Julio Ramos, ambos centrados en la producción de la crónica modernista, de fines del siglo XIX. Ramos lee las crónicas de José Martí, Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo como un «fenómeno residual» y reflexiona sobre el «límite» que representa el periodismo para la literatura en un doble sentido. Por un lado, el periodismo relativiza y subordina la autoridad del sujeto literario, pero asimismo el límite se puede leer como condición de posibilidad de un «interior» literario. Por su parte, Susana Rotker plantea a la crónica como «un espacio de condensación», un encuentro dialéctico no resuelto ni estático, y pone mucho énfasis al afirmar que este nuevo género que funda Martí y utilizan casi todos los modernistas se convertirá en el laboratorio de ensayo del «estilo» modernista, como diría Rubén Darío.

Los críticos reconocen que ya comenzado el siglo XXI, el género cronístico ha sido el testigo privilegiado de las transformaciones que sufren las ciudades latinoamericanas, su esfera pública y la función de sus intelectuales. En los modernistas —acechados según plantea Graciela Montaldo por una «sensibilidad amenazada»— podíamos descubrir una prosa de rasgos artísticos donde la voz del paseante narrador todavía lograba imponer con su letra un cierto orden a la cartografía urbana. Pero ya sobre el otro fin de siglo, el del XX, mucho más cercano, ya no se trata de los sentimientos contradictorios que produce en los escritores la reciente masificación social que deben enfrentar y su incipiente reconocimiento de la necesidad de la autonomización literaria. Ha transcurrido casi un siglo. La industria cultural y la creciente masificación han transformado ritos y costumbres. A partir de 1980, la apuesta brutal a las políticas neoliberales en Latinoamérica va dejando cada vez más en claro que los excluidos del sistema no tienen retorno. La ciudad ahora es vista como una dispersión que no cesa, como un caos descentrado y fragmentado que necesita de nuevas narratividades para poder ser aprehendida.

A la figura del *flaneur* urbano de fin del siglo XIX, mundano y todavía con algunos resabios románticos, le sucede sobre fines del siglo XX una personalidad mucho más política de observador social que todo lo pone a prueba. Muchas veces el matiz de reflexión que vuelcan en sus textos los cronistas los acerca al ensayo, y desde allí estalla la denuncia y la crítica; otras, el desencanto. Crónicas que indagan y se inmiscuyen en las secuelas de la dictadura y en la permanencia de algunos elementos de los aparatos represivos del Estado argentino, como las de Miguel Bonasso, Juan Gelman y Tomás Eloy Martínez, aparecidas por primera vez en las contratapas del diario *Página 12*, son un claro ejemplo de esto. Crónicas que indagan en los bajos fondos de San Juan de Puerto Rico, Bogotá o Santiago de Chile, con sus lógicas de violencia y exclusión (las de Edgardo Rodríguez Juliá, Heriberto Fiorillo y Pedro Lemebel). Crónicas que leen los nuevos rituales de una sociedad de masas donde la estampita de Santa Rosa de Lima y la revista *Playboy* se juntan sobre una mesa de luz, o las formas de la música popular se entremezclan con los himnos religiosos en la peregrinación a la Basílica de Guadalupe (en las crónicas de Antonio Cisneros y Carlos Monsiváis).

La crónica de los últimos años del siglo XX y principios del XXI impone por tanto un estilo heterogéneo que descentra la voz narradora y sus estrategias organizativas, en un intento por tratar de representar el caos creciente de las cartografías urbanas. Pero los públicos también han cambiado en este espacio de cien años. Darío, Martí, Julián del Casal escribieron para aquellos lectores anónimos que no tenían acceso a la modernidad que ellos estaban viviendo, pero también lo hacían —y tal vez éste era su principal destinatario— para el público que sí conocía los escenarios europeos o norteamericanos, y le interesaba estar al tanto de las «novedades» de los grandes centros.

Los cronistas de fines del siglo XX escriben para un nuevo tipo de lector, el de los sectores medios, menos literario, más formado en la transitoriedad del periódico, acostumbrado a la fragmentación continua a la que lo someten los medios audiovisuales; lectores más dispuestos a reconocerse en el temperamento de un escritor—periodista en forma precaria y fronteriza, a veces incluso un poco promiscua.

2.

Desde la *Utopía* de Tomás Moro, allá por el siglo XVI, en adelante, la relación entre forma geométrica y organización social fue una de las marcas identitarias de las ciudades modernas, y dio imagen a un tipo de sociedad que en su búsqueda de perfección escondía muchas veces un orden coercitivo, basado en rígidas nociones de autoridad y jerarquía. Lo cierto es que el desencanto posmoderno mostró las costuras de ese orden que, como bien dijo Ángel Rama, en América Latina surgió como una sobreimpresión de la razón sobre las realidades locales. Este «parto de la inteligencia» vino así de la mano de una violencia dominadora que ya desde los actos fundacionales imprimió una supremacía patriarcal y masculina a las ciudades latinoamericanas. En este sentido, las crónicas de Pedro Lemebel desmantelan el espacio de desecho que ocupaban los sujetos homosexuales en las narrativas nacionales y a partir del travestismo de su discurso (Mateo del Pino) se regodean en la satisfacción de instintos que hasta ese momento habían sido catalogados como ilegítimos. En sintonía con las crónicas de Néstor Perlongher, en los dos primeros libros de Lemebel, *La esquina es mi corazón* y *Crónicas del sidario* la calle se transforma en un lugar de errancia sexual y de esta manera la ciudad anal (Guerra Cunningham, 2000: 116) deconstruye las lógicas de la exclusión y pone al descubierto un territorio otro, el de la pobreza de los suburbios, donde la *pobla* muestra su rostro mapuche y desbarata los sueños triunfales de la algarabía neoliberal.

Es desde aquí donde se torna interesante la lectura del tercer libro de crónicas de Lemebel, *De perlas y cicatrices*, de 1996, en donde más allá de las continuidades evidentes con los planteos de sus dos libros anteriores, se marca una inflexión. En sintonía con un texto que va a ser publicado en 2004, *El callejón de la Aguada*, la mirada de Lemebel parece descentrarse aquí del orden de lo estrictamente homosexual para profundizar en otra de sus grandes obsesiones: la crítica sin tapujos de la dictadura y de la transición democrática en Chile y la necesidad de poder realizar un trabajo de duelo ante tanta pérdida. En el que ha sido leído como uno de sus libros más referenciales, Lemebel realiza un verdadero acto de memoria, repasando con deleite detalles casi olvidados por la fiesta oficial de la transición democrática. La atención vigilante de las crónicas logra captar aquí otra transición, mucho más sutil, donde homosexuales, travestis y lesbianas pasan de desafiar los modelos fijados de la sexualidad y del género, y de actuar de una manera semiclandestina, a formar parte del espectáculo democrático, cuya forma de vida (como atinadamente señala Jean Franco) es capturada y administrada por la propia sociedad. Como si el ojo vigilante de la dictadura se desplazara a la sociedad civil en la transición democrática.

Se podría decir que *De perlas y cicatrices* extiende las escenas de luto de *Loco afán* más allá del mundo de las locas, en un intento por conmover la inmutabilidad del olvido que parece teñir la vida de la posdictadura chilena. Cuerpos en ruina son no sólo los de los enfermos del sida sino también los de aquellos maricones desnutridos por la pobreza, desechos que parecen remitir a otros desechos, el de los cuerpos torturados y desaparecidos por los militares, en una lógica de la exclusión que se extiende a todo el cuerpo social. Ya desde sus primeras apariciones públicas en la

década del 80, y en las actuaciones de las Yeguas del Apocalipsis —el grupo performativo que integraba con Francisco Casas, durante y poco después de la dictadura—, Lemebel afirma la centralidad de la homosexualidad en la lucha contra las pestilencias de la «cueca democrática», desde su condición de «pobre y maricón»,⁵ insistiendo en que no es posible separar la búsqueda por la igualdad sexual de las condiciones represoras de un estado militar.

Es a partir de esta convicción, creo, que adquiere sentido el itinerario que Lemebel traza en estas ácidas crónicas radiales pensadas cuando ya se han cumplido treinta años del golpe contra Allende. Y en este sentido, ya en el prólogo, Lemebel plantea que el libro proviene de un «proceso, juicio político y gargajeado Nuremberg a personajes compinches del horror» (Lemebel, 1997:6). Con un tono que conserva los registros orales, con un fondo más musical que histórico, cada una de estas crónicas ofrece un ritmo propio que sintoniza con la respiración de lo que se va contando, al compás de boleros, vales peruanos y vieneses, *rock and roll*, *twist*, mambos, cumbias, cuecas, marchas militares, que reponen a la vista del lector toda una galería de personajes del mundo de la canción, del espectáculo y de la televisión, en sus múltiples derivas y complicidades en relación a la dictadura. Personajes, paisajes y canciones que reponen melancólicamente y muchas veces con nostalgia un mundo en su gran mayoría desaparecido.

Como verdadero lugar de resistencia, estas crónicas parecen construirse en relación a la dialéctica establecida por Freud entre duelo y melancolía. En la melancolía, a diferencia del duelo, el quantum libidinal resignado por la pérdida del objeto de amor no se destina a las ligazones de nuevos objetos. En ella, la libido sustraída del objeto perdido vuelve al Yo por el mecanismo de la identificación regresiva. El Yo no cede el objeto, no quiere resignarlo, aunque éste se sabe definitivamente perdido y es mediante la identificación narcisista del Yo con el objeto perdido, que este lo sustituye. Lemebel lo dice claramente en su crónica «El informe Rettig» (o «recado de amor al oído insobornable de la memoria»):

«Y aún así, a pesar del viento frío que entra sin permiso por la puerta de par en par abierta, nos gusta dormirnos acunados por la tibieza terciopelo de su recuerdo. Nos gusta saber que cada noche los exhumaremos de ese pantano sin dirección, ni número, ni sur, ni nombre. No podría ser de otra manera, no podríamos vivir sin tocar en cada sueño la seda escarchada de sus cejas. No podríamos nunca mirar de frente si dejamos evaporar el perfume sangrado de su aliento. Por eso aprendimos a sobrevivir bailando la triste cueca de Chile con nuestros muertos». (Lemebel, 1997:103)

Sin embargo, y desde su perfil performativo, la escritura de Lemebel puede ser pensada más allá de esta apropiación melancólica de los cuerpos desaparecidos por la dictadura chilena, en lo que puede plantearse como una verdadera topología del margen que desestabiliza no sólo las identidades sexuales sino también los lugares de

resistencia frente al poder. Judith Butler, pensando la dimensión psíquica del poder en la formación de los sujetos, se refiere al establecimiento de la matriz heterosexual a partir de prohibiciones que llevarían al sujeto a una identificación melancólica con el objeto homosexual que debió ser rechazado. En este sentido, la pregunta que nos podemos formular ante estas crónicas es hasta qué punto se pueden relacionar la irrepresentabilidad del horror con la indefinición genérica.

Butler sostiene que en la cultura occidental existe una matriz heterosexual que penetra en la construcción del género, a partir de la cual se determinan las posiciones de lo masculino y lo femenino. De esta manera, en su lectura la identidad heterosexual se consigue por medio de una incorporación melancólica del objeto que se rechaza. Estos planteos pueden ser no sólo corroborados sino también profundizados a partir de la lectura de *De perlas y cicatrices*, pero también en el desarrollo de la única novela de Lemebel, *Tengo miedo, torero*.⁶ Siguiendo esta argumentación, podríamos decir que de la lectura de estas crónicas el lector sale con una sola y única certeza, a partir de la alegorización del cuerpo todo de la nación. Si para Butler es posible leer en la melancolía el funcionamiento del género, ya que en esta el mundo aparece como contingentemente organizado mediante ciertos tipos de exclusión, el Chile de la posdictadura, ese «Chile anestesiado por el cancionero fácil» (Lemebel, 1997:55), sólo puede sanarse a partir del reconocimiento melancólico de «esos cuerpos androides de risa acrílica y peluca sintética». (Lemebel, 1997:71). En el oficio doméstico de los matrimonios obreros, en los sueños de los chicos pobla que quieren ser estrellas del balón «con el bolsillo lleno y el corazón contento», en su ternura *kitsch* que contrasta con la frialdad del lujo arribista, se traza la única posibilidad de un Chile que verdaderamente pueda reconciliarse con su pasado.

Y es desde esta convicción que creo que una de las partes más interesantes del libro es la que lleva por subtítulo «Quiltra lunera», y que se abre con un epígrafe de una crónica de José Joaquín Blanco que aplaude gozosa la existencia de «esas locas preciosísimas». Como apunta Mateo del Pino, Lemebel se distancia aquí de los afanes de clase media del cronista mexicano y no tiene pudor en registrar el submundo de las locas pobres, que incluye también a los homosexuales de barrio, jodidos por el desempleo, el subsalario y la desnutrición. De esta manera, en la crónica que lleva por nombre «Memorias del quiltraje urbano», el escritor se burla de la obsesión por las razas, colores y pelajes de los distintos animales domésticos de la burguesía (esas verdadera «mascotas de sangre azul») y los compara con el perraje suelto que vaga por las calles:

«Perros que hurguetean la basura y comen lo que encuentran, adaptándose fácilmente al calor humilde del ranchar obrero. Porque la pobreza y los perros son inseparables; entre más pobres hay más perros. Como sin en la precariedad siempre hubiera un rincón donde amparar otro quiltra. Uno más, como el Moisés que llegó cojeando, medio pelado de arrestín y con la oreja ensangrentada por alguna mocha canina». (Lemebel, 1997:163)

Una verdadera metáfora: los perros, igual que los seres humanos, están irremediablemente condenados, de acuerdo a la relación que establezcan con el poder. Todo un mundo simbólico que hermana a los «quiltros» (esa deliciosa voz mapuche que nombra a los perros de la calle), con los rotos y los habitantes de las poblaciones suburbanas. Bailar la triste cueca de Chile, parece decir Lemebel, sólo es posible desde una mirada travesti, que incorpore melancólicamente no sólo a los desaparecidos de la dictadura sino también a todos los excluidos por la lógica neoliberal.

Bibliografía

- Benjamín, Walter** (1987). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.» En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, pp. 17–60
- (1988). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Bernabé, Mónica** (2006). «Prólogo.» En *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora; Fundación Typa, pp. 7–25
- Blanco, Fernando y Juan Gelpí** (1997). «El desliz que desafía otros recorridos (entrevista a Pedro Lemebel).» En *Nómada*, San Juan de Puerto Rico, n° 3, pp. 93–98.
- Butler, Judith** (1997). *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- Costa, Flavia** (2004). «La rabia es la tinta de mi escritura (entrevista a Pedro Lemebel).» En: *Ñ*, n° 46, pp. 6–9.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari** (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Donoso, Jaime** (2005). «Comunidad y homoerotismo: la transgresión y la política en la crónica de Lemebel.» En *Revista Taller de Letras*, n° 36, Universidad Católica de Chile.
- Franco, Jean** (2004). «Estudio preliminar. Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia.» En Fernando Blanco (ed.). *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, pp. 11–23.
- Freud, Sigmund** (1995). «Duelo y melancolía.» En *Obras completas*. Rosario: Ediciones Nueva Héléde. Edición electrónica, sin n/p.
- García Canclini, Néstor** (1995). «Narrar la multiculturalidad.» En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXI, 42, Lima–Berkeley, pp. 9–20.
- González, Aníbal** (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas SA.
- Guerra Cunningham, Lucía** (2000). «Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel.» En *Signos literarios y lingüísticos II*, 1, pp. 99–119.
- Hall, Stuart** (1992). «Cultural Studies and its Theoretical Legacies.» En Grossberg, C. Nelson y P. Treichler (ed.). *Cultural Studies*. Nueva York–Londres: Routledge, pp. 277–294.
- Kulawik, Krzysztof** (2008). «Travestir para reclamar espacios: la simulación sex/textual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena.» En *ALPHA*, n° 26, pp. 101–117.

- Lojo, Martín** (2010). «Mi escritura es un género bastardo (Entrevista a Pedro Lemebel).» En *La Nación*. <http://letras.s5.com/pl130310.html>
- Ludmer, Josefina** (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Martín-Barbero, Jesús** (2002). «La ciudad que median los miedos.» En Mabel Moraña (comp.). *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 19–35.
- Mateo del Pino, Ángeles** (2004). «Descorriéndole un telón al corazón. Pedro Lemebel: *De perlas y cicatrices*.» En *Revista Chilena de Literatura*, n° 64, pp. 131–143.
- Morales, Leónidas** (2009). «Pedro Lemebel: "Género y sociedad".» *Aisthesis*, n° 46, pp. 222–235.
- Monsivais, Carlos**. «Pedro Lemebel. El amargo, relamido y brillante frenesí.» En: <http://www.lettra2.s5.com/lemebel0311.htm>
- Montaldo, Graciela** (1994). *La sensibilidad amenazada*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Pastén B. y Agustín, J.** (2007). «Paseo crítico por una crónica testimonial.» De *La esquina es mi corazón a Adiós, mariquita linda*, de Pedro Lemebel, Vol. 2, n° 2, pp. 103–142.
- Poblete, Juan** (2003). «La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en Pedro Lemebel.» En Boris Pastén y Sylvia Spitta (eds.). *Más allá de la ciudad letrada. Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: IIL, pp. 117–137.
- Ramos, Julio** (1989). *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.
- Rincón, Carlos** (1989). «Modernidad periférica y el desafío de lo posmoderno. Perspectivas del arte narrativo latinoamericano.» En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 29. Lima: Latinoamericana Editores, Universidad de Pittsburgh.
- Rotker, Susana** (1992). *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas.
- (1993a). «Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década.» En *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, pp. 37–38, 233–242.
- (1993b). «La crónica venezolana de los 80: una lectura del caos.» En *Hispanamérica*, 22, pp. 54–65. 55–65.
- (2000). «Ciudades escritas por la violencia y Nosotros somos los otros.» En Susana Rotker (ed.). *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Speranza, Graciela** (2006). *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama.
- Triff, Soren** (1990). «Las crónicas de América: Notas para una lectura posmoderna.» En: *Ideas* 92, 6, pp. 13–22.

Obras del autor

- Lemebel, Pedro** (1995). *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- (1996). *Loco Afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- (1997). *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.

——— (2001). *Tengo miedo, torero*. Santiago de Chile: Planeta.

——— (2005). *Adiós, mariquita linda*. Santiago de Chile: Sudamericana.

Notas

¹ Me refiero a los planteos de Néstor García Canclini sobre la posibilidad que tiene la crónica de ajustarse a las nuevas condiciones de producción literaria en América latina. Convencido de que la ciudad actual ya no puede ser narrada, descripta ni explicada como a principios del siglo XX, sino tan sólo a partir de relámpagos fragmentarios, García Canclini asegura al respecto que «narrar es saber que ya no es posible la experiencia del orden que esperaba establecer el *flaneur* al pasear por la urbe a principios del siglo XX. Ahora la ciudad es como un *videoclip*, montaje efervescente de imágenes discontinuas» (18).

² Desde la perspectiva de su producción, Walter Mignolo divide los textos de la Conquista y Descubrimiento en tres tipos discursivos: las cartas relatorias (que relatan con cierto detalle un acontecimiento); las relaciones (en donde marca la distinción entre la relación como tipo discursivo y el empleo del vocablo «relación» en contextos en los cuales significa simplemente relato o informe), y las crónicas en relación con la historia, aunque hace la salvedad de que los cronistas indianos empleaban ese vocablo como sinónimo de historia. Al buscar el linaje de las actuales crónicas periodísticas, podríamos pensar entonces que éstas guardan relación con los tres tipos discursivos relevados por Mignolo («Cartas, crónicas y relaciones...»).

³ Con relación a la cercanía que ya desde sus inicios guardan las crónicas con el género periodístico, es muy interesante recordar el reconocimiento que de este tipo discursivo hace Soren Triff en *Las crónicas de América: Notas para una relectura posmoderna*. El crítico recuerda allí que las mismas constituyeron la primera fuente de información sobre los hechos de América en una situación temprana que «sugiere un ambiente muy parecido al del periodismo». Sostiene, además, que ya en esos textos toma cuerpo una nueva voz híbrida que se desdobra ficcionalmente ante un mismo lector. Y en este sentido conjetura que se puede leer en estos textos «una cierta opinión pública» ante la cual los cronistas exponen su versión y visión individual, la información e interpretación sobre el hecho que narran.

⁴ Éste es el caso, por ejemplo, de las crónicas radiales, escritas en primera instancia para ser leídas en Radio Tierra, y que posteriormente Lemebel recoge y publica en su libro *De perlas y cicatrices* (1996).

⁵ Es interesante analizar en este sentido dos de las intervenciones más originales que realizó Lemebel con *Las yeguas del Apocalipsis* a fines de los ochenta. Con la intención de poner a la homosexualidad en escena, lo que no estaba previsto en el programa de gobierno democrático que se avecinaba en Chile, Lemebel y Francisco Casas irrumpieron en un enorme acto a favor de la democracia, donde habían sido invitados la mayoría de los artistas chilenos del momento. Con abrigos largos hasta el suelo, plumas y lentejuelas, los dos artistas visuales lograron desplegar un enorme lienzo que rezaba «Homosexuales por la democracia». Poco después, el *tándem* bailó una cueca ante la comisión de derechos humanos. De esta manera, ejecutaron descalzos el baile nacional chileno sobre un mapa de América Latina lleno de vidrios. «Este trabajo sí nos gustó, porque no fue tenso. Zapateábamos con fuerza y no nos cortá-

bamos. Nos criticaron porque supuestamente teníamos que reivindicar la homosexualidad, y los desaparecidos supuestamente no tenían nada que ver con nosotros. Pero pensábamos que la condición homosexual se reivindicaría en algún momento, mientras que entonces lo más importante y doloroso eran las víctimas de las violaciones a los derechos humanos, y nosotros poníamos el corazón donde nos dolía», recuerda Lemebel en una entrevista que le hizo Martín Lojo para *La nación*.

⁶ Allí, y a manera de homenaje explícito a Manuel Puig en *El beso de la mujer araña*, Lemebel reúne a un muchacho del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y a «la loca del frente» en la primavera de 1986, retomando un hecho de la realidad política chilena: el fracasado atentado contra Augusto Pinochet. A la relación sentimental y política entre los dos personajes se le une una imagen del dictador atormentado por sus pesadillas y los caprichos de su esposa por la moda y los consejos de su maquillador homosexual. Un argumento que guarda extrañas coincidencias con muchas de las narrativas que utilizan a Evita como personaje principal. Sin embargo, a mi entender, abandonar la crónica y adoptar el formato de la novela le hace perder eficacia narrativa a la historia. Es como si la potencia de la ira reivindicativa de Lemebel se diluyera suavemente en las rosadas aristas del melodrama.