
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Mesa Parra, Mireia; Torres Rodríguez de Castro, Sara, dir. Reescritura del discurso oficial y defensa de las subjetividades disidentes en las crónicas de Pedro Lemebel. 2020. 31 pag. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/231079>

under the terms of the  license

UAB

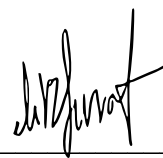
Universitat Autònoma
de Barcelona



Reescritura del discurso oficial y defensa de las subjetividades disidentes en las crónicas de Pedro Lemebel

Trabajo Final de Grado
Grado de Estudios de Inglés y Español
Departamento de Filología Española

Alumna: Mireia Mesa Parra
Número de estudiante: 1458889
Curso académico 2019-2020
Tutora: Sara Torres Rodríguez de Castro



AGRADECIMIENTOS

A mi tutora, Sara Torres, por haberme ofrecido la posibilidad de tutorizar mi trabajo a distancia y haberme permitido así terminar mis estudios dentro del margen de tiempo que había previsto. Por mostrarse abierta y receptiva con mis ideas desde la primera toma de contacto. Por respetar mis ritmos de trabajo y estar siempre disponible. Y por ser una fuente de inspiración en sí misma. Te estoy muy agradecida.

A Fernanda Bustamante, por descubrirme a este y tantos otros autores. Por su pasión a la hora de enseñar y por hacerme sentir que estoy aquí por vocación.

A Pedro Lemebel, que nunca va a leer esto, por haber existido y haber aprovechado lo suficientemente su vida como para que otros estén dispuestos a estudiarla. Por alzar la voz por aquellos colectivos que han sido históricamente silenciados. Y por dejarlo todo por escrito. Ha sido un placer, y un dolor en muchos casos, conocerte.

A mi familia y mis amigas, por confiar en mí y apoyar mi trabajo.

Y a mí misma, por convencerme de que puedo cuando ya me había dado por vencida.

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. La crónica como vehículo de denuncia social.....	5
I. Del Zanjón de la Aguada o la pobreza.....	7
II. La dictadura chilena y la ‘transición democrática’.....	8
III. Sobre locas y homosexuales.....	9
3. Otras formas de resistencia en la escritura de Lemebel.....	10
I. <i>Él escribe con la voz</i>	10
II. ¿De qué habla el silencio?.....	14
III. Sobre la estética “Camp”.....	18
IV. Para hablar con propiedad.....	22
4. Conclusiones.....	26
Bibliografía.....	29

1. INTRODUCCIÓN

Pedro Lemebel (1952-2015) fue un artista chileno que vivió y trabajó durante la segunda mitad del siglo XX y principios de este. El autor fue conocedor de la opresión por varias de sus vertientes: el indigenismo, la pobreza y la homosexualidad. Esta subyugación a la sociedad dominante, la sufrió también por parte de los propios grupos subalternos a los que pertenecía. De acuerdo con esto, el mundo gay —estrechamente vinculado, en sus crónicas, al capitalismo estadounidense— lo relegó a la periferia debido a su procedencia humilde, latinoamericana y mapuche. De un modo similar, el partido comunista —cuyas ideas de reforma social simpatizaba el autor— lo excluyó por su condición de marica.

Teniendo todo esto en cuenta, podría decirse que Lemebel pertenece a aquellas realidades silenciadas por los discursos oficiales —siempre apoyados en la comodidad blanca y cisheteropatriarcal¹—. A aquellos colectivos que representan la disidencia, la otredad. No obstante, su obra (englobando aquí toda su producción artística, de carácter híbrido, compuesta por textos literarios y *performances*) es un acto de rebeldía. Es una negación constante de aceptar esa mordaza.

El propósito de este trabajo es estudiar qué tipo de mecanismos utiliza el autor para transmitir su disconformidad con el orden establecido. Para esto, es preciso localizar primero qué aspectos de la sociedad denuncia en sus creaciones; y en qué contexto histórico se enmarcan —concretamente, el período comprendido entre el gobierno de Salvador Allende, la dictadura chilena y la posterior transición democrática—. Una vez delimitados los temas centrales de su producción artística, la investigación se centrará en el análisis de los procedimientos textuales y lingüísticos que emplea Lemebel para hacer efectiva su protesta —relacionados con el medio de transmisión, el tono del discurso y la creación de léxico—. Asimismo, puede resultar interesante relacionar su literatura con sus actuaciones artístico-políticas y su participación recurrente en los programas de radio nacionales.

El texto principal entorno al que va a articularse este proyecto es la antología *Poco hombre* (2013) —una selección de las crónicas más significativas del artista mapuche, recogidas por el filólogo español Ignacio Echevarría—. Además, la investigación dialogará con distintos artículos académicos que aluden a la obra del autor chileno; como aquellos de Guillermo García-Corales y María Fernanda Carvajal, entre otros.

¹ ‘Basado en la supremacía sociopolítica del género masculino y la heterosexualidad’.

Por otro lado, una de las publicaciones que va a tener en cuenta este trabajo es el ensayo de la crítica estadounidense Susan Sontag: “Notes on “Camp”” (1964), relevante por la indiscutible adhesión de la obra de Pedro Lemebel a esta estética extravagante e irónica. En relación con la performatividad de los cuerpos y las sexualidades disidentes, uno de los libros que serán consultados para la elaboración de este proyecto es *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) de Judith Butler. Sobre estos y otros grupos subordinados a la hegemonía social, también resultan interesantes los postulados englobados en los estudios subalternos.

Otros autores relevantes para el estudio en cuestión centran su investigación en el género discursivo por el que opta el escritor chileno en la mayor parte de su producción literaria: la crónica. Aquí, los dos textos que van a tomarse como referencia son el prólogo de *Idea Crónica* (2006) e *Historia y narratividad* (1999, ed. Original 1978); de Mónica Bernabé y Paul Ricoeur, respectivamente. Por otro lado, capítulos como “El léxico, símbolo social” de Luis Fernando Lara ayudarán a justificar la invención de palabras por parte de Lemebel; así como su postura respecto al uso de extranjerismos y de préstamos lingüísticos.

Finalmente, el último aspecto a tener en cuenta es el significado del silencio en la obra del artista. Para Pedro, quedarse callado es otra forma de hablar. Con tal de analizar esto, el trabajo va a valerse de lecturas como “Hacia una retórica y una poética del silencio” (2016) del profesor colombiano Juan Manuel Ramírez Rave.

2. LA CRÓNICA COMO VEHÍCULO DE DENUNCIA SOCIAL

A excepción del primer texto de la antología (“Manifiesto”), todas las piezas de Lemebel recogidas en *Poco hombre* pertenecen al género cronístico –caracterizado por el carácter historiográfico de sus narraciones; que relatan, normalmente en orden cronológico, hechos reales haciendo uso de un estilo literario–. Esto puede extenderse a todo el conjunto de su obra; pues, menos la novela *Tengo miedo torero* (2001), el resto de sus libros son recopilaciones de crónicas. La elección de esta modalidad, “un espacio en el cual la literatura intercepta otros discursos para probar sus límites” (Bernabé, 7), se debe a que sus textos tienen una motivación histórica antes que literaria.

En el prólogo de *Idea crónica*, Mónica Bernabé explica que este género irrumpe por primera vez en el panorama literario latinoamericano con las Relaciones de Indias (15). Partiendo de esta premisa, si se analizan sus orígenes –una serie de cuestionarios que pretendían dar cuenta de la vida en las colonias durante la conquista de América–;

puede deducirse que estos productos culturales tienen una base historiográfica en lugar de ficcional. Este distanciamiento respecto a la *tradición novelística* es observable en la obra del escritor santiaguino, pues sus relatos conforman “[...] una audaz interpelación a figuras que han estado comprometidas de algún modo con los discursos y poderes públicos, políticos y culturales [...]” (García-Corales, 25).

Además del hecho de que sus personajes se corresponden con personas reales, otro de los factores que alejan al autor chileno de la ficcionalidad deriva de una de las afirmaciones de Paul Ricoeur en *Historia y narratividad*, donde habla sobre la desvinculación existente entre la figura del narrador y el autor real en los textos de ficción (177). De forma contraria a esto, en sus crónicas, Pedro es a la vez autor y narrador: actúa como “[...] un sujeto que mira a su alrededor y se mira a sí mismo” (Bernabé, 12). Así, lo que resulta interesante al leer su obra es la veracidad de sus relatos; lo que Ricoeur denomina *efecto de lo real* (180). Esto se debe al hecho de que los sucesos que narra los ha vivido él mismo o se corresponden con informaciones ciertas de su época: Pedro no inventa nada.

En relación con esto último, podría decirse que sus crónicas son un reflejo de su entorno –del contexto social en el que se desarrolla su vida y la de sus círculos más próximos–. Teniendo en cuenta que “el autor se autodefine como mestizo, proletario y gay” (Barradas, 72), tres grupos disidentes dentro de la sociedad hegemónica², cabría darle la razón a Mateo del Pino cuando –en su artículo– expresa que Lemebel busca “[...] socavar la sistematizada y ordenada consciencia colectiva, las identidades impuestas [...] y ofrecer nuevas lecturas, nuevas visiones que tratan de desvelar, de hacer aparecer, lo que estaba oculto y marginado [...]” (25). De acuerdo con esto, el artista expone las realidades excluidas del discurso oficial –básicamente, aquellas de los sectores empobrecidos de la sociedad y las de las sexualidades no-normativas–.

Ciertamente, hacia finales del siglo XIX, la importancia de la crónica reside en que este género se presenta como un espacio de manifestación de subjetividades ignoradas (Bernabé, 16). En este contexto, Lemebel emprende un ejercicio de reescritura de la memoria colectiva; lo que le permite, al mismo tiempo, concederles un espacio a

² Dado que Lemebel encarna en sí mismo distintos tipos de “otredad”, y debido a que su obra parte también de aquellos grupos disidentes a los que él no pertenece, podría decirse que sus crónicas reafirman la teoría de la “interseccionalidad” de las opresiones propuesta por primera vez en el año 2000 por Patricia Hill Collins. En ella, la académica norteamericana defiende que los modelos de opresión tradicionales –es decir, aquellos asociados a factores religiosos, étnicos, económicos o sobre sexualidad (entre otros)– funcionan en conjunto y no de forma independiente. Es decir, revelan –entre todos– un sistema general de discriminación (Visotsky Hasrun, 148).

dichas subalternidades y hacer públicas las injusticias cometidas durante el período de dictadura y la posterior transición democrática. En definitiva, lo más relevante aquí es que, para Pedro, la crónica es un vehículo no solo de denuncia; sino también de reforma social.

I. Del Zanjón de la Aguada o la pobreza

Pedro Lemebel creció en el Zanjón de la Aguada, lugar que él mismo describe como “una ribera de ciénaga donde a fines de los años cuarenta se fueron instalando unas tablas, unas fonolas y unos cartones” (Lemebel, 45). Este barrio marginal de Santiago de Chile se caracterizaba, principalmente, por las pésimas condiciones económicas de sus habitantes. No obstante, en la crónica titulada con el nombre de esta barricada, el autor explica que el Zanjón “[...] no sólo fue conocido por su extrema pobreza [...] También, en los años cincuenta, ese pulguerío entintaba los diarios por las noticias delictuales [...]” (*Ibidem*, 48).

Hacia el final de la antología, concretamente en “La enamorada errancia del descontrol”, Lemebel muestra su descontento hacia la manipulación de la prensa oficial en relación con las bandas asociadas a la delincuencia: “[...] la prensa oficial los [acusa] de alma negra, drogadictos, vagos y borrachos” (270). El apoyo del escritor a estos grupos nace del hecho de que estos colectivos –como pueden ser “los pelones” o las barras– son producto de su situación de necesidad. Además, ellos no suponen un peligro para el resto de los vecinos. Al contrario, se rebelan contra un enemigo común: el Estado.

Un gobierno que no proporciona las mismas oportunidades a todos sus ciudadanos; pues los jóvenes del Zanjón están “[...] a años luz de las mensualidades millonarias que les [pagan] los ricos a sus retoños en los institutos privados” (Lemebel, 61). Que los relega a una miseria que corrompe incluso a los más pequeños: “[...] duendes proscritos, niños y niñas de cinco a catorce años [...]” que “la ciudad hizo esclavos de su prostíbula pobreza y [explotó] su infancia desnutrida ofreciéndola a los automovilistas [...]” (*Ibidem*, 71). Este último pasaje, extraído de “Los duendes de la noche”, ejemplifica la perversión de los cuerpos carentes de recursos económicos –la degradación de su inocencia por cuestión de supervivencia y no por elección–.

En sus crónicas, Lemebel señala la desigualdad social y sus lamentables consecuencias para los estratos más bajos. Y acusa de esta disparidad al capitalismo, que disfraza las “[...] carencias y pesares de un país que creyó haber superado la fonola tercermundista” (239). Con sus ofertas comerciales engañosas, con vistas a expandir la

urbe, este sistema económico “[...] va copiando recetas urbanísticas donde la arquitectura modular del desarrollo optimista incluye tipos de vida, formas estereotipadas del desarrollo doméstico que moldean la libertad del ciudadano” (*Ibidem*, 250). De esta forma, crea falsas expectativas de movilidad social; a la vez que perpetúa la pobreza. En “La esquina es mi corazón”, Pedro describe este embuste capitalista como “un futuro inalcanzable para estos chicos, un chiste cruel de la candidatura, la traición de la patria libre” (60).

II. La dictadura chilena y la ‘transición democrática’

Pedro Lemebel tenía veintiún años cuando empezó la dictadura chilena, un régimen dictatorial que se alargó casi dos décadas y que puso fin al gobierno democrático de Salvador Allende. En la crónica “La Payita”, el autor narra cómo “todo terminó el 11 bajo la tormenta de plomo que reventó en llamas el Palacio de la Moneda” (84-85). En efecto, a partir de ese fatídico día de septiembre, Chile vivió una realidad completamente diferente: la violencia militar y policial, las persecuciones políticas a los miembros de la izquierda, las desapariciones, los asesinatos. En ese mismo texto, Lemebel explica que Miria Contreras, secretaria del presidente socialista, pasó a ser “[...] uno de los personajes de la Unidad Popular más buscados por los cazarrecompensas” y que su hijo fue “[...] masacrado el 11 y desaparecido hasta la fecha” (86).

La principal denuncia que hace Lemebel en sus crónicas tiene que ver con el hecho de que, pese a la crueldad evidente, una parte considerable de la población chilena prefirió no hablar de ello —ya sea por miedo o por beneficio propio—. Este silencio vino de la mano de la impunidad que caracterizó la posterior transición. Es por esta razón que el artista chileno habla de un “[...] país simuladamente democratizado [...]” (106) en la crónica “Hacer como que nada, soñar como que nunca”. Teniendo en cuenta semejante exención de los culpables, la narración de las atrocidades por parte del autor puede leerse como un gesto de justicia para las víctimas. Así, Pedro enfrenta al lector a la realidad omitida de Ronald Wood, uno de tantos “[...] estudiantes muertos que alguna vez soñaron con el futuro esplendor de [esa] impune democracia” (103); de Mónica Briones, quien “[...] quedó hecha un guiñapo estampado en el suelo” (115) tras haberle sido reventada la cabeza contra el cemento; o de Carmen Gloria Quintana, “[...] la cara en llamas de la dictadura [...]” (121), después de ser rociada por una patrulla con un bidón de bencina —entre otros—.

No obstante, el bando de Pinochet no es el único que recibe las críticas del escritor. En los textos que conforman *Poco hombre*, otra de las problemáticas que critica Lemebel es la homofobia del partido comunista. Principalmente, Pedro cuestiona el supuesto progresismo de sus ideales; ya que sus militantes defienden la igualdad social al mismo tiempo que rechazan las masculinidades no-hegemónicas o subordinadas. Así, en “Manifiesto”, el escritor se pregunta lo siguiente: “Y viene la democracia / Y detrasito el socialismo / ¿Y entonces? / ¿Qué harán con nosotros compañero?” (35); a lo que añade: “¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el / futuro de su hombre nuevo?” (36).

Este descontento del autor está estrechamente vinculado con la siguiente interpelación a Ernesto Guevara, líder comunista de Cuba, en la crónica “Adiós al Che”, donde escribe: “De seguro que si vivieras, Ernestito, te habrías pegado una revisada a tu metraca virilidad” (156). El posicionamiento crítico de Lemebel se debe a que, pese al carácter progresista del arquetipo de la Revolución Cubana, el Hombre Nuevo definía un único modelo de masculinidad ligada a la virilidad y excluyente de toda orientación sexual alejada de la heteronorma. Un repudio evidente en la institucionalización de la homofobia llevada a cabo por el Partido Comunista de Cuba, con medidas como el veto a los artistas reconocidamente homosexuales o la creación de Unidades Militares de Ayuda a la Producción en 1965 –campamentos de trabajo forzado para homosexuales y otros colectivos disidentes (Endara Boada, 28)–. Ciertamente, a Pedro no le falta razón al denunciar esta marginación; siendo ellos –los maricas– “tan pobres y tan luchadores y tan amigos de la revolution” (Lemebel en García-Corales, 28).

III. Sobre locas y homosexuales

En sus crónicas, Lemebel expone la marginalización a la que ha sido sometido el colectivo homosexual por parte de la sociedad hegemónica. Esta opresión ha sido ejercida por distintos grupos, como el partido comunista –lo cual ya ha sido comentado en el apartado anterior– o las fuerzas del estado chileno. Dos ejemplos de esto último, que aparecen en la antología, son “la matanza efectuada por el gobierno de Ibáñez, bajo la ley de descontaminación moral que se aplicó en contra de prostitutas y homosexuales” (Lemebel, 168) y el incendio de la *Discotheque Divine* en Valparaíso: “[...] el espectáculo de locas en llamas, volando sobre el muelle de Valparaíso [...] aunque la policía asegura que todo fue por un cortocircuito eléctrico, la música y las luces nunca se apagaron” (*Ibidem*, 183). En el primer caso, es el ejército el que ejecuta la violencia. En el segundo,

en cambio, es el cuerpo policial. Sea como sea, en ambas situaciones, es una organización gubernamental la que efectúa tales hostigamientos.

Además de la exposición de hechos como estos, otra de las formas de resistencia que se encuentran en *Poco hombre* es la presencia continua de la figura de la *loca*: “En su libro *La simulación*, Sarduy le confiere al travestismo una fuerza desestabilizadora que establece ciertos contactos con la poética de Lemebel [...]” (Garabano, 48; cursiva del texto original). Probablemente, este carácter revolucionario del travestismo puede explicarse mediante los postulados de Judith Butler en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* –publicado por primera vez en 1990–. En este libro, la teórica de género norteamericana explica que el transformismo y el travestismo rehúyen tanto los modelos de expresión del género como la noción de una identidad de género normativa (2385).

Además, otro aspecto importante asociado con esta figura es su existencia como oposición a la homosexualidad blanca y acomodada. Sobre todo en la crónica “Loco afán”, Pedro critica esta “doble marginación para un deseo común [...]” (166). Según el artista, que se describe a sí mismo como *marica*, “lo gay se suma al poder, no lo confronta, no lo transgrede” (167). Esta estratificación de la que habla Lemebel dentro de la homosexualidad –en que los gays se sitúan por encima de las locas y los travestis– se hace evidente en el siguiente fragmento, quizá el más significativo de la antología en este aspecto, de “Crónicas de Nueva York (El Bar Stonewall)”:

Sobre todo en esta fiesta mundial en que la isla de Manhattan luce embanderada con todos los colores del arco iris gay. Que más bien es uno solo, el blanco. Porque tal vez lo gay es blanco. Basta entrar en el Bar Stonewall, que siempre está de noche, para darse cuenta de que la concurrencia es mayoritariamente clara, rubia y viril, como en esas cantinas de las películas de vaqueros. Y si por casualidad hay algún negro y alguna loca latina, es para que no digan que son antidemocráticos. (209)

3. OTROS FORMAS DE RESISTENCIA EN LA ESCRITURA DE LEMEBEL

IV. Él escribe con la voz

Antes de ser publicadas en soportes escritos, la mayor parte de las crónicas de Pedro Lemebel fueron recitadas por el autor en emisoras de difusión oral. De hecho, en 1995 –un año después de la edición de su primera colección–, el artista chileno se hizo cargo de un programa de radio en la cadena feminista Tierra: *Cancionero*. Este nombre resulta muy significativo; pues en la última crónica de la antología *Poco hombre*, el escritor

mapuche describe su obra como un *cancionero memorial*. Todo un gesto de protesta por su parte, de reivindicación por sus raíces étnicas y en respuesta a la opresión colonizadora que quiso acabar con su cultura; a la dominación europea que impuso el grafo-centrismo y juzgó cualquier otra forma de transmisión como ignorancia.

Indiscutiblemente, uno de los puntos de inflexión histórica del pueblo chileno –y de Latino América en general– es la ocupación del continente por parte de naciones europeas desde finales del siglo XV hasta principios del XIX. Este violento proceso de conquista trató de eliminar las particularidades de los pueblos aborígenes e imponer el modelo de *civilización* de la Europa occidental. Con la excusa de poner fin al *salvajismo*³, prohibieron toda tradición precolonial e implantaron la propia: “The depicting of objects is appropriate to a savage people; signs of words and of propositions, to a barbaric people; and the alphabet to civilized people...”⁴ (Rousseau en Derrida, 1822). Esta imposición la refleja Lemebel en “El abismo iletrado de los sonidos”:

El habla y la risa en el rumoroso tumbar del corazón andino. La oralidad y el llanto en el estrechar de la sangre por los acantilados arteriales. La voz mimetizada con el entorno, como un pájaro ventrículo que caligrafía su arrullo entre la foresta. Después vino la letra y con ella el alfabeto español que amordazó su canto. (Lemebel, 40)

En este contexto de conquista, la instalación de “el grafo-centrismo europeo en la cúpula del poder continental” (Lienhard, 372) es el aspecto más relevante para el desarrollo de este apartado. En su artículo “Oralidad”, el investigador suizo explica que el predominio de la oralidad remite a la *subalternidad política y social*; a lo que añade que “[...] su recuperación (estudio, conocimiento) forma parte, por consiguiente, de cualquier programa serio de *descolonización cultural*” (*ibidem*; cursiva del texto original).

Partiendo de esta base, la producción artística de Lemebel –más allá de su radiodifusión– hace una clara defensa del lenguaje oral frente al escrito; lo que no quiere decir que el autor reniegue de este último. En *Black Skin, White Masks*, Frantz Fanon argumenta lo siguiente: “A man who has a language consequently possesses the world expressed and implied by that language. What we are getting at becomes plain: Mastery

³ ‘Según el esquema de la teoría evolucionista postulada por L.H. Morgan en el siglo XIX, salvajismo es el primer estadio de la evolución cultural de los grupos humanos, al que siguen barbarie y civilización, respectivamente’.

(Definición de la página web Artehistoria: <https://www.artehistoria.com/es/termino/salvajismo>)

⁴ [La representación pictórica de objetos se asocia a los salvajes, el uso de palabras y frases para simbolizar acciones, a los bárbaros; y el alfabeto, a las personas civilizadas (...)] (Rousseau en Derrida, 1822; traducción propia)

of language affords remarkable power⁵” (9). Lo que quiere decir el filósofo martiniqués es que el conocimiento de un sistema de comunicación concreto permite acceder a determinados espacios y posiciones sociales reservados únicamente a aquellos que dominan dicha práctica. Considerando esto, podría decirse que Pedro –mediante su escritura– se aprovecha del privilegio que otorga el conocimiento del alfabeto español: emplea este mecanismo opresor para dar voz a los oprimidos.

De acuerdo con esto, lo que hace especial el discurso del artista mapuche es la polifonía que lo caracteriza: “sus textos se convierten en testimonio, documento y memoria [...] de aquellos a los que se les negó la posibilidad de pronunciarse al ser relegados a una oralidad en baja voz por temor a ser escuchados [...]” (Mateo del Pino, 21). Este *amordazamiento* por parte de la sociedad dominante ha sido una de las formas de opresión a las que –históricamente– han tenido que enfrentarse las subjetividades no hegemónicas.

Inicialmente, Antonio Gramsci definió estos grupos en relación con el estado y la sociedad civil. No obstante, más adelante, cuando los estudios subalternos emergieron en la India en la década de los ochenta; su explicación se vio modificada hacia la concepción actual –que postula una subordinación en términos clase, género o etnicidad, entre otros factores (Rodríguez, 13)–. Es en esta descripción donde tiene cabida la otredad –u otredades– de Lemebel, “que ostenta orgullosamente la condición de pobre y de mestizo” (Echevarría en Lemebel, 17).

Además de hacer alusión y recuperar, en cierta medida, los rasgos de la oralidad que caracterizaba a la población indígena previamente a la colonización; Pedro es consciente del nivel de analfabetismo de este grupo étnico –no solo entonces, sino también en su época–. En “Indigenismo y Educación”, un artículo publicado en 1988 en la revista argentina *Desarrollo Económico*, Isabel Hernández explica que “los pueblos indígenas [...] presentan en su mayoría un alto grado de aculturalización” (124) y expone tasas de escolarización menores al cincuenta por ciento entre la población mapuche del país en la segunda década del siglo XX (126).

Esto, vinculado a las condiciones de pobreza de estas comunidades a las que el mismo autor pertenecía, es lo que motiva las siguientes declaraciones del escritor chileno en una entrevista dirigida por Guillermo García-Corales –relacionadas con los medios de publicación de su obra y el tipo de receptores que pretendía alcanzar con ella–:

⁵ [El hombre que posee una lengua, consecuentemente, posee el mundo expresado y comprendido por esta lengua. En resumen, el dominio de un idioma confiere un poder significativo.] (Fanon, 9; traducción propia)

Me costó mucho publicar en diarios y revistas alternativas, progresistas. Incluso tenía un programa de radio donde difundía mis crónicas; esos escritos se editaban y se les ponía música. De esa manera, podían tener una llegada a otros sectores más proletarios donde el libro siempre ha sido una exotiquez. (Lemebel en García-Corales, 26).

En esta misma línea, podría incluirse la confesión del protagonista del texto “Solos en la madrugada (el pequeño delincuente que soñaba con ser feliz)”. El personaje, expresidiario, le explica a la voz narrativa –que se corresponde con la del autor mismo– que “la única entretención a esa hora [a las ocho, cuando empezaba el programa de radio Tierra] era [quedarse] callados para escuchar sus historias” (217). Ciertamente, la lectura de sus crónicas consiguió llegar a los sectores más desfavorecidos.

En concordancia con lo anterior, resulta interesante mencionar sus actuaciones artístico-políticas junto a Francisco Casas. En 1987, ya en los últimos años de la dictadura, ambos formaron el colectivo Yeguas del Apocalipsis. Este dúo protagonizó numerosas intervenciones o *performances* en solidaridad con movimientos de resistencia contra la dictadura y otras causas minoritarias como la defensa de la liberación sexual en Chile. Sea como sea, la importancia de este colectivo para este apartado proviene del hecho de que su práctica tenía lugar mayoritariamente en espacios públicos de distintas ciudades del país. Así, sus mensajes eran accesibles a todo tipo de audiencias –fuera cual fuese su formación intelectual o su estatus económico–.

En vinculación con esto y regresando al tema principal, la voz de Pedro Lemebel es importante en sus escritos porque la cede a otras causas –a otros colectivos que también han sufrido con regularidad la opresión del Estado–. Por ejemplo, en “Las amazonas de la colectiva Ayuquelén”, el escritor elogia el hecho de que Mónica Briones –lesbiana y feminista– no sucumbiese al silencio pese al peligro que suponía hablar de las injusticias en época de dictadura:

Y a pesar del golpe, del toque de queda y la milica represión, todavía le quedaban ganas para soñar noches en esa Santiago amordazada [...] Y la Mónica hablaba tan fuerte, no tenía pelos en la lengua para manifestar su rabia frente al machismo, la repre y todas las fobias que alambraban de púas su prohibido amor. (115)

Otro caso similar puede encontrarse en la crónica que le dedica a su amiga Gladys. El autor admira la labor de la dirigente comunista, por ser de esas mujeres “que torcieron su destino doméstico, y en el desafío de la participación política liberaron su voz” (148).

De cualquier modo, lo que une a todos estos grupos subalternos es el hecho de que la crudeza de sus historias ha sido sistemáticamente ignorada por las voces emisoras del discurso oficial. En respuesta a esto y como acto de denuncia, Lemebel les proporciona una plataforma de enunciación en sus textos. Sin embargo, él desvincula sus escritos de

la literatura. Para Pedro, “[...] el ímpetu escritural [desborda] romanceado el caudal épico de aquellas presencias en el acontecer traumático del aborto histórico” (Lemebel, 86). Es por este motivo, que el escritor concibe sus textos como meros diálogos con la realidad: “Tal vez el registro de estas conversaciones multiplique una sumatoria de voces que durante muchos años guardaron estos hechos calladamente, como quien se niega a reconocer en sí mismo la brutal evidencia” (*Ibidem*, 105).

A modo de resumen, podría decirse que la literatura de Lemebel reproduce una problemática recurrente en la literatura latinoamericana: la tensión entre la cultura escrita y la cultura oral (Echevarría en Lemebel, 12). Para el autor chileno, el habla es el único medio de algunos grupos sociales para comunicarse y transmitir sus vivencias. Él se centra, concretamente, en aquellos asociados al indigenismo y la pobreza; con los que él mismo se identifica y, además, cuya base cultural gira entorno a la oralidad.

Es por esto que el escritor mapuche trata de regresar a esos orígenes. Les concede la validez que merecen tras haber sido menospreciados por los colonizadores. Mediante sus textos, Pedro intenta transmitir que “quizás el mecanismo de la escritura es irreversible y la memoria alfabetizada es el triunfo de la cultura escrita representada por Pizarro sobre la cultura oral de Atahualpa. Pero eso nos demuestra que leer y escribir son instrumentos de poder más que de conocimiento” (Lemebel, 42).

Las crónicas de Lemebel funcionan a modo de altavoz. Son un medio de denuncia social, de defensa de distintos colectivos subalternos y de reivindicación de las costumbres precoloniales. Básicamente, el autor desafía las imposiciones del lenguaje escrito creando un lenguaje por sí mismo: “Figure inclassable de la vie culturelle chilienne, Lemebel est aussi, à lui tout seul, une langue⁶” (Carvajal, 191).

V. ¿De qué habla el silencio?

Las crónicas de Pedro Lemebel están repletas de *silencios*. Silencios que nada tienen que ver con la pausa o el espacio en blanco. Son silencios que él significa, silencios verbales que inserta en el texto. Y, al mencionarlos, les atribuye ya un motivo. Este procedimiento forma parte de una estrategia discursiva que emplea el artista con la finalidad de dotar el léxico de una función interpelativa –mediante la atribución de acepciones contrarias al sentido literal del término que requieren de la voluntad interpretativa del lector–. Así, en

⁶ [Figura inclasificable de la cultura chilena, Lemebel es también, por sí mismo, un lenguaje.] (Carvajal, 191; traducción propia).

la obra del autor chileno, sus significados son tan diversos como las temáticas que se abarcan. Esto último podría relacionarse con una de las afirmaciones de Ramírez Rave en “Hacia una retórica y una poética del silencio”, donde el profesor colombiano asegura que “(...) el silencio es camaleónico, polisémico y en sí mismo es la negación de lo absoluto” (150). Partiendo de esta base, Pedro asocia la ausencia del habla a distintas significaciones; como pueden ser la imposición colonizadora, la opresión social hacia las sexualidades disidentes, el miedo en contextos de inestabilidad estatal o la protección de los culpables.

En “El abismo iletrado de unos sonidos”, crónica escogida por Ignacio Echevarría para introducir la antología *Poco hombre*, Lemebel emplea la palabra ‘silencio’ para reivindicar la voz de los pueblos indígenas chilenos. El escritor santiaguino denuncia que “muchos son los silencios impuestos por la cultura grafóloga a las etnias orales colonizadas”, a lo que añade que “ese silencio es [suyo], pero no es silencio; habla como una memoria que exorciza las huellas coloniales y reconstruye [su] dignidad oral destrozada por el alfabeto” (42). Aquí, podría hablarse de dilogía; pues el ‘silencio’ es a su vez imposición y rebeldía.

Como ya se ha comentado en apartados anteriores, Pedro pertenece a distintos colectivos que no forman parte de la sociedad hegemónica. Grupos silenciados, cuyos discursos han sido históricamente opacados por las voces de la oficialidad. Él, personalmente, no asume nunca esta mudez no-fisiológica. De hecho, se burla de ella “escamoteando la vigilancia del discurso; más bien aprovechando sus intervalos y silencios; entremedio y a medias, reciclando una oralidad del detritus como alquimia excretora (...)” (Lemebel, 165). No obstante, el hecho de que el escritor mapuche haya logrado articular su resistencia no anula la opresión a la que estos se han visto sometidos sistemáticamente. En este contexto, es donde podría aplicarse la acepción de ‘silencio’ propuesta por Ramón Xirau: “Existe un silencio que solemos designar con la palabra “callarse” (...). Pero en general el callarse depende de hechos ya externos, ya puramente psicológicos (...)” (36).

Además de su herencia mapuche, uno de los aspectos que más condiciona la vida del autor es su homosexualidad. Partiendo de esta base, dos de las problemáticas a las que se ha enfrentado este grupo disidente son la necesidad de ocultar sus inclinaciones sexuales y los tabúes generados entorno al síndrome de inmunodeficiencia adquirida. Ambas encuentran una vinculación con el tema de análisis en algún punto de la obra de Lemebel. Un ejemplo de la primera puede encontrarse en “Raphael”, donde Pedro explica

cómo los rumores entorno a un posible romance entre el cantante español y el compositor Manuel Alejandro pusieron en riesgo la carrera del artista. Y solo “con la franquicia de su boda, se acallaron por un tiempo las malas lenguas, y el astro pudo desplegar tranquilo las trenzas emancipadas de su actuación” (220). En tal sentido, callarse quiere decir ceder a la presión social. En cuanto a la falta de información respecto al SIDA, el autor narra cómo el personaje principal de “La loca del pino” se despide “con un mudo adiós que dibujó en su boca” (64). En este caso, el mutismo hace referencia tanto a la paulatina degradación del cuerpo enfermo como a la sociedad que finge no saber qué está pasando.

A este disimulo por parte del resto de ciudadanos, se suma su tendencia a juzgar cualquier situación fuera de ‘lo común’. Este comportamiento viene motivado por ser la suya una sociedad perfilada a partir de los valores tradicionales: “une société marquée par les préjugés de classe et moralement conservatrice⁷” (Carvajal, 192). Esta es la razón por la que, en “Las azucenas estropeadas del incesto”, la mujer entrevistada se ve sometida al escrutinio público al romper con su silencio: su “callado secreto adquiere la monstruosa dimensión de pecado” (253) cuando desvela que no denunció la violación de su hijo para protegerlo, pues su adicción lo convierte en enfermo. Para protegerse a sí misma al mismo tiempo, ya que el sustento de su familia depende del dinero que él consigue traficando con droga en el barrio.

Seguramente, el ver cómo Chile entero apunta con el dedo a la víctima en situaciones de este tipo es lo que le hace a la chica de la moda “llegar arrastrándose hasta su casa y entrar sin hacer ruido para no decir nada” (75) después de haber sido agredida sexualmente por un grupo de hombres. Aquí, el silencio es sinónimo de vergüenza; pero también del miedo que deriva de una vivencia traumática:

La experiencia del horror, dada su magnitud, desafía al lenguaje y solo puede transmitirse a través de una palabra, un lenguaje que logre vislumbrar algo de aquello que no puede ser dicho. Los testimonios de mujeres hacen hablar al silencio, a través de un diálogo que entiende el silencio no como lo opuesto al lenguaje, sino como parte del lenguaje del trauma. (Davidovich, 22)

Este pavor, además, es reforzado por la cooperación indirecta de los testigos con los agresores: “Y ella sabe que aulló pidiendo ayuda, está segura de que los vecinos escucharon mirando detrás de las cortinas, cobardes, cómplices, silenciosos” (Lemebel, 75).

⁷ [Una sociedad marcada por los prejuicios de clase y moralmente conservadora.] (Carvajal, 192; traducción propia)

Pedro Lemebel también utiliza el ‘silencio’ como medio de acusación a los ‘cómplices’ en otro contexto; seguramente el que más se vale de este recurso: la dictadura chilena. El motivo del descontento del autor lo resume José Santos Herceg en el siguiente fragmento de su artículo “Los silencios de la tortura en Chile”:

Pese a su ocurrencia palmaria y sostenida, la tortura institucional en Chile fue y es un fenómeno atravesado por el silencio. López y Otero señalan que “[u]na de las tantas paradojas que rodean la existencia de la tortura es que, no obstante su recurrencia, de ella prácticamente no se habla” (1989: 11). (116)

En relación con esto, Lemebel escribió en una de sus crónicas: “Todo Chile sabía y callaba (...)” (113). Para el escritor chileno, hubo tres tipos de culpables en esta omisión de información. Los primeros, fueron aquellos para los que “existió un beneficio en el respetar el secreto, mayor que el beneficio que podría haber tenido el revelarlo” (Herceg, 123). En este grupo, entrarían los ciudadanos de clase media-alta que se vieron beneficiados económicamente por el gobierno de la dictadura. Debido a esto, se limitaban a negar lo evidente: “(...) no ocurren esas cosas, pura literatura tremendista, pura propaganda marxista para desprestigiar al gobierno, decía Mariana subiendo el volumen de la música para acallar los gemidos estrangulados que se filtraban desde el jardín” (Lemebel 113).

Los segundos, fueron los perpetradores directos de la violencia infligida a la población chilena; quienes “juraron por el honor sucio de la patria que nunca revelarían el secreto. Nunca dirían en qué lugar de la pampa, en qué pliegue de la cordillera, en qué oleaje verde extraviaron sus pálidos huesos” (Lemebel, 119). Mientras que en el caso anterior el silencio podía traducirse como egoísmo (o incluso como ganancia); en este fragmento de “El Informe Rettig”, la acción de ‘no decir nada’ habla por sí misma y refleja la crueldad de los responsables.

Finalmente, quedan los ciudadanos que no hablaron nunca de las atrocidades cometidas por temor a sufrir un destino similar. Culpables que eran al mismo tiempo víctimas, y aun así forman parte de la “sumatoria de voces que durante muchos años guardaron estos hechos calladamente” (Lemebel, 105). Entre todos contribuyen a hacer de Chile “un país agrio, amordazado y tímido (...)” (132). Un país donde la carcajada ya no suena, porque hay demasiadas “risa[s] podrida[s] bajo la tierra” (103) –como la de Ronald Wood–.

A estos significados más relevantes, pueden sumársele otros más esporádicos que corroboran de nuevo los postulados de Ramírez Rave; quien asegura que “lejos de la

ausencia o la carencia, del déficit o la falta de sonido, del habla o del ruido, [el silencio] nos entrega múltiples voces” (150). Por ejemplo, en “Noche payasa”, el protagonista pasó a estar a salvo “cuando hubo retornado el silencio” (Lemebel, 118). Por lo tanto, en este caso, la ausencia de sonido refleja la desaparición de la amenaza previa. Otro caso podría hallarse en “La muerte de Madonna”, donde el hecho de que estén “todos en silencio, apretados de silencio” (195) señala la excitación de los cuerpos ante la imagen del travesti.

Sea como sea, para Pedro Lemebel el silencio nunca ha tenido como acepción la falta de ruido. Ni siquiera hacia el final de su vida, cuando “víctima de un cáncer de laringe, le arrancaron la voz” (Echevarría en Lemebel, 11). La afonía acostumbra a manifestarse cuando ya se ha gritado suficiente, cuando ya se ha dicho todo lo que tenía que decirse. Él mismo, en una entrevista que se le realizó diez años antes de su muerte, reconoció lo siguiente: “Creo que actualmente opto por el silencio. Prefiero escuchar (...) Estoy revisando mi discurso, porque es muy fácil (...) tener un discurso antisistémico cuando el sistema te lo permite o te lo ofrece (...)” (Lemebel en García-Corales, 30). Aquí, el silencio ya no proviene de la opresión. Es decisión propia. Es uno más de sus actos de rebeldía.

VI. Sobre la estética “Camp”

Uno de los primeros rasgos que percibe el lector al leer los textos de Lemebel es el tono sarcástico –o ácido– característico de su escritura. Este aspecto, entre otros, es lo que permite encasillar el estilo del autor chileno dentro de la estética “Camp”. Probablemente, la teorización más popularmente conocida acerca de esta visión artística de la realidad es el ensayo “Notes on “Camp””, de Susan Sontag, publicado por primera vez en la revista *Partisan Review* en el año 1964. Este texto, que más tarde se editó también –junto a otras obras de la autora neoyorquina– en formato de libro, expone cincuenta y ocho premisas acerca de la estética en cuestión. Mediante la aplicación de las palabras de Sontag a la obra de Pedro Lemebel, este apartado del trabajo pretende dar cuenta de los rasgos discursivos que permiten catalogar los textos del escritor homosexual dentro de esta categoría.

En su artículo “*Camp Followers*. Estética Camp y nueva carnavalesización”, José Amícola explica que la etimología de la palabra *Camp* es incierta. No obstante, “en inglés, donde ha sido usada primeramente, se puede asociar con la idea de campo, campamento, campo de batalla, así como con el verbo francés “se camper”, en el sentido de plantarse de modo desafiante” (165; comillas del texto original). Estas posibles definiciones que lo

relacionan con un gesto de rebelión, con un mecanismo de contraataque, son las que revelan la relevancia de esta estética dentro de la obra de Pedro Lemebel: una vez más, el autor haya una forma de pronunciarse y de mostrar su descontento. Eso sí, en este caso, desde un posicionamiento homosexual –generalmente–.

Regresando a los postulados propuestos por Susan Sontag, la ensayista norteamericana defiende que los homosexuales constituyen –sin duda alguna– la audiencia más amplia de la estética “Camp” (Sontag, 43). En relación con esto, resulta interesante recuperar un fragmento del artículo de Amícola mencionado anteriormente:

[...] el *Camp* es la desfachatada salida del “closet” de un movimiento que hace de las relaciones sexuales intermasculinas no ya un trauma de origen ni un complejo de inferioridad, sino una barrera de protesta, sin dejar de esbozar un rasgo de humor en la autoparodia que le viene de su origen con el varieté gay (Ross 1993; Amícola 2000) y que hoy en día cunde en las manifestaciones más carnavalizadas como los desfiles de la minoría gay (Docker 1994: 185), o los grupos de rock. (Amícola, 166)

Este párrafo, además de aclarar la importancia de esta forma artística de concebir el mundo para esta minoría sexual, puede relacionarse con la crónica titulada ““Biblia rosa y sin estrellas” (La balada del rock homosexual)”. En ella, Pedro reconoce que en la década de los setenta “rock, homosexualidad y sida se daban la mano” (Lemebel, 221). Básicamente, esta asociación entre el rock y el “Camp” halla su base en que este género musical se apropia de las peculiaridades del travestismo homosexual:

El plagio retocado de una diferencia minoritaria, la articulación de un travestismo macho a través del maquillaje. Pura pintura, puro make-up de reventa que explotó el grupo Kiss, con sus besos de rouge violado por la penetración del clavijero. Puro amariconamiento teatral para llenar el deseo estruendoso de los fans. Pura pose sodomita de Mick Jagger, succionando el micrófono como un pene. (*Ibidem*, 222).

La segunda acepción de la palabra *travestismo* en el *Diccionario de la Real Academia Española* es la siguiente: ‘Práctica consistente en la ocultación de la verdadera apariencia de alguien o algo’. Esta definición remite a cualquier lector de “Notes on “Camp”” al octavo razonamiento del texto, donde Sontag dice lo siguiente: “Camp is a vision of the world in terms of style—but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the ‘off’, of the things-being-what-they-are-not⁸” (15). Resumidamente, este estilo se basa en el artificio –en la teatralización–, dos rasgos muy representativos de los travestis.

Sin embargo, no es esta la única vinculación del “Camp” con este colectivo. En las primeras páginas de su ensayo, Susan describe este estilo como el predominio del

⁸ [El “Camp” es una visión del mundo en términos de estilo –de un estilo particular–. Es la admiración por lo exagerado, lo que está fuera de lugar, las cosas-siendo-lo-que-no-son.] (Sontag, 15; traducción propia)

esteticismo (Sontag, 8). Esta característica es una constante en los textos de la antología *Poco hombre*. Por ejemplo, en las últimas líneas de la crónica “El último beso de Loba Lámar”, Lemebel escribe: “Habrá que taparle los moretones, dijo alguna sacando su polvera Angel Face. ¿Y para qué? Si el rosa pálido combina bien con el lila cerezo” (205). En una escena similar de “La noche de los visones”, que también reúne la muerte y el sida, la Chumi dice antes de fallecer: “Quiero un maquillaje níveo, aunque tengan que rehacerme la cara. Como la Ingrid Bergman en *Anastasia*, como la Betty Davis en *Jezabel*, casi una chiquilla que se durmió esperando” (96). Seguramente, es por situaciones como estas que Sarduy opina que “[el atributo] sobre [el] que se funda el cuerpo del travesti [es] la superficialidad [...]” (Sarduy en Garabano, 49).

Sea como sea, en los pasajes anteriores puede observarse cómo los personajes tratan de restarle seriedad a los momentos dolorosos. Esta es otra de las características del género “Camp”: “...[it] converts the serious into frivolous...”⁹ (Sontag, 9). Probablemente, el motivo de esto está estrechamente relacionado con la siguiente afirmación de Lemebel en la crónica “Pisagua en puntas de pie”: “A veces las minorías elaboran otras formas de desacato usando como arma la aparente superficialidad” (Lemebel, 111).

En esta línea, los protagonistas de las crónicas son conscientes del dramatismo de las situaciones en las que se encuentran; pero escogen abordar su destino con una actitud que pudiera interpretarse como indiferencia a primera vista. No obstante, lejos de esto, su manifiesta insensibilidad es una forma de afrontarlo sin sucumbir al desconsuelo. Es por este motivo que Lemebel recurre, en muchos casos, al tono humorístico:

El listado [de apodos] se alarga a medida que la moda impone estrellas con algo del gusto y el affaire coliza, a medida que se hace más útil un stock de nombres para camuflar la rotulación paterna, a medida que se requiere más humor para sobrellevar la carga sidosa. (Lemebel, 190)

De acuerdo con Sontag, “the whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious¹⁰” (38). Además, habla de “irony over tragedy¹¹” (37). En la obra de Lemebel, la ironía no se emplea únicamente para disimular la aflicción; es también un vehículo de crítica:

Escritura incisiva, mordaz y picante que es la mejor manera, o por lo menos la más ingeniosa, de criticar [...] Registro discursivo que va desde la parodia a la ironía –la

⁹ [...]Transforma lo serio en frívolo [...].] (Sontag, 9; traducción propia)

¹⁰ [El principal objetivo del “Camp” es restarle poder a lo serio. El “Camp” es como un juego, es *antiseriedad*.] (Sontag, 38; traducción propia)

¹¹ [Ironía antes que tragedia.] (Sontag, 39; traducción propia)

metaironía—, desde el sarcasmo a la burla, a veces incluso pareciera rozar lo esperpéntico. Pero en todos los casos, el humor que destilan estas crónicas es siempre ácido y corrosivo [...] (Mateo del Pino, 23-24)

Por ejemplo, en “Los albores de La Florida”, Lemebel utiliza el tono irónico para desvelar el engaño de la publicidad capitalista: “En La Florida usted es feliz, dice la propaganda, tomando el sol en su metro cuadrado de césped y mojándose el poto en su piscinita no más grande que un lavaplatos” (250). Otro caso puede encontrarse en la crónica que cierra la antología: “A modo de sinopsis”. En esta, el autor se burla de aquellos que critican el estilo de su escritura —por ser, probablemente, demasiado “Camp” o incómoda—:

Podría mejorar el idioma metiéndome en el orto mis metáforas corroídas, mis deseos malolientes y mi desbaratada cabeza de mariluz o marisombra, sin sombrilla o con el paraguas al revés, a todo sol para que la globa me haga mundial, exportable, traducible hasta el arameo que me canta como un florido peo. (279)

Esta última idea nos remite, a su vez, al cuadragésimo octavo postulado de Susan Sontag en “Notes on “Camp””: “The old-style dandy hated vulgarity. The new-style dandy, the lover of Camp, appreciates vulgarity. Where the dandy would be continually offended or bored, the connoisseur of Camp is continually amused, delighted¹²” (41). Ciertamente, el estilo de Lemebel podría ser considerado por lectores más conservadores como poco refinado o de mal gusto. Sin embargo, no pretende ser mal educado: es lo que Sontag definiría como “dulce cinismo” (Sontag, 46). Otro fragmento que puede ser útil para identificar estos rasgos en *Poco hombre* es el siguiente pasaje de “El Zanjón de la Aguada”:

Esa misma noche se produjo el alumbramiento; después de tomar esa abortiva medicina, me desrajé en los calambres de una florida diarrea como agua de pantano. Y allí, en el negro espejo de la bacinica rebalsante, flotaba el minúsculo cuerpo de un pirigüín detenido en su metamorfosis. (Lemebel, 47).

Este ejemplo resulta también interesante porque permite introducir el último aspecto de la estética “Camp” que puede hallarse en los textos de Lemebel. La crónica en cuestión se divide en tres actos y un epílogo. Estas líneas, en concreto, se encuentran en la segunda parte: “SEGUNDO ACTO. *Mi primer embarazo tubario*”. La gestación, ya sea intra- o extrauterina, es un proceso que se asocia a aquellos cuerpos leídos como biológicamente femeninos; sin embargo, Lemebel está hablando de sí mismo en este texto. Según Susan

¹² [El antiguo dandi odiaba la vulgaridad. El nuevo, el amante del “Camp”, la adora. Todo aquello que ofendería o aburriría al dandi, al experto en la estética “Camp” le resulta entretenido, encantador.] (Sontag, 41; traducción propia)

Sontag, para la estética “Camp”, aquello que hace que un cuerpo se considere sexualmente atractivo es la adopción de características contrarias a las que se le atribuirían –tradicionalmente– de acuerdo con su género (Sontag, 16). Fundamentalmente, Lemebel representa “[...] une virilité disloquée, il désactive ce qui soutient l’idéal masculin, une hiérarchie phallique¹³” (Carvajal, 197).

Esto último puede relacionarse, de nuevo, con el gusto por lo artificial –por lo que la sociedad hegemónica clasificaría de antinatural–. Tanto el género “Camp” como la obra de Lemebel –que comparte muchas de sus premisas– reflejan una sensibilidad que resulta al mismo tiempo tierna y frívola. Giran entorno a una estética aparentemente superficial: tal vez, para tratar de ignorar el dolor interno; tal vez, para rebelarse contra aquellos que consideran inapropiada su apariencia. En las crónicas del escritor chileno, la ironía y el humor son al mismo tiempo estrategia de protección y mecanismo de defensa. Pedro asume su disidencia y no maquilla a sus personajes –a sus círculos cercanos– para disfrazar su verdad: lo hace para mostrársela al resto.

VII. Para hablar con propiedad

El análisis del léxico en la obra de Lemebel revela distintas facetas de la personalidad del autor. Los campos semánticos más recurrentes, la invención de palabras y su juego constante con la derivación y la fragmentación de los términos evidencian las comunidades de habla –o de práctica– con las que se identifica. Probablemente, la explicación de esto reside en que “las palabras [...] *transcenden su naturaleza de signos lingüísticos y se convierten en representantes de concepciones, de valores y tabúes sociales*, a los que se les atribuyen [...] funciones morales o ideológicas” (Lara, 213; cursiva del texto original).

Partiendo de esta base, uno de los grupos a los que pertenece el escritor es el colectivo homosexual. En su artículo “Creatividad léxica en una jerga gay de la frontera México-Estados Unidos”, Israel Sanz Sánchez afirma lo siguiente:

[...] las últimas décadas han visto una explosión en los estudios sobre la relación entre sexualidad (en el sentido de “deseo sexual”) y lenguaje (Boellstorff y Leap 2004, Cameron y Kulick 2003, Chesebro 1981, Gaudio 1994, Lumby 1976, y Stanley 1970, entre otros muchos), y algunos autores han explorado la generación de códigos léxicos particulares en redes sociales construidas sobre la divergencia frente a los discursos sociales mayoritarios. (142)

¹³ [...] una virilidad dislocada, él va en contra de aquello que promueve el ideal masculino: una jerarquía fálica.] (Carvajal, 197; traducción propia).

De acuerdo con estas líneas, esta modalidad lingüística especial –cuyo léxico particular se asocia a la expresión de una sexualidad no-normativa– nace de la necesidad de crear un sentimiento de comunidad dentro de una sociedad que margina la alteridad. Por lo tanto, se podría concluir que el uso de la jerga homosexual latinoamericana en las crónicas del artista chileno es uno más de los mecanismos discursivos que emplea el autor para defender su identidad disidente frente a la sociedad normativa.

Una de las características del léxico utilizado por este grupo está estrictamente vinculada con la estética “Camp” –de la que ya se ha hablado en el apartado anterior–; un género que se ha asociado comúnmente con el *humor homosexual*. En relación con esto, uno de los términos que inserta Lemebel en *Poco hombre*, concretamente en la crónica “Éramos tantas tontas juntas”, es el *conchazo*:

Era la reina de los **conchazos**, un tipo de agresiones que se tiraban unas a otras con gracia y elegancia. Ese verano del 72 supe lo que era un **conchazo** cuando aseguré ante todas que nunca iba a invitar a mi casa a un coliza. Nunca va a pisar mi casa un maricón. Se produjo un silencio y la Trolebús dijo, con la mandíbula caída: Y tú entrarás volando, linda. (82)

Recuperando otra de las premisas de Susan Sontag acerca de dicho estilo, una de las peculiaridades de las obras que se inscriben en este género es la vulgaridad (Sontag, 41). Al aplicar esto al lenguaje, cabe decir que “[...] el disfemismo y la grosería se reivindicaron como parte de un hablar revolucionario o contestatario [...]” (Lara, 225). Por esta razón, no resulta extraño encontrar en numerosos pasajes de *Poco hombre* fragmentaciones de palabras como sucede en el siguiente ejemplo de “Homoeróticas urbanas”: “[...] pestañea al compás de los semáforos dirigiendo el control **ciudad-ano**” (Lemebel, 215).

Una situación similar se da en la crónica titulada “Loco afán”, en que Lemebel habla de “una causa del mundo desarrollado que ojeamos a distancia, demasiado **analfabetos** para articular un discurso” (*Ibidem*, 165); o en “El beso de Joan Manuel”, donde menciona al “[...] pájaro **lorqui-ano** de Federico [...]” (151). Existen dos aspectos que podrían comentarse a partir de este procedimiento léxico. El primero, tiene que ver con el hecho de que el escritor mapuche *rompe* las palabras al escribirlas –un gesto significativo, ya que puede leerse como una forma de revelarse contra el alfabeto impuesto por los conquistadores a las comunidades indígenas–.

Por otro lado, este mecanismo –que resalta siempre el ‘orificio en que remata el conducto digestivo [...]’ (*DRAE*)– constituye otra prueba del lenguaje homosexual; pues hace referencia a las prácticas sexuales entre personas de género masculino. La

particularidad del vocabulario de este o cualquier otro colectivo social deriva de la divergencia de sus propias experiencias como grupo: "...knowledge of a slang term shows the acquaintance of the listener with its speakers, if not participation with them in their social world¹⁴" (Labov, 339). En resumen, los términos empleados en cada jerga responden a la interacción social y a las vivencias comunes.

Por esta razón, no resulta sorprendente que las crónicas de Lemebel contengan numerosas alusiones al órgano sexual masculino. Por ejemplo, en "Tarántulas en el Pelo", el autor se refiere a él como "el gusano erecto" y "la corneta" (175). Más adelante, en "Eres mío, niña", lo llama "durazno rosa" (228) y "mango jugoso" (230). Además de estas metáforas relacionadas con su forma, el autor juega con el léxico creando nuevos términos como el verbo "espermeaar" (185) –que deriva de su secreción– o el adjetivo "falopizado" (167).

Otro campo semántico muy frecuente en los textos que conforman la antología es el del síndrome de inmunodeficiencia adquirida. Seguramente, su recurrencia responda a un esfuerzo por parte de Lemebel de visibilizar esta enfermedad; ya que "lo que no se nombra no existe" (Monsiváis en Epps, 228). Es evidente entonces que, para el artista chileno, la presencia de palabras y expresiones relacionadas con el SIDA pretende acabar con los silencios y tabúes sociales entorno a este y de posicionar esta enfermedad en el eje del discurso social. Con este fin, Lemebel la nombra de numerosas formas en sus crónicas –como pueden ser "la sombra", "la plaga" (95) o "el sexo con hache" (280)–.

Otra manera de mostrar el protagonismo de dicho síndrome en la vida de los homosexuales de su entorno aparece en la crónica "Los mil nombres de María Camaleón", pues muchos de los apodos de la protagonista contienen la palabra *sida*. Algunos ejemplos de esto son "La Frun-Sida", "La Lú-Sida", "La Insecti-Sida" y "La Ven-Sida" (191). Además, en los textos de *Poco hombre*, Lemebel incluye otros términos relacionados con la enfermedad en cuestión; como sucede en el siguiente fragmento de "Los diamantes son eternos":

- ¿Por qué **portador**?
- Tiene que ver con puerta.
- ¿Cómo es eso?
- La mía es una reja, pero no de cárcel ni de encierro. Es una reja de un jardín llena de florcitas y pájaros. (178)

¹⁴ [...] el conocimiento de un término de una jerga muestra la proximidad entre el oyente y los hablantes de dicho lenguaje, o la interacción con ellos en sus círculos sociales.] (Labov, 339; traducción propia)

Para terminar con la enumeración de los recursos léxicos vinculados con la jerga marica latinoamericana, otra característica típica de este tipo específico de lenguaje es “[...] el uso de la terminación *-is*, que puede encontrarse en el español general en otros elementos de tipo lúdico o eufemístico [...]” (Sanz Sánchez, 145; cursivas del texto original). Un ejemplo de esto en la obra de Lemebel puede encontrarse en “La ciudad sin ti”: “[...] amaba tu alegre compromiso que se enfureció tanto cuando supiste que los fachos iban a destruir el mural de la Ramona Parra en el **frontis** del liceo” (68). También son bastante representativos los acortamientos, como en “[...] otros malabares de letrina **homo** [...]” (139).

No obstante, el rasgo más significativo dentro de esta clasificación sería la *efeminización* –término acuñado por Lumby en 1976–; un recurso léxico consistente en el uso de la terminación femenina para designar sujetos tradicionalmente leídos como hombres. En su artículo, Israel Sanz explica que “es el proceso más destacado dentro del código léxico estudiado [el de los homosexuales] [...]; [ya que] es el ejemplo más claro de reinterpretación de los patrones normativos [...]” (Sanz Sánchez, 149). Dos pasajes de la antología en que se evidencia esta peculiaridad son la línea inicial de “Noche payasa” (“Según me contó Andrés Pavez, mi **amiga** recién fallecida [...]” (Lemebel, 117)) y el siguiente fragmento de “A Modo de sinopsis”: “Llegué a la escritura sin quererlo, iba para otro lado, quería ser **cantora**, trapecionista o una **india pájara** trinándole al ocaso” (*Ibidem*, 279).

Esta caracterización que hace de sí mismo Pedro, la de *india pájara*, puede relacionarse –por un lado– con el vocabulario relacionado con las aves y su plumaje que suele emplearse para referirse a los hombres que pertenecen al colectivo homosexual. Otros ejemplos de esto podrían ser el “[...] refinar del **plumereo irónico** [...]” (220) en “Raphael” o todos esos “[...] niños que van a nacer / Con una **alita rota**” (39), en “Manifiesto”.

No obstante, el hecho de que Lemebel se llame a sí mismo *india* también está relacionado con su ascendencia mapuche. Como ya se ha comentado anteriormente en otros apartados del trabajo, la relación entre el indigenismo y la pobreza en Chile es muy estrecha. Así, un enemigo común de ambos es el capitalismo –sobre todo, el capitalismo estadounidense–. La aversión del escritor chileno hacia este tipo de sistema económico se ve reflejada en su negación a adoptar la lengua que lo representa: el inglés. Este rechazo por parte del autor puede explicarse mediante la siguiente afirmación de Luis Fernando Lara en “El léxico, símbolo social”:

[...] la capacidad que tiene el léxico para convertirse en símbolo social da lugar a reacciones en contra del extranjerismo, pues se ven en él un afán de dominación por parte de la sociedad apartadora –concebida como invasora– o de claudicación en el aprecio de la lengua propia, por parte de la sociedad receptora. (222)

Por este motivo, Pedro –quien considera que tal *herencia neoliberal* no es más que una “demosgracia” (Lemebel, 60)– solo cede ante los anglicismos adaptándolos al alfabeto español y siempre en tono burlesco. Por ejemplo, en “La esquina de mi corazón”, hace referencia al “[...] coro de voces yanquis que prometen “**dis nai**” o “esta noche”” (59; comillas del texto original). Esto también sucede en “La muerte de Madonna”: “Y parece que veían a la verdadera Madonna diciendo: **Mister, lovmi, plis**” (193).

Una vez constatados todos estos argumentos, es posible concluir que el análisis de la terminología empleada por Lemebel en sus crónicas proporciona una visión general de su entorno más próximo y sus reivindicaciones. Por ejemplo, una proporción considerable del léxico de *Poco hombre* puede relacionarse con la jerga homosexual chilena. Además, algunos mecanismos como la fragmentación de las palabras se revelan como un gesto muy significativo desde la perspectiva del anticolonialismo; pues el autor *despedaza* las imposiciones del alfabeto impuesto sobre la cultura indígena. Finalmente, la negativa del escritor a la hora de aprender la lengua representativa de la principal nación capitalista, reflejada en su tendencia a adaptar dicho lenguaje al suyo propio, es otra forma de reafirmar (y defender) sus orígenes pobres y mapuches: de mostrarse implacable ante este nuevo intento de imposición de una cultura ajena. Tras considerar todo esto, y ya para finalizar, es posible sostener que la elección del léxico por parte de Lemebel responde a su necesidad de nombrar sus distintas realidades ante el público y así cederles un espacio dentro de un discurso social que nunca encuentra las palabras para referirse a ellas.

4. CONCLUSIONES

Una vez finalizada toda la investigación, es posible reafirmar que la producción literaria de Pedro Lemebel se presenta ante el lector como una escritura disidente. De hecho, podría decirse que la obra del autor chileno es más bien una contraescritura –ya que se opone al discurso oficial, exponiendo todas aquellas realidades que este omite–. De acuerdo con esto, el impacto de la literatura de Lemebel reside generalmente en el *efecto de lo real* (Ricoeur, 180), frente a la distancia emocional que puede establecerse entre ficción y receptor. En definitiva, el ejercicio creativo de Pedro poco tiene que ver con lo que cuenta; sino con cómo lo hace. De esta forma, aunque Lemebel emplea numerosos

recursos estilísticos a la hora de escribir, sus creaciones tienen una voluntad de recuperación de la memoria histórica antes que literaria. Es con este fin que el escritor santiaguino escoge el género de la crónica para sus textos.

Pedro concibe su obra como un vehículo de desmantelamiento: destapa aquellos episodios de la historia chilena que la sociedad ha tratado de encubrir o ignorar —especialmente, aquellos vinculados con la dictadura militar de Augusto Pinochet—. Además, señala a los perpetuadores de dichos sucesos. Probablemente, en un intento de hacer algo de justicia; frente a un sistema judicial que opta por la impunidad. No obstante, sus crónicas no son únicamente un medio de denuncia; también son un ejercicio de resistencia, de defensa de las subjetividades oprimidas. Un aspecto interesante dentro de este contexto es el hecho de que, en la obra del artista en cuestión, todas las “otredades” están interrelacionadas —existe, entre ellas, una interseccionalidad patente—. De hecho, él mismo personifica muchas de ellas. Seguramente, es por esta razón que Fernanda Carvajal defiende que Lemebel propone una zona de dolor común (196) con su *artivismo*.

Regresando a su articulación de un alegato revolucionario —firme ante la marginación a la que la sociedad hegemónica relega a estas subjetividades —, es posible enumerar distintos mecanismos discursivos que Lemebel emplea con este objetivo. De entre estos —que ya han sido comentados en el tercer apartado del trabajo— destacan, sobre todo, la identificación de su obra con la estética “Camp”, el uso de un léxico que permite hablar con propiedad sobre la disidencia y la defensa que hace el autor del lenguaje oral. Esto último resulta significativo por distintos motivos. Por un lado, es una forma de oposición respecto a la violencia colonial —reflejada en el alfabeto—. Por otra parte, permite que el peso de su resistencia recaiga en las voces —terminando, de esta forma, con el silencio que les ha sido sistemáticamente impuesto—.

Esta preferencia por la oralidad puede asociarse con la lectura de sus crónicas en el programa de radio *Cancionero*. Con el fin de llegar a los sectores más pobres de la sociedad, Pedro buscó otros modos de difusión. En este punto, se podría hablar también de su pertenencia al grupo performativo Las Yeguas del Apocalipsis —cuyas *performances* también eran fácilmente accesibles, pues muchas de ellas tuvieron lugar en las calles de la ciudad de Santiago—. Aunque la extensión de este trabajo no ha permitido ahondar demasiado en este aspecto, este colectivo de arte —que fundó en 1987 junto a Francisco Casas— fue “la cara de perfil en los medios de oposición” (Lemebel, 170) durante los últimos años de la dictadura.

Tras valorar todo lo anterior, y ya a modo de conclusión, podría decirse que la producción artística de Lemebel encuentra su origen y su fin en los sectores disidentes de la sociedad chilena de la época –ya que fue creada *a partir de y para* ellos–. El autor reúne las distintas subjetividades y les proporciona una voz: la suya propia. Su propósito principal es hacerse oír. Hacer ruido. Literalmente, gritar hasta quedarse afónico. Y ni siquiera entonces volver a callarse.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÍCOLA, José. "Camp Followers. Estética Camp y nueva carnavalización." *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, No. 14, 2002, pp. 167-175.
- BARRADAS, Efraín. "Para travestirte mejor: Pedro Lemebel y las lecturas políticas desde los márgenes." *Iberoamericana*. Nueva época, Año 9, No. 33, Marzo de 2009, pp. 69-82.
- BERNABÉ, Mónica. "Prólogo." *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana*, editado por Beatriz Viterbo, Fundación Typa, 2006, pp. 7-25.
- BUTLER, Judith. "Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity." *Norton Anthology of Theory and Criticism*, edited by Vincent B. Leitch et al., Norton & Company Limited, W. W., 2018, pp. 2375-2388.
- CARVAJAL, Fernanda. « Imprévisible LEMEBEL: Les traces de Pedro LEMEBEL . » *Cultures et Conflits*, No. 105-106, Printemps-Été 2017, pp. 191-201.
- DAVIDOVICH, Karin. "Hablar desde el silencio. El silencio como verdad en las narrativas de mujeres sobrevivientes." *Catedral Tomada: Revista de Crítica literaria latinoamericana*, Vol. 2, No. 3, 2014, pp. 18-50.
- DERRIDA, Jacques. "Of Grammatology." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, edited by Vincent B. Leitch et al., Norton & Company Limited, W. W., 2001, pp. 1822-1830.
- ENDARA BOADAS, Jenny Mercedes. *Visión de los protagonistas y la realidad sociopolítica cubana en la obra El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Tesis doctoral (disertación). Universidad Central del Ecuador, Quito, 2016.
- EPPS, Brad. "Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría queer." *Debate feminista*, Vol. 36, Octubre 2007, pp. 219-272.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Pluto Press, 2008.
- GARABANO, Sandra. "Lemebel: Políticas de consenso, masculinidad y travestismo." *Chasqui*, Vol. 32, No. 1, Mayo 2003, pp. 47-55.
- GARCÍA-CORALES, Guillermo. "La Figura de Pedro Lemebel en el Contexto de la Nueva Narrativa Chilena." *Chasqui*, Vol. 34, No. 1, Mayo 2005, pp. 25-31.
- HERCEG, José Santos. "Los silencios de la tortura en Chile." *Revista de Ciencias Políticas* (Santiago), Vol. 40, No. 1, 2020, pp. 115-136 [consultado el 24-04-2020]. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-090X2020000100115&script=sci_arttext
- HERNÁNDEZ, Isabel. "Identidad indígena y educación." *Desarrollo Económico*, Vol. 28, No. 109, Abril-Junio 1988, pp. 121-137.
- LEMEBEL, Pedro. *Poco hombre*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- LABOV, Teresa. "Social and Language Boundaries among Adolescents." *American Speech*, Vol. 67, No. 4, Winter 1992, pp. 339-366.

- LARA, Luis Fernando. "El léxico, símbolo social." *Curso de Lexicología*. México, D.F.: El Colegio de México, 2006, pp. 213-230.
- LIENHARD, Martín. "Oralidad." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 40, 1994, pp. 371-374.
- MATEO DEL PINO, Ángeles. "Chile, una loca geografía o las crónicas de Pedro Lemebel." *Hispanoamérica*, año 27, no. 80/81, Agosto-Diciembre 1998, pp. 17-28.
- RAMÍREZ RAVE, José Manuel. "Hacia una retórica y una poética del silencio." *Revista CS*, No. 20, 2016, pp. 143-174.
- RICOEUR, Paul. *Historia y narratividad*. Ediciones Paidós, 1999.
- RODRÍGUEZ, Ileana. "Rethinking the Subaltern: Patterns and Places of Subalternity in the New Millennium." *Dispositio*, Vol. 19, No. 46, 1994, pp. 13-25.
- SANZ SÁNCHEZ, Israel. "Creatividad léxica en una jerga gay de la frontera México-Estados Unidos." *Hispania*, Vol. 92, No. 1, Marzo 2009, pp. 142-154.
- SONTAG, Susan. *Notes on "Camp"*. Penguin Classics, 2018.
- VISOTSKY HASRUN, Jessica. "Atravesamientos de opresiones: opresión de las mujeres, de clase y racismo en el capitalismo colonial." *Pedagogías descolonizadoras y formación en el trabajo en los movimientos populares*, editado por Anahí Guelman et al., CLACSO, 2018, pp. 145-162.
- XIRAU, Ramón. "Palabra y silencio." *Diálogos, Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 2, No. 3, Marzo-Abril 1966, pp. 35-39.

Grau: *Grau d'Estudis d'Anglès i Espanyol*

Curs acadèmic: *2019-2020*

L'estudiant *Mireia Mesa Parra*..... amb NIF *53643865E*

Lliura el seu TFG *Reservación del discurso oficial y defensa de las*
...subjectividades horizontales en las crónicas de Pedro Lemebel.....

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, *13* de *juny*..... de 20*20*.