



El giro autobiográfico en la obra de Pedro Lemebel

Clelia Moure

Universidad Nacional de Mar del Plata
cimoure@mdp.edu.ar cimoure@gmail.com

Resumen

La obra cronística de Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1955) se despliega en seis volúmenes cuyo propósito es narrar desde un punto de vista particular y minoritario la historia reciente de Chile, en especial los avatares de las minorías sexuales y de personajes caídos de la escena político-institucional y también discursiva (periodística, historiográfica, literaria). *Adiós mariquita linda*, publicada en 2005, es la más autobiográfica de sus obras, en el que se destacan dos líneas de fuerza: **las políticas del cuerpo** (es decir, la incorporación del deseo y la experiencia particular y menor como configuradores del proceso histórico desde el cual se narra), y el trazado de **una nueva cartografía** del Santiago de la posdictadura (una cartografía deseante) realizando el proyecto de Néstor Perlongher.

Otro rasgo que determina su obra es la atadura indisoluble entre la escritura, la memoria y el deseo, con una estrategia de oralización (Frenk) que materializa sus crónicas –más ligadas a la voz y la audición que a la soledad y el silencio escriturarios- y las convierte en **literatura vocalizada**. Se trata de una voz en deriva, cuyo propósito de registro de la experiencia colectiva desde un punto de vista particular y minoritario (el “ojo coliza”) lo vincula a la mejor tradición de la crónica hispanoamericana a través de un sujeto itinerante que le otorga a la ficción autobiográfica una marca excéntrica, una condición nómada.

Palabras clave: Crónica – deseo – políticas del cuerpo – cartografía – nomadismo

La obra cronística de Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1955) se despliega en seis volúmenes. Cada uno de ellos presenta características distintivas. A partir de *Zanjón de la aguada* (2003), su cuarta colección de crónicas, se evidencia una marcada orientación autobiográfica. Ésta se manifiesta sin desalojar la intención primaria de sus textos: narrar desde un punto de vista particular y minoritario la historia reciente de Chile, en especial los avatares de las minorías sexuales y de personajes caídos de la escena político-institucional y también discursiva (periodística, historiográfica, literaria).



Lo autobiográfico se da en el marco de dos líneas de fuerza constitutivas del discurso lemebeliano: 1ª.) **las políticas del cuerpo** (es decir, la incorporación del deseo y la experiencia particular y menor como configuradores del proceso histórico desde el cual se narra) y 2ª.) el trazado de **una nueva cartografía** del Santiago de la posdictadura (una cartografía deseante) realizando el proyecto de Néstor Perlongher.

Narrar desde los márgenes configurando un nuevo mapa y una intervención en los discursos historiográficos es, entonces, el proyecto que determina sus seis libros; pero a partir del quinto: *Adiós mariquita linda* (2005) ese proyecto se adensa y se personaliza narrando a partir de la construcción de un *yo* que se desliza hacia la autobiografía y la autoficción.

Lo que me interesa destacar en esta breve comunicación es el rasgo que determina en este libro la atadura indisoluble entre la escritura, la memoria y el deseo, con una estrategia de oralización (Frenk) que materializa sus crónicas –más ligadas a la voz y la audición que a la soledad y el silencio escriturarios- y las convierte en **literatura vocalizada**.

Memoria y deseo están siempre presentes en cualquier escritura del *yo*. Ahora bien, en Lemebel esa conjunción se suma a la orientación general de su proyecto creador: se trata de una voz en deriva, cuyo propósito de registro de la experiencia colectiva desde un punto de vista particular y minoritario (el “ojo coliza”) lo vincula a la mejor tradición de la crónica hispanoamericana a través de un sujeto itinerante que le otorga a la ficción autobiográfica una marca ex-céntrica, una condición nómada. A ella se suma la estrategia de oralización que acabo de señalar y a la que me referiré a continuación.

Los textos de Lemebel inician su recorrido en la oralidad radial y en la performance. Nos hemos acostumbrado a oír y pronunciar el anglicismo *performance* sin advertir que es un latinismo travestido. La performance tiene una larga tradición en nuestra lengua y consiste en la creación que se produce en una situación de tipo teatral, representación que suele darse en el ámbito de una fiesta, en la plaza pública, en la calle, siempre colectivamente. Este es un elemento clave en el compuesto discursivo heterogéneo que es la obra de Lemebel: un elemento propio de las culturas orales: el *hic*



et nunc del evento público y colectivo. Al igual que en una cultura plenamente oral, en una cultura oralizada “la comunicación [...] reúne a la gente en grupos” (Ong 1982: 69).

Por lo tanto la oralidad, tributaria de la performance y la comunicación radial que obran como fragua del registro lemebeliano, le es constitutiva.

Digamos, entonces, que el giro autobiográfico en su obra se cruza o más que cruzarse, “hace máquina”, genera agenciamientos maquínicos, con la oralidad y la condición nómada del sujeto.

Tenemos entonces, un registro autobiográfico compuesto y recorrido por tres sistemas de heterogeneidad: la escritura y la voz (con su modulación oralizada, vocal); la memoria individual y colectiva sin solución de continuidad: lo individual y lo colectivo conviven en las crónicas de Lemebel en un deslizamiento sin bordes; y el silencio y la quietud del registro escriturario con la condición itinerante y el cuerpo en movimiento del paseo lemebeliano, verdadera cartografía deseante de quien recorre la ciudad y camina mirando, en una evocación consciente y me atrevería a afirmar que programática del proyecto baudelaireano del escritor como paseante.

Como podemos observar, el género autobiográfico, ligado siempre por una tensión constitutiva, a saber: la posibilidad y la imposibilidad de narrar la propia vida, de escribir el *yo*, encuentra en la prosa lemebeliana el triple *indecidible* que acabo de bosquejar, complejizando aún más la configuración y la reflexión teórica acerca de este género.

A continuación propongo un breve recorrido por algunos procedimientos de la prosa del chileno que dan cuenta de lo que acabo de señalar.

En el libro ya nombrado *Adiós mariquita linda*, sin duda el más autobiográfico de los seis, observamos un cambio muy evidente en la posición del sujeto respecto de los libros anteriores. En estas historias el sujeto-objeto erotizado pasea por las calles en plan de seducción. El cuerpo conquistado será siempre más temprano que tarde objeto perdido, y su evocación nostálgica recupera todos los géneros populares de una educación sentimental menor (está presente la ideología del bolero y de la canción melódica del primer Serrat, los ritmos del Buena Vista Social Club, la melancolía de Violeta Parra).



La experiencia erótica (que se sostiene en una contradicción doble: sujeto-objeto conquistador y despojado, objeto-sujeto conquistado y perdido) no se representa ni se narra: se produce, de manera efímera e irrecuperable, en la materialidad textual. Esta es una de las dominantes en la prosa del chileno: transgredir la norma representativa del relato, esto es, poner en jaque la identidad unitaria del yo, la sucesión temporal ordenada y totalizadora, y el reconocimiento de los espacios fijos y determinados. Lemebel desconstruye esas simbolizaciones -que garantizan el marco representativo de la historia- a través de tres procedimientos:

1°) La disolución del tiempo cronológico hace que el relato escape a la economía del tiempo histórico, el Cronos de la historia monumental. Gasto y pérdida que se introducen como polizones en el discurso de la crónica y pervierten su condición representativa para agenciarle un índice de nomadismo irredento: la marca en el agua, el instante fugaz, el tiempo de la economía libidinal. Este tratamiento de la temporalidad es el primer elemento que permitirá que el relato sea vehículo de *experiencia* más que de *representación* de la historia narrada.

2°) La nomadización del sujeto enunciador a través de la construcción de un punto de vista móvil que no se autoseñala, lo cual produce el efecto cinematográfico de la cámara subjetiva: el sujeto de la enunciación es un ojo (también oído, boca, piel, en suma: percepción), un punto de observación y percepción que narra. Por su condición itinerante y su posición frágil, el enunciador -limitado a ser un punto de emisión de la voz- está destituido, afirmo con Blanchot¹, “del papel de sujeto que parece aceptar”. Un sujeto ausente pero activo, por cuanto permanece desocupado para diseminarse en una

¹ Blanchot, Maurice: *Le pas au-delà*, París, Gallimard, 1973. (Versión castellana: *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1984). “il [él, lo, ello, a veces no se traduce] la apertura prohibida: eso es lo que indicaba ese nombre, apenas una palabra que lo designaba de una forma tan eminente no designando a nadie y, además, con una indicación indirecta pero que parecía referirse cada vez más indirectamente a ese punto preciso, determinado-indeterminado, un vacío de universo” (49). “Lo más difícil: no identificar ni fijar el *il* como si fuese lo mismo y estuviese siempre en el mismo lugar donde se ha decidido asirlo. El hecho de que *il*, en la frase más sencilla, esté un poco retirado de la frase y más bien en cada momento vacío que la articulación reserva para su juego, lo destituye del papel de sujeto que parece aceptar. *Il* se desdobra así redoblandose indefinidamente: [...] es como la coartada de otro *il*, el cual no jugaría ningún papel, no desempeñaría ninguna función, salvo la de permanecer desocupado repitiéndose invisiblemente en una serie infinita que el análisis trata de recuperar (50).



serie infinita de lugares y de percepciones, en un suceder siempre incompleto y fragmentario.

3°) La oralidad. En sus textos, la voz es un signo territorial porque constituye un “territorio de resonancia”, es palabra activa, régimen de connotación. La literatura vocalizada de Lemebel sustrae la voz a la dependencia del sistema gráfico. En un gesto que es político, intenta rescatar al lector de su posición “letrada”, es decir separada del rostro y de los cuerpos que emiten la voz. Por ello el “canturreo memorial” de Lemebel es un discurso *en presencia*. En él la voz está unida a las bocas (húmedas), a los rostros (siempre curtidos) que la emiten, y a la memoria del cuerpo.

En la evocación nostálgica de sus amores perdidos, el sujeto que narra no es una “consciencia de sí”, captándose en la escritura, desplegándose en el clásico gesto autobiográfico de la indagación interior. La escritura del yo en Lemebel produce un sujeto ex-céntrico, siempre atento a las voces y al acontecer exterior, registrando los ruidos de la calle, las marcas en los rostros, la ingratitud o la soledad en las miradas. La prosa del chileno sabe cartografiar en cada mirada la forma que asumió el último daño. A veces es “un inquieto mirar [...] cesante y peregrino”; a veces un leve matiz expresa el desamparo: “su vocecita huasteca volvió a insistir” (9); su breve relato sobre su encuentro con “el Wilson” no se aparta nunca del propósito central de su proyecto: historiar lo particular y minoritario. Ese propósito atraviesa sus historias de amor y su más íntima confesión. Todo este libro es una ajustada y original amalgama de experiencia íntima y registro del “duro patiperrear” de la pobreza en el Santiago de la transición. La desnudez de los cuerpos amados es también, intensamente, la desnudez de la desposesión y el desamparo de los caídos del régimen social. Ahora bien, ese reconocimiento no tiene nada que ver con la “fábula exótica” (de Certeau) de los discursos de la subalternidad. El otro-amado no es una identidad subalterna a pesar de la marcada diferencia económica y cultural. Ésta no se encuentra ni borrada ni disimulada en el relato de la crónica, pero tampoco configura un límite que transforma al otro en un objeto etnológico. Lemebel “des-exotiza” la alteridad sin borrarla, sin aplanarla, y sin traducirla en un sistema de comprensión; integra las relaciones -siempre materiales y contingentes- entre discursos, sujetos y prácticas sociales, a sus historias de amor.



Baste como ejemplo el bello comienzo de su crónica: “Se llamaba José”:

[...] nada más que José, como si esas cuatro letras hiladas en la baba de la palabra fueran su único equipaje, su peregrina identificación para ir de calle en calle luciendo su esbelto porte de sureño transplantado. Y es la misma historia de muchos chicos que llegan atraídos por esta luciérnaga de neón, el mismo impulso de José que rumbea la ciudad olfateando la ilusión de una peguita, un pituto, un trabajo, cualquier cosa para no volver al sur derrotado, me dijo cuando lo encontré en el sube y baja de las micros vendiendo maní para salvar al menos la comida. Y sólo entonces vi esos ojos de aguilucho con pena o felino triste, donde aún chispeaba la dignidad de su soberbia. Vivo en la calle, me comentó [...] En él creí ver a una fiera depresiva jugándose sus últimos zarpazos en la riña gatuna de la city. Caminemos, le sugerí con la lengua de arpón que siguió palabreando sus pasos. (Lemebel 2005: 14).

Estos procedimientos son la condición y el límite de su estrategia autobiográfica. Las crónicas de *Zanjón de la Aguada* y *Adiós mariquita linda* se presentan claramente como escrituras del yo, dado que abordan situaciones personales e historias vividas por el autor (lo cual consta en notas incluidas a modo de epílogo, notas al pie, dedicatorias y entrevistas) pero el yo es un vacío activo a través del cual *pasan* percepciones (voces, texturas, olores). La representación está interdicta (prohibida y en entredicho, reponiendo el juego de palabras que Blanchot hace presente en su uso particular del adjetivo francés *interdit*).

Por ejemplo, las crónicas agrupadas bajo el título “Todo azul tiene un color”, de *Adiós mariquita linda* (Lemebel 2005: 71-88) se presentan como un relato de viaje. “Cubana de aviación”, “La Habana vieja”, “Llegando a La Habana” y “El fugado de La Habana” trazan el recorrido desde Santiago de Chile hasta la capital caribeña, respetando la cronología y la cartografía del caso. Ahora bien, lo que encontramos los lectores recorriendo ese trazado es un abigarrado registro de voces, colores, rugosidades, temperaturas, sabores, olores y ritmos:



De trepar esa escalera al cielo, al Caribe, al son, a ese amasado del habla que tiene el pueblo cubano. *A esa forma vital de decirse cantando*, de cantando la azafata preguntar. Por su pasaje, señor. [...] y sean bienvenidos al vuelo sin fronteras de Cubana de Aviación. (Lemebel 2005: 73. Énfasis mío)

[...] en la ventanilla las nubes son hilachas de pañuelos que te despiden. Y estando en el aire ya no importan las tensiones, ni siquiera la contestación de María Dulce a un pasajero diciéndole: Que su cinturón de seguridad está roto, pues cámbiate de asiento, chico, todo el avión está a tu disposición. Pero casi todos los cinturones están malos, señorita. Entonces, sujétate como puedas, que ya viene el aperitivo de ron. (Lemebel 2005: 73)

Y al segundo trago nadie puede dudar de que la revolución aérea empezó hace rato al ritmo de la salsa que se escucha por los parlantes y que se interrumpe a veces por los tiritones del aparato. (Lemebel 2005: 73)

Se escucha la voz cantante de Asunción María diciendo ya estamos llegando, que ya volamos sobre el nacarado horizonte del territorio cubano. (Lemebel 2005: 74)

Como vemos, Lemebel registra la música de las palabras, los sabores y colores en el aire. Su escritura no es un “derivado” respecto de la palabra hablada, no redobla la voz: la hace audible y sonora, se hace vehículo de su intensidad y su ritmo (“ese amasado del habla que tiene el pueblo cubano”). El “ritmo de la salsa que se escucha por los parlantes” está transpuesto en el discurso: *es* el ritmo de la prosa lemebeliana.

Similar procedimiento se da en el texto “Corazón vudú” (Lemebel 2005: 37-41), al ritmo del *Óigame compay* del Buena Vista Social Club. El efecto no puede reproducirse aquí; son tres páginas ritmadas por el “*Óigame compai*”, que funcionan exactamente como en la canción “De camino a la vereda” de la famosa banda cubana: como un leit-motiv musical que se repite y marca el ritmo; Lemebel traslada ese efecto a su prosa que se lee casi cantando, casi bailando.



Una vez más Lemebel elude la coartada del pensamiento binario, y así el relato de su más íntima experiencia amorosa se cruza sin oponerse a la más intensa línea de fuerza de su proyecto autoral: ser la voz y el registro de la experiencia colectiva, a través de una escritura que conjura silencio y la quietud del registro escriturario en virtud de la condición itinerante y el cuerpo en movimiento del paseo lemebeliano.



Bibliografía

Blanchot, Maurice (1973): *Le pas au-delà*, París, Gallimard. (Versión castellana: *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1984).

De Certeau, Michel (1993) [1978]: *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana.

Frenk, Margit (1997): *Entre la voz y el silencio. (La lectura en tiempos de Cervantes)*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Lemebel, Pedro (2003): *Zanjón de la aguada*, Santiago de Chile, Seix Barral.

(2005): *Adiós mariquita linda*, Santiago de Chile, Seix Barral.

(2008): *Serenata cafiola*, Santiago de Chile, Seix Barral.

Moure, Clelia (2008): “Crónicas neobarrocas: la construcción de una experiencia de la historia”, en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Hanover, NH, N° 68, págs. 165-181.

Ong, Walter (1992): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, F:C.E.

Perlongher, Néstor (1997): *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997.