

Pentagrama histórico en la crónica lemebeliana: memoria reciente y cancionero latinoamericano

BETINA CAMPUZANO

Universidad Nacional de Salta

Recibido: 16/9/2016

Aceptado: 04/12/2016

Resumen: nos interesa explorar cómo se construye la memoria personal y colectiva de la historia latinoamericana reciente a partir de la lectura de las crónicas urbanas de Pedro Lemebel. Nos centraremos en el análisis de *Serenata cafiola* (2008) que reúne crónicas publicadas inicialmente en el diario *La Nación Domingo*. Esta escritura mantiene el trazo neobarroco y *freak*, y ahonda en las temáticas esbozadas en sus producciones anteriores, como la dictadura pinochetista, la política neoliberal de los 90, las prácticas homosexuales y travestis, los guetos urbanos, la cultura posmoderna. Al mismo tiempo, introduce un elemento que cohesiona los relatos: recupera –a modo de excusa, disparador o de fondo– diversos personajes, artistas, escenarios, recitales, melodías y letras musicales que, desde el recuerdo, hablan sobre el presente. Así, la música y el tono autobiográfico, marcado por una intimidad quebrada y una profunda tristeza, se constituyen en vectores de este pentagrama histórico.

Palabras clave: crónica urbana, memoria, neobarroco, cancionero, autobiografía

Abstract: Our purpose is to find out how the individual and collective memory of the Latin-American history builds in Pedro Lemebel's urban chronicles. The focus of our research will be *SerenataCafiola (CafiolaSerenade)* (2008), which collects the chronicles initially published in a newspaper called *La NaciónDomingo*. The text keeps the Neo-baroque and *freak* style, but it also delves into the themes treated in prior productions, such as, the dictatorship of Pinochet, the neo-liberal policy of the 1990's, the homosexual

andtransvestites practices, the urban ghettos, and the post-modern culture. Furthermore, *SerenataCafiola* introduces an element which binds the texts together: it, either as an excuse, background or even as a trigger of a theme, gets back diverse characters, artists, contexts, concerts, melodies, and lyrics which, by the means of memories and the tradition of the Latin American songbook, speak about the present. Thus, music along with an autobiographical tone, which is marked by a broken intimacy and a deep sadness, become vectors for the recent historical staff.

Keywords: urban chronicles, memory, neo-baroque, songbook, autobiography.

Aquí va este pentagrama donde la historia tambaleó su trágico ritmo.

Les guste o no, pulso aquí el play de este cancionero memorial.

Pedro Lemebel

La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay, Dios!

Rubén Blades

Ay, no hay que llorar
que la vida es un carnaval,
y las penas se van cantando.

Celia Cruz

Obertura: cancionero popular e imaginario urbano

“Ante todo, debemos pensar en la ciudad a la vez como un lugar para habitar y para ser imaginado (...) Las ciudades no se hacen sólo para habitarlas, sino también para viajar por ellas” (2007: 107), advierte García Canclini cuando se interesa por la formación de los imaginarios en una megaciudad como lo es Ciudad de México. La propuesta del antropólogo se encuentra lejos de aquellos planteos que, al oponer lo rural a lo urbano –aproximación propia de la primera mitad del siglo XX– poco explican de las fluctuaciones de ciudades invadidas por migrantes y arquitecturas urbanas desbordadas. El enfoque de García Canclini se distancia de definiciones que clausuran la discusión cuando conciben las urbes como localiza-

ciones socialmente heterogéneas, sin advertir cuáles son, en realidad, los procesos históricos en los que se gesta esa heterogeneidad. Se aleja también de conceptualizaciones exclusivamente economicistas que se concentran en el desarrollo capitalista, sin lograr cuestionarse por la experiencia de habitar una ciudad y por la generación de las representaciones urbanas. García Canclini, en cambio, se preocupa por la formación de las megalópolis, ciudades en las que se superponen múltiples ciudades. En este punto, es imposible desasir sus planteos de los formulados poéticamente por Ítalo Calvino cuando habla de las *ciudades invisibles*: aquellas que pueden identificarse con cualquier ciudad moderna y que pueden coexistir simultáneamente en un mismo espacio a lo largo de un día.

Son entonces objetos de esta perspectiva los flujos migratorios que desbaratan las pretensiones de homogeneidad nacional del siglo XX; las formaciones arquitectónicas con toda la impronta histórica condensada en sus edificios, hecho que sucede desde la conquista misma; los procesos de desterritorialización propios de la ciudad industrial que desdibujan los márgenes urbanos; el desarrollo de ciudades multifocales que abandonan los centros históricos y establecen otros focos tanto para sectores residenciales como para aquellos más populares, como sucede con los shoppings y otros espacios ciudadanos; el desarrollo de las comunicaciones que dibujan a su modo también otras ciudades, como es el caso de las redes sociales, las realidades ampliadas y los drones. Basta pensar en nuestras búsquedas *en Google maps*, en las tribus urbanas deambulando a la caza de personajes de manga anime, en los recitales o eventos capturados desde los drones para advertir estas otras ciudades que, desde la virtualidad, coexisten con las ciudades físicas.

Las ciudades se configuran a través de paisajes, planos arquitectónicos y –hoy agregaríamos– trazos virtuales; planos y trazos que ya fueran advertidos por Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984) cuando definió la urbe como “un parto de inteligencia” que ordena el espacio colonial por medio de la planificación urbana y la cultura letrada con sus leyes y normas. Pero, bien sabemos, las ciudades también se moldean a partir de los relatos y la formación de *imaginarios urbanos*, que se esbozan en las crónicas, la literatura, el periodismo, la etnografía, las películas, la televisión, las fotografías y, por qué no, a través de un cancionero popular que enhebra en la memoria individual y colectiva representaciones urbanas y procesos históricos.

Se construyen así *imaginarios urbanos* que son formas de la experiencia en la ciudad y de apropiación de esos espacios (García Canclini, 2007). Una urbe es entonces concebida y planificada –así sucede desde la conquista y la colonia– por sectores hegemónicos que gozan del prestigio escriturario; pero también es habitada e imaginada por otros sectores más numerosos: el de los pobladores que se mueven en los márgenes, el anonimato y la oralidad. Se trata de la *ciudad oral*, de la que habla Bueno Chávez (2001), que se contrapone a la ciudad letrada, o de la *ciudad sumergida*, de Flores Galindo (1991), que se mueve en lo ilícito y habita el acantilado.

Sin duda, una ciudad es recorrida físicamente por transportes públicos o privados, pero también es atravesada por miradas, relatos y canciones, es decir, es viajada visual y auditivamente. Transitar una metrópolis nos permite cruzarnos con múltiples actores que viven en diferentes lugares y de formas diversas. Desplazándonos por ella, nos encontramos con la vida moderna y sus alteridades, con migrantes que arriban a la ciudad portando múltiples temporalidades y con sus nostalgias auestas, con figuras estigmatizadas que resultan monstruosas o son invisibilizadas; con vendedores ambulantes y artistas callejeros; con tráfico, automóviles y peatones.

En este recorrido nos interesa abordar las alteridades que se configuran con la modernidad, en particular, lo que concierne a las manifestaciones populares, en crónicas urbanas recientes que, imbricando lo popular y lo erudito, los íconos musicales y el cancionero latinoamericano, el melodrama y la erudición, dan cuenta de emociones desbordantes y del desenfreno marginal de las ciudades sumergidas. El pentagrama histórico de la postdictadura en la escritura neobarroca y kitsch de Pedro Lemebel nos llevará a viajar por las ciudades latinoamericanas de la contemporaneidad.

La escritura lemebeliana que nos transporta por ciudades orales y sumergidas, que construye imaginarios urbanos, captura la oralidad en la escritura con un marcado ritmo testimonial, resultando así en un “fenómeno” o rareza para la tradición de las crónicas latinoamericanas. De este modo lo entiende otro cronista paradigmático, Carlos Monsiváis, quien teoriza sobre las culturas populares y sus estrategias de resistencia, a la vez que con intrépida pluma perfila retratos cursis de Agustín Lara, María Félix o de Juan Gabriel.

De esta manera, queda trazada una clara vinculación del proyecto escriturario lemebeliano con una *tradición* de crónicas urbanas latinoamericanas, por ejemplo, con figuras como la del nombrado cronista mexicano o, incluso, la del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá que retrata la heterogeneidad caribeña en *El entierro de Cortijo*. Se trata de una *tradición selectiva*, en términos de Raymond Williams, que entreteteje, entre letras y melodías, entre estéticas y fenómenos populares, las subjetividades y las memorias recientes del continente.

Pentagrama histórico o música en off: la intimidad quebrada

Las crónicas urbanas¹ de *Serenata Cafiola* (2008) retoman tópicos que antes aparecieron en la escritura irreverente, neobarroca y *freak* a la que nos tiene habituados el cronista chileno: la dictadura de Pinochet y su resaca, el neoliberalismo de los 90, los peligros de la urbe, los avatares de la vida sexual marginal, el desplazamiento de personajes monstruosos o invisibles que “rechazan la normalización”. Tales cuestiones y los *imaginarios urbanos* que en ellas subyacen son revisitadas en esta ocasión ya no desde el margen sidario de *Loco afán* ni desde la oralidad radial de *De perlas y cicatrices*, sino desde el repertorio musical popular, desde un cancionero memorial que es, a la vez, individual y colectivo.

Por *Serenata cafiola* discurren títulos y fragmentos de canciones, artistas musicales latinoamericanos y europeos, recitales y shows, géneros musicales y fotografías. Todos ellos –figuras y objetos– actúan como disparadores, evocadores, excu-

¹ Como bien sabemos, la crónica urbana es uno de los géneros de la contemporaneidad que, al hallarse en una zona de cruces, echa mano a elementos propios de la literatura, el periodismo, el testimonio, la etnografía, la autobiografía, el ensayo, el relato de viaje, las historias mínimas, el análisis social, entre otros discursos signados por el retorno del realismo y la urgencia testimonial. “La pirotecnia de la letra”, la define el propio Lemebel en una entrevista televisada en el programa chileno “Trazo mi ciudad” (2011). Y es el mismo autor quien, en tal ocasión, asegura sentirse más cómodo en este género porque “no es tan fijo como el de la novela”, porque tiene una “vertiginosidad” que le permite “cambiar de tema” fácilmente “como [lo hace] la misma ciudad”. Esta narrativa, al igual que la pirotecnia, excede y hace estallar la concepción canónica y metropolitana de literatura dando cuenta de este modo de las diversas maneras en las que se enlazan la realidad, las formas de mirarla y de relatarla.

sas o música de fondo que permiten acceder desde el ritmo autobiográfico a un tiempo histórico compartido. Paquita la del Barrio, Buena Vista Social Club, Omara Portuondo, María Bethania, Rafaela Carrá, Joselito, los Beatles, Víctor Jara, Violeta e Isabel Parra, Sara Montiel, Chavela Vargas, Estela Raval, Pina Bausch, Charly García, Los prisioneros forman parte del repertorio lemebeliano.

Con esta selección variada, heterodoxa y dispar, el cronista no busca legitimar desde un repertorio musical una línea estética, ideológica, clasista o militante, sino interpretar, con música en off, las coyunturas geopolíticas: “Cada proceso histórico lleva su telón de fondo musical” (24), “A esa edad, mi relación con la música era indiferente, sólo ambiental” (29). Creo que lo relevante aquí es cómo el cancionero popular, al tiempo que musicaliza la historia, va moldeando subjetividades. En este repertorio, no se construye un canon racional y erudito, sino un recorrido autobiográfico que apela a emociones, ambientes y un clima de época que permiten entender cómo se han construido los sujetos del tiempo reciente.

Si Silvia Molloy en *Acto de presencia* (1991) propone volver sobre aquellas escenas de lectura en las que el *yo* autobiográfico, a través de sus relatos, reconstruye imaginarios, subjetividades quebradas y múltiples temporalidades, otro tanto sucederá con el cancionero memorial que comparte Lemebel con su lector. Pero, en este caso, tales *imaginarios* no sólo se configuran desde el vínculo con el libro sino también desde su relación con un cancionero popular, con su penetración y su interiorización en el sujeto.

Nora Catelli define *lo íntimo* como dos actitudes del sujeto o sobre el sujeto, dos maneras que intervienen en el ánimo o en el cuerpo propio o en el ajeno: esto es, la *penetración* y la *introducción*. En ambos casos, hay movimiento físico, moral o psicológico; hay impulsos físicos y de voluntad. Y en cualquiera de estos movimientos, la subjetividad está marcada por la incorporación o la interiorización de otro sujeto o de una cosa (2007: 46). Desde esta intimidad manifiesta en una primera persona, la escritura neobarroca y cafiola lemebeliana reconstruye traumas personales y colectivos (las *catástrofes*, de las que habla Alan Pauls) que nos permiten acceder a un tiempo histórico.

En *Serenata cafiola* la escena fundacional del autor con el libro en la mano, de la que nos habla Molloy, se halla construida al inicio del entramado de crónicas, en

“Tonada pascuera”, junto con la figura vectora de su madre, indudable imagen de la intimidad herida, es decir, del sujeto interiorizado de otro sujeto: “Con ella se apagó la última bujía de mi arbolito pobre” (19). Esta escena, que nos transporta a las nostálgicas navidades con su madre, sin duda, busca explicar desde el presente el fin de la infancia y el marcado destino literario del cronista:

No quiero juguetes, dije con gravedad, prefiero este libro, y apunté hacia un gran tomo de láminas sobre la historia del cine. Y ahí comenzó mi carrera literaria, ese fue mi primer libro que marcó el fin de la niñez. Esa noche murió Santa Claus y supe que la vida me esperaba con la música desafinada de su circo triste. (Lemebel, *Serenata cafiola* 18)

Cómo se configura el recuerdo es uno de los puntos centrales respuntados en este ramillete de crónicas musicales: el recuerdo de su madre y su muerte constituyen el punto de inflexión pues develan un tono intimista y confesional propio de la escritura autobiográfica. Intimidad quebrada y exploración de la tristeza, dirá Espinosa (2008). Jõe Candau define el recuerdo como “una elaboración novelada del pasado, tejida por los afectos o las fantasías, cuyo valor, esencialmente subjetivo, se establece a la medida de las necesidades y deseos presentes del sujeto” (18).

Al episodio fundacional de lectura rodeada del ambiente signado por la tonada pascuera se le suman aquellos en los que la memoria reconstruye el biografema, a partir de otras escenas asimismo fundacionales: las del autor con el cancionero popular en los oídos, de fondo y con la indudable mediación femenina de su familia: “Aquellos ritmos, más el cursi bolero y el viejo tanguear, los recibí de las mujeres de mi familia que hacían los quehaceres domésticos ensayando pasos de baile con la radio prendida” (29).

Serenata cafiola es, sin duda, la producción más quebrada y más íntima, penetrada e introducida por otros sujetos y cosas, de la crónica lemebeliana escrita indudablemente en clave autobiográfica. Y la referencia a su madre y la orfandad dolorosa de su pérdida, que abre y cierra el libro cohesionándolo,² se convierte en

² El cronista dedica tres crónicas a su madre, Violeta Lemebel, de quien decide heredar su apelli-

tono elegíaco, en ritmo doloroso que va explicando los derroteros de la vida personal. Así se anuncia desde el inicio mismo, en la dedicatoria, que reúne en una metáfora a la figura materna, el dolor y la música: “Mamá/ era una flor herida, / cantaba por la herida, / y la herida/ era su mejor canción” (08).

De la noche pinochetista a la desafinada democracia neoliberal

La música opera de diferentes modos para despertar la rememoración: actúa como tapabocas, anima recuerdos, acompaña acciones violentas, se convierte en metonimia o en metáfora de la historia reciente. En el ámbito de lo político, la problematización no se configura tanto en las adhesiones o las denuncias consientes de los artistas y sus letras al régimen, sino más bien en el modo en que esos ritmos y esas voces actúan como telón de fondo o música en *off*, pudiendo ser funcionales o no al sector hegemónico. Tampoco hallamos militancia partidaria en quien escucha, sino pura emoción frente al hecho musical que se asocia a una época o a una situación familiar despertando así pura evocación. Y desde esa evocación, el cronista en el presente sí reconstruye, en un trabajo artesanal con la memoria, el pasado reciente desde una evidente definición política. Por ejemplo, la voz de Estela Raval con “Dímelo tú” recuerda al cronista una película donde esta canción actúa para camuflar las torturas militares argentinas. La música, quizá ingenua en otro contexto, en este episodio se torna siniestra en la memoria individual, al tiempo que permite visitar el pasado dictatorial en el Cono Sur:

Quizá para los traumas históricos no hay música recordable en la atmósfera de su violento acontecer. Es casi liviano pensar qué melodía sonaba a través de alguna ventana abierta cuando llegaban los aparatos de seguridad ametrallando lo que se moviera en el domicilio marcado. Tal vez, la cortina

do inscribiéndose así en una estirpe femenina: inicia el libro con “Tonada pascuera” que escribe agónico, al son de los villancicos, la nostalgia y el dolor de las navidades sin la presencia materna; continúa con “Mamá pistola” que retrata a una joven, bella y brava madre heroizada; y concluye con “Para mi tristeza violeta azul” que relata la desazón del ritual de visita a la tumba de su madre que tanto tangué en vida.

musical del noticiero de tevé, donde se mostraban los cuerpos violáceos producto de algún “enfrentamiento entre terroristas” (Lemebel, *Serenata cafiola* 81).

A lo largo de los relatos, la mirada y la memoria del “yo” de pronto se percatan de aquello que no vieron en el pasado: procuran entonces en el presente discriminar entre aquellos artistas que fueron funcionales al gobierno dictatorial, al tiempo que recuperan las figuras míticas de la denuncia chilena, como es el caso de Víctor Jara o Violeta Parra. Sin embargo, este intento es en vano, pues en varios casos la sospecha, la ambigüedad, la opacidad de las adhesiones o las confrontaciones al régimen militar establecen una zona liminar. Así, Lemebel recupera en “Una vez un rruiseñor” la figura española de Joselito, el niño cantor de los años 60, cuya figura fue totalmente funcional al franquismo y cuyo declive desemboca en el desencanto:

Pero cómo puedes oír esa mierda reaccionaria. Ese chiquillo era la música insoportable del franquismo. Bueno, entonces yo era muy chico y no lo sabía, le contesté, bajando el volumen.

Cada proceso histórico lleva su telón de fondo musical; en Chile lo sabemos y tenemos en claro quiénes fueron las voces de la dictadura. Pero Joselito apenas era un chiquillo cuando fue usado por el franquismo. Y eso no lo sabíamos los miles de niños que anhelábamos ser un rruiseñor cantando con el pecho abierto “dile que tiene espinas las rosas de los rosales”. (Lemebel, *Serenata cafiola* 24)

Otro tanto sucede con figuras como la de Charly García, a quien la pluma lemebeliana retrata, primero, a partir de su adhesión al gobierno militar argentino durante la Guerra de Malvinas y, luego, a partir de su asociación con la odiosa figura de Menem en los 90. Sin embargo, después el emblemático cantautor del rock argentino se gana el respeto de la yegua del apocalipsis cuando se tira de varios pisos a la piscina, en una performance propia de un *rock star*. Asimismo, la escritura cronística cuestiona a Los Beatles en su visita a la reina, o a Paco Mairena, a quien define como el coreógrafo de la dictadura chilena.

Ciertamente, Lemebel denuncia adhesiones o descubre funcionalidades, pero también esculpe las estatuas míticas, los íconos o los *ídolos a nado*—como los llama-

ría Monsiváis— que se fijarán en los *imaginarios urbanos* chileno y latinoamericano: por ejemplo, Violeta Parra con su propuesta artística y vital, la inmolación de Víctor Jara, la performance de Isabel Parra en un avión, la sencillez de Omara Portuondo frente a la arrogancia de María Bethania, la genialidad y los amores lésbicos de Chavela Vargas. Estas construcciones icónicas, asociadas a la excentricidad, la heroicidad y el gesto artístico, a lo popular y lo revolucionario, se convierten en claras metonimias de la historia nacional que se sedimentan en la memoria colectiva a través del relato oral:

...la Chabela me lo narra apresuradamente por teléfono agregándole que fue una performance, una acción de arte o un repentino impulso de bronca que le vino cuando en la ventanilla del avión divisó el imponente merengue congelado de los Andes [...] QUIÉN MATÓ A VÍCTOR JARA [...] Así fuera una pregunta implícita, el *graffitti* de plumón rouge ensangrentó el albor patrio. La letra del gesto rasguñó la nieve al espantar con amor la tersura del nombre, en cada letra iba un verso, en cada entreletra otro nombre, los mil nombres del asesinato y la desaparición. (Lemebel, *Serenata cafiola* 73-74)

Otro ejemplo que da cuenta de la vinculación entre la experiencia individual y la colectiva puede ser el modo en que la noticia de un joven perverso detenido, acusado de pedofilia a partir del uso de internet, se convierte en disparador para relatar una graciosa historia de falseamiento o “travestismo” de la identidad del cronista que, por medio del chat —medio virtual que le permite “disfrazar” su homosexualidad— intenta ligarse a un joven. La anécdota se resuelve cuando el cronista devela su identidad pidiéndole al enamorado virtual que mire su fotografía a través de una tapa de la *Revista Ñ*. El cronista nos hace cómplices de su travesura amorosa, al tiempo que emplea la fotografía, al igual que lo hace con la música, como otro disparador de sus recuerdos históricos.

De hecho, la imagen de la portada se halla incluida en un apartado que se titula “Cachurreo sentimental”.³ Allí se reúne una serie de fotografías de afiches,

³ El libro se organiza en ocho apartados; cada uno de ellos titulado sugerentemente atendiendo a los géneros musicales y nucleado en relatos de infancia, de juventud, de tinte político, de relacio-

discos, performances y retratos personales y familiares. Resulta curioso el modo en que la fotografía –como objeto– actúa como una pieza que irrumpe y penetra en el sujeto salvaguardándolo y quebrándolo, en simultáneo, individual y colectivamente. Parafraseando a Susan Sontag, el fotógrafo saquea y preserva, denuncia y conserva a la vez. Dice el cronista enlazando la noticia del presente con su pasado personal y nacional: “Hoy recuerdo esto por la noticia del chico condenado por falsear su identidad. Y me pregunto por las identidades ladronas de Pinochet, por los violadores y torturadores que pasean impunes por nuestro Chilito” (208).

Luego, en “Qué será de la Janet del 777” puede capturarse el advenimiento de la democracia y el neoliberalismo de los 90, luego de la cruenta noche pinochetista e inaugurando el paisaje posmoderno: “...la dictadura se había retirado con la cola entre las piernas. Y algunos maricas desatados recorríamos las mesas hablando de posmodernidad y recitando discursos sobre la diferencia” (110). Lo mismo sucede en “Las agitadas ojeras del insomnio” que refiere al clímax del plebiscito nacional de 1988: “Y era que recién venía entrando la democracia cuando la fiesta del NO había dejado un calor de jarana eterna” (113).

Quizá, este ambiente festivo propio de los albores democráticos puede entenderse a partir de lo que Raymond Williams llama las *estructuras del sentir* (2009). Con esta categoría, el intelectual galés se refiere a las experiencias presentes que están en estado de tensión, a un valor prematuro y fugaz, pero rico en significación. Es una “hipótesis cultural” o lo que está en “estado de latencia” (174). En el recuerdo lemebeliano, se trata sin duda del tono festivo propio del advenimiento democrático, luego de la dictadura pinochetista, que se respiraba con el plebiscito de los 80, aunque luego esa fiesta desembocara en el desencanto de la política neoliberal de los 90: “Aquellos albores de patria feliz que cantaba desafinando la democracia, también la hicieron desaparecer de nuestras noches, al igual que las ilusiones que prometían aquellos tiempos” (112).

Este escenario de desencanto de la democracia neoliberal se condensa en el relato del peligro que convierte a la ciudad en un espacio siniestro: el cronista

nes entre música y baile, o música y fotografía: “Rinconcito de la patria”, “Garúa can-can”, “Canturreo memorial”, “Tres coreografías”, “Rockanroleando ese ondular”, “Tristeza tango chachachá”, “Canturreo sentimental” y “Malambo carnal”.

rememora, junto con un recuerdo de la adolescencia, el terror de un secuestro y un intento de violación. A partir del contrapunteo entre un indefinido “no sé cuántos eran” y la precisión marcada por una canción que de fondo repetía significativamente en la radio: “Son quince, son veinte, son treinta”:

En eso iba, trotona y locuela con mi almita en fuga, mi alma ahogada, mi almita proletona, divisando a lo lejos el vapor de un joven desaguando la parranda nochera. En eso iba, sin darme cuenta que un auto oscuro con las luces apagadas me seguía despacito. Y en un brusco acelerar, la violencia de un agarrón me echa arriba, al asiento trasero, de bruces sobre las rodillas de varios muchachotes (Lemebel, *Serenata cafiola* 42).

Estas escenas ambientan paisajes urbanos siniestros –tal como lo expone Julio Ramos a propósito de la crónica modernista hispanoamericana, antecedente ineludible de la crónica urbana contemporánea–, convirtiendo al género en “un archivo de los ‘peligros’ de la nueva experiencia urbana” (*Desencuentros de la modernidad...* 113). Es decir, la crónica emerge como una forma de clasificar la cotidianidad y, junto con ella, los *imaginarios urbanos* que la recorren.

Ritmos cafiolas y neobarrocos: Pedro Lemebel, según Carlos Monsiváis

Desde su título, *Serenata cafiola* reúne el repertorio del cancionero popular con el erudito. De allí que no nos parezca ajeno el empleo del adjetivo lunfardo “cafiola” que, en registro chileno, refiere a lo excéntrico y poco elegante. En esa oscilación entre sistemas que aparentemente recorren carriles diferentes, nos acostumbramos a la pluma lemebeliana que mixtura con maestría hilvanos eruditos con la cursilería, como podemos verlo en cualquier fragmento de sus crónicas.⁴

⁴ Así lo vemos en el siguiente ejemplo: *El baile de los que sobran*. Sin duda, la canción más emotiva de un tiempo trágico, la mejor crónica juvenil del rock nacional, el himno del vagabundo enterrado, arreciando la dictadura sonaba el concierto comunal. Esta canción quedó tatuada en los rasmillones, protestas, tomateras y amaneceres bailando en la cuerda floja del vino en caja para endulzar la rabia. (Lemebel, *Serenata cafiola* 169).

En las crónicas-ensayos reunidos en *Los ídolos a nado* (2011), Carlos Monsiváis se propone desandar prejuicios en torno a las culturas populares y a las estéticas de lo cursi y lo kitsch. Por ejemplo, nos advierte a sus lectores, con tono de bolero y con el humor de la escritura monsviana: “Reloj, no marques las horas porque voy a teorizar” (19). Así, este intelectual mexicano, que nos conduce a recorrer la megaciudad y la identidad nacional al son de Amado Nervo y de Agustín Lara, da cuenta de los conceptos que, a lo largo del tiempo, han cristalizado el significado de lo cursi: “Lo cursi es la estética del pobre con ambiciones”, es decir, “es lo propio de las clases bajas” (21). Se trataría entonces de lo relacionado con el mal gusto, de aquello que liquida la hermosura. Es también un elemento estabilizador y una estrategia del conservadurismo (22-23).

Otro enemigo histórico del buen gusto es lo kitsch:

...en América Latina [lo kitsch] es un intento de culminación, la pretensión del éxtasis social e individual ante un símbolo del estatus, un cuadro, una figura de porcelana, unos versos en donde se ‘vierte el alma’ del autor, y en donde el espectador se aferra a las reminiscencias de lo que jamás ocurrió, y urde la memoria benéfica. El Kitsch, el apogeo de la sinceridad, el esnobismo de masas a la deriva que inventan al pasado magnífico bajo cuya protección se formó el gusto estético. (Monsiváis, *Los ídolos a nado* 31)

Y en esta nómina de enemigos del buen gusto y de la “alta cultura”, también hay un lugar reservado para el melodrama. Dice Monsiváis, justamente, en una entrevista titulada “La política del melodrama” (2005): “[el melodrama] es el molde en el que se imprime la conciencia de América Latina”. También, es la aceptación de una pobreza estructural y la idea de nación homogénea que ha sido forjada desde el folletín mismo, tolerando la violencia cotidiana y avalando una singular noción de democracia. Hasta aquí todos coincidiríamos con cada uno de estos enunciados, si no fuera porque el propio Monsiváis nos advierte que en lo cursi, lo kitsch y el melodrama no sólo subyacen correctivos y justificativos del orden hegemónico, no sólo impera el llamado “mal gusto” o la elegancia fallida, sino que se activan estrategias que permiten resistir “los embates de la modernidad y la posmodernidad” (33).

Preocupado por el estudio de las culturas populares, Monsiváis en sus crónicas y ensayos (aquellos que, según Villoro, son un género en sí mismos) se replantea la estética popular concibiéndola como una serie de tensiones que se debaten entre una respuesta de sumisión y una resistencia creativa a los poderes (Montes, 2014). Sin preocupaciones por el arte, las clases populares se interesan entonces por el sentimiento puro y la diversión:

...la imposibilidad de distinguir entre “Arte” y “vida” le dio su fuerza a los melodramas, canciones y relatos, y la clave de la “estética popular” se halló en la confusión perenne entre lo que daba gusto ver y lo que daba gusto sufrir. (Montes, *Políticas y estéticas...* 22)

En la cursilería, en lo kitsch y en el melodrama reside algo propio de la subjetividad de los sectores excluidos, algo que se escapa del orden hegemónico y que le resiste creativamente. Quizá este “algo” sea equiparable a aquello que Michael De Certeau llamó las “tretas de los débiles”. Quizá este “algo” sea lo que da sorpresas en la vida, como diría Rubén Blades, o lo que hace que la vida sea un carnaval y que las penas se vayan cantando, como exhorta Celia Cruz.

De allí que Monsiváis evite la simplificación y el monologismo, tanto en su escritura como en su mirada de cronista. Quizá, por esto, Agustín Lara, María Félix, Juan Gabriel, el Subcomandante Marcos, Cantinflas, Chavela Vargas, María Conesa, Frida y Diego, Buñuel y Verónica Castro, entre tantos otros, convivan en relatos de Monsiváis, en los que lo kitsch resulta ser lo bello, en los que se busca estéticas alternativas e imperan las sensibilidades. Y quizá, por esto, Monsiváis ha sabido leer como nadie la crónica lemebeliana. Así, lo corroboramos cuando en el prólogo a *La esquina es mi corazón* (1995) concluye:

Pedro Lemebel es un fenómeno de la literatura latinoamericana de este tiempo. Uso el término fenómeno en su doble acepción: es un escritor original y un prosista notable y, para sus lectores, es un *freak*, alguien que llama la atención desde el aspecto y rechaza la normalización ofrecida. (Monsiváis en Lemebel, *La esquina es mi corazón* 9)

La escritura lemebeliana que recurre a neologismos, que vuelve sobre los juegos experimentales con el lenguaje y que reflexiona acerca del papel del cronista, deja impresa su mirada en el prólogo a *Serenata cafiola*:

Podría guardarme la ira y la rabia emplumada de mis imágenes, la violencia devuelta a la violencia y dormir tranquilo con mi novelería cursi. Pero no me llamo así, me inventé un nombre con arrastre de tango maricueca, bolero rockerazo, o vedette travestonga. Podría ser el cronista del high life y arrepentirme de mis temas gruesos y escabrosos. Dejar a la chusma en la chusma y hacer arqueología en el idioma hispanoparlante. Pero no vine a eso. Está lleno de cronistas con una flor estilográfica en el ojal mezquino de la solapa. No vine a cantar ladies and gentlemen; pero igual me canta, señora mía. [...] Llegué a la escritura sin quererlo, iba para otro lado, quería ser cantora, trape-cista o una india pájara trinándole al ocaso. Pero la lengua se me enroscó de impotencia y en vez de claridad o emoción letrada produce una jungla de ruidos (12)

En la cita anterior se evidencia el trabajo con el lenguaje (“me inventé un nombre”, “tango maricueca”, “vedette travestonga”), despojando a la crónica de una mera finalidad informativa y acercándola a propósitos estéticos, propios de la preocupación literaria. Al mismo tiempo, define la función del cronista que no adscribe a un mero trabajo arqueológico o filológico de la palabra ni al modelo mezquino de quien sólo se preocupa por un estilo. En la escritura lemebeliana, la impotencia y la letra, el barroco y la denuncia no se buscan, sino que simplemente suceden.

Alicia Montes advierte que, frente a aquellas escrituras testimoniales que renuncian al goce estético para cumplir con su función instrumental, se erigen narraciones como las de Lemebel que recurren al carácter disruptivo del humor, la ironía y el relato caótico (2014). Elena Altuna señala la heteroglosia presente en la escritura de Lemebel que se desplaza entre una voz y otra, entre el vocabulario hiperculto, el argot referido al género y las expresiones populares (2005). Carlos Monsiváis, como mencionamos, define la escritura de Lemebel en términos de “fenómeno” pues se trata tanto de “un escritor original y un prosista notable” como “un *freak*” que “rechaza la normalización” (1995). El cronista mexicano

asocia el barroco de la escritura lemebeliana con el caso de Perlongher –relación que la crítica ha marcado con insistencia–,⁵ al tiempo que la califica como “una literatura de la ira reivindicatoria”, “experimentación radical” y “sensibilidad proscripta” (11), tono dúctil por el que, sin duda, se desplazan lo cursi, el exceso y la genuina poética (13).

La narrativa de Lemebel plantea, desde una propuesta lírica, su interés por tematizar lo “grueso y escabroso” de la sociedad, alejándose de lo superfluo y lo decorativo. Si volvemos al prólogo de *Serenata cafiola*, podemos centrar la mirada en el carácter testimonial de la crónica lemebeliana que denuncia la marginalidad o situaciones de subalternidad, a través de la letra escrita (“Llegué a la escritura sin quererlo”, “la lengua se me enroscó de impotencia”)

Las penas se van cantando

Hasta aquí, las crónicas neobarrocas, cafiolas y cursis de Lemebel, en consonancia con las reflexiones teóricas de Monsiváis, nos dan cuenta de la elección por mirar a los sectores populares y sus manifestaciones culturales desde un posicionamiento que se halla lejos de su menosprecio o subestimación. La música y el compartir un cancionero popular que esculpe íconos y derriba ídolos, que genera representaciones urbanas, que reconstruye la memoria reciente desde un claro posicionamiento político, son los vectores que nos permite pensar las hábiles estrategias que los sectores excluidos logran elaborar.

Y es esa creatividad la que moldea subjetividades que se imprimen en un cancionero memorial, en estéticas alternativas y en duelos colectivos. Subjetividades que desafían a la modernidad y la posmodernidad, que generan imaginarios urbanos, que cantando ahuyentan penas, nos dan sorpresas y hacen de la vida un carnaval.

⁵ Dice Susana Inés Soulilla: “[en este trabajo intentaremos mostrar] cómo Perlongher –a partir de una modalidad más ensayística y con un estilo más intelectualmente hermético, mordaz e inclinado a la oscuridad– y Lemebel –con tramas narrativas y en un tono más cercano a lo humorístico, nostálgico y kitsch– crean un lenguaje incisivo, que juega con el pliegue, el claroscuro, el retorcimiento, y refunda el género, desbordándolo” (2).

Bibliografía

- Altuna, Elena (2016): “Pedro Lemebel: crónicas de la orfandad urbana” en Elena Altuna y Betina Campuzano (comps.), *Vertientes de la contemporaneidad. Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana*. Salta: EUNSa.
- Bueno Chávez, Raúl (2001): “Modernidad alternativa y debate cultural en el Perú y América Latina” en Javier Lasarte Valcárcel (Coord.), *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Caracas: La nave va, págs. 51-58.
- Calvino, Ítalo (2010): *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2010.
- Candau, Joël (2002): *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Catelli, Nora (2007): *En la era de la intimidación. El espacio biográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Cevasco, María Elisa (2003): *Para leer a Raymond Williams*, Universidad Nacional de Quilmes: Buenos Aires. Trad. Alejandra Maihle.
- Espinosa, Patricia (2008): “Los arañazos de Lemebel. Serenata cafiola.”, en *Las últimas Noticias, 24 de octubre de 2008*. En línea, <http://letras.s5.com/pl301008.html>
- Flores Galindo, Alberto (1991): *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima: Horizonte.
- García Canclini, Néstor (2007): *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lemebel, Pedro (1996): *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM.
- (1998): *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago de Chile: LOM.
- (2008): *Serenata cafiola*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- (2011): Entrevista. *Trazo mi ciudad. Capítulo 10*. Santiago de Chile: 29 de mayo de 2011. Televisión. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=n21S1UQoMIA>
- Molloy, Silvia (1991): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE.
- Monsiváis, Carlos (1995): “Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesí”, en *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile: Planeta:9-19.
- Monsiváis, Carlos (2011): *Los ídolos a nado*. Buenos Aires: Debate.
- Montes, Alicia (2014): *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rama, Ángel (2004) [1984]: *La ciudad letrada*. Prólogo de Carlos Monsiváis. Santiago de Chile: Tajarar Editores.
- Ramos, Julio (2003): *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.
- Souilla, Susana Inés (2009): “De cronistas y de poetas: la prosa neobarroca de Néstor Perlongher y Pedro Lemebel”. *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina - Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria/ Facultad de Humanidades y Artes-UNR. En línea: http://www.celarg.org/int/arch_public/souilla_acta.pdf
- Williams, Raymond (2009) [1977]: *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.