

## HOMENAJE

---

# De lenguas enroscadas y junglas de sonidos. La escritura cantora en las crónicas de Pedro Lemebel

On coiled tongues and jungles of meanings.  
The writing that sings in Pedro Lemebel's chronicles

BETINA CAMPUZANO

Universidad Nacional de Salta

Salta, Argentina

campuzanobetina@hum.unsa.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-0046-1152>

Llegué a la escritura sin quererlo, iba para otro lado, quería ser cantora, trapecista o una india pájara trinándole al ocaso. Pero la lengua se me enroscó de impotencia y en vez de claridad o emoción letrada produjo una jungla de ruidos.

Pedro Lemebel, *Serenata cafiola*

## Presentación o llegar a la escritura sin quererlo

Acerca de la escritura lemebeliana —o lemebelística, como prefería adjetivar el propio Lemebel<sup>1</sup> (Lagos en León, 2018: 179)— existe una prolífica e inagotable

---

<sup>1</sup> Pedro Lemebel Mardones (Santiago de Chile, 1952-2015) fue profesor de Artes Plásticas, artista visual, *performer* y cronista. Integró desde 1987, junto con Francisco Casas, el colectivo de arte Las

producción crítica (Ostrov, 2003; Monsiváis, 2008; Souilla, 2009; Blanco y Poblete, 2010; Rosano, 2012; Arboleda, 2014; Montes, 2014; Altuna, 2016) que aborda diversas aristas. Entre ellas, y solo por nombrar algunas, hallamos el lenguaje neobarroco, la cursilería y el kitsch; las imágenes de y desde la ciudad; las orfandades urbanas; la **modernidad desigual** en América Latina; las disidencias sexuales latinoamericanas que exceden la clasificación de los estudios *queer*; las performances y la performatividad; la prostitución, el SIDA y las nuevas formas de colonización; la represión durante la dictadura pinochetista y el pasaje hacia la democracia; sus vinculaciones con los proyectos de Perlongher, Monsiváis y Bolaño, por ejemplo.

Sin duda, la escritura de Lemebel articula las nuevas sensibilidades que se suceden en las luchas **culturales** y en las políticas de la memoria **durante la coyuntura** de fin de siglo: el paso de la **represión** y la tortura en el pinochetismo al **desplazamiento** social en una democracia de baja intensidad; la emergencia de los discursos y las reivindicaciones de los feminismos y las disidencias sexuales en América Latina; la irrupción de la corporeidad en *Las Yeguas del Apocalipsis*; y el pasaje de la oralidad en las crónicas radiales a la escritura en las impresas son sólo algunas de estas transformaciones que empiezan a esbozarse en el periodo de entresiglos. Tales pasajes ponen en evidencia la singularidad de una producción que se desliza en un tercer espacio, en la frontera, en la desterritorialización o en el “entre medio” (Bhabha, 2011), dando cuenta así de la inminencia, aquello que está por suceder o las estructuras de sentimiento, en términos de Raymond Williams, de una sociedad en ebullición.

---

*Yeguas del Apocalipsis*, desde donde realizó una disruptiva obra que integraba performances, instalaciones, fotografías y videos. Desde 1989, publicó en diversos medios nacionales y extranjeros sus crónicas. En 1996, realizó el programa radial “Cancionero” en Radio Tierra, emisora de corte feminista. Recibió diversas invitaciones y distinciones, entre ellas, a la Bial de La Habana en 1996, a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 2003, a la Universidad de Harvard en 2004 y a la Universidad de Stanford en 2007. Recibió la Beca Guggenheim, el Premio Anna Setgers y el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso. Entre los libros que recoge su narrativa, se encuentran *La esquina es mi corazón* (1995), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales* (1998), *Tengo miedo torero* (2001), *Zanjón de la aguada* (2003), *Adiós mariquita linda* (2005), *Serenata cafiola* (2008), *Háblame de amores* (2012) y la obra póstuma *Mi amiga Gladys* (2016), cuya edición siguió las indicaciones dejadas por el propio Lemebel. En 2013, se publicó *Poco hombre. Crónicas escogidas*, editada por Ignacio Echeverría. Asimismo, sus entrevistas han sido recogidas en *Lemebel oral. Veinte años de entrevistas 1994-2014* (2018) editadas por Gonzalo León y *No tengo amigos, tengo amores. Extratos de entrevistas a Pedro Lemebel* (2018) editadas por Macarena García y Guido Arroyo.

En esta ocasión, me interesa detenerme, como un modo de recordar y de homenajear los alcances de la producción del cronista chileno en los campos literario y cultural latinoamericanos, en cómo la propia voz lemebelística define su poética y, con ella, precisa una visión de mundo y una práctica que es política y afectiva, a la vez. Entiendo que la potencialidad de su escritura, siempre atravesada por una doliente ternura, se halla en la incesante franja de interacciones que se suceden entre la palabra escrita, la oralidad y el canto, la corporeidad y la imagen. De allí que el proyecto de performance *Las Yeguas del Apocalipsis* que Pedro Lemebel llevara adelante junto con Francisco Casas; las crónicas radiales en el programa *Cancionero* donde un “puñado de crónicas se hicieron públicas en el goteo oral de su musicalizado relato” (Lemebel, 2010: 11) y la escritura de crónicas en *Serenata cafiola* que introducen fotografías e ilustraciones “que le agregan al libro otra caligrafía” (Lemebel, 2018: 158) dan cuenta de estos continuos pasajes no solo entre el binomio oralidad y escritura, sino en la tríada entre voz, letra y cuerpo.

Lemebel pretende alejarse del mundo letrado, y de sus formas cuidadas y correctas de escribir, para acercarse más bien al bullicio caótico de las calles, a las afectividades de las relaciones cotidianas y a las canciones de la memoria colectiva que actúan como voz en off en el devenir histórico: “A mí me pareció brutal que me dijera que era pura literatura. ¿Cómo no recordar eso a la hora de escribirlo? A veces esos textos responden más a la memoria oral afectiva que al recuerdo letrado.” (2018: 157), afirma el cronista.

Para evidenciar cómo su escritura se aleja de las pretensiones normativas de la academia y la cultura letrada, para acercarse, más bien, al ruido no solo de la oralidad de las calles sino —y sobre todo— a la sonoridad de las músicas populares y al cancionero memorial latinoamericano (Campuzano, 2017, 2018, 2022), me centraré especialmente en los prólogos *de perlas y cicatrices* (2010) y *Serenata cafiola* (2008); en las crónicas “El valle de Cuz Cuz” y “Abismo iletrado de unos sonidos” en *Adiós mariquita linda* (2014) y *Poco hombre* (2013); y en las entrevistas reunidas en *Lemebel oral* (2018), compiladas por Gonzalo León. Por supuesto, resultarán inevitables las referencias al resto de la producción lemebelística, pues su poética, esa jungla de sonidos y significados, si bien se halla explicitada en el recorte sugerido, se despliega en toda la obra del cronista.

A continuación, me detendré en cómo se construye el rol del cronista asociado a las figuras del ventrílocuo, del paseante y del *performer*; luego, en el modo en que la escritura se configura a partir del registro de la ternura como una opción política, de la relevancia del mundo femenino, de la cursilería y de la estética de lo barroso; más tarde, me ocuparé de las interacciones entre oralidad, escritura y corporalidad que permiten delimitar una escritura cantora, que enrosca lenguas y es una jungla de significados, como un gesto anticolonizador que traza su genealogía con los registros indígenas precolombinos; para finalmente proponer una noción posible de la crónica a partir de la metáfora de “la tibia garra testimonial”. En este recorrido, resulta posible delimitar una poética **lemebística**.



## El rol del cronista: Lemebel, ventrílocuo y *performer*

Entre las preguntas y las reflexiones que asaltan a Lemebel en entrevistas e, incluso, en sus mismas crónicas, se halla el interés por el referente de sus relatos que, en la mayoría de las ocasiones, coincide con los agentes y los espacios marginales y excluidos de las ciudades chilenas. Pero, su interés también tiene un aliento latinoamericanista que busca retratar las desigualdades étnicas, sociales y de género en otras urbes del continente, como sucede con las crónicas referidas a sus viajes y a los escenarios de Lima, Guadalajara o Buenos Aires, por ejemplo. Por supuesto, la construcción de otros referentes propios de la discoteca memorial (cantantes, músicos, personajes de la televisión, políticos y militares), como actores de sectores privilegiados resultan objeto del pulso escritural lemebeliano<sup>2</sup>.

La respuesta del cronista chileno pone en discusión uno de los temas más recurrentes en los avatares sobre la crónica y su impulso testimonial, heredado quizás de las discusiones en torno a la categoría de literatura testimonial del Premio Casa de las Américas y al conocido ensayo *Puede hablar el subalterno* (1985) de Gayatri Spivak.

---

<sup>2</sup> “Primero, porque escribí desde mi lugar, y mi lugar era el sector sur de Santiago, lugar pobre desde siempre. Y privilegio el lugar de los desposeídos porque yo pongo mi corazón ahí. Hay gente que me pregunta porque hablo de los homosexuales pobres, de la loca, de los travestis pobres. Porque son los más desprotegidos, así de simple. No quiere decir que no pueda hablar o reirme hasta el infinito de los lugares burgueses de poder. Ahora voy a sacar un libro donde hablo hartito de toda esa burguesía asquerosa.” (Venables y Hopenhayn en León, 2018: 46).

Tal tema, también, resulta recurrente en los discursos políticos partidarios cuestionados por el cronista; pienso, por supuesto, en el consabido “Manifiesto hablo por mi diferencia” leído en un acto político de la izquierda en Santiago de Chile, en 1986. Allí, pone en entredicho las posiciones políticas en torno a las desigualdades y los vejámenes a las disidencias: “Hablo por mi diferencia/ Defiendo lo que soy/ Y no soy tan raro/ Me apesta la injusticia/ Y sospecho de esta cueca democrática/ Pero no me hable del proletariado/ Porque ser pobre y maricón es peor.” (Lemebel, 1997: 83).

Lemebel consigue zafarse de esas posiciones partidarias y academicistas que entienden la presencia de un informante (un referente) que no tiene un lugar para hablar y un amanuense que habla por un “otro” en una suerte de relación solidaria, al decir de Hugo Achugar (1994), entre las posiciones del mundo analfabeto y del letrado. Lemebel opta por el “abismo iletrado”, aquello que se escribe al margen de la hoja; es decir, por el modo en que se introduce la jungla de sonidos y sus memorias en la escritura letrada. Así, lo enuncia cuando explica:

- *¿Tratas de hablar por los que no tienen voz?*



- **No, yo** no hablo por los que no tienen voz. Cada cual tiene que decir sus cosas: los pobres, los homosexuales, los indios... Yo lo que hago es darles un espacio en mi discurso, soy una especie de ventrílocuo, no me arrogo la voz de las minorías: ‘Yo soy el que habla por ellos’, ésa es una hueá política muy utilizable y que se usa mucho en estos lugares para hablar. Yo les doy un espacio. Y cuando hablo de minorías no me refiero a la minoría matemática, sino a toda la gente que está en desventaja frente al poder: jóvenes, viejos, homosexuales, mujeres, indígenas, todos son minorías. Si hay una masa de gente frente a un hombre que está armado, esa masa de gente es minoría. (Venables y Hoppenhayn en León, 2018: 46).

El relato que se escribe en el “entre medio” o en el pasaje requiere de un cronista que, como sucede desde el modernismo, resulte un **vouyery** un *flâneur*, a la vez; es



decir un sujeto que, al caminar la ciudad, la mire, la registre y trace un itinerario. Así, se configura un discurrir y una “retórica del paseo”: el narrador sale a objetivar el movimiento urbano mediante una mirada que transforma la ciudad en un objeto que se halla detrás de la vitrina de la modernidad (Ramos, 2003: 128-129). Aunque no realice ninguna referencia erudita o bibliográfica, Lemebel se inscribe dentro de esta tradición que entiende al cronista como una “voz ventrílocua” o un “voyerista participativo”, como él mismo lo define, que logra capturar el barullo de la ciudad (Ferreira en León, 2018: 84).

Por cierto, en la figura del ventrílocuo, no sólo se sintetiza la problemática de quién habla por la alteridad y quién, como prefiere Lemebel, cede un espacio a la voz del otro, o el papel de quién mira y registra la ciudad y sus actores en una retórica del paseo; sino que también se inscribe en la tradición testimonial latinoamericana que entiende la presencia de discursos ventrílocuos y heterólogos en el discurso de los informantes y sus traducciones (De Certau, 1993; Sklodowska, 1992). En otras palabras, en estas narrativas y en el concepto del ventrílocuo, se pone en juego quién habla y quién cede la voz, pero también qué huella de la voz del testificante o del informante queda impresa en el discurso. Sin duda, se trata del mismo proceso al que Martín Lienhard se refirió con el título de su libro fundacional: *La huella y su voz* (1992), que evidencia precisamente las interacciones entre voz y letra en las literaturas latinoamericanas, desde el momento mismo de la conquista hasta la contemporaneidad.

La escritura lemebelística no sólo da cuenta de esos pasajes entre oralidad y escritura, sino también de la irrupción de la corporalidad y la materialidad. El cronista en Lemebel no sólo es voyerista, *flâneur* y ventrílocuo, sino también *performer*.

**Primerolo** puse en cuerpo, en escena, públicamente, y después esto se tradujo a la escritura. Y la performance no es teatro. En el teatro tú estás representando algo, la performance es un momento de realidad. En Las Yeguas del Apocalipsis nosotros nos exponíamos. Por ejemplo, lo que hicimos frente al Presidente Aylwin, donde aparecimos vestidos de vedettes, era real, estábamos ahí, y después nos sacaron a patadas para afuera, jaja. O cuando bailamos una cueca sobre vidrio en la Comisión de Derechos Huma-

nos, sin zapatos, eso no se podía representar, porque los vidrios eran de verdad y las patas eran de verdad. Ahí queríamos hablar de los desaparecidos, pero también de nuestra condición de desaparecidos como homosexuales, desaparecidos legales, porque no existimos en la legalidad. Ése es el filo de la realidad de la performance: tú lo ves y te marca, expresa visualmente lo que quieres decir. (Venables y Hopenhayn en León, 2018: 46).

Como bien sabemos, la performance se ha instalado en los últimos años como un campo sumamente relevante para los estudios de la memoria y da cuenta de un giro epistémico que reintroduce el cuerpo en el ámbito artístico y académico para evidenciar los dramas sociales. Los estudios performáticos (Taylor, 2012) incluyen y desbordan los lenguajes artísticos combinados: su irrupción política a partir de los años 60 ha marcado la preponderancia del cuerpo y la acción. También, los estudios de género se inscriben en el campo del cuerpo y la política: la desobediencia civil, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad, la identidad sexual son prácticas corporales y actitudes ensayadas cotidianamente en la esfera pública. El género suele ser una performance: se trata de un producto normalizado o invisibilizado que es producto de un régimen estricto de socialización. De la misma manera, cercanos a la etnografía, los estudios de la performance, que se erigen como epistemología y metodología a la vez, ofrecen una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, la acción y el comportamiento social.

Desde estas problemáticas, resulta interesante leer la posición lemebelística que, lejos de la teatralidad, entiende que lo construido en la performance debe ser reconocido como copartícipe de lo real (Taylor, 2012: 33). Entonces, el cronista como un paseante y un ventrílocuo mira, registra y transmite con palabras y con cuerpo el bullicio de la urbe y la memoria reciente, convirtiéndolas en vitrinas de la contemporaneidad.

## Hablo de ternura, compañero

*Serenata cafiola* se inicia con un epígrafe dedicado a su madre, Violeta Lemebel, que, sin duda, interpela a los lectores acercándolos a una doliente ternura que revela

el proceso del duelo: “Mamá / era una flor herida, / cantaba por la herida, / y la herida / era su mejor canción” (Lemebel, 2008: 07). Asimismo, concluye este singular libro dedicado al cancionero memorial con una crónica, “Para mi tristeza violeta azul”, que retrata la visita del cronista a la tumba de su madre. Y, en esa **visita, sucede** un quedarse junto a sus muertos, se procesa lo indecible del duelo y se homenajea la dura y musicalizada vida del ausente:

En su tumba hice tatuar la frase: ‘Aquí me quedaré por siempre atado a sus despojos, mamá’; pero el tatuador no quería poner mi nombre en la lápida porque está prohibido anotar gente viva. Pero igual lo escribió, y pensé: Quien me conozca y lea esta frase al pasar, dejará una flor en esta materna morada. Y ahí te quedaste, Violeta Lemebel, después de tanto amar y tangear sonriendo la mísera vida. (2008: 236-237).

La madre que pidió quedarse allí, con los pobres, junto a su clase; la que agarró brava y joven un arma para salvar al padre de su hijo frente a un mafioso; la de las manos tajeadas por el cloro y envejecidas por la limpieza; la que canta por la herida **constituye el** objeto de una escritura oralizante que se tiñe de un desconsolado afecto y un duelo que desborda la palabra. En la escritura, hay algo que no logra decirse, que simplemente se esboza y conmueve, que lleva al cronista a quedarse en vida en la misma tumba de su madre. Si existe un rasgo distintivo en la escritura de Lemebel, sin duda, lo es su apuesta por una ternura que es tono narrativo y gesto político, a la vez.

No resulta casual que, **aún más** que sobre las *locas jai* de *Loco afán* que constituyen su Partenón trans, Lemebel haya preferido escribir sobre el mundo de las mujeres que amaba y admiraba en su círculo más íntimo: su madre Violeta o su amiga Gladys<sup>3</sup> son quizás los ejemplos más representativos. La música en off de su biografía descompuesta está marcada por la presencia femenina: “Aquellos ritmos, más el cursi

---

<sup>3</sup> Galdys Marín fue la entrañable amiga de Lemebel, a quien le dedica una serie de crónicas y fotografías reunidas en el libro póstumo *Mi amiga Gladys* (2016), en el que retrata tanto su amistad como el escenario político de la transición democrática chilena.



bolero y el viejo tanguear, los recibí de mujeres de mi familia que hacían los quehaceres domésticos ensayando los pasos de baile con la radio prendida.” (2008: 29).

En el proceso de escritura de una crónica, Lemebel declara que desconoce cuáles son los detonantes pero que, fundamentalmente, tienen que ver consigo mismo: el tema debe contagiarlo y el personaje debe tener alguna relación afectiva o reactiva con él. De allí, viene un proceso de investigación que no es bibliográfica ni académica, sino que implica bucear en los saberes y los recuerdos de la gente—sus testigos—sobre un tema. Y con estos elementos que provienen de su afectividad y de las voces de sus informantes, obtiene los materiales para la escritura de la crónica (Ferreira en León, 2018: 87).

El mundo de las mujeres con sus boleros, rouges y encajes resulta el más propicio para constituir la materia prima de **la escritura** y para repujar, de esta manera, la ternura de su biografía. Lemebel busca femeneizar su producción escrituraria: por ejemplo, el adjetivo “cafiola” con el que caracteriza el título de su libro *Serenata cafiola* resulta una feminización del lunfardo “cafiolo” (Lagos en León, 2018: 179); “Yo no tengo amigos, tengo amores”, asume el cronista, cuando le preguntan acerca de las influencias y vínculos con Néstor Perlongher o Carlos Monsváis, porque la palabra “amigo” resulta comparable a la de compadre, amigote, pata o cumpa que se hallan inscriptas en lo masculino (García y Arroyo, 2019: 87); el borrador de *Tengo miedo torero* surge a fines de los años 80 y sus páginas permanecen “por años traspapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de rouge la caligrafía romancera de sus letras” (Lemebel, 2002: 05), dice el cronista en una especie de nota introductoria a su única novela.

Acercas del bolero y la cursilería en la escritura lemebeliana se ha escrito con abundancia marcando su inscripción dentro de la estética kistch y el neobarroco. Por supuesto, Lemebel, ajeno a las clasificaciones, se aleja de esos abordajes y se inscribe en la noción de lo barroco, que responde más bien al espacio de una afectividad que se desarrolla en lo popular:

- ¿Compartes las adjectivaciones de kitsch y barroco que algunos críticos reconocen en tu estilo?

Esas son las características del pastiche latinoamericano. Más que barroco, como dice Soledad Bianchi, mi escritura es barroca, no tiene esa pomposidad. Tampoco es extremadamente kitsch, como el vestuario de los cantantes sound... (risas). En ese sentido, me enamoro del kitsch funerario de los cementerios, de las florcitas plásticas, de las fotos color en un marquito dorado. Esa cosa afectiva de los cementerios pobres me parece mucho más citable. (Sánchez en León, 2018: 112)

Sin duda, la voz más lúcida para caracterizar la poética lemebeliana es la del indispensable Carlos Monsiváis (2008) que, en el prólogo a *La esquina es mi corazón*, entiende que Lemebel es un “freak” en el sentido de que es alguien que llama la atención desde su aspecto y que rechaza todo tipo de normalización. En su producción escrituraria y performática, se hallan nuevos criterios **estéticos;se** construyen numerosos y desconocidos **ghetosque** responden a la ciudad contemporánea;**se** despliega una ira reivindicatoria; y se configura una voz poderosa que no está sujeta a las modas: “No hay una literatura gay, sino una sensibilidad proscrita que ha de persistir mientras continúe la homofobia” (Monsiváis, 2008: 11).

Su poética se arriesga entre el filo de la cursilería y **deloexcesos** gratuitos y necesarios, concluye el cronista **mexicano.Entre** rouge, encajes y boleros, entre violetas en el cementerio, canciones de pájaros heridos, entre amores y cafiolas, Lemebel imprime la más honda de sus contribuciones a la escritura de la crónica latinoamericana: la ternura doliente, la afectividad profunda, la cursilería inclasificable como gesto político. Nos habla de ternura, compañeros.

## La escritura cantora: un abismo iletrado y la selva de sonidos

En su poética, Lemebel copia el gesto de los jeroglíficos de las comunidades indígenas precolombinas, registrados en dos de sus crónicas, cuando incorpora, al registro consuetudinario de la letra, las huellas de los sonidos, las voces y los dibujos. Así, **mientras”El** valle de Cuz Cuz” elige como escenario Illapel en Chile, para narrar el viaje en el que visita los petroglifos amenazados por la construcción de un embalse, en compañía de Pancho Taucán, un investigador luthier; “El abismo iletra-

do de unos sonidos” cuenta la visita **alas** ruinas de Chan Chancerca de Trujillo, en Perú, donde **el espectáculo de los** jeroglíficos en forma de peces dispara las reflexiones sobre la colonización de la escritura alfabética, el paso destructivo de los turistas y la actualización del encuentro de Cajamarca, cuando Fray Valverde, Pizarro y Atahualpa ponen en escena el conflicto entre oralidad y escritura durante la conquista.

En ambas narraciones, el cronista actualiza una de las problemáticas más hon-das y estudiadas en las poéticas latinoamericanas, desde la conquista hasta la **contemporaneidad: la** contraposición entre el prestigio de la escritura del conquistador y la huella de la voz indígena impresa en los jeroglíficos<sup>4</sup>. Mientras en la primera crónica, el narrador rastrea “la tibia huella precolombina [que] fue tatuando la rugosa piel de los peñascos con su errante silabario ancestral” (Lemebel, 2014: 46), en la **segunda el** cronista observa cómo sobre las ruinas

...los turistas y las parejas de enamorados han escrito nombres, fechas, garabatos y panfletos políticos, imponiendo la escritura castellana sobre este alfabeto zoomorfo, que en su mínima representación describe una cartografía del ancho horizonte salado, en el chapoteo de los peces y el rumor ronco del Pacífico. (Lemebel, 2013: 40).

La primera cita enfatiza, a partir de las metáforas de las tibias huellas y los tatuajes en la piel, en el carácter testimonial de las imágenes que —dirá más adelante— **peligran, primero,** por la acción de los grafitis hechos con espray; luego, por la construcción **de un** embalse que cubrirá los petroglifos con **agua. La** voz de Pancho explica que estos dibujos contienen saberes ancestrales y magias chamánicas; es decir, otro tipo de conocimiento que, hoy, al igual que el tono cobrizo de la tierra, sangra por la herida colonial y las políticas extractivistas. En consecuencia, Lemebel se lamenta:

Pero parece que a las macropolíticas de desarrollo del gobierno no le interesan estas historias. Debe ser porque parecen dibujos de niños, dije con

---

<sup>4</sup> Para un abordaje de las relaciones de poder entre oralidad y escritura, remitirse a Rama (1984), Lienhard (1992), Cornejo Polar (1994), Dorra (1997), Ostria González (1997), Noriega Bernuy (2011), citados en bibliografía.

ternura. Dibujos de antiguos niños sabios, agregó Pancho, tomándome el brazo para iniciar el regreso... Al irnos alejando, en la distancia, creí escuchar a nuestras espaldas músicas, sonidos, murmullos de siglos que parecían cantar su pentagrama de abismal soledad. (2014: 49).

Las notaciones indígenas, en la mirada afectiva del cronista, resultan dibujos y saberes de niños que son acechados por las políticas de explotación. Pero, también, estos dibujos encierran músicas, sonidos y murmullos ancestrales que hablan al cronista y a su acompañante mientras se marchan. Esta misma imagen es construida también en “El abismo iletrado de unos sonidos” cuando el narrador ahonda en cómo los dibujos indígenas contienen ruidos, voces apresadas en el barro, descripciones guturales de una geografía precolombina, la música colorida de la intemperie, el habla y la risa en el tumbar del corazón andino, la oralidad y el llanto en el entrecorrido de la sangre en los acantilados (2013: 40). Es decir, en una y otra crónica, se retrata el conocimiento y la sonoridad capturadas en las imágenes de las comunidades indígenas previas a la conquista, al tiempo que se denuncia la acechanza de las antiguas y nuevas formas de colonización que abarcan desde la idiota intervención de los grafitis y los turistas, hasta la violencia del saqueo a la naturaleza de los gobiernos actuales.

Lemebel entiende que estos jeroglíficos pueden traducirse como representaciones de un silabario sonoro o como las partituras de un temblor. Aparece entonces una figura que resulta recurrente en la poética lemebeliana: el pájaro **ventríloquo** reúne el canto y el registro de la crónica. En esta ocasión, se refiere al modo en que la voz indígena se mimetiza con el entorno, es decir, la naturaleza. En contraposición al canto, la letra colonizadora arriba para amordazarlo. En consecuencia, los códigos orales se convierten en gritos de alerta que indican las invasiones; los sonidos de olas y de trompetas moluscas se transforman en voces de advertencia; los gritos de aves previenen la presencia de cazadores; los murmullos entre dientes cuchichean en las fronteras. Este escenario sonoro —construido con magistral musicalidad y con suspenso narrativo— resulta, quizás, la más vibrante metáfora de la conquista y la voz amordazada por la escritura que propone la poética lemebeliana.

Lemebel entiende que hay tonos que resultan intraducibles en la página, que los dibujos indígenas almacenan memoria en bibliotecas “otras” y silenciosas, que un

sonido como el “chsss” no es silencio sino dolor, lluvia siseando o silbido de serpiente. Ello porque resulta un problema traducir en letras la multiplicidad de significados que acarrea un sonido:

Pero más allá del margen [de la hoja] hay un abismo iletrado. Una selva llena de ruidos, como feria clandestina de sabores y olores y raras palabras que siempre están mutando de significado. Palabras que se pigmentan sólo en el corazón de quien las recibe. Sonidos que se camuflan en el pliegue del labio para no ser detectados por la escritura vigilante. (Lemebel, 2013: 41).

La cita resulta medular en la poética de Lemebel: no sólo por el amparo y la restitución de otros saberes y otros modos de registrarlos implícitos en los petroglifos, sino porque se convierten en un nuevo **manifiesto, donde** se pone en relieve el gesto anticolonizador de la palabra sonora y una escritura cantora. Como una suerte de genealogía implícita, Lemebel copia los sonidos apresados en los dibujos y los continúa proyectándolos en la propuesta de las crónicas radiales en *De perlas y cicatrices*, en las performances de Las Yeguas del Apocalipsis, y en las crónicas que cantan y lloran en *Serenata cafiola*, por dar sólo unos ejemplos.

Luego, Lemebel vuelve sobre la escena fundacional del “encuentro” de Cajamarca, donde el choque entre la oralidad y la escritura desata la violencia que, desde la conquista, atraviesa la historia de los Andes y el continente. La escena es conocida por todos: Fray Valverde exhorta a Atahualpa que se convierta al cristianismo y sirva al Rey, tal como lo dictaminan las Sagradas Escrituras. Atahualpa acerca entonces el breviario al oído y, al no escuchar ninguna voz, lo arroja al suelo. Valverde arenga a Pizarro para que inicie la matanza. Este episodio que da cuenta de una compleja franja de interacciones entre voz y letra, que Cornejo Polar (1994) entiende como el grado cero de la escritura, tiene tal fuerza simbólica que aparece una y otra vez en el sistema literario y cultural andino y latinoamericano. Se convierte en una matriz cultural (Campuzano, 2021) que se actualiza en escrituras y producciones culturales posteriores, como lo demuestra la propuesta lemebeliana<sup>5</sup>:

---

<sup>5</sup> Conviene aclarar que Lemebel se toma una serie de licencias en la escritura de su crónica al reactualizar la escena de Cajamarca. En su propuesta, identifica el libro que se apoya al oído de

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. Por eso nos demuestra que leer y escribir son instrumentos de poder más que de conocimiento. Es posible que la cicatriz de la letra impresa en la memoria pueda abrirse en una boca escrita para revertir la mordaza impuesta. Así lo demuestra el testimonio *Si me permiten hablar de Domitila*, editado en 1977, y las *Crónicas de Felipe Huamán Poma de Ayala*, publicadas en 1615. Estos y otros textos ejemplifican cómo la oralidad hace uso de la escritura doblando su dominio y apropiándose al mismo tiempo de ella. (2013: 42).<sup>6</sup>

No resulta fortuito, entonces, que la crónica finalice con las menciones al testimonio andino de Domitila Chungara, la minera boliviana, y a la crónica colonial de Guaman Poma de Ayala, el indio ladino que recorrió los Andes denunciando las injusticias. Lemebel entiende que los dibujos, las omisiones y los silencios son formas de decir; marcas del intercambio entre oralidad, escritura y corporalidad; memorias que permiten exorcizar las huellas coloniales y reconstruir, a través de lenguas enroscadas y escrituras cantoras, la dignidad destrozada.

## Hacia una definición de la crónica: la tibia garra testimonial

En “A modo de presentación”, en *De perlas y cicatrices*, Lemebel relata su experiencia en Radio Tierra: las mujeres que dirigían esta emisora le cedieron el espacio para un microprograma de diez minutos, “Cancionero”, donde diariamente el cronista narraba uno de sus relatos musicalizándolos. La temática, como un collar, era amplia y variada: reunía las perlas y las cicatrices de la sociedad chilena que consti-

---

Atahualpa con los caracoles que dan cuenta del sonido del mar. Probablemente, el cronista chileno prioriza trazar una analogía entre las ruinas de Chan Chan, en la costa norte del Perú, que fueron construidas por los chimúes, y el escenario de Cajamarca que pertenece a la zona serrana y que fue un importante centro de la civilización incaica, restando importancia a las notorias diferencias geográficas e históricas.

<sup>6</sup> Aunque Lemebel no lo mencione, conviene recordar que, en realidad, Pizarro, al igual que muchos de los conquistadores, era analfabeto; lo que constituye sin duda una de las singularidades de la conquista. Al respecto, remitirse a Bernard y Gruzinski, 1996.

tuían una discoteca memorial de la contemporaneidad. Así, desde las joyas recaudadas durante la dictadura pinochetista, personajes mediáticos como Don Francisco o Cecilia Bolocco, el recorrido del Río Mapocho que cruza la arquitectura de la ciudad y, con ella, los diferentes sectores sociales; hasta los personajes urbanos y ordinarios como “La loca del carrito” o el joven ladrón en “Solos en la madrugada” forman parte del deshilvanado collar que convirtió la oralidad y la música radiales en escritura y libro en papel.

En los primeros párrafos de la presentación, se pueden advertir tempranamente las preocupaciones lemebelianas por los pasajes entre oralidad y escritura, y por la inscripción de su práctica en el espectro del cancionero memorial. Lemebel es consciente de que la escritura, si bien captura o “enjaula” la oralidad, no logra registrar toda la afectividad y la emoción que se desprenden de la voz en la radio y del cancionero popular que incluye los ritmos del rock, el bolero, el vals, por ejemplo. Sin duda, hay algo, un “resto” o un excedente, que se escapa de la letra: se trata de la “escena ambiental” y de una emoción efímera propias del carácter performativo de la voz radial, que resultan intraducibles en el pasaje a la palabra escrita. Así lo enuncia el mismo Lemebel cuando dice:

El producto de esta experiencia no podría contenerlo la documentación letrada que en el paralelismo gráfico de este libro se imprime como muda pauta.

El resto, la puesta en escena ambiental, el gorgoreo de la emoción, el telón de fondo pintado por bolereados, rockeados o valseados contagios, se dispersó en el aire radial que aspiraron los oyentes. Así, el espejo oral que difundió las crónicas aquí escritas fue un adelanto panfleteado de las mismas. Apenas un gesto auxiliar en la metafórica repartija de la voz. Ahora, la recolección editora enjaula la invisible escritura de ese aire, de ese aliento, que en el cotidiano pasaje poblador alarqueaba su disco discurseante en los retazos deshilachados del pulso escritural. (2010: 11-12)

Pero, el cronista argumenta el pasaje de la voz a la letra reflexionando sobre el carácter procesual de estas traducciones y del homenaje que significa a los protagonistas de sus crónicas urbanas, que han sufrido vejaciones y desconuelos: “Este

libro viene de un proceso, juicio público y gargajeado Nuremberg a personajes compinches del horror” (2010: 12). De allí, de su analogía del proceso chileno con los juicios contra los crimenes de lesa humanidad en el marco del holocausto, se desprende el propósito de su producción, sea ésta oral o escrita: la de testimoniar con urgencia la memoria reciente. Se trata de aquella memoria que todavía puede recuperarse, que está sucediendo, que aún está tibia y que precisa el empuje y la fuerza de la caricia de una garra que escribe: “Retratos, atmósferas, paisajes, perlas y cicatrices que eslabonan la reciente memoria, aún recuperable, todavía entumida en la concha caricia de su tibia garra testimonial” (2010: 12).

En ese último párrafo, sospecho, se delinea una clara y metafórica definición de la crónica urbana latinoamericana, que trabaja sobre las perlas y las cicatrices de la memoria contemporánea; sobre los pasajes entre **corporalidad; oralidad y escritura;** y sobre la urgencia del presente y el impulso del testimonio.

## **A modo de conclusión: Y yo quiero que vuelen, compañero**

Lemebel define la crónica como una “lírica errante” que registra un paisaje urbano, colectivo, social y cultural (Ferreira en León, 2018: 85). Resulta un lirismo desbordado, un caldero bullente o una escritura que, al hacer estallar los géneros, al lindar con la literatura y la re-narración, pone en duda el mismo paisaje e involucra intenciones políticas y culturales. Se trata de una “lírica errante” porque se desplaza en los intersticios de la ficción, la verdad y la realidad. En ella, ebulLEN distintos materiales —los biográficos, los periodísticos y los literarios— para quebrar una lógica e inscribirse en el “entre medio”: “A lo mejor, entremedio de esos grandes contenidos transita mi crónica, mi visión de mundo o mi esperanza de mundo. Todavía tengo esperanzas de mundo.” (2018: 85).

Si nombramos un rasgo más de la poética lemebeliana, éste puede ser el carácter esperanzador y el ánimo de continuar con las utopías para quienes vienen detrás: “Yo estoy viejo / Y su utopía es para las generaciones futuras / Hay tantos niños que van a nacer / Con una alita rota / Y yo quiero que vuelen compañero / Que su revolución / Les dé un pedazo de cielo rojo / para que puedan volar” (1997: 90). No es fortuito que exista siempre un gesto revolucionario, esperanzador y anticolonial en este proyecto escriturario que es, a la vez, afectivo y político, que introduce



novedades y excesos, retóricas iracundas y paseos por la ciudad, actores *freacks* y registros cursis.

Tampoco es casual que Lemebel vuelva hacia el episodio del encuentro de Cajamarca y hacia las consabidas problemáticas de la oralidad y la escritura en la producción cultural indígena. En la copia de este gesto, reside una opción por ahondar en los procesos de colonización: si en *Loco Afán* el SIDA es la nueva forma de colonización<sup>7</sup>, en las crónicas posteriores, con la recuperación de los recuerdos indígenas el cronista bucea más allá del margen de la hoja donde hay un abismo iletrado.

¿Para qué delimitar una poética lemebeliana? ¿Qué puede haber de esperanzador en ella? ¿Qué cielo rojo puede construirse a partir de una poética afectiva y política, de una escritura cantora? Toda esta caracterización subyace en un proyecto que pretende dar continuidad a algunas de las líneas que ponen en diálogo el arte, la literatura, el periodismo y la *performance*. Me refiero al encuentro de cronistas latinoamericanos *De crónicas y ciudades. La tibia garra testimonial* que se realizó en dos ocasiones en la ciudad de Salta, durante los años 2017 y 2019, organizado por la Universidad Nacional de Salta (Sede Central y Sede Regional Tartagal) y la Universidad Nacional de Jujuy.

En este evento, que reunió a académicos y periodistas de distintas regiones del país y de Bolivia y Brasil, se procuró conformar un registro de crónicas de las ciudades del norte argentino; establecer un diálogo interdisciplinario entre la academia, el arte y el periodismo; y vincular la región con el impulso latinoamericano como una forma de homenajear a Pedro Lemebel. Errante, intersticial, anticolonial, esperanzador, *freack*, tierno, cantor sigue sucediendo el impulso de construir un cielo para que puedan volar quienes vienen con **la** alita rota, con los jeroglíficos sonoros y con las tibias garras que testimonian un presente aún urgente. Continúa así la cueca lemebeliana que, entre afecto y política, imprime su esperanza de mundo en una tercera edición de un encuentro que nos reúna en 2023.

Salta, junio de 2022.

---

<sup>7</sup> *Loco afán* inicia con una especie de epígrafe que dice: “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. / Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en silencio.” (Lemebel, 1997: 07).

## Bibliografía

- Achugar, Hugo (comp.) (1994). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.
- Altuna, Elena (2016). “Pedro Lemebel: crónicas de la orfandad urbana”. E. Altuna y B. Campuzano comps. *Vertientes de la contemporaneidad. Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana*. Salta: Editorial de la Universidad Nacional de Salta, pp. 101-109.
- Arboleda, Paola (2014). “¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”. *Íconos n°39*, pp. 111-121.
- Bhabha, Homi (2011) [1994]. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Blanco, Fernando y Juan Poblete (ed.) (2010). *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Bernand, Carmen y Serge Gruzinski (1996). “La conquista del Perú”. *Historia del Nuevo Mundo. Del descubrimiento a la conquista. La experiencia europea, 1492-1550*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 399-438.
- Campuzano, Betina (2022). “Entre ‘Cacique Catán’ y ‘Lamento boliviano’: trazo autobiográfico y cancionero popular”. B. Campuzano y V. Gutiérrezcomps. *Eslabones de la memoria reciente. La crónica urbana latinoamericana*. Salta: Editorial de la Universidad Nacional de Salta, pp. 264-276.
- (2021). “Forastero, *chulla* y *wajcha*: figuras y matrices arguedianas en el testimonio andino”. *Revista Visitas al patio*. Vol. 15 (1): 32-52.
- (2018). “Trazar genealogías: la memoria del género y cancionero latinoamericano en la crónica urbana de Pedro Lemebel”. *Textos Híbridos. Revista de Estudios sobre la Crónica Latinoamericana*. Vol. 6, pp. 01-18.
- (2017). “Pentagrama histórico: memoria de género y cancionero latinoamericano en la crónica urbana de Pedro Lemebel”. *Telar n°18*, pp. 145-161.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- De Certeau, Michael (1993). *La escritura de la Historia*. Trad. de J. López Moctezuma. Xalapa: Universidad Iberoamericana.
- Dorra, Raúl (1997). *Entre la voz y la letra*. México: Universidad Autónoma de Puebla.
- García, Macarena y Guido Arroyo (comps.) (2019). *No tengo amigos, tengo amores. Extractos de entrevistas a Pedro Lemebel*. Alquimia Editoriones: Santiago de Chile.
- León, G. (comp.) (2018). *Lemebel oral. 20 años de entrevistas. 1994-2014*. Buenos Aires: Mansalva.
- Lemebel, Pedro (1997). *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM.

- (2002). *Tengo miedo torero*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2008). *Serenata cafiola*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- (2010). *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- (2013). *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Selección y prólogo de I. Echeverría. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- (2014). *Adiós mariquita linda*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2016). *Mi amiga Gladys*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Lienhard, Martín (1992). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. Lima: Editorial Horizonte.
- Motes, Alicia (2014). "Literatura testimonial y neobarroco: el encanto de lo políticamente irrespetuoso". *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 263-275.
- Monsiváis, Carlos (2008). "Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesí". *La esquina es mi corazón*. P. Lemebel. Buenos Aires: Seix Barral.
- Noriega Bernuy, Julio (2011). *Escritura quechua en el Perú*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Ostria González, Mauricio (1997). "Ficcionalización de las lenguas amerindias en el discurso literario hispanoamericano". *Memorias JALLA Tucumán 1995, Vol. I*, pp. 198-209.
- Ostrov, Andrea (2003). "Las crónicas de Pedro Lemebel: un mapa de las diferencias". *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. C. Manzoni ed. Buenos Aires: Corregidor, pp. 97-119.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Ramos, Julio (2003) [1989]. *Desencuentros de la modernidad. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rosano, Susana (2012). "Pedro Lemebel y su poética del devenir". *Texturas* n° 12, pp. 191-203.
- Sklodowska, Elzbieta (1992). *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (2011) [1985, 1994]. *¿Puede hablar el subalterno?* Trad. J. Amícola y Apostilla M. Topuzian. Buenos Aires: El Cuenco del Plata.
- 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"*, pp. 01-11.
- Taylor, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.