

TRAZAR GENEALOGÍAS:  
MEMORIA DE GÉNERO Y CACIONERO LATINOAMERICANO  
EN LA CRÓNICA URBANA DE PEDRO LEMEBEL

Betina Campuzano  
Universidad Nacional de Salta

---

**E**n esta ocasión, a partir de la lectura de la escritura neobarroca de Pedro Lemebel, exploraremos el modo en que se construye la memoria de género de las “crónicas urbanas”, como también la forma en que se configura la memoria personal y colectiva de la historia reciente continental en el cancionero popular latinoamericano. En primer lugar, al abordar la genericidad híbrida o anfibia de las crónicas urbanas contemporáneas, trazaremos su genealogía atendiendo al parentesco con la crónica modernista hispanoamericana. Para ello, las propuestas teóricas de Raymond Williams, desde la teoría cultural, y de Mijaíl Bajtín, desde la crítica literaria, pueden resultar significativas para pensar el sistema literario latinoamericano, tanto sus continuidades y rupturas genéricas como sus formas de ver la contemporaneidad.

Luego, si bien nos referiremos a varios títulos de la obra lemebeliana, nos detendremos particularmente en el análisis de *Serenata cafiola* (2008): se trata de una publicación reciente que reúne crónicas aparecidas inicialmente en el Diario *La Nación*, cuya escritura mantiene el trazo barroco y *freak* que recorre su escritura. Al mismo tiempo, profundiza en las temáticas esbozadas en sus producciones anteriores como las secuelas de la dictadura pinochetista, la política neoliberal de los años 90, las identidades trans, los guetos urbanos y las culturas populares. A este abanico, introduce la memoria musical personal y colectiva como un elemento cohesionador de los relatos. A modo de excusa, disparador o como música de fondo, la escritura lemebeliana recupera diversos artistas, escenarios, recitales, melodías y letras que construyen el presente desde el recuerdo.

La música y el tono autobiográfico, signados por una intimidad quebrada y una profunda tristeza, nos permiten trazar una doble genealogía: una genérica que entronca la crónica urbana con la modernista; y otra que responde al orden de la memoria colectiva y popular que entronca el trazo autobiográfico del cronista con el cancionero popular latinoamericano y la memoria colectiva.

## TRAZAR GENEALOGÍAS: LA MEMORIA DE GÉNERO

*La crónica, entonces, se alza como matriz discursiva de la cual se desprende un modo de narrar que arrastra, hasta el presente, vestigios de su pasado arcaico...*

*Mónica Bernabé*

Dos nociones, correspondientes a Raymond Williams y a Mijaíl Bajtín, son la excusa para iniciar este escrito: ambas, recorridas por una vinculación entre el /pasado/ y el /presente/ y por una suerte de renovación y continuidad entre el /antes/ y el /ahora/, entran en diálogo también con el epígrafe inicial de Mónica Bernabé referido específicamente al género que nos atañe. Así, Williams, al referirse a los elementos residuales de una cultura, advierte que “lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo –y a menudo ni eso– como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” (167). Con ello, el intelectual galés diferencia aquellos elementos del pasado que operan en el presente de los arcaicos que sí se hallan anquilosados. El fragmento, que pertenece a *Marxismo y literatura* (2009), refiere a la categoría de *lo residual* como la activación y resignificación de algunos elementos del pasado en ciertas prácticas alternativas del presente dentro del proceso de *lo hegemónico*. El fundador de los *Cultural Studies*, al plantear una relectura del marxismo y por lo tanto de la noción de cultura y las relaciones entre *base* y *superestructura*, se preocupa por explicar los cambios que acontecen en los procesos culturales. Para ello, propone una serie de categorías culturales que le permiten abordar el modo en que el presente opera sobre el pasado.

Una idea análoga puede esbozarse en los planteos que sostiene Bajtín desde los estudios del origen del género novelesco. El crítico literario entiende que los géneros pueden renovarse permanentemente, por lo que le resulta lícito hablar de un “arcaísmo eternamente vivo” que es “capaz de renovarse”: “El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, para una correcta comprensión del género es necesario remontarnos a sus orígenes” (ctdo por Olmos, 138). Si recordamos la consabida definición bajtiniana sobre los *géneros discursivos* que los concibe como “tipos de enunciados determinados y relativamente estables” (249), podemos concluir que estos son, simultáneamente, permanentes y renovables. Es decir, los géneros, al igual que la vida misma, corren el riesgo de desaparecer pero también pueden retornar y transformarse.

Resulta posible entonces trazar la *memoria de un género*, noción que no alude a un génesis anquilosado y monolítico sino más bien a una manera de pervivir en el presente, recordar los inicios y entender los elementos renovados. Las transformaciones genéricas no son albergadas necesariamente por la subjetividad de un

autor sino que acontecen y se renuevan en la obra misma; además, es imposible desasirlas tanto de los cambios históricos que acontecen en la sociedad como de los cambios de orden lingüístico. En otras palabras, los géneros y sus transformaciones se constituyen como zonas de cruces entre la lengua y la sociedad. En este sentido, la propuesta de Bajtín sólo puede entenderse en términos históricos y sociológicos.

Recordemos también cómo, en la misma línea, Pavel Medvedev no entiende los géneros en términos retóricos sino como maneras de concebir la realidad; es decir, de alguna forma revelan cómo se ve el mundo. La realidad del género es realidad social que se realiza en la obra artística. Y esta última resulta inasible si no se piensa en vinculación con el concepto de *conclusividad* o *terminación* que, antes que a su finalización, refiere a su organicidad<sup>1</sup>. Una totalidad artística correspondiente a cualquier género tiene una doble orientación: por un lado, en lo externo se sitúa hacia los destinatarios y lo que hoy podríamos llamar sus condiciones de recepción; por otro, en lo interno, hacia la realidad por su contenido temático. En definitiva, advierte Medvedev, “el artista debe aprender a ver la realidad a través del género [...] hay que aprender a ver, a gran escala, las nuevas conexiones y procesos de la realidad, más profundos y más amplios” (233-234).

En este marco, la categoría de *lo residual* propuesta por Williams -si bien está pensada para el análisis de fenómenos culturales en general, pues el intelectual galés concibe la cultura en sus dos sentidos: como un “modo de vida” y como “las artes y el aprendizaje” (Cevasco 53)- puede resultar operativa para el abordaje específico de los géneros discursivos literarios y, en ese sentido, resulta una categoría “bisagra” en este abordaje. *Lo residual* permite indagar ciertos elementos del pasado que, de algún modo, se activan y perviven, quizá bajo nuevas formas, en el presente. *Lo residual* no alude a *lo arcaico*, esto es, a los elementos del pasado que pueden ser observables o examinados en el presente; al contrario, refiere a aquellos que han sido formados en el pasado pero que se hallan dinámicos y efectivos en el ahora<sup>2</sup>. Ciertas particularidades genéricas del pasado pueden activarse y, de ese modo, renovarse en las producciones literarias y culturales. Así, tales particularidades arcaicas logran revitalizarse, trazar los orígenes de un género y configurarse como elementos residuales en el presente.

A continuación, veremos cómo la crónica urbana latinoamericana de fines del siglo XX y principios del XXI puede hallar su genealogía en la crónica modernista hispanoamericana. Es decir, cómo puede trazar su memoria de género, en términos bajtinianos, o cómo puede constituirse como un elemento residual, en palabras de

---

<sup>1</sup> Medvedev explica: “Cada género tiene sus propios modos y sus propios medios de la visión y del entendimiento de la realidad, que son accesibles sólo a él mismo. Cada género literario, si es realmente esencial, es un complejo sistema de medios y de modos de la asimilación y de la terminación cognoscitiva de la realidad” (232).

<sup>2</sup> Al respecto, dice Williams: “...ciertas experiencias, significados y valores que pueden ser expresados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente -cultural tanto como social- de alguna formación o institución social y cultural anterior. Es fundamental distinguir este aspecto de lo residual, que puede presentar una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante, de manifestación activa de lo residual (siendo esta su distinción de lo arcaico) que ha sido total o ampliamente incorporado a la cultura dominante” (167).

Williams, dentro de la tendencia de lo hegemónico que, en este caso, lo constituye el canon literario. Los vestigios de un pasado arcaico –que anidan en la crónica modernista hispanoamericana, en los artículos de costumbre, en las *petit historie* y en las tradiciones– se arrastran y actualizan en la crónica urbana contemporánea latinoamericana. No cabe duda de que la matriz discursiva que habita en la crónica urbana tiene sus raíces en la modernidad misma, en su impulso de cambio y novedad, en la temporalidad breve, en el incremento de la masa de lectores alfabetizados, en el inicio del sistema literario continental y, sobre todo, en el desarrollo y la profesionalización de la práctica periodística propias del siglo XIX. Así, esbozamos entonces una genealogía que emparenta al género crónica urbana de los tiempos recientes con la crónica modernista decimonónica: ambas precisan de la mirada del cronista o del *chroniqueur* que se ubica en un escenario moderno, la ciudad.

No obstante, hay otras vertientes que trazan una memoria de género más lejana en el tiempo, como sucede con aquellas que ven en las crónicas de Indias el antecedente ineludible de las contemporáneas. Si bien son numerosos los trabajos críticos que marcan este antecedente, no tengo conocimiento de publicaciones o tesis que profundicen la relación entre los textos de la conquista y la colonia y los contemporáneos, más allá de la coincidencia en el empleo del vocablo “crónica”. Recordemos que Mignolo, al desarrollar una tipología de textos de cultura en relación con el corpus colonial, explica que las crónicas se entienden como “relatos” y atienden a los requerimientos genéricos epocales” (2008). Sí debemos añadir aquí que Guillermo Mariaca Iturri en la exposición de su ponencia “La crónica: teoría y política del siglo XXI”, durante el desarrollo de las Jalla Amazonía, aunque no alcanza a trazar un recorrido hasta la conquista y la colonia, sugiere provocativamente un abordaje más amplio: considera que la calificación “transgénero” para aludir a la crónica resulta insuficiente y propone más bien pensarla en términos de un género “mutante” o “anfíbio” que puede vivir en varios mundos. En este sentido, la crónica sería el género propicio para la construcción de un conocimiento “otro”, para “contraatacar” las agendas académicas imperialistas y para enlazar así temporalidades más extensas o lejanas en el tiempo.

Ahora bien, al abordar el género de las crónicas urbanas, nos detendremos especialmente en las producidas por el escritor, periodista y artista chileno Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1955-2015). En su genericidad liminar o en su carácter anfíbio, las crónicas dejan entrever los vínculos entre las transformaciones genéricas, sociales y lingüísticas de las que nos hablan, desde la teoría literaria y desde hace tiempo, Bajtín y Medvedev. Es decir, son los cristales en los que pueden refractarse las luces y las sombras o, en palabras del propio Lemebel, los retratos y las atmósferas, los paisajes, las perlas y las cicatrices de una época. En este caso, el Chile de la dictadura pinochetista que, luego, en la década de los 90 y ante el imperio del neoliberalismo, desandarà sus pasos poniendo en evidencia la lucha por las versiones del pasado y la construcción de la memoria reciente.

Como bien ha señalado la crítica literaria, la crónica urbana es uno de los géneros de la contemporaneidad que, al hallarse en una zona de cruces o habitando dos mundos simultáneamente, 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”. 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”<sup>3</sup>, porque tiene una “vertiginosidad” que le permite “cambiar de tema” fácilmente “como [lo hace] la misma ciudad” (2011).

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 relatarla. Quizás, esta narrativa esté dando cuenta de estos conocimientos “otros”, de los que habla Mariaca Iturri desde Bolivia, o de la combinación de elementos académicos, periodísticos y literarios, como sugiere la producción de la *Revista Anfibia* en Argentina, dirigida por Cristian Alarcón. Es decir, este tipo de consideraciones que entienden la plasticidad genérica de la crónica como un rasgo mutante o anfibio nos permitiría desandar algunos recorridos de la crítica literaria y cuestionar ciertas sentencias que se han convertido en clisé o lugares comunes en el abordaje al género que nos interesa. Antes que una zona de cruces o fronteriza por la que se desplazaría, la crónica se configuraría como una escritura mutante o anfibia que posee los recursos para habitar mundos diferentes de modo simultáneo.

Si bien la producción y la circulación de la crónica como un género que yuxtapone diferentes formas discursivas se evidencia sin ningún tipo de dudas hacia fines del siglo XX e inicios del XXI, pueden encontrarse –justamente en esa hibridación, mutación o estallido genérico, según se prefiera– ciertos elementos residuales que provienen del pasado y se actualizan en las formas coetáneas. Así lo entiende Mónica Bernabé quien, al prologar *Idea crónica* de María Sonia Cristoff (2006), puntualiza:

Los críticos que estudian la amplia gama de formas que va desde el nuevo periodismo hasta la narrativa documental trabajan un corpus difuso, donde la crónica se confunde con el testimonio y el testimonio no logra distinguirse de la novela de no-ficción. Si aguzamos la mirada podremos *descubrir cómo en lo nuevo anida algo de lo viejo.*(8)<sup>4</sup>

¿Cómo explicar entonces la notoria irrupción de la crónica que eclosiona en el campo periodístico, literario y académico y la manera en que desplazan las historias

---

<sup>3</sup> Recordemos que Lemebel sí publicó una única novela, *Tengo miedo torero* (2001): relata una historia de amor en plena dictadura chilena entre un joven que participa del Frente Patriótico y un gay que lo coadyuva sin saberlo. Al igual que el libro de crónicas que aquí nos interesa, la novela de Lemebel retoma en su título un verso de una canción de Sara Montiel.

<sup>4</sup> El destacado es mío.

ficcionales? Quizá, se entienda a partir de la preferencia por las formas experimentales con el lenguaje, como también por la búsqueda de otros modos de relatar más cercanos al realismo<sup>5</sup> y acordes con las nuevas miradas y apreciaciones acerca de la contemporaneidad: “A principios del siglo XXI, más que por contar historias, los mejores cronistas son aquellos que se empeñan en encontrar una voz en confluencia con una mirada como estrategia de percepción de un mundo cada vez más complejo” (Bernabé 11).

Y es que el cronista –como todo autor– ve a través de los ojos del género porque este le permite asimilar los nuevos aspectos de una realidad, mientras que el mismo género construye su lector y da cuenta en lo temático de ciertas representaciones de lo real, tal como lo sugiere Medvedev<sup>6</sup>. Si los géneros constituyen una forma de ver el mundo, ¿cuál es la mirada que subyace en la elección de la crónica urbana? ¿Qué elementos del pasado se actualizan en este género y cuáles se incorporan? ¿Qué transformaciones sociales y qué perspectivas acerca del lenguaje intervienen en su escritura y en su renovación?

#### UNA ARQUEOLOGÍA DEL PRESENTE: CRÓNICA, URBE Y EL TONO DE LA MODERNIDAD

*En cada época del desarrollo de la lengua literaria, son determinados géneros los que dan el tono.*

*Mijaíl Bajtín*

Andrea Ostrov define la crónica urbana como “un tipo de escritura vinculado con los espacios urbanos modernizados que intenta dar cuenta de la multiplicidad y de la complejidad que caracterizan a su entramado textual” (100). Para ello, la crítica argentina recupera el valor etimológico de *urbs*, que alude a la estructura material de la ciudad, su infraestructura y su paisaje, y de *civitas*, que refiere a sus formas de vida y organización institucional. Las crónicas entonces se instalan en la intersección de ambos términos para dar cuenta, en la escritura de *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996) de

---

<sup>5</sup> A propósito, dice Mónica Bernabé: “...la narrativa latinoamericana –atravesada por una multiplicidad de formas– se ha constituido como un espacio experimental que conjuga crónica, testimonio, entrevista, ensayo de interpretación, mini-ficción, narrativa documental, memorias, diario de viajes, informe etnográfico, biografía, autobiografía [...] en las últimas décadas se hizo evidente la emergencia de una serie textual que manifiesta un notorio impulso hacia el realismo. Son narrativas urgidas por relatar y transferir algo de lo real en esforzada batalla contra la opacidad irreductible del lenguaje. Esta lucha las inscribe en la indeterminación genérica” (7-8). También resulta un aporte ineludible a esta problemática la edición reciente de *En torno al realismo y otros ensayos* (2018), de Sandra Contreras.

<sup>6</sup> “Una totalidad artística de cualquier tipo, o sea, de cualquier género, tiene una doble orientación en la realidad, y las características de esta doble orientación determinan el tipo de esta totalidad, es decir, su género. En primer lugar, la obra está orientada hacia los oyentes y los receptores, y hacia las condiciones de la interpretación y de la percepción. En segundo lugar, la obra está orientada en la realidad, por decirlo así, desde dentro, por su contenido temático. Cada género tiene su propia orientación temática hacia la realidad, hacia sus acontecimientos, problemas, etc.” (Medvedev 230-231).

Pedro Lemebel, de las vinculaciones entre los espacios periféricos y las prácticas de homosexualidad, travestismo y prostitución. La ciudad, los espacios de exclusión y los riesgos metropolitanos son temas recurrentes en la escritura lemebeliana. En *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales* (1998), el relato “Solos en la madrugada (o ‘el pequeño delincuente que soñaba ser feliz’)” narra el encuentro del cronista durante un amanecer con un muchacho que se acerca para asaltarlo. Sin embargo, el joven, al reconocer la voz radial, cambia de planes y decide escoltarlo hasta su casa. La ciudad se presenta, en un primer momento, como un ámbito hostil, anónimo, ajeno y riesgoso:

De encontrarse en oscuridad de telarañas con un chico por ahí. De saber que éramos dos extraños en una ciudad donde todos somos extraños, a esa hora, cuando cae el telón enlutado de la medianoche santiaguina. Y cada calle, cada rincón, cada esquina, cada sombra, nos parece un lugar enroscado acechando. Porque esta urbe se ha vuelto tan peluda, tan peligrosa, que hasta la respiración de las calles tiene ecos de asalto y filos de navaja. (147)

En *Serenata cafiola* (2008), se relata una escena igualmente peligrosa y siniestra cuando el cronista 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, como telón de fondo en la radio, repetía “Son quince, son veinte, son treinta”:

En eso iba, trotona y locuela con mi almita en fuga, mi alma ahogada, mi almita proletona, divizando 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. (42)

El interés por tematizar los escenarios metropolitanos y los peligros que acechan en la urbe encuentra su germen en la crónica modernista de fines del siglo XIX que, ya en ese entonces, involucraba elementos y rasgos del discurso literario y el periodístico. La cotidianeidad capitalista propia de una época de intensa modernización, dice Julio Ramos, desborda las temáticas y las formas de escritura de las canónicas, por lo que encuentra en la crónica, aquel género fragmentario y moderno, marginal y heterogéneo, el medio propicio para reflexionar sobre estas transformaciones urbanas. Es decir, la crónica organiza y clasifica los peligros de la ciudad: “...la flexibilidad formal de la crónica le permitió convertirse en un archivo de los ‘peligros’ de la nueva experiencia urbana; una puesta en orden de la cotidianeidad aún ‘inclasificada’ por los ‘saberes’ instituidos” (113). En la escritura lemebeliana, este elemento arcaico se actualiza al incorporar al archivo de los peligros urbanos los nuevos riesgos que acechan en una ciudad posmoderna, fascista y homofóbica como Santiago de Chile comparable al escenario del clásico filme *La naranja mecánica* en el episodio de la inminencia de una violación:

Casi ni respiraba, muerto de terror con los ojos fijos, sintiendo esas garras estrujándome la piel de naranja, la piel de gallina erizada, en el pavor de encontrarme con la pandilla de *La naranja mecánica* en su noche de rumba. (42)

Del mismo modo, el género decimonónico se preocupaba por manifestar una mirada filosófica de la temporalidad, la sensación de novedad y velocidad; esto es, el tono de la modernidad o la experiencia de lo nuevo. Si bien Pedro Lemebel en el prólogo a *De perlas y cicatrices* define acertadamente las crónicas urbanas como “retratos, atmósferas, paisajes y perlas que eslabonan la reciente memoria” (12), es José Martí quien advierte un siglo antes el carácter instantáneo, breve y resplandeciente de la crónica modernista cuando la califica como aquellas “pequeñas obras fúlgidas” (209). Y sus representantes en Hispanoamérica son, precisamente, el mismo José Martí, Rubén Darío o Manuel Gutiérrez Nájera, quienes enlazan el oficio de periodista y la profesionalización del escritor, quienes escriben desde el exilio y retratan las experiencias en las grandes urbes, quienes se convierten en agentes de las “redes de religación” de las que habla Susana Zanetti (1994). Se trata de un “momento de aglutinamiento y notable plenitud, en el que se comienzan a superar las manifestaciones literarias más o menos aisladas para organizarse una literatura con sistemas diferentes y con variada intercomunicación a nivel continental entre ellos” (489). Este carácter religador y la fugacidad del tiempo también reaparecen como elementos residuales en la obra lemebeliana cuando retrata el clima bohemio en el que convive la intelectualidad y el coqueteo:

Qué más daba, la dictadura se había retirado con la cola entre las piernas. Y algunos maricas desatados recorriamos las mesas hablando de posmodernidad y recitando discursos sobre la diferencia, engatusando con el arte de la performance a los estudiantes ebrios que arrastrábamos al baño. (110)

De otra parte, la crónica modernista no puede desvincularse de la *chronique*, de la *petit historie* y del *mouvement contemporain*, tal como señala Aníbal González Pérez (1983). Este crítico destaca que entre los ejes centrales de la *chronique* encontramos, por una parte, la presencia y la organización de un “yo” o *chroniqueur* que se preocupa por el episodio cotidiano y por la brevedad del momento contemporáneo; por otra, el interés por los temas que giran alrededor de París (González Pérez 73). En este sentido, tanto Aníbal González Pérez como Susana Rotker definen la *chronique* como una suerte de “arqueología del presente”, encargada de reconstituir y exhumar el acontecimiento (González Pérez 74; Rotker 128). De la misma manera, comparan al *chroniqueur* con un filólogo que se preocupa por la *petit histoire* en la contemporaneidad y que “no aspira a narrar los grandes eventos políticos o sociales como las (guerras, revoluciones), para los cuales hay otras secciones en el periódico” (González Pérez 74). Además, su interés central no lo constituye “informar sino divertir” (Rotker 129). Sin duda, en el trazo de la memoria de género de la crónica



urbana contemporánea, resulta ineludible establecer su parentesco con la *chronique* y el *chroniqueur*. Y en la escritura lemebeliana, también hallamos una mirada sobre el rol del cronista y la idea de “arqueología del presente” que conducen a una reflexión metapoética, como advertimos en “A modo de sinopsis”, en *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, trapecista 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)

Rotker también distingue la crónica modernista hispanoamericana de su pariente la *chronique* francesa, pues la primera se preocupa por la adquisición de un tono literario, lo que la acerca al ámbito literario y a la cuentística<sup>7</sup>. Y es esa misma preocupación la que recorre la pluma lemebeliana cuando emplea neologismos, recupera la musicalidad de las palabras, vuelve sobre los juegos experimentales con el lenguaje, para de esa forma reflexionar acerca del papel del cronista, el letrado y la mirada social. Así, en la cita anterior se evidencia el trabajo estético con el lenguaje (“me inventé un nombre”, “tango maricueca”, “vedette travestonga”), hecho que despoja a la crónica de su finalidad meramente informativa y la acerca a los propósitos estéticos, propios de la preocupación literaria. Del mismo modo, 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.

Sobre este uso del lenguaje, la crítica literaria<sup>8</sup> ha advertido que, lejos de las consideraciones que afirman que la política testimonial se impone por sobre el interés estético, Lemebel apuesta por el artificio, el juego, la performance, la disrupción y el humor irreverente (Montes 264). De allí que resulte ineludible el trabajo con el exceso,

<sup>7</sup> Dice Susana Rotker: “[sus precursores] no se conformaron con la escritura de mero entretenimiento sino que le imprimieron al espacio de la crónica un vuelco literario. En el caso de Gutiérrez Nájera resuena más el tono ligero de la *chronique*, con un tono mundano y abundantes galicismos. Pero la vocación escrituraria de estos textos los acercaba a la literatura que, como ya se mostró, muchas de las crónicas tomaron muy rápidamente el lugar de cuentos. [Martí] con tendencia a la oratoria sopesaba cada vocablo con tal precisión que a veces debió recurrir tanto a arcaísmos como a neologismos [...] *Nada era pequeño o poco interesante*; nada era ignorado por esa mirada de cronista que sabe encontrarle un sentido para la cultura y el hombre de la ciudad” (129-130).

<sup>8</sup> Otros referentes de la crítica literaria abocada a la lectura de la obra lemebeliana son Fernando Blanco, quien vuelve sobre las relaciones entre travestismo y política, y Agustín Pastén, quien aborda las vinculaciones entre la crónica y el testimonio en numerosos artículos de revistas especializadas.

la cursilería y el *kitsch*, aspectos que son propios de la escritura lemebeliana y que conocemos a partir de la conceptualización del neobarroco. Carlos Monsiváis dice a propósito: “Lemebel arriesga en el filo de la navaja entre el exceso gratuito y la cursilería y la genuina prosa poética” (14). De allí que resulte insoslayable la vinculación con la obra de Perlongher, puesto que en ambas propuestas un “oído literario” se desprende de un punto de vista divergente y de una sensibilidad “otra” anclados en la contemporaneidad. Por su parte, Elena Altuna entiende la escritura lemebeliana a partir del concepto de *heteroglosia* (2005) puesto que este da cuenta de los desplazamientos entre una voz y otra, entre el vocabulario hiperculto, el argot referido al género y las expresiones populares.

La narrativa lemebeliana plantea con un tono poético y dúctil su interés por tematizar lo “grueso y escabroso” de la sociedad, al tiempo que se aleja de lo superfluo y lo decorativo como sucede con la crónica modernista hispanoamericana. Por ejemplo, si bien Lemebel en *Loco afán. Crónicas de sidario* reconstruye la memoria de la dictadura de Pinochet a partir de diversos episodios de la militancia sexual y la devastación que irrumpe con el SIDA en los espacios prostibularios, es la crónica modernista martiana la que ya en el siglo XIX retrataba estos ámbitos, preocupándose por temáticas “no decorativas” que daban cuenta de la irrupción de la modernidad, los acechos urbanos y el avance de la clase obrera a partir de la figura de la prostituta que condensa los riesgos y los intercambios de la vida moderna<sup>9</sup>.

Otra actualización de la escritura martiana en las crónicas de Lemebel, podemos hallarla en el carácter testimonial que denuncia la marginalidad o situaciones de subalternidad a través de la letra escrita, tal como lo hemos leído en el prólogo de *Serenata cafiola* (“llegué a la escritura sin quererlo”, “la lengua se me enroscó de impotencia”). Julio Ramos reconoce en la pluma modernista de José Martí este gesto de denuncia al avance de una modernidad oscura; gesto alejado de la mirada “decorativa” y que, un siglo después, se reciclará en la propuesta lemebeliana: [la escriturase resiste] a producir una imagen decorativa de la ciudad. Por el reverso de la función decorativa que tiende a cumplir la crónica modernista, Martí registra la miseria, la explotación, que las formas entonces más avanzadas de la modernidad (en los Estados Unidos) generaban (140).

Además de las vinculaciones con la crónica modernista hispanoamericana y en especial con la martiana, resulta ineludible establecer el parentesco de la crónica urbana contemporánea con el periodismo decimonónico, los artículos de costumbre y las

---

<sup>9</sup> Dice Julio Ramos: “Acaso ninguna figura social de la época encarne el ‘peligro de la ciudad proletarizada como la prostituta. La prostituta es una condensación, en los discursos sobre la ciudad [...] de los ‘peligros’ de la heterogeneidad urbana. Como señalaba G. Simmel, la prostitución es el emblema del impacto de las leyes del intercambio sobre las zonas más ‘íntimas’ o ‘privadas’ de la vida moderna. Es decir, la prostituta representa la intervención del mercado en las zonas más protegidas del ‘interior’. La prostitución –lejos de ser una anomalía– puede verse como modelo de las relaciones humanas en el capitalismo. Los discursos sobre la modernidad no cesaron de reflexionar sobre esto, condensando en la prostituta, no sólo una amenaza a la vida familiar burguesa, y una ‘figura’ de la sexualidad moderna, sino también a la ‘peligrosidad’ de la nueva clase obrera” (136).

tradiciones, pues todas estas textualidades responden a las exigencias del tiempo “actual” y no pretenden relatar grandes eventos, antes bien, prefieren retratar lo cotidiano y lo ordinario. En este sentido, los cuadros de costumbre, que podían recuperar episodios del pasado –tal es el caso de Ricardo Palma y sus *Tradiciones peruanas* (1872)- o hacer referencias a la actualidad –como sucede con el español Mariano José Larra-, en un tono crítico y hasta de carácter filológico, “cumplían un papel racionalizador similar al del resto de la literatura de la época: ordenar el espacio de representación nacional” (Rotker 129). La crónica urbana contemporánea también retoma este arcaísmo referido a lo nacional y moldea representaciones acerca de las identificaciones y alteridades de las naciones a partir de su descripción de las metrópolis. Así puede leerse en el siguiente fragmento de “Aquí estuvieron los Rolling Stone”, narración que retrata la visita del cronista a Perú y su encuentro con un joven dedicado a la prostitución:

No te preocupes, para otra vez puede ser; además, siempre volveré a esta ciudad. Aquí siempre me tratan bien. Todos los chilenos no piensan lo mismo, dicen que es una ciudad peligrosa y sucia, murmuró Joel. Eso no es así, los chilenos están demasiado higiénicos, con el auge económico han perdido hasta el olor. Santiago ya no tiene ni olor. Miento, huele a desodorante ambiental. (126)

Como puede observarse, se despliega un juego de miradas entre los protagonistas del relato: mientras Joel, el joven peruano, reproduce la representación de “Lima, la horrible”, al decir de Salazar Bondi, para referirse a esta ciudad criolla invadida por la cultura serrana, el cronista no sólo revierte esa figura sobre el país andino, sino que invierte la de Santiago, su ciudad de origen, al calificarla como artificial. Un Santiago sin olor refiere, indudablemente, a la pérdida de su carácter humano y al triunfo de la posmodernidad y el cosmopolitismo.

Hasta aquí se relevaron los lazos que la crónica urbana ha establecido con sus predecesores, como el discurso periodístico, la *chronique* francesa, la crónica modernista hispanoamericana, los artículos de costumbre y las tradiciones. Así, en este trazo genealógico, vemos cómo se configura la memoria del género crónica urbana, pues activa una forma de ver el paisaje urbano y el tono de la modernidad. Son estos elementos residuales propios del mundo moderno que se actualizan en una escritura posmoderna y en la mirada de un cronista. Se trata de una escritura residual que se abstiene de lo decorativo y se hunde en el fango testimonial, que recupera la brevedad y la versatilidad de las obras fulgidas, que se desplaza entre diversos registros y voces para recorrer las calles, que apuesta por el lenguaje labrado artesanalmente.

## EL PENTAGRAMA MEMORIAL

*No fui cantor, les repito, pero la música fue el único  
tecnicolor de mi biografía descompuesta. 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*

Si la escritura de *Loco afán. Crónicas de sidario* daba cuenta de los vaivenes políticos de la dictadura, si anunciaba a través de esa foto de las locas *jai* el terror que sobrevendría en el 73 y el tufo que dejaría el SIDA; si los relatos de *De perlas y cicatrices* reconstruían la memoria de la historia chilena reciente y anunciaban la apocalíptica posmodernidad a través de la transcripción de las crónicas radiales, del pasaje de la oralidad a la escritura; son las crónicas de *Serenata cafiola* las que vuelven sobre los mismos temas: la dictadura de Pinochet, la postdictadura, el neoliberalismo de los 90, los peligros de la urbe, los avatares de la vida sexual marginal. Pero ahora revisitan estas mismas cuestiones, no desde el margen sidario ni desde la oralidad radial capturada en la escritura, sino desde un repertorio musical popular, que es cancionero individual y, a la vez, colectivo. Así, *Serenata cafiola* evoca títulos y fragmentos de canciones, referencias a personajes y a artistas latinoamericanos y extranjeros, a recitales y shows icónicos de la vida contemporánea, a diversos géneros musicales, a fotografías que actúan como disparadores, excusas o música de fondo para acceder, desde el ritmo autobiográfico, a un tiempo histórico compartido. Paquita la del Barrio, Buena Vista Social Club, Omara Portuondo, María Bethânia, 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 pentagrama lemebeliano. Estamos aquí ante un nuevo trazo genealógico: el del cancionero popular que se actualiza con el repertorio neobarroco.

Al abordar la autobiografía, Silvia Molloy retoma aquellas escenas de lectura en las que un *yo autobiográfico*, a través de su relato, nos permite reconstruir los imaginarios sociales, las subjetividades y los climas de época. Este mismo gesto, que conocemos en Molloy a partir de la escena del “lector con el libro en la mano”, podemos trasladarlo al cancionero memorial que comparten la pluma lemebeliana con su lector. Desde el tono autobiográfico, desde la evocación de un cancionero popular compartido, la escritura barroca reconstruye traumas personales y colectivos que nos permiten acceder a un tiempo histórico y su clima de época.

La música opera como tapabocas, despierta recuerdos, acompaña acciones violentas o se convierte en metáfora. La voz de Estela Raval con “Dímelo tú” actúa como camuflaje de las torturas militares argentinas en una película que el cronista recuerda a partir de esa melodía. A lo largo de los relatos, la mirada y la memoria del “yo” procuran clasificar a aquellos artistas que fueron funcionales al gobierno dictatorial, al tiempo que recuperan las figuras míticas de la denuncia. Pero, en varios casos, la sospecha, la ambigüedad, la opacidad de las adhesiones o las confrontaciones al régimen militar establecen una zona liminar. Así, recupera 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. Charly García es retratado a partir de su adhesión al gobierno militar argentino durante la Guerra de Malvinas o a la figura de Menem. Los Beatles, en su visita a la reina. Paco Mairena, el coreógrafo de la dictadura chilena.

De esta manera, Lemebel denuncia ciertas adhesiones, como también logra esculpir las estatuas míticas que reposan en el imaginario colectivo: Violeta Parra y su propuesta artística y vital, la inmólación de Víctor Jara, la performance de Isabel Parra en un avión, la sencillez de Omara Portuondo frente a la arrogancia de María Bethânia, la genialidad y los amores lésbicos de Chavela Vargas. Pero también casos como el del cantor Fernando Ubierno, autor de “Un café para Platón”, resulta ser complejo, pues se debate entre el carácter de denuncia de las desapariciones atribuido a esta canción y el empleo de su música por parte de la dictadura. La situación ambigua planteada en esta crónica se resuelve en el tan vapuleado exilio.

En varias crónicas puede leerse el advenimiento de la democracia y el neoliberalismo de los 90<sup>10</sup>, como también el clímax del plebiscito nacional de 1988<sup>11</sup>. Quizá este ambiente festivo propio de los albores democráticos puede entenderse a partir de lo que Raymond Williams llama las *estructuras del sentir*: con esta categoría, se refiere a las experiencias presentes que están en estado de tensión, a un valor prematuro y fugaz pero potente en significación, a aquello que está en “estado de latencia” (174). En este caso, el tono festivo del advenimiento democrático, que luego desemboca en el desencanto neoliberal de los años siguientes, constituye el clima de época, esa latencia que aún se halla en estado pre-figurado: “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” (Lemebel, *Serenata cafiola* 112).

Otro modo en el que opera la referencia musical es el de recordar un episodio de la biografía a partir de un hecho del presente para concluir luego en cuestiones colectivas. Así, una noticia de un joven detenido acusado de pedofilia a partir del uso de internet se convierte en el disparador por medio del cual Lemebel relata una graciosa historia de falseamiento o “travestismo” de identidad por medio del chat para lograr una conquista amorosa. Su resolución acontece cuando el cronista devela a un enamorado virtual su identidad a través de la portada de la *Revista Ñ*, imagen que – junto con otras correspondientes a afiches, discos, performances, fotografías personales– conforma el capítulo “Cachurreo sentimental” de *Serenata cafiola*. El

---

<sup>10</sup> Dice Lemebel en *Serenata cafiola*: “...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).

<sup>11</sup> “Y era que recién venía entrando la democracia cuando la fiesta del NO había dejado un calor de jarana eterna” (*Serenata cafiola* 113).

cronista enlaza así la noticia del presente con su biografía personal, primero, y nacional luego<sup>12</sup>.

Las canciones resultan ser entonces otros modos de “cronificar”, al tiempo que dan cuenta del ingreso del sistema popular al registro literario, como nos tiene acostumbrada la pluma lemebeliana que tatúa la cursilería en las formas eruditas para referirse al nefasto periodo dictatorial:

*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)

El modo en que se configura el recuerdo es el punto vertebral de la propuesta de este ramillete de crónicas musicales. Sin duda, el recuerdo de su madre y el de su muerte constituyen el punto de inflexión de estos relatos, pues develan el tono intimista y confesional propio de la escritura autobiográfica. Intimidad quebrada y exploración de la tristeza, según Espinosa (2008). Jöe 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). Tres crónicas dedica el cronista a Violeta Lemebel: 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 tanguéó en vida.

## LA TIBIA GARRA TESTIMONIAL O A MODO DE CONCLUSIÓN

*Pude haber escrito como la gente y tener una letra preciosa,  
clarita, clarita, como el agua que corre por los ríos del sur.  
Pero la urbe me hizo mal, la calle me maltrató, y el sexo  
con hache me escupió el esfíter.*

*Pedro Lemebel*

La escritura barroca y *freak* de Pedro Lemebel deja entrever la mirada de un cronista que, desde la elección del género “crónica urbana”, escoge un modo de ver la sociedad chilena postdictatorial y neoliberal. Así como el cronista decimonónico

---

<sup>12</sup> “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” (*Serenata cafiola* 208).

advertía el tono de la modernidad, la sensación de lo nuevo y las relaciones de religación continentales a partir de los relatos de la cotidianeidad, de los cruces entre periodismo y literatura, el cronista lemebeliano de fines del siglo XX y principios del XXI anota en el pentagrama histórico nuevos tonos, propios de la postmodernidad contemporánea, en viejas formas discursivas. En este sentido, la escritura lemebeliana se erige como un residual de las formas modernistas, pues opera sobre temas y procedimientos arcaicos resignificándolos en el presente. Se construye así una primera genealogía que responde al orden de lo discursivo y la genericidad.

La crónica se recubre de un atavío testimonial al ceder espacios a figuras sometidas y a la calle que maltrató aquella letra clarita que pudo tener el cronista pero que abandonó. La discoteca de voces subalternas se escucha (o se lee) a través del tamiz de una escritura que logra enjaular la oralidad, de un modo similar del que ocurre con las historias de vida de la etnografía. El escritor chileno es consciente de este pasaje de la oralidad a la escritura o de esta suerte de traducción, cuando enuncia en el prólogo de *De perlas y cicatrices*:

...este puñado de crónicas se hicieron públicas en el goteo oral de su musicalizado relato [...] 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, alaragueaba su disco discurseante en los retazos deshilachados del pulso escritural. (5-6)

Mientras que en el relato etnográfico o en el testimonial el amanuense procura borrar toda huella de intervención y edición, Lemebel explicita poéticamente la imposibilidad de la escritura (“la documentación letrada”) para “contener” la “escena ambiental” en la que se oralizan los relatos. Sin embargo, más adelante sugiere que la escritura “enjaula” o “captura” la oralidad. Y en *Serenata cafiola* va más allá aún: es la música, sus personajes y ritmos, los que enjaulan recuerdos, construyen subjetividades e imaginarios personales y colectivos. La música, tan escurridiza como la actualidad, se convierte en otro modo de “cronificar” la fugitiva contemporaneidad. Y en ese gesto, hallamos un nuevo trazo de una segunda genealogía, el esbozo de otro tipo de memoria de género: la del arcaico cancionero popular y colectivo que se actualiza y resignifica en el presente a través de la anécdota personal y el registro autobiográfico íntimo y quebrado de la escritura lemebeliana.

## OBRAS CITADAS

- Altuna, Elena. "Pedro Lemebel: crónicas de la orfandad urbana". *Vertientes de la contemporaneidad. Género híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana*, compilado por Elena Altuna y Betina Campuzano, EUNSA, 2016, pp. 115-124.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 2008.
- Bernabé, Mónica. "Prólogo". *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, compilado por María Sonia Cristoff, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 7-25.
- Blanco, Fernando, ed. *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. LOM, 2004.
- Campuzano, Betina. "Entre 'Cacique Catán' y 'Lamento boliviano': trazo autobiográfico y cancionero popular". *Eslabones de la memoria reciente. La crónica urbana latinoamericana*, editado por Betina Campuzano y María Verónica Gutiérrez, EUNSA, 2018. En prensa.
- - -. "Pentagrama histórico: memoria de género y cancionero latinoamericano en la crónica urbana de Pedro Lemebel". *Telar*, num. 18, 2017, pp. 145-161, <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/312>. Consultado el 1° de agosto de 2018.
- Candau, Joël. *Antropología de la memoria*. Nueva Visión, 2002.
- Cevasco, María Elisa. *Para leer a Raymond Williams*. Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- Contreras, Sandra. *En torno al realismo y otros ensayos*. Nube Negra, 2018.
- Espinosa, Patricia. "Los arañazos de Lemebel. *Serenata cafiola*". *Letrasmysite*, <http://letras.mysite.com/pl301008.html>. Consultado el 10/11/2018
- González Pérez, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.
- Iñigo-Madrigal, Luis, coord. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I, *Época Colonial*. Cátedra, 2008.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. LOM, 1996.
- - -. *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. LOM, 1998.
- - -. *Tengo miedo torero*. Seix Barral, 2002.
- - -. *Serenata cafiola*. Seix Barral, 2008.
- Méndez, Luis Miguel. Entrevista a Pedro Lemebel. *Trazo mi ciudad*. Capítulo 10. 29 de mayo de 2011. *Youtube*, publicado por Elotrocine, 26 de sept. de 2012,



<https://www.youtube.com/watch?v=n2IS1UQoMIA>. Consultado el 15 de mayo de 2015.

Mariaca Iturri, Guillermo. "La crónica: teoría y política del siglo XXI". *XIII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Univesidade Federal do Acre, Brasil, 2018.

Martí, José. *Obra literaria*. Ayacucho, 1978.

Medvedev, Pavel. *El método formal en los estudios literarios*. Alianza, 1994.

Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, 1991.

Monsiváis, Carlos. "Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesí". *La esquina es mi corazón*, por Pedro Lemebel, 1995, Planeta, 2008, pp. 9-19.

Montes, Alicia. *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Corregidor, 2014.

Olmos, Candelaria. "Géneros Discursivos". *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, coordinado por Pampa Olga Arán, Ferreyra Editor, 2006, pp. 134-141.

Ostrov, Andrea. "Las crónicas de Pedro Lemebel: un mapa de las diferencias". *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Corregidor, 2003, pp. 97-119.

Pastén, Agustín. "Paseo crítico por una crónica testimonial: de *La esquina es mi corazón* a *Adiós mariquita linda* de Pedro Lemebel". *A contracorriente*, vol. 4, num. 2, 2007,

[https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/winter\\_07/Pasten.pdf](https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/winter_07/Pasten.pdf).

Consultado el 23 de agosto de 2018.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2003.

Rotker, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. Casa de las Américas, 1991.

Souilla, Susana Inés. "De cronistas y de poetas: la prosa neobarroca de Néstor Perlongher y Pedro Lemebel". *Congreso Internacional "Cuestiones Críticas, 2009, Rosario, Argentina*, Centro de Estudios de Literatura Argentina - Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2009. [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/souilla\\_acta.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/souilla_acta.pdf). Consultado el 1/4/2011.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Península, 2009.

Zanetti, Susana. "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)". *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, coordinado por Ana Pizarro.

Volume 2, Emancipação do Discurso, Memorial da América Latina, Unicamp, 2004, pp. 489-534.