

Uno sguardo oltre il *camp* in *Loco afán* di Pedro Lemebel

Teresa VILA
Università di Modena e Reggio Emilia

Riassunto

Dopo aver inquadrato il lavoro di scrittura di Pedro Lemebel nel Cile della dittatura e all'interno del genere letterario della *crónica*, secondo il quale i fatti vengono raccontati attraverso l'utilizzo di tecniche specificamente narrative, ci si vuole interrogare sullo stile, così marcato, ed il linguaggio dell'autore, mettendolo a confronto con la nozione di *camp* di Susan Sontag e cercando di proporre una lettura diversa. Inoltre, si confronterà il testo "Lorenza (las alas de la manca)" con uno dal medesimo soggetto del conterraneo Roberto Bolaño, con l'intento di farne emergere differenze e similitudini.

Parole chiave: Pedro Lemebel, *crónica*, Roberto Bolaño, Lorenza Böttner, *camp*.

Abstract

Pedro Lemebel's literary work moves in the historical circumstances of Chilean dictatorship and in an innovative literary genre named *crónica*, in which the news are reported through narrative techniques. The main aim of this article is to highlight some features of his style of writing, comparing them with Susan Sontag's notion of *camp*, and trying to suggest a different lecture of it. Furthermore, Lemebel's *crónica* "Lorenza (las alas de la manca)" will be compared with a Bolaño's text about the same object, in order to underline differences and similarities.

Key words: Pedro Lemebel, *crónica*, Roberto Bolaño, Lorenza Böttner, *camp*.

PEDRO LEMEBEL

[...] devengo mujer como cualquier minoría. Me complicito en su matriz de ultraje, hago alianzas con la madre indolatina y "aprendo la lengua patriarcal para maldecirla". (Lemebel, 2009: 95)

In questo articolo si vorrebbero analizzare i principali temi trattati nell'opera di Pedro Lemebel ed alcuni aspetti del linguaggio da lui impiegato senza cadere nella banalità di un discorso ghetizzante sull'"altro". Socialista e rivendicatore instancabile di una cultura omosessuale più *latina* e meno statunitense, Lemebel infatti mette in gioco la sua figura, trasgressiva almeno quanto la sua scrittura, in una multiforme varietà di *performance* artistiche, letture radiofoniche, foto, conferenze... (sempre dall'alto del "palco" dei suoi tacchi, come il *cronista* ama definirli) (Méndez: 2011).

Come ha affermato il celebre *cronista* messicano Carlos Monsiváis, Lemebel è un “fenomeno”, termine da intendere nella sua duplice accezione di caso letterario quanto di *freak*, di “alguien que llama la atención desde el aspecto y rechaza la normalización ofrecida” (Monsiváis: 2001). Disticare lo scrittore dal personaggio, come suggerisce Monsiváis, è praticamente impossibile, soprattutto considerando gli argomenti profondamente militanti delle sue *crónicas*. Ma proprio per questo bisogna prestare particolare attenzione e avvalersi del giusto rigore per non scivolare e magari confondere motivazioni di stile e letteratura con gitarelle nel “lato selvaggio”. Lo sciocco discorso generalizzante di quella giuria che, al momento di conferirgli il Premio José Donoso a las Letras, motivava la scelta affermando: “por sus acciones de arte, su manera de vestirse como mujer, sus provocaciones en actos literarios”, sembra fin troppo goffo (e secondo lo stesso Lemebel sarebbe piuttosto buffo se il premio gli fosse stato aggiudicato per il suo “vestirsi da donna”), ma chissà, il rischio di incorrere in *lapsus* del genere potrebbe coinvolgere in maniera più insidiosa anche lettori più smaliziati, eppure ugualmente “bendisposti”, e soprattutto molto, molto *correct*.

Pedro Lemebel nasce nei sobborghi di Santiago de Chile nella metà degli anni ‘50, e prima di dedicarsi alla scrittura si laurea in Artes Plásticas, diventando insegnante di materie artistiche in alcuni licei della capitale. Il clima della dittatura, però, gli è avverso, tanto da fargli valere nell’83 l’allontanamento dall’insegnamento, probabilmente perché omosessuale. Comincia così, “in protesta”, la sua produzione artistica, e con l’amico Francisco Casas crea il collettivo artistico *Las Yeguas del Apocalipsis*, diventando protagonista di atti e *performances* dirompenti attuate nel bel mezzo di eventi pubblici, contro una destra criminale ed una sinistra incapace di comprendere ed inglobare le differenze. In piena dittatura, davanti alla Comisión de Derechos Humanos, le due *Yeguas* ballano, scalze su dei cocci di vetro e con un microfono attaccato al petto, una *cueca* solitaria, come facevano le donne alle quali avevano sottratto il compagno, per denunciare migliaia di terribili *desapariciones*:

Con un micrófono pegado en el pecho, escuchábamos el latido de nuestro corazón que nos marcaba el ritmo, pero afuera se escuchaba sólo la quebradura de los vidrios. Ese trabajo sí me gustó, porque fue tenso. Zapateábamos con fuerza y no nos cortábamos. Nos criticaron porque supuestamente teníamos que reivindicar la homosexualidad y los desaparecidos no tenían nada que ver con nosotros. Pero pensábamos que la condición homosexual se reivindicaría en algún momento, mientras que entonces lo más importante y doloroso eran las víctimas de las violaciones a los derechos humanos [...] (Lojo, 2010).

Le critiche denunciano il disagio e l’incapacità di comprendere un operato artistico, quando non rinchiuso nei confini *freak* nei quali si è abituati ad apprezzarlo. Perché degli omosessuali dovrebbero rivendicare qualcosa di diverso dai diritti omosessuali? Lemebel con intelligenza utilizza l’arma del trucco e delle parrucche, diventando ad esempio Frida Kahlo in una fotografia, o *trans-generando* la figura mitica di Lady Godiva, ritratto in una nuda cavalcata assieme a Casas, ma allo stesso tempo si smarca dall’acritica integrazione in un qualche gruppo granitico, e moltiplica le “homosexualidades” “que están en cada uno de nosotros y nosotras”:

No defiendo a los homosexuales porque a veces no tengo nada en común con sus posturas conservadoras, reaccionarias o faranduleras (Ramírez Figueroa, 2013).

Nel 1991, invitato in Francia da Felix Guattari a tenere una conferenza, dopo aver sconfessato da una prospettiva *latina* i movimenti del '68 e la liberazione sessuale dei *gringos* (proprio davanti una platea da essi formata) afferma:

Lo gay se suma al poder, no lo confronta, no lo transgrede. [...] Lo gay acuña su emancipación a la sombra del “capitalismo victorioso”. Apenas respira en la horca de su corbata pero asiente y acomoda su trasero lacio en los espacios coquetos que le acomoda el sistema.

[...]

Quizás América Latina travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales — que por superposición de injertos sepulta la luna morena de su identidad — aflore en la cosmética tribal de su periferia. (Lemebel, 2009: 98)

Ben presto, il lavoro letterario affianca la sua produzione artistica e, dopo aver declamato il suo fondamentale poema-manifesto *Hablo por mi diferencia*, durante un comizio della sinistra cilena nel settembre del 1986, Lemebel comincia a scrivere e a pubblicare le sue *crónicas* in numerose riviste (come ad esempio *The Clinic* o *Punto Final*). In seguito, lo scrittore raccoglie i suoi pezzi in diverse antologie che raccontano in diversi episodi, senza mai perdere l'intenzione politica e sovversiva, la difficile vita nei sobborghi di Santiago.

Il cileno frequenta quasi esclusivamente il genere della *crónica*, sostenendo: “Soy un poco antificción, porque aunque la escritura sea un trabajo simbólico, necesito que lo que escribo haya pasado por este cuerpecito de alguna manera” (Lojo, 2010). Così, i suoi pezzi s'inseriscono nel fenomeno più ampio della grande diffusione latinoamericana, soprattutto negli ultimi anni, della particolare, spuria scrittura della *crónica narrativa*, che racconta l'attualità attraverso l'immaginazione, con una prosa attenta e letterata che rimanda, più che all'articolo giornalistico, alla forma del racconto.

Mi escritura es una mezcla de estilos, un género bastardo, un pastiche de la canción popular, la biografía, el testimonio, la entrevista, las voces y los susurros de la calle. Con esos materiales, literarios o no, me muevo (Lojo, 2010).

Ed effettivamente, quale modo migliore per raccontare il Sud America dalle regole gioiosamente messe sottosopra o cruentemente adattate alla più dura, metropolitana legge della giungla? Significativamente, le diverse voci narranti dei *cronistas*, dai punti più svariati della cartina geografica (dal nord della frontiera messicana con gli USA al sud estremo della Tierra del Fuego), di differente stile e contenuto, si riuniscono in iniziative editoriali come la *Antología de crónica latinoamericana actual*, curata da Darío Jaramillo Agudelo (Agudelo: 2012) in una riflessione estetica e letteraria comune a tutto il continente.

In questo contesto, le *crónicas* di Lemebel rappresentano un caso davvero peculiare, con la loro prosa forbita che quasi invade i territori della poesia, legandosi ancora più strettamente alle illustri antecedenti ottocentesche del genere, quelle

“pequeñas obras fúlgidas” (Rotker: 2005, 145) frutto raffinatissimo del giornalismo poetico modernista, da José Martí a Rubén Darío.

LOCO AFÁN, LA MALATTIA SENZA IPOCRISIE

Pedro Lemebel è uno scrittore profondamente urbano, che descrive i paesaggi ai margini con un proliferare d'immagini, analogie e metafore che sembrano quasi riflettere l'ipertrofia della *vestizione* travestita (descritta con grande attenzione nei suoi particolari), o ancora l'arabesco floreale del volo dell'immaginazione dinanzi alla secchezza dei fatti, la cosiddetta “parte di silicone” della realtà. Lo scrittore si sofferma con affetto ed ammirazione su tutto il *glamour* della figura transessuale che canta nel *night* o lavora sulla strada, ma al contempo spinge lo sguardo sino alle difficoltà e alle miserie che possono nascondersi sotto tanti strati di trucco e smalto. E proprio attorno ad una tematica delicata come quella della malattia raccoglierà alcune delle sue *crónicas*, raccontando, in *Loco afán, crónicas sidarias*, l'orribile ondata dell'AIDS arrivata in Sud America “como una nueva forma de colonización por el contagio” (Lemebel, 2009: *exergo*). Nei suoi pezzi si narrano le vicende degli amici caduti, l'orrore del contagio, l'impalcatura di lustrini e vestiti (mai di lusso) che bisogna ergere per combattere gli effetti della *sombra*. Così incedono, regalmente, le *locas* nell'*incipit* della *crónica* “Nalgas lycra, Sodoma disco” all'ingresso della discoteca gay:

Allí, la maricada descende la amplia escalera de medio lado, como diosas de un Olimpo Mapuche. Altaneras en la quebrada del paso que parece no tocar la hilachenta alfombra (Lemebel, 2009: 37).

I suoi personaggi sono fieri, alteri, mentre si dirigono verso la pista da ballo: vere *diosas*, ma di un Olimpo alternativo, *mapuche* (suggerendo il loro aspetto fisico *moreno* e dai tratti andini), in un universo abbastanza latinoamericano da avere la moquette sciupata e sfilacciata. Altrettanto degno, per quanto così diverso dall'Olimpo dell'orgoglio omosessuale ben più rigoglioso delle enormi divinità bionde del Nord America, come noterà Lemebel in visita a New York:

Y cómo te van a ver si uno es tan refea y arrastra su desnutrición de loca tercermundista. Cómo te van a dar pelota si uno lleva esta cara chilena asombrada frente a este Olimpo de homosexuales potentes y bien comidos que te miran con asco, como diciéndote: “Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo gay” (Lemebel, 2009: 56).

Così il *cronista* racconta in maniera inedita questa malattia povera, regalata dai ricchi del primo mondo, con uno sguardo dall'interno lucido e irriverente, che non ha remore ad addentrarsi in tematiche troppo spesso rese inaccessibili dalla patina plastificata della retorica umanitaria. Nonostante le infinità di libri e libelli che sono stati prodotti in materia, infatti, gli argomenti che Lemebel tratta nella sue *crónicas* sono sempre sorprendentemente originali e trasgressivi. E così, in “Y ahora las luces”, denuncia senza mezzi termini il “*supermall*” dell'AIDS, il nuovo mercato della prevenzione, costruito cosicché “las producciones sidáticas se vendan como pan

caliente” (Lemebel, 2009: 59), promosso dai grandi mezzi di comunicazione e dalle loro pubblicità progresso, con tanto di *star* solidali che mettono a disposizione la propria immagine commossa.

El sida vende y se consume en la oferta de la chapita, el póster, el desfile de modas a beneficio, la adhesión de las estrellas, los números de la rifa, y el superconcert de homenaje post mortem, donde el rockero se viste por un rato de niño bueno, luciendo la polerita estampada con el logo fatal (Lemebel, 2009: 59).

La “bella publicidad”, secondo lo scrittore, che dovrebbe incitare a proteggersi dal pericolo del contagio, non propone che corpi nudi e provocanti, pura “pornografia visual” (Lemebel, 2009: 60), soverchiando e smarrendo così le piccole scritte dello slogan per la prevenzione.

En fin, son verdaderas clases porno que se usan para hacer más atractiva la prevención, pero terminan invirtiendo el objetivo. [...]

Así como existe la garra comercial del mercado AIDS, también sobreviven pequeños esfuerzos, cadenas de solidaridad y colectas chaucha a chaucha que algunos grupos de homosexuales organizan para paliar el flagelo (Lemebel, 2009: 60-61).

Con il coraggio di denunciare l'ipocrisia di tanti begli sforzi per la battaglia contro l'AIDS, Lemebel dà il giusto rilievo alla solidarietà meno vistosa, ma fondamentale, tra piccoli gruppi ed associazioni omosessuali.

Continuando a ritrarre la malattia in un modo ben diverso ed anticonformista rispetto al discorso ufficiale, nella già citata “Nalgas lycra, Sodoma disco”, il *cronista* si sofferma anche sul personaggio criminale che con un egoismo infinito, contagia “per non sentirsi solo”:

La barra de una disco gay es el lugar de los encuentros, el sitio más iluminado para reconocer a la bruja que se creía bajo tierra, como raíz de un filodendro sidoso. La misma que se lloró con lágrimas de zafiro, perdonándole todas sus malas artes, los escupos en el trago, los condones rotos, los exámenes AIDS falsificados de positivos, que llevaron al suicidio varias depre-sidas. Sus artimañas para contagiar a medio Santiago, porque no quería irse sola (Lemebel, 2009: 38).

O ancora, in “Su ronca risa loca” racconta di madri preoccupate per i figli (che con il loro lavoro sulla strada mantengono tutta la famiglia), e che raccomandano loro di fare attenzione “che gli uomini sono cattivi” (Lemebel, 2009: 72) e gli infilano preservativi nella borsetta. Oppure, in “El fugado de la Habana”, racconta una storia d'amore improbabile con un sieropositivo cubano, scappato dalla casa di cura in cui lo tenevano rinchiuso. Nella “Noche de los visones” Lemebel descrive un Capodanno dove le *locas* che vi partecipano, tutte riprese in una foto di gruppo, col passare dei mesi cominceranno ad ammalarsi e a morire. Prima tra tutte, la Pilola Alessandri, la ricca *travesti* che si era “comprata l'epidemia a New York” e che morirà secondo “La última moda fúnebre que la adelgazó como ninguna dieta lo había conseguido”, pallida e magra, slanciata e chic come un “suspiro de orquídea”, una modella di *Vogue* (Lemebel, 2009: 16).

LAS LOCAS, TRA IRONIA E MALINCONIA

Nei diversi, irriverenti e trasgressivi episodi di *Loco afán*, ciò che a mio parere emerge con più forza è questa immagine *travesti* sempre capace di affrontare le più terribili sventure, ben più complessa di una mera figurina ammanierata da repertorio *costumbrista*, e che potrebbe ricordare con tutto il suo armamentario di frivolezza e lustrini, l'enorme sforzo che ogni mortale, incastrato in qualcosa che lo soddisfa solo molto parzialmente, compie, con fatiche indicibili, peripezie e astuzie impensabili, per riuscire a prendere le sembianze che già riveste idealmente.

Casi reinas, si no fuera por esos hilvanes rojos de la basta apurada. Casi estrellas, de no ser por la marca falsa del jeans tatuada a media nalga. Casi jóvenes, en la ropa sport clara y las zapatillas Adidas [...]. Casi chiquillas, a no ser por la cara plisada y esas ojeras de espanto. (Lemebel, 2009: 37)

I protagonisti dei testi diventano insomma sosia perfetti, per quanto indigeni, di Madonna, o sopravvivono al deperimento del corpo ammalato smaglianti come se avessero fatto un patto con il diavolo (e “sin AZT, a puro pulso la linda” (Lemebel, 2009: 14). I travestiti ammalati, poveri e sotto regime dittatoriale del *cronista* fanno sempre cosa inventare per riuscire a sopravvivere, e così l'esuberante apparato gay descritto in mille metafore ardite diventa l'impalcatura per mantenere, fino all'ultimo, la leggerezza della resistenza sguaiata e disobbediente. E disobbedienti saranno le *locas* anche al SIDA che logora e abbrutisce i corpi, disobbedienti con artefatti posticci *glamour* per sembrare magnifiche donne in fiore (“La lobita nunca se dejó estropear por el demacre de la plaga, entre más amarillenta, más colorete, entre más ojera, más tornasol de ojos” (Lemebel, 2009: 27)). Persino dopo la morte:

Y en ese río de llantos vimos partir a nuestra amiga, en el avión del sida que se la llevó al cielo boquiabierta. No puede irse así la pobrecita, dijeron las locas ya más tranquilas. No puede quedar con ese hocico de rana hambrienta, ella tan divina, tan preocupada del gesto y de la pose. Loba Lamar debe permanecer en el recuerdo diva por siempre. Hay que hacer algo rápido (Lemebel, 2009: 31).

E così, nella *crónica* “El último beso de la Loba Lamar”, le fedeli amiche si industriano fino in fondo per ricostruire l'immagine dell'amica appena morta, anche a costo di doverla prendere a pugni per riuscire a toglierle l'espressione scomposta che la morte le ha crudelmente dipinto in volto.

NUOVO BAROCCO LATINOAMERICANO

Tra queste sfortune, Lemebel mostra come i suoi personaggi facciano fronte a tanta ingiustizia grazie a una gran quantità, oltre che di *paillettes*, d'ironia ed autorironia. Il linguaggio delle sue *locas* è spesso auto-parodico e scherzoso, di un'inventiva che permette di mantenere “el antídoto del humor” (Lemebel, 2009: 46) anche di fronte alla malattia. E così, in mezzo agli scherzi e le canzonature, sani e sieropositivi si confondono, e “frivolizzando el drama”, facendone oggetto di burle da bar, gli amici

degli ammalati riescono a sottrarli dalla depressione e la solitudine, vere colpevoli, secondo lo scrittore, della loro fine (Lemebel, 2009: 63). Nella *crónica* “Los mil nombres de María Camaleón”, Lemebel ci racconta come i *travesti* inventino mille soprannomi carnealizzando “la marca indeleble del padre [...], esa próstata de nombre” (Lemebel, 2009: 45) che si dovranno portare dietro fino alla tomba.

Así, el asunto de los nombres no se arregla solamente con el femenino de Carlos; existe una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre (Lemebel, 2009: 45).

Spesso è proprio un'ironica presa in giro a battezzarli di nuovo, ad esempio evidenziando l'artificio del travestitismo omosessuale, con nomi come La María Silicona, La Tacones Lejanos, La Inca Cola, La Saca Corchos. Oppure ancora, il nuovo nome può prendere spunto da un qualche difettuccio odiato, che viene così innalzato e sublimato: “el apodo hace [...] de esa obesa calamidad, una nube blanca y rosada a lo Rubens. [...] De esa boca de buzón, un beso empapado de tormenta” (Lemebel, 2009: 46). Anche l'AIDS viene deriso, attraverso soprannomi come La María Riesgo, La María Sombra, La Insecti-Sida...

De esto nadie escapa, menos las hermanas sidadas que también se catalogan en un listado paralelo que requiere triple inventiva para mantener el antídoto del humor, el eterno buen ánimo, la talla sobre la marcha que no permite al virus de opacar su siempre viva sonrisa (Lemebel, 2009: 46).

La voce narrante di Pedro Lemebel, proprio come quella dei suoi personaggi, ama l'artificio e costruisce immagini raffinate e trasgressive in una continua dispersione metaforica, tanto che in alcune descrizioni può arrivare a smarrire il lettore e a fargli perdere di vista il contenuto. Il suo linguaggio non è neutro, è connotato, è una schiera di emistichi poeticizzanti, di dettagli di bigiotteria imponente come una cattedrale, che risemantizza il già risemantizzato barocco europeo, divenuto latinoamericano e che ora diventa ostentatamente e irrimediabilmente gay. Spesso, ad esempio, le ambientazioni urbane vengono trasfigurate in veloci dettagli, colori e rapide figure sconnesse che suggeriscono il pulsare del desiderio clandestino o mercenario. Così nell'*incipit* di “Su ronca risa loca”:

Como un milagro de medianoche, el travestismo callejero es un brillo conchaperla que relumbra en el zaguán del prostíbulo urbano. Apenas un pesteñazo, un guiño colifrunci, un desnudo de siliconas al aire, al rojo vivo de los semáforos que sangran la esquina donde se taconeaba el laburo filudo del alma ramera. (Lemebel, 2009: 73)

Oppure, con accentuato barocchismo, nella *crónica* “Homeróticas urbanas”, Lemebel raffigura i percorsi del desiderio proibito negli angoli oscuri di Santiago mettendo in analogia la città con il fluire della grafia su di un manoscritto:

De escrituras urbanas y grafías corpóreas que en su agitado desplazamiento discurren su manuscrito. La ciudad testifica estos recorridos en el apunte peatonal que altera las rutas con la

pulsión dionisiaca del desvío. La ciudad redobla su imaginario civil en el culebreo alocado que hurga en los rincones el deseo proscrito (Lemebel, 2009: 77).

Nonostante il *cronista* cileno, ne “Los mil nombres de María Camaleón”, metta esplicitamente in connessione la costruzione baroccheggiante, l’artificio del linguaggio effeminato *mariposón* con la carica ironica, parodizzante, che permette di affrontare con leggerezza le difficoltà della vita, in questi due *incipit* il forte dispiegamento metaforico non denota, per la verità, alcun intento ironico. In maniera davvero originale, infatti, lo scrittore decide di utilizzare con convinzione e serietà la stessa retorica *keitsch* e satura dei suoi personaggi non tanto per scherzare sulle cose quanto, all’opposto, per denunciarle. Lemebel non vuole essere ironico né parodico, ma anzi, si propone di innalzare una protesta sociale e al contempo un vero e proprio monumento di compianto agli amici caduti sotto la piaga del contagio. Come mai utilizzare un linguaggio del genere, appesantito da una retorica ardita ed esasperata, per rivendicare uno spazio omosessuale nel progetto politico della sinistra sudamericana? E perché non avvalersi del guizzo ironico (auto)compiacente del *camp* per sdrammatizzare la pesante solennità di un tono, spesso, fin troppo sentimentale?

IL *CAMP*

Quando Susan Sontag pubblica *Notes on camp*, nel 1964, vuole descrivere un nuovo gusto estetico, raffinatissimo e trasgressivo, che predilige proprio le opere d’arte meno riuscite, quasi comiche nella loro incapacità di raggiungere i toni sublimi che vorrebbero rappresentare. Secondo la studiosa, il *camping* sarebbe una nuova forma di dandismo, tanto esacerbato da lasciare da parte le aristocratiche opere di pregiatissima fattura per occuparsi (con un medesimo fare aristocratico) di oggettaglia dozzinale. Il cattivo gusto viene riconosciuto e, con certo compiacimento, apprezzato ed esaltato.

Le esperienze di *Camp* si basano sulla grande scoperta che la sensibilità dell’alta cultura non ha il monopolio della raffinatezza. *Camp* afferma che il buon gusto non è soltanto buon gusto, che esiste anzi un buon gusto del cattivo gusto. [...] La scoperta del buon gusto del cattivo gusto può essere molto liberatoria. [...] A questo punto il gusto *Camp* si affianca al buon gusto come edonismo audace e spiritoso. Rende allegro l’uomo di buon gusto, che prima correva il rischio di essere cronicamente frustrato. Fa bene alla digestione. (Sontag, 1967: 381-382)

Per quanto il gusto *camp*, aggiunge la studiosa, non debba essere attribuito esclusivamente al mondo omosessuale, risulterebbe comunque intimamente a questo connesso :

Bisogna spiegare il particolare rapporto tra il gusto *Camp* e l’omosessualità. Non è vero che il gusto *Camp* sia gusto omosessuale, ma tra i due esiste senza dubbio una singolare affinità e molti punti in comune. Non tutti i radicali sono ebrei, ma gli ebrei hanno sempre mostrato una singolare inclinazione per le cause progressiste e riformiste. Analogamente non tutti gli omosessuali hanno gusto *Camp*, ma gli omosessuali, in genere, costituiscono l’avanguardia — e il pubblico più articolato — di *Camp* (Sontag, 1967: 380).

La figura della *drag queen*, che emula una celebrità femminile parodiandola ed esaltandola al contempo, sembrerebbe essere la quintessenza del *camp*, ed in effetti innumerevoli sono gli esempi artistici in cui l'omosessualità si presenta al pubblico secondo questo scanzonato ed intelligente codice estetico. Eppure Lemebel sembrerebbe raccontare il mondo travestito rinunciando a tanto perpetuo *double coding*, costruendo una figura artificiosa, *glamour* almeno quanto quelle apprezzate dal *camp*, senza però avere l'intento di ironizzarci sopra. In questo modo, il *cronista* cileno racconta la figura transessuale con affetto e dolcezza, sfumando i confini delle formule proposte dalla Sontag, che distingue tra “oggetti *camp*” ingenui, relitti fantasmali di un passato insostenibile (le “buone cose di pessimo gusto” di gozzaniana memoria), e “intenzioni *camp*” deliberate, autoconsapevoli e ironiche:

Bisogna distinguere tra *Camp* ingenuo e *Camp* intenzionale. Il puro *Camp* è sempre ingenuo. Il *Camp* che sa di essere tale (*Camping*), è di solito meno soddisfacente. [...] Gli esempi puri di *Camp* non sono intenzionali: sono estremamente seri. L'artigiano Art Nouveau che fabbrica una lampada con un serpente avvolto intorno non lo fa per scherzo, e neanche cerca di affascinarci. Dice soltanto, con tutta serietà: “Ecco l'orientale!”. Il vero *Camp* [...] non intende essere buffo. *Camping* invece sì. [...] Visto in termini un po' meno rigorosi, *Camp* è completamente ingenuo o è totalmente consapevole (quando si gioca a essere *campy*) (Sontag, 1967: 368-370).

Insomma secondo la Sontag gli artifici ingenui, per arrivare ad essere *camp*, devono essere obbligatoriamente “antiquati, scaduti, démodés” (Sontag, 1967: 373); per ottenere l'adeguato distacco che crei un sentimento di simpatia nel fruitore dell'opera. In mancanza di esso, secondo la studiosa, non si avrebbe che un tentativo fallito di arte contemporanea, capace addirittura di “farci indignare” (Sontag, 1967: 373).

Pedro Lemebel rende labili i confini di questa classificazione, e non teme di presentare il suo, modernissimo, esotismo, quasi rivaleggiante con l'artigiano *liberty*, nella *crónica* della Loba Lamar:

Pero Loba Lamar también era [...]; una lágrima de lamé negro, un rescoldo pisoteado del África travesti, un brillo opaco entre las luces del puerto, cuando volviendo sobre sus pasos a la pieza de mala muerte tropezaba en las escaleras rodando por los peldaños, entre carcajadas ebrias y un penetrante olor azuceno. (Lemebel, 2009: 25)

Se per Susan Sontag il *camp*, o meglio, il *camping*, è la massima espressione di una sofisticazione dal retrogusto piuttosto snob, Lemebel prova a recuperarne l'originaria *naïveté*. O, per lo meno, finge di farlo. Un linguaggio da *feuilleton* reso importante, poeticamente e politicamente rilevante, proprio dalla sua ostentata ingenuità (proprio come dice del suo romanzo *Tengo miedo torero*: “¡Eso era, pues, niño! ¡Un folletín cursi!” (Lojo, 2010), troppo “smascherato” per essere apprezzato dall'esigentissima sensibilità *camp* a caccia di sorrisi complici.

Anche quando Pedro Lemebel si perde nel cupo barocco di metafore grottesche, lo fa con grande serietà e quasi solennità, come, ad esempio, nella sua

metamorfosi dell'AIDS in una impossibile gravidanza nella *crónica* “El último beso de la Loba Lamar”:

Como si la enfermedad en su holocausto se hubiera convertido en preñez de luto, invirtiendo muerte por vida, agonía por gestación. El sida, para la Loba trastornada, se había transformado en promesa de vida, imaginándose portador de un bebé incubado por su ano por el semen fatal de ese amor perdido. Ese príncipe de Judea llamado Ben-Hur, que le había plantado la fruta una noche de galera romana, y después, al alba, se había marchado dejándola preñada de naufragio. (Lemebel, 2009: 29)

Le vicende narrate in *Ben-Hur*, film epico del cinema classico hollywoodiano, stridono con le miserie della Loba Lamar, che si trasfigura ed innalza in una costruzione cinematografica dal sapore schiettamente parodico e *camp*. Eppure, l'intento scherzoso è del tutto assente, e Lemebel, ben lungi dall'ammiccare al lettore, usa per descrivere la sua eroina le icone dell'immaginario pop esclusivamente per quello che sono. L'immagine kitsch “preñada de naufragio” viene impiegata senza ilarità in un compianto malinconico sostanziato di modi di dire volutamente stucchevoli, utilizzati però, al contrario, per esprimere grande rispetto e partecipazione. Così, anche i titoli tratti dalle canzoni popolari o da film romantici, che aprono le diverse sezioni di *Loco afán*, sono da considerarsi semplicemente per ciò che esprimono: “Demasiado herida”, “Llovía y nevaba fuera y dentro de mí”, “El mismo, el mismo loco afán”, “Besos Brujos”, “Yo me enamoré del aire, del aire yo me enamoré”.

Addirittura, nella *crónica* “Los mil nombres de María Camaleón”, proprio quando teorizza, quasi fosse un trattato, sull'uso dell'ironia nella *farandulería mariposona*, la voce narrante di Pedro Lemebel non partecipa al “carnevale”, ma anzi si concede il lusso dell'ammirazione nostalgica e senza filtri di un mondo scomparso e sepolto. E se il lettore riesce ormai a riconoscere il linguaggio *camp*, a decodificarlo ed apprezzarlo, il linguaggio simile ma diverso del *cronista* cileno è ben più difficile da comprendere e catalogare, ponendosi così come assoluta novità. Quando in un'intervista gli chiedono “¿Tu crees que existen voces parecidas a la tuya en la narrativa chilena?”, Lemebel risponde subito, con grande convinzione: “No. Soy única. E irrepitible”, specificando poi “Soy tan cursi que soy irrepitiblemente... irrepitiblemente Lemebel [...]” (Méndez, 2011). Non ha alcuna intenzione di essere buffo; piuttosto, descrive tutte quelle finzioni *mariposonas* con amore e sottintendendo un dolore (pura *cursilería*), sempre e profondamente coinvolto dell'eroina tragica, che muore all'ultimo atto, in posa nello scenario di cartapesta.

In *Loco afán*, il *cronista* racconta il grande sfarzo, la classe *chamosa* degna di Madonna (la cantante) delle vittime cadute a causa del terribile contagio della *sombra*, il *misterio*, costruendo un mosaico testimoniale, un canto elegiaco in loro onore. E nel comporre questo compianto, Lemebel non orienta il lettore strizzandogli l'occhio, in mezzo a tanta malinconia *maricon*, con qualche frase auto-consapevole ed ironica per alleggerire i toni, decisamente melensi. E al lettore sprovveduto potrebbe non piacere granché. Ad esempio, in “Lucho Gatica”, una *crónica* lemebeliana raccolta nell'antologia

di Jaramillo Agudelo, che non parla di gay o di transessuali, ma fa solo qualche insinuazione *omo* sulla voce flautata del famoso cantante cileno, la scrittura del *cronista*, ancorata visibilmente a precise e determinate tematiche, potrebbe risultare pastosa e stancante, troppo sentimentale e civettuola. In fondo, non è immediato, né scontato, apprezzare la grande sfrontatezza di questa sua voce, il vero linguaggio *altro* che bisogna ascoltare e con il quale è obbligatorio confrontarsi. Come dice Carlos Monsiváis:

En cada uno de sus textos, Lemebel se arriesga en el filo de la navaja entre el exceso gratuito y la cursilería y la genuina prosa poética y el exceso necesario. [...] su militancia es indistinguible de la forma en que la expresa, no sólo es “comer rabia para no matar a todo el mundo”, sino escuchar lo que él mismo va escribiendo, captar las melodías verbales con gran cuidado y cerciorarse de la relación profunda entre las ideas y las palabras que las describen con exactitud [...] (Monsiváis).

MANIFESTO

Si direbbe che Lemebel decida deliberatamente di non volersi piegare alle capacità di comprensione del suo lettore, un lettore così sensibile e politicamente corretto da essere pronto ad ammettere — come dichiara nel suo cruciale poemamanifesto, l'unico testo della raccolta in cui dichiara scopertamente la sua poetica — che anche un personaggio come lui possa essere intelligente: “la gente guarda las distancias/la gente comprende y dice:/es marica pero escribe bien”. Già in questo testo poetico del 1986 Lemebel spiega perfettamente le intenzioni del suo linguaggio, studiato per causare un effetto di turbamento, lo spiazzamento di chi si trova davanti a qualcosa di nuovo, qualcosa che, suo malgrado, deve ammettere di non riuscire da subito ad assorbire fino in fondo. Proprio come avveniva nella sinistra di quegli anni:

[...] Mi hombría no la recibí del partido
 Porque me rechazaron con risitas
 Muchas veces
 Mi hombría la aprendí participando
 En la dura de esos años
 Y se rieron de mi voz amariconada
 Gritando: *Y va a caer, va a caer*
 Y aunque usted grita como hombre
 No ha conseguido que se vaya [...] (Lemebel, 2009: 86)

In *Loco afán* Lemebel denuncia gli abusi di una dittatura, di una malattia, della povertà, e non ha la minima intenzione di essere ironico, né tanto meno di cambiare il proprio registro espressivo, e così scrive il suo personale, malinconico memoriale, serio nonostante gli artifici del suo linguaggio, e che anzi, arriva ad esserlo anche di più proprio in virtù degli stessi. Come quella *loca* ammalata di AIDS che, intervistata, con i riflettori puntati sui suoi paramenti regali, si rifiuta di “arrochire la voce, parlare in maniera mascolina” come invece solitamente si fa nelle interviste televisive. Quasi che il parlare *macho* fosse il “fare autentico” — doppiamente falso — che può fare recuperare attenzione e rispetto.

En uno de estos lugares, al calor delirante de la farra marucha, es fácil encontrar una loca positiva que acceda a contestar algunas preguntas sobre el tema, sin la mascarada cristiana de la entrevista televisiva, sin ese tono masculino que adoptan los enfermos frente a la cámaras, para no ser segregados doblemente (Lemebel, 2009: 63-64).

Sarà più vero mantenere l'aura da diva, magari facendosela regalare proprio dalla malattia, e rispondere che “*portador*” (“portatore positivo”, che può contagiare) ha a che fare “*con tener puertas*” che si affacciano su di un giardino pieno di uccellini e fiori, proprio come fa la protagonista della bellissima *crónica* “Los diamantes son eternos”, forse la migliore delle raccolte:

- ¿Por qué portador?
- Tiene que ver con puerta.
- ¿Cómo es eso?
- La mía es una reja, pero no de cárcel ni de encierro. Es una reja de jardín llena de florecitas y pájaros.
- [...]
- ¿Y adónde conduce?
- Al jardín del amor.
- [...]
- ¿Es un privilegio?
- Completamente, me hace especial, seductoramente especial. [...]
- [...]
- ¿Por qué tanta poesía? ¿Te ablanda el drama? ¿Es más soportable?
- Mira, yo no hablo de poesía, más bien de poseída (Lemebel, 2009: 65-67).

Con la sua lucida riflessione sul linguaggio, Lemebel stana i pregiudizi sempre in agguato dei suoi lettori, anche quelli degli “amici dei *mariquitas*”, come dice di Liz Taylor¹, e nella sua voce si troverà la sua maggiore innovazione, non solo *camp*, ma piuttosto *descaradamente cursi*, con una “diversità” che scardina il linguaggio maggioritario nella sua ricerca pervicace di un’irriducibile essere di minoranza.

PEDRO LEMEBEL, ROBERTO BOLAÑO E LORENZA BÖTTNER

Un ottimo spunto per seguire i giochi verbali di Pedro Lemebel ci è dato dal confronto con Roberto Bolaño. Per quanto siano noti i numerosissimi passi in cui

¹ Nella *crónica* “Carta a Liz Taylor”, Lemebel assume il punto di vista di uno dei personaggi, trasformandosi in un fan sieropositivo dell’attrice che le chiede per lettera uno smeraldo della sua corona di Cleopatra per potersi curare. La penna dello scrittore diventa appuntita e ironica — ironica, in questo caso, proprio perché nei panni di una delle sue *locas* — mentre cerca aiuto dalla *star*, assicurandole ad esempio che con la sua richiesta non le farebbe che un favore, viste le insistenti e maligne voci sussurranti che il gioiello le si perde tra le rughe. E con lo stesso tono leggero con cui dichiara di non volerla mettere sotto pressione, con le sue “lágrimas de maricocodrilo” (Lemebel, 2009: 41), quanto piuttosto si proponga di metterla in salvo dalla maledizione faraonica, il *cronista* aggiunge: “Mirá tú, de dónde tanta adhesión. Tanto amor con los maricas, como la Liza Minelli, la Barbara Streisand y la María Félix. Todas esas estrellas que amamantan a las locas como perritos regalones. Como si los maricas fueran adorno de uso coqueto. Como si fueran la joya del Nilo o el último fulgor de una Atlántida sumergida. Mirá tu, y sin embargo, con las lesbianas ni pio” (Lemebel, 2009: 42).

Bolaño sbeffeggia tanti dei suoi contemporanei e le loro tronfie velleità letterarie, Lemebel fa eccezione: nonostante le profonde differenze di poetica e di stile, infatti, i due autori si conoscono, si apprezzano e si rispettano. Sarà Roberto Bolaño a dare, a mio parere, la migliore descrizione del lavoro del *cronista*:

[...] travestido, militante, tercermundista, anarquista, mapuche de adopción, vilipendiado por un establishment que no soporta sus palabras certeras, memorioso hasta las lágrimas, no hay campo de batalla en donde Lemebel, fragilísimo, no haya combatido y perdido. Para mí Lemebel es uno de los mejores escritores de Chile y el mejor poeta de mi generación, aunque no escriba poesía. Lemebel es de los pocos que no buscan la respetabilidad (esa respetabilidad por la que los escritores chilenos pierden el culo) sino la libertad. Sus colegas, la horda de mediocres procedente de la derecha y de la izquierda, lo miran por encima del hombro y procuran sonreír. No es el primer homosexual, válgame Dios, del Parnaso chileno, lleno de locas en los armarios, pero es el primer travesti que sube al escenario, solo, iluminado por todos los focos, y que se pone a hablar ante un público literalmente estupefacto (Ignacio Echevarría, 2013).

Fare un confronto tra i due scrittori diventa particolarmente interessante quando raccontano, in due modi diversissimi, la stessa storia: quella surreale, incredibile ed emblematica di Lorenza Böttner.

Roberto Bolaño inserisce la storia di Lorenza in un breve episodio a sé stante all'interno del romanzo *Estrella distante*, che narra la storia del criminale Carlos Wieder nel Cile della dittatura di Pinochet. Lo stesso romanzo, del resto, come dice l'autore in *exergo*, non sarebbe che una versione ampliata e rielaborata dell'ultimo capitolo de *La literatura nazi en América*, riferendosi al quale Arturo Belano afferma di volerlo trasformare in “una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión de sí misma” (Bolaño, 2013: 11). Nel sistema articolato e complesso di scatole cinesi e rimandi intertestuali tipico della poetica bolañesca la storia di Lorenza Böttner perde di consistenza, si sfalda fino a diventare una sorta di *nonsense*.

Nell'asasperazione del gusto accumulatorio, digressivo e nomenclatorio di Bolaño, diventa difficile, tra l'altro, anche solo tratteggiare un breve riassunto dell'intreccio del romanzo. La vicenda di Lorenza, uno tra i mille fili dispersi che si dipanano dalla trama principale, ci viene presentata come un aneddoto che il protagonista Belano, esiliato dal Cile in Europa, *vorrebbe* raccontare (ma non lo farà) al suo grande amico Bibiano O'Ryan, in risposta ad una storia narratagli per corrispondenza. In una sua lettera, infatti, Bibiano aveva raccontato all'amico gli ultimi trascorsi di Juan Stein, loro maestro di scrittura in Cile, nonché di una sorta di suo “doppio”, un cileno che porta lo stesso nome e gli rassomiglia nell'aspetto fisico, per quanto dalla vita quieta e pacata. Bibiano, alla ricerca del suo maestro, non troverà un rivoluzionario Stein avventuriero in esilio, bensì un semplice professore con l'hobby della meccanica.

Arturo Belano *vorrebbe* rispondergli con un'altra storia di “doppi”, quella di Diego Soto, migliore amico di Juan Stein, e di Lorenza Böttner. Se nel racconto di O'Ryan la peculiare vicinanza tra i due personaggi era più che altro materiale e fisica, in quello di Belano l'analogia tra Soto e il suo doppio risulterà assai meno evidente e

consisterà in una sorta di parallelismo implicito, un riecheggiarsi tra due parabole esistenziali. Anche Diego Soto era stato animatore, prima dell'esilio, di un *taller literario* frequentato dai due protagonisti — e già nel sodalizio tra i due professori di letteratura è facile riconoscere il riflesso della coppia poetica più giovane Belano-O’Ryan. Ma se Stein e Soto sono amici e simili, si rivelano al contempo anche due figure contrapposte. A differenza di Stein, alto, atletico e biondo, Diego Soto è moro, ha tratti indigeni, è basso e dalla corporatura poco prestante:

Siempre estaban juntos (aunque nunca vimos a uno en el taller del otro), siempre discutiendo de poesía aunque el cielo de Chile se cayera a pedazos, Stein alto y rubio, Soto bajito y moreno [...] Stein en la órbita de la poesía latinoamericana y Diego Soto traduciendo a poetas franceses que en Chile nadie conocía [...]. Y eso, como es natural, le daba rabia a mucha gente. ¿Cómo era posible que ese indio pequeñajo y feo tradujera y se carteara con Alain Jouffroy, Denis Roche, Marcelin Pleyne? [...] El día en que se le dejó de ver deambulando por las calles de Concepción, con sus libros bajo el brazo, siempre correctamente vestido [...] nadie lo echó de menos. A muchos les hubiera alegrado su muerte. No por cuestiones estrictamente políticas [...] sino por razones de índole estética, por el placer de ver muerto a quien es más inteligente que tú y más culto que tú y carece de la astucia social de ocultarlo (Bolaño, 2013: 74).

Ma Diego Soto non è morto, è fuggito in esilio, e invece di partecipare alla *guerrilla* rivoluzionaria sudamericana, come Juan Stein, al contrario s’imborghesisce nell’agiata Parigi, sposandosi, mettendo al mondo dei figli, ottenendo successo professionale. “En una palabra”, dice Arturo Belano, “Soto era feliz” (Bolaño, 2013: 78). Secondo il protagonista, Diego Soto sembra essere “sfuggito alla sua maledizione”. Eppure le regole del caso sono più forti², ed invitato a tenere una conferenza in Spagna, durante il ritorno, Soto assiste accidentalmente, alla stazione di Perpignan, al brutale pestaggio di una *clocharde* da parte di tre neonazisti. Al grido d’aiuto della malcapitata vittima, l’intellettuale cileno cerca d’intervenire: i teppisti, reagendo, lo accoltelleranno a morte. Per Arturo Belano la triste storia di Soto, molto tempo dopo, riecheggerà nella diversa ma simile vita di Lorenza:

[...] Años después supe una historia que me hubiera gustado contarle a Bibiano, aunque por entonces ya no sabía a dónde escribirle. Es la historia de Petra [Lorenza] y de alguna manera es a Soto lo que la historia del doble de Juan Stein es a nuestro Juan Stein. La historia de Petra la debería contar como un cuento: Érase una vez un niño pobre de Chile... (Bolaño, 2013: 80-81).

Come si può notare, la trama è piuttosto complessa, e per di più solo assai marginalmente attinente al racconto principale, ossia la folle produzione poetica, in Cile, del torturatore ed assassino Carlos Wieder. In questa compagine policentrica, assurdamente regolata dal caos, s’inserisce il racconto di Lorenza, citata inizialmente, con un ulteriore effetto spiazzante, come “Petra”, dal nome del personaggio che

² Come dichiara con sensibilità squisitamente francese il gruppo OULIPO e la rivista *Tel Quel*, citati, con una nota tragica assai diversa, da Bolaño: “El grito no lo escucha absolutamente nadie, sólo el escritor chileno. Tal vez a Soto se le llenan los ojos de lágrimas, lágrimas de autocompasión, pues intuye que ha hallado su destino. Entre Tel Quel y el OULIPO la vida ha decidido y ha escogido la página de sucesos. [...] Los jóvenes acuchillan a Soto y después huyen” (Bolaño, 2013: 80-81).

impersonerà molto più tardi alle Paralimpiadi. Lorenza, come Arturo Belano vorrebbe raccontare all'amico Bibiano, nasce con il nome di Lorenzo³, un ragazzino che, in un triste giorno della sua infanzia, giocando ad arrampicarsi sui pali dell'alta tensione perderà entrambe le braccia a causa di una forte scossa elettrica.

Se los tuvieron que amputar casi hasta la altura de los hombros. Así que Lorenzo creció en Chile y sin brazos, lo que de por sí hacía su situación bastante desventajosa, pero encima creció en el Chile de Pinochet, lo que convertía cualquier situación desventajosa en desesperada, pero esto no era todo, pues pronto descubrió que era homosexual, lo que convertía la situación desesperada en inconcebible e inenarrable (Bolaño, 2013: 81).

Questa storia, riportata da Bolaño come lontano ricordo del suo *alter ego* (di finzione), e come riflesso di Diego Soto, a sua volta doppio ed opposto del migliore amico, Juan Stein, in realtà non è frutto dell'immaginazione dello scrittore, ma è assolutamente vera (e diverrà, infatti, una *crónica* di Pedro Lemebel); tanto vera da risultare di una sconcertante emblematicità, nel suo situarsi con tale forza al centro della voragine delle crudeli regole del caso. Ernst Böttner, di origine tedesca ma nato in Cile, trasferitosi poi in giovane età in Germania per arginare l'orribile cancrena che, propagatasi dai suoi moncherini, lo avrebbe potuto uccidere, è l'esempio più calzante di quell'"arte di arrangiarsi" esaltata da Lemebel. Ernst, infatti, in Germania si cambierà il nome, imparerà a dipingere con i piedi e la bocca, utilizzerà il suo corpo in *performance* artistiche e, addirittura, arriverà ad essere Petra, simbolo e *mascotte* dei giochi paraolimpici di Barcellona. Purtroppo però anche in questo caso il finale sarà tragico, e Lorenza contrarrà il virus dell'AIDS, morendone nel 1993.

Roberto Bolaño racconta la vita di Lorenza, in circostanze tanto assurde, ma senza farne mai un motivo di compianto. Anzi, in certa misura normalizza la sua figura, la avvicina al lettore, ne elimina qualsiasi sfumatura *freak*, e cerca di presentare Lorenza come una persona tutto sommato comune e con problemi quotidiani. Bolaño mescola diversi registri stilistici, sdrammatizzando i punti più coinvolgenti della storia con parentesi, inserti discordanti ed umoristici. Nel tragico momento (probabilmente di sua invenzione) in cui Lorenza decide di suicidarsi buttandosi da una rupe — secondo Bolaño, specificatamente atta allo scopo "que no falta en cada trozo de litoral chileno que se precie" — lo scrittore alleggerisce i toni giocando con il *topos* della "vita che passa davanti agli occhi":

Su vida, enconces, tal cual enseña la leyenda, desfiló por delante de sus ojos como una película. Algunos trozos eran en blanco y negro y otros a colores. El amor de su madre [...] (en blanco y negro), los temblores, las noches en que se orinaba en la cama, los hospitales, las miradas, el zoológico de las miradas (a colores), los amigos que comparten lo poco que tienen, la música que nos consuela, la marihuana, la belleza revelada en sitios inverosímiles (en blanco y negro) [...].

Con repentino valor decidió que no iba a morir. [...] Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto (Bolaño, 2013: 82-83).

³ Ma ammette di non ricordarsi bene: Lemebel scriverà che il suo nome di battesimo è, in realtà, Ernst.

Come spesso accade ai personaggi di questo autore, con tutta la serietà del mondo, e allo stesso tempo in un'atmosfera paradossale, si mescolano pensiero politico, militanza artistica e i più antichi e ritriti luoghi comuni; e così, tra il serio ed il faceto, si ripete all'infinito l'enorme responsabilità di un'adesione completa alla poesia *bohemia*, totale, adolescenziale⁴, di per se stessa valida e capace di giustificare un'intera esistenza. Lorenza, proprio nel momento in cui si sta suicidando, decide (con un'epifania dall'effetto comico, ma non per questo meno cruciale) di rioccupare attraverso l'insensatezza dell'arte l'ancora più insensato mondo che la circonda.

L'importanza parossistica che Belano implicitamente attribuisce al personaggio di Lorenza si riflette nelle sue reazioni scomposte mentre legge le sue interviste, alle volte entusiaste, alle volte terribilmente scoraggiate. In seguito, con un cambio repentino sul piano della narrazione, Belano si riaggancia ai due personaggi di Diego Soto e Juan Stein, pronunciando delle valutazioni dall'aria del tutto conclusiva e perentoria, ma che per la verità, come spesso accade, il lettore non riesce a comprendere o ricondurre a dirette conseguenze di quanto detto:

A veces, cuando pienso en Stein y en Soto no puedo evitar pensar también en Lorenzo.

A veces creo que Lorenzo fue mejor poeta que Stein y Soto. Pero usualmente cuando pienso en ellos los veo juntos. Aunque lo único que los une fue la circunstancia de nacer en Chile. Y un libro [...]. El libro se titula *Ma gestalt-terapia* y su autor es el doctor Frederick Perls, psiquiatra, fugitivo de la Alemania nazi y vagabundo por tres continentes. En España, que yo sepa, no se ha traducido (Bolaño, 2013: 85)

Arturo Belano non riesce a pensare ai suoi due professori senza pensare anche a Lorenza, eppure sottolinea come, per la verità, i tre personaggi non presentino molte somiglianze, ed anzi, sembrano avere come unico punto comune (con l'ennesima fuga esorbitante dal filo della narrazione) la lettura di un'opera di Frederick Perls. Ma è con l'asserzione che Lorenza sia stata forse poeta maggiore rispetto ai due ammiratissimi maestri dei *talleres literarios* che Belano crea il vero legame tra i personaggi. Per Roberto Bolaño l'obbligata *bohemia* poetica che pervade la figura di Lorenza Böttner diventa base, e al contempo vero fine ultimo, di qualsiasi ricerca che ambisca a definirsi artistica.

Nella *crónica* "Lorenza (las alas de la manca)", Pedro Lemebel fa un'operazione del tutto diversa, se non opposta. Infatti lo scrittore narra la sua vicenda in modo piano e lineare, costruendone una sorta di agiografia, un *exemplum* da seguire, in un (provocatorio) bagno di commozione. E così, l'incidente di Lorenza, lo stesso descritto da Bolaño, verrà raccontato da Lemebel in modo assai differente:

Hasta los diez años, Ernst Böttner vivía en Punta Arenas como cualquier hijo de inmigrantes. Era un niño rubio y delicado que perseguía los pájaros, tratando de agarrarse al vuelo escachado de sus alas. Pero las aves eran huidizas y el pequeño Ernst se quedaba con las manos vacías, sin

⁴ Roberto Bolaño, durante un'intervista, definisce la poesia come intrinsecamente adolescenziale, distinguendo, ad esempio, l'opera di Rimbaud dal maturo fare artistico consapevole di Baudelaire (Cristian Warnken, 1999).

alcanzar las plumas grises que tiznaban el cielo austral. Un día vio un pájaro en un alambre, tan cerca, que sólo bastaba estirar las manos para cogerlo. (Lemebel, 2009: 133-134)

Gli uccellini che il piccolo Ernst avrebbe voluto provare ad agguantare sembrano un'invenzione narrativa futile e ridondante, ma invece rimandano infallibilmente al *manifesto* dello scrittore, in cui domanda provocatoriamente, con icastica precisione ai rivoluzionari fautori di una pseudo libertà: “¿Van a dejarnos bordar de pájaros/las banderas de la patria libre?”.

Così, se Bolaño racconta che Lorenza è diventata un'artista aggiungendo “¿Qué otra cosa podía ser?” (Bolaño, 2013: 80), togliendovi importanza, e al contempo giocando ironicamente sulla sua stessa posizione di scrittore, poeta, artista senza braccia per la produzione ed il commercio borghesi, Lemebel continua a tracciare il suo percorso verso un simbolo vittorioso della differenza:

Así, Ernst reemplazó las manos perdidas por sus pies, que desarrollaron todo tipo de habilidades, en especial la pintura y el dibujo. Pero luego fue derivando la plástica hacia una cosmética travesti que hizo crecer las alas calcinadas de su pequeño corazón homosexual (Lemebel, 2009: 134).

E se la morte per AIDS non sarà che l'ennesima prova di forza tra destino e caso per Bolaño, per Lemebel sarà la morte tragica di un'altra delle sue regine. Eppure, nonostante le differenze manifeste, i diversi toni di voce, le sfumature, entrambi gli autori senz'altro si propongono di ritrarre e rivendicare lo stesso soggetto, ossia l'eleganza, l'aristocratica vittoria di questi cosiddetti “emarginati”, dei sabotatori che riescono ad essere genuina differenza ed opposizione ad un abbruttente modello dominante, uno stile di vita francamente ridicolo proposto come unico possibile.

E per Pedro Lemebel, questo s'incarna al meglio nella figura di Lorenza, quando, tutta imbiancata, durante una *performance* si propone come Venere di Milo, o ancora, quando compare in fotografia come Nike di Samotracia.

Ciertamente, este artista se inscribe en una categoría especial del arte gay, pero en Lorenza la homosexualidad es una reapropiación del cuerpo a través de la falla. Como si la evidencia mutilada lo sublimara por ausencia de tacto. Cierta glamour tranfigurado amortigua el hachazo de los hombros. La pose coliza suaviza el bisturí revirtiendo la compasión. Se transforma en un fulgor lo que traviste doblemente esta cirugía helénica (Lemebel, 2009: 135).

Se Roberto Bolaño normalizzava la vita e l'aspetto del suo personaggio, sostenendo anzi che con le protesi Lorenza appariva come una persona del tutto normale, e ne citava gli insignificanti dettagli della vita quotidiana attraverso le sciocche domande che gli amici incuriositi le potevano porre (come pulirsi in bagno, come pagare un acquisto, come cucinare...), Lemebel, simmetricamente, la trasforma invece in una dea, facendole crescere con rigoglio di estetica kitsch e linguaggio innamorato un paio di ali-protesi che sventola (ma si vede solo un impercettibile movimento della spalla) mentre saluta per l'ultima volta il Cile, di ritorno in Germania, “sin mirar atrás”.

BIBLIOGRAFIA

- BOLAÑO, ROBERTO (2013): *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama.
- ECHEVARRÍA, IGNACIO (2013), “Prólogo”, in LEMEBEL, PEDRO, *Poco hombre*, Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- JARAMILLO AGUDELO, DARÍO (a cura di, 2012): *Antología de crónica latinoamericana actual*, Madrid: Alfaguara.
- LEMEBEL, PEDRO (2009): *Loco afán*, Buenos Aires: La Página S.A.
- LOJO, MARTÍN (2010): “Mi escritura es un género bastardo”, *La Nación*.
<http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2013/11/889926/pedro-lemebel-no-defiendo-a-los-homosexuales-porque-a-veces-no-tengo-nada-en-comun-con-sus-posturas-conservadoras-reaccionarias-o-faranduleras>.
- MONSIVÁIS, CARLOS (2001): “El amargo, relamido y brillante frenesí” in Lemebel, Pedro, *La esquina es mi corazón*, Santiago de Chile: Seix Barral.
<http://www.lettra2.s5.com/lemebel0311.htm>.
- OSTROV, ANDREA (2011): “Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel” in *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*.
<http://confluenze.unibo.it/article/view/2393/1769>.
- ROTKER, SUSANA (2005): *La invención de la crónica*, México D. F.: Fundación Para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- RAMÍREZ FIGUEROA, JUAN CARLOS (2013): “Entrevista a Pedro Lemebel”, *La Segunda*.
<http://letras.s5.com/plem181113.html>.
- SONTAG, SUSAN (1967): “Note sul *camp*”, in *Contro l'interpretazione*, Milano: Mondadori.

FILMOGRAFIA

- MÉNDEZ, LUIS-MIGUEL (2011): *Trazo mi ciudad*, Santiago
- WARNKEN, CRISTIAN (1999): *La belleza de pensar*, Santiago