



**REV(B)ELACIONES URBANAS.
FOTOGRAFÍAS, MEMORIAS Y TRADICIONES EN:
ZANJÓN DE LA AGUADA DE PEDRO LEMEBEL.**

Jorge Sánchez Sánchez *

La fotografía dentro de la modernidad occidental, se instaura como una de las grandes tecnologías de la memoria, ya desde el siglo XIX en adelante la imagen fotografiada se apodera de lo que entendemos como realidad pasada. En los países, en donde la pintura canónica occidental se instauraba como el gesto artístico por excelencia que emulaba lo real, la tecnología fotográfica provocó una ruptura con dichos imaginarios visuales, otorgando, tal como menciona Benjamín: *“un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros”*¹. Las nuevas imágenes, que forjan nuestra memoria, son categorizadas como testificadoras de verdad, los poderes hegemónicos (medios masivos de comunicación, gobiernos) comienzan ante esto con toda una prescriptiva relacionada al que ver y al como ver, al decir de Sontag mediante la fotografía: *algo pasa a formar parte de un sistema de información, se inserta en proyectos de clasificación y almacenamiento*²

Tomando este contexto, lo que pretendemos en estas breve líneas es descubrir las nociones de fotografía que confluyen en el texto: *Zanjón de la Aguada*, escrito por Pedro Lemebel, quien en su libro introduce voces extrañas a lo oficial, no tanto por que los medios hegemónicos no incorporen imágenes ni discursos sobre lo nombrado en su texto, sino que es la forma de incorporación la que las extraña al poder, no es lo que mira sino como lo mira lo que tensiona la oficialidad discursiva.

Mediante reivindicaciones, reposiciones y descentramientos descriptivos, Lemebel narra hechos y personajes que van desde las barras “bravas” pasando por Miriam Hernández hasta personajes rescatados como Susy Becky o Marcia Alejandra. Todo esto lo realiza a través del formato de la crónica urbana, retomando la tradición de los conquistadores, pero ahora es él, un “sudaca”, un ente del margen sexual hegemónico, el que se empodera de la palabra para enunciar su verdad.

Nuestra lectura apunta a que la incorporación de imágenes en Lemebel recoge dos tópicos fundamentales de la tradición chilena, por un lado toma la fotografía como documento referencial histórico y por otro lado la noción que quiebra con la referencialidad, parodiando el imaginario social hegemónico. En ambos casos él incluye su tono particular de cronista urbano y se propone incorporar tradiciones soslayadas por el imaginario dominante, haciendo dialogar confrontacionalmente los discursos sobre la memoria.

Para evidenciar uno de los usos de la fotografía, que Lemebel propone, detengámonos brevemente en dos textos del libro en cuestión, las crónicas: *Zanjón de la Aguada* y *Carmen Soria*. En ambas se expresa un recordar mediante una mirada que difiere del discurso usual. El espacio Zanjón y la sujeto Carmen son vistos desde la nostalgia reivindicativa de lo no dicho de lo visto. Lemebel tiene claro que las imágenes que se evidencian en ambas crónicas se hallan en los diccionarios colectivos (im)puestos por la historia hegemónica, así nombra los rasgos destacados de esta imaginería: *“También en los años cincuenta, ese pulgerío entintaba los diarios por las noticias delictuales y la conjunción de patos malos que se guarecían bajos sus latas”* o en la crónica en la que habla de Carmen Soria:

*“Para muchos, los llamados “casos emblemáticos” del crimen impune y la desaparición de personas en Chile (Soria, Letelier, Prats, etcétera) formarían parte de una élite que por clase social, estatus político o diplomático, habrían obtenido mayor visibilidad pública y apoyo institucional, como si hasta en la cruel uniformidad de la raíz criminal, se impusieran los privilegios de clase”*³

Estos rasgos recogidos de lo oficial, de lo que se dice de lo visto, son puestos en crisis por las crónicas, en las que se construye un recordar que discute con las imágenes modernas, se instaura una crisis mediante el mirar imprudente:

*“Y si uno cuenta que vio la primera luz del mundo en el Zanjón de la Aguada, ¿a quién le interesa? ¿A quién le importa? Menos a los que confunden ese nombre con el de una novela costumbrista. Más aún a los que no saben, ni sabrán nunca, qué fue ese piojal de la pobreza chilena”*⁴

La memoria que propone Lemebel en sus crónicas se ve imbricada con el uso que hace de las fotografías. En el capítulo denominado: *Porquería Visual*, se insertan un conjunto de imágenes relacionadas temáticamente con los textos. Dentro de estas nos podemos percatar que algunas emplean un uso documental de la imagen, es decir plasman un referente que se propone evocar una realidad pasada, al que se le atribuye veracidad.

Esta idea de lo fotográfico se encuentra presente desde los orígenes hegemónicos de dicha práctica, en donde sus usos se centraban en la descripción, específicamente en el *“informar a otros de acontecimientos y lugares a los cuales estos no tenían acceso”*⁵. El fotógrafo o el editor de dichas imágenes debe cumplir un rol de sujeto seleccionador de una verdad consecuente, que conformen un relato, generalmente de denuncia o “concientización” social, que ofrezca la información precisa. Ejemplos de esto lo vemos en Leblanc quien en 1895 edita: *“Visitas de Chile”* el cual pretende “mostrar paisajes geográficos y humanos” que se consideren característicos de nuestro país, la fotografía de los europeos del sur que buscaban la esencia indígena, o el Club Fotográfico de 1937, por ejemplo.

El fotógrafo documental, según las características y ejemplos que hemos dado, se puede comparar con el cronista clásico, el que en la conquista de Latinoamérica visitaba lugares y se comprometía ante Dios y la corona a relatar sucesos reales. Es el símbolo de este cronista el que Lemebel revisita paródicamente al ofrecer relatos

asumidamente subjetivos, que impelen a realizar lecturas nuevas ofreciendo miradas otras de lo urbano.

La práctica documental, en Pedro Lemebel, se diferencia así del uso clásico al no asumirse como una lectura única, sino que se supone una visión velada por otras documentaciones que se prescriben oficiales. Esto lo vemos por ejemplo en la imagen de Carmen Soria, en la de marchas por la diversidad sexual o la fotografía anónima de Santiago Sur.

Estas fotografías no quieren ser inocentes, ya que si bien recurren al uso de la construcción de la memoria, en que lo captado por la cámara es aparentemente real, se asume, mediante la influencia del texto, que es una visualidad opacada por la luminosidad de otras imágenes. Lemebel, al igual que en las crónicas, apunta a los discursos que se asumen como lo verdadero, acusándolos de pretender una realidad total, develando su fragmentaridad y tendenciosidad, como sentencia Sontag: *“Las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar, o declara que ha elegido para reflexionar”*⁶

Así rescata las imágenes de un espacio y hechos categorizado socialmente como delictivos, burgueses, o condicionados a un único contexto: Soria a la dictadura, las marchas a protestas violentas, espacios de pobreza vistos como espacios de violencia (tal como enuncia en el texto crónica). Al realizar esta visión otra (que se une a su relato otro) construye una memoria visual de lo invisibilizado, en la que al decir de Benjamín nos sale al encuentro: *“algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de la que vivió aquí y esta aquí realmente”*⁷ proponiendo una forma de recordar que se desvía de la simple evocación de imágenes prescritas.



Una segunda lectura a las fotografías, que Lemebel incorpora en su texto Zanjón de la Aguada, es leerlas como una instancia de interpretaciones paródicas de lo plasmado. En este caso la fotografía no pretende ser fiel registro de un “algo” empírico histórico, la imagen ahora, en cambio, se propone incitar a lecturas sobre un tópico social que no debe ser el que propone el referente. La memoria es construida a partir de citas socialmente compartidas, mas el llamado del emisor es a destruirlas.

En Chile un registro del uso de la fotografía en donde se desea explícitamente romper con el referente, es en la escena de avanzada, en los años setenta y ochenta, durante la dictadura. Ya desde 1977 comienza una reflexión en torno a la condición

fotográfica, en un inicio, tal como menciona Nelly Richard⁸, se conciben dichas imágenes como elementos denunciadores, en donde se hace “referencia al entorno sociopolítico que las obras rechazan y enjuician”. La fotografía evidencia lo que no se desea ver, esta concepción de fotografía esta de acuerdo con lo visto anteriormente en Lemebel.

Ronald Kay, pensador del movimiento de avanzada, conceptualiza la fotografía chilena como un procedimiento diferenciado del europeo que no pretende ser una copia fiel del referente. Kay toma como ejemplo a Dittborn, postulando que tras cada fotografía hallamos *amenazas, monstruosidades, diferencias*, que se desvinculan del buen mirar social, desenmascarando su simulacro de identidad. Kay enuncia lo siguiente, respecto de la producción de Dittborn *Cuadros de Honor*⁹ :

“Al orden establecido le es fácil fabricar las imágenes de marca (registrada) que le sirven, porque él fabrica para él la imagen de cada cual; (comienza con la cédula de identidad y la fotografía reglamentaria que reglamentariamente debe ser colocada en su lugar reglamentario)”¹⁰

En Lemebel, podemos ver en este punto la relación entre la crónica *Marcia Alejandra de Antofagasta, para ella exige las llaves de la ciudad*, y la fotografía: Marcia Alejandra de Antofagasta, extraída de un afiche del teatro Picaresque, y que se halla inserta en el texto de Pedro Lemebel. La crónica trata sobre Marcia Alejandra, y como su gesto irreverente de cambio de sexo rompe con las nociones de cuerpo hegemónico de la sociedad chilena.



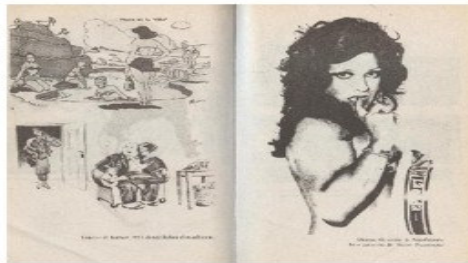
Eduardo Cadava, teórico que reflexiona en torno a la fotografía y la escritura histórica de Benjamin, en el punto referido a la noción de cercanía entre las masas, la memoria y las imágenes, toma la reflexión dada por Kracauer en su ensayo de 1927 “Photography”, en donde relaciona los medios técnicos modernos con “*ciertas formas de la amnesia y de la muerte*”¹¹ A nuestro parecer, tomando dicha reflexión, aquí yace la tensión entre el referente de la fotografía y la referencialidad de esta. En la fotografía que “edita” Lemebel, lo central no es el referente sino el modo en que el cuerpo de Marcia se haya plasmado, la referencialidad, el modo o pose en que se construye el referente, lo que queda de Marcia no es Marcia.

Esta concepción de fotografía, según Kracauer, no es la propuesta por los medios masivos de comunicación, los que respondiendo aparentemente al pedido de las masas, sugieren que la fotografía es la presencia del referente ante estos. Aquí devela la no inocencia de dicha idea sobre fotografía, que eternaliza significados impuestos a la

referencialidad de las imágenes. En este caso Marcia sería un símbolo sexual “revisteril”, una propuesta dada por lo hegemónico respecto a los cuerpos naturalizados según la lógica heteronormativa. La memoria es (de)formada según patrones fijos, que prescriben una manera de leer la fotografía.

Dicho eternizar sentidos de las imágenes, mediante lecturas prudentes, “*a la larga se interpreta en la fotografía lo que esta “debería” estar diciendo*”¹² como dice Sontag, responde a lo que esta permitido pensar dentro de una sociedad. Los recuerdos, en definitiva, son ficciones oficiales que están representadas visualmente por las fotografías, así las narraciones de la memoria entran en crisis según este uso de las imágenes, ya que la memoria colectiva se devela como una *instrucción colectiva*¹³

En los textos vistos, el cronista, dispone las imágenes invitando a una lectura otra. Ya sea el texto en que se refiere a Marcia Alejandra o la ubicación de la fotografía (esta a la derecha de unas imágenes de humor machista) veremos como la edición rompe con la referencialidad prescrita, ubicando el cuerpo dentro de la tensión de género masculino / femenino, no dando respuesta más si otorgando la inquietud, en palabras de Kracauer: “*Lo que hace a la fotografía fotografía no es su capacidad de presentar lo que ella captura, sino su fuerza de irrupción*” la distancia con el referente y la invitación a construir y destruir desde la mirada.



Lemebel, esta conciente que el recordar se ha transformado en evocar imágenes que ya contiene significados oficiales fijos, “*recordar es, cada ves más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen*”¹⁴, enuncia Sontag, por lo que él hace estallar la pose oficial y parodia la imagen mediante su edición fotográfica y la relación en ausencia con la crónica. La memoria, se forja en una construcción no con nuevos materiales, sino que con una nueva organización de estos, una nueva puesta en escena, no es solo una nueva mirada, ni una nueva lectura, sino que es un nuevo orden visual, el que exige ser leído de una forma no canónica. Tal como lo realizaba Dittborn en los 80, Lemebel traza una memoria trasladando significantes, reemplazando espacios, contrastando estereotipos, injertando dudas respecto al como miramos y al como leemos.

La concepción de la imagen es la de un significante el cual se puede vaciar, en parte, de los significados, para incorporar sentidos y narraciones otras, en este caso paródicas, nos fuerza a evidenciar en la lectura de la imagen, por un lado la lectura oficial y por otro la crítica que el cronista realiza.

En cuanto a la lectura oficial es importante acotar y reflexionar en lo que refiere a la pose de Marcia. Sontang en su texto *El mundo de la Imagen*, hace referencia al cambio de concepción de la fotografía, la que en un inicio es considerada una copia del objeto real y *un medio poderoso para adquirirlo y ejercer sobre él un dominio*¹⁵ la imagen y las cosas reales se corresponden en el sentido que la imagen es la recuperación de lo real. El cambio de dicha idea de fotografía apunta a que la imagen se reviste de una fuerza representativa poderosa socialmente, trayendo como consecuencia que la relación entre imagen y realidad se invierte, ya que ahora es la realidad la que se basa en las imágenes: *“El verdadero primitivismo moderno no es contemplar la imagen como algo real; las imágenes fotográficas apenas son tan reales. Más bien la realidad se ha asemejado cada vez más a lo que muestran las cámaras”*¹⁶.

La pose de Marcia Alejandra es una construcción que hace referencia a la imagen social prescrita, no a lo real empírico, no es un gesto casual sino un gesto enseñado por otras imágenes, es un *reciclaje* de todas las demás poses en las cuales hemos sido adoctrinados, *“las imágenes de las cosas reales están mezcladas con imágenes de imágenes”*¹⁷ El cronista hace referencia a las poses sociales, editando la presentación de la fotografía de Marcia, al instalarla al lado de imágenes que muestran chistes machistas, así el cuerpo circense, a modo del monstruo social de novedad, propuesto en su uso original, se evade en la reivindicación de su otredad inclasificable, la postura circense, plasmando una imagen que cita y a la vez crítica al machismo y al doble estándar chileno.

Para finalizar estas breves reflexiones, propongo entender esta urgencia fotográfica como un uso rebelde, como todos los usos en los que incurre Lemebel, no adscribiéndose a tradiciones sino que mezclando y proponiendo, realizando un texto que quiebra con tanta tradición conmemorativa oficial, dándonos esas imágenes, esas memorias y esas escrituras que incitan no solo a un nuevo leer si no que también a un nuevo mirar. La mirada de Pedro Lemebel en síntesis falta el respeto a las prescriptivas del imaginario visual, ya que rompe con la moralidad oficial al mirar lo que no se desea ver, y más importante aún al mirar como no se desea que se mire. La rebeldía se inscribe en la propuesta de su mirada no sumisa, de cronista que se sabe subjetivo y en la toma diferente que hace de la imagen documental.

Notas

* Diplomado en Género y Sexualidad por la Universidad de Chile, actualmente cursa el Magíster de Literatura Latinoamericana y Chilena en la Universidad de Santiago de Chile. Sus área de investigación rondan las relaciones entre la literatura y las tecnologías, especialmente la fotografía y el cine

¹ Benjamin, Walter: *Sobre la Fotografía*. Valencia : Pre-Textos, 2004. p. 26

² Sontang, Susan: *La Fotografía*. Barcelona : Edhasa, 1981. p. 219

³ Lemebel, Pedro: *Zajón de la Aguada Santiago*. Santiago, Editorial Planeta, 2003.

⁴ Ibid. p. 24

⁵ Ibid. p. 90

⁶ Sontag, Susan: *Ante el dolor de los demás*. Argentina, Alfaguara p. 99

⁷ Benjamín, Walter: *Pequeña Historia de la fotografía*. Barcelona, Pre - textos p. 24

⁸ Richard, Nelly: *Márgenes e Instituciones*. Santiago, Cuarto Propio p. 42

⁹ Serie de fotografías de retratos de sujetos en su cédula de identidad.

¹⁰ Ibid. p. 33

¹¹ Cadava, Rafael: *Trazos de luz* Barcelona . p. 131

¹² Sontag, Susan: *Ante el dolor de los demás* Argentina : Alfaguara, 2003.. p. 39

¹³ Ibid. p. 100

¹⁴ Ibid. p. 104

¹⁵ Sontag, Susan: *Ante el dolor de los demás* Argentina : Alfaguara, 2003.

Bibliografía.

- 1- Benjamin, Walter: *Sobre la Fotografía*. Valencia : Pre-Textos, 2004.
 - 2- Concha, José Pablo: *Más allá del referente*. Instituto de Estética UC. Santiago de Chile, 2004
 - 3- Kay, Ronald: *Del espacio de acá*. Santiago : Editores Asociados, 1980.
 - 4- Lemebel, Pedro: *Zajón de la Aguada* Santiago, Chile : Planeta Chilena, 2003.
 - 5- Sontag, Susan: *La Fotografía*. Barcelona : Edhasa, 1981.
 - 6- Sontag, Susan: *Ante el dolor de los demás* Argentina : Alfaguara, 2003.
-