

ESTUDIOS AVANZADOS

Estudios Avanzados

ISSN: 0718-5022

revistaidea@usach.cl

Universidad de Santiago de Chile
Chile

Contreras Lorenzini, María José

El neoprén como materialidad intertextual en las dos últimas performances de Pedro

Lemebel: Desnudo bajando la escalera y Abecedario

Estudios Avanzados, núm. 25, julio, 2016, pp. 92-110

Universidad de Santiago de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=435546330005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El neoprén como materialidad intertextual en las dos últimas performances de Pedro Lemebel: *Desnudo bajando la escalera* y *Abecedario**

Neoprene as an intertextual materiality in Pedro Lemebel's two last performances: *Desnudo bajando la escalera* y *Abecedario*.

92

María José Contreras Lorenzini**

Resumen: Pedro Lemebel es uno de los artistas más prolíficos de la llamada transición a la democracia en Chile. Su obra literaria es ampliamente conocida y ha sido estudiada por investigadores alrededor del mundo. Sus proyectos de performance, sin embargo, no han recibido la misma atención. En este artículo analizo las dos últimas performances de Pedro Lemebel: *Desnudo bajando la escalera* (febrero 2014) y *Abecedario* (junio 2014). El artículo argumenta que el neoprén (el pegamento volátil neopreno) funciona en el contexto de las performances como materialidad intertextual que vincula y entrelaza las acciones pasadas del artista con la acción presente para proyectarla hacia el futuro. En el contexto del último año de vida del artista, la táctica intertextual cobra relevancia y sentido. En *Desnudo bajando la escalera* y *Abecedario*, neoprén y cuerpo se entretejen para transferir, resumir y aludir un pasado que desea permanecer.

Palabras clave: Performance, Lemebel, intertextualidad, postdictadura

Abstract: Pedro Lemebel is one of the most prolific artists in the so called Chilean transition to democracy. His literary works have been vastly known and studied by researchers around the world. His performance work, however, has not received the same attention. In this article, I analyze Pedro Lemebel's two last performances: *Desnudo bajando la escalera* (February 2014) y *Abecedario* (June 2014). The article affirms the neoprene (the volatile glue) work in the performances as an intertextual materiality that relates and intertwines the artist's past art actions to project them to the future. In the

* Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt de Iniciación n. 11090155 "El cuerpo de la memoria / la memoria del cuerpo"

** Doctora en Semiótica, Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. mcontrel@uc.cl



context of the last year of the artist, the intertextual tactic becomes relevant and acquires another sense. In *Desnudo bajando la escalera* and *Abecedario*, the neoprene and the body interlace to transfer, resume and allude a past that desires to remain.

Keywords: Performance, Lemebel, Intertextuality, Postdictatorship

Recibido: 4 marzo 2016

Aceptado: 29 junio 2016

Introducción

El 29 de junio de 2014 Pedro Lemebel, vestido de implacable negro, con un gorro negro que ocultaba la calvicie producto del cáncer de laringe que lo aquejaba hace ya años, dibujó con neoprén un abecedario sobre la pasarela peatonal que cruza la Ruta 5 para llegar al Cementerio Metropolitano. La caligrafía de las letras imitaba el trazo del silabario, y juntas diseñaban un trayecto que Lemebel, con calma, iba prendiendo con un mechero naranja mientras avanzaba por la pasarela. Cada letra quemada dejó una huella carbonizada sobre el pavimento. La performance se titula *Abecedario* y fue, tal vez, la última acción de arte de la carrera del artista. Escribo “tal vez” puesto que es probable que hayan existido otras intervenciones, acciones, micro performances de las que no se hizo registro o cuyo registro simplemente no ha circulado. Como afirma Paz Errázuriz, las performances de Lemebel: “Siempre fueron muy privadas, muy para él, porque para Pedro la performance era una forma de estar en el mundo, no eran para hacerse famoso, ni validarse como artista” (ctd. en Espinoza 2015). Se sabe, por ejemplo, que una semana antes de morir, en la habitación de la Fundación Arturo López Pérez donde Lemebel pasó sus últimos días, se puso la bandera comunista sobre las piernas y se pintó la “uniceja” para emular la famosa performance *Las Dos Fridas* realizada el 1990 junto a Francisco Casas en tiempos de Las Yeguas del Apocalipsis (Blanco, comunicación personal, 13 agosto 2015).¹

Lemebel produjo una gran cantidad de obras de performance mediante las cuales exploró distintos soportes materiales para movilizar políticas de la

¹ En 1987 Pedro Lemebel junto a Francisco Casas fundan el colectivo, o mejor dicho la “colactividad”, Las Yeguas del Apocalipsis, una de las colaboraciones artísticas más prolíficas y polémicas de la postdictadura en Chile. Las Yeguas se travisten y desvisten mientras irrumpen en actos culturales, refundan la Universidad de Chile o hacen foto performances que evocan iconografías tradicionales como la última cena en clave kitsch. Para un archivo exhaustivo de los trabajos de las yeguas, véase www.lasyeguasdelapocalipsis.com

disidencia. Su carrera como performer, sin embargo, ha sido eclipsada ante la exuberante producción literaria del artista, y el interés de la crítica especializada que ha privilegiado el estudio de sus crónicas respecto a sus performances.² Las performances más estudiadas han sido aquellas que realizó junto a Francisco Casas en el contexto de las Yeguas del Apocalipsis, pero su trabajo como artista individual, ha recibido poca atención. No existe, de hecho, un archivo de sus trabajos post-yeguas, ni estudios acabados sobre las estrategias performáticas, las políticas y estéticas que dichas obras movilizaron.³

En este artículo me propongo justamente analizar la obra de performance de Lemebel. Una primera pregunta a la que hay que dar una respuesta es ¿qué prácticas artísticas de Lemebel pueden considerarse como performance? No existe una respuesta fácil o inmediata a esta pregunta, por un lado, porque la definición del arte de performance se enmarca en un álgido debate aún vigente y por otro porque la misma obra de Lemebel -independiente de los soportes que utiliza (escritura, fotografía, acción, etc.)- es intrínsecamente híbrida y se juega justamente en el cruce de las convenciones disciplinarias.

Tal como han manifestado diversos autores, performance es un término polisémico que ha servido en los últimos decenios para delimitar un sin fin de perspectivas, acciones y prácticas. La performance, ha sido caracterizado como un término confuso (Bial 2) y liminal en el sentido de delinear un campo de prácticas en constante mutación (Mackenzie 27) que no calza con las convenciones culturales o definiciones disciplinarias (Kirshenblatt-Gimblett 43). Desde que inició a popularizarse su uso en los años '70, éste término se ha aplicado para referir a una gran cantidad de acciones y comportamientos: se dice que un partido de fútbol es una performance, tanto como una protesta callejera o una acción de arte. Aquello que según el autor norteamericano Richard Schechner (28) caracteriza a la performance es su naturaleza de conducta restaurada: la performance recupera *bits* de comportamientos previos (sociales, culturales o artísticos) y los re-ordena

² Para estudios de su obra literaria véase por ejemplo Blanco, Fernando y Poblete, Juan (ed.) *Desdén al infortunio*; Blanco, F. (ed.) *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Lemebel*; Del Pino, Á. "Los rostros de la marginalidad. Zanjón de la Aguada de Pedro Lemebel y Kulawik, K. "Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la Urbe Chilena".

³ En los últimos años, la obra de performance ha sido relevada gracias al esfuerzo de Pedro Montes de la Galería D21 quien junto a los investigadores Fernanda Carvajal y Alejandro de la Fuente han iniciado la recopilación y organización del material audiovisual del trabajo performático de Lemebel, propiciando su difusión nacional e internacional. Juntos, han inaugurado la exposición *Arder* (Galería D21, 2014; Metales Pesados 2015; Museo de la memoria 2016). Esta exposición y la exhibición de sus obras en el extranjero han permitido la revalorización patrimonial de la obra de Lemebel y su instalación como una de las manifestaciones más consistentes, provocadoras e innovadoras de la llamada transición a la democracia.

mientras los re-produce. Schechner advierte, en todo caso, que antes que intentar desentrañar ontológicamente que “es” performance, resulta más fructífero entender aquello qué puede estudiarse “como performance” (32). En esta misma línea, en *Estudios Avanzados de Performance* Diana Taylor plantea que la performance es a la vez una práctica y una epistemología, es decir: “una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (21).

Más allá de la dificultad en la delimitación semántica de la palabra performance, en este artículo me interesa concentrarme en la performance entendida como arte corporal, es decir en las prácticas que vinculan lo corpóreo, lo político y lo estético (Jones 143). La performance se caracteriza por articularse en torno a la presencia del artista, quien a través de su cuerpo genera una obra que resulta ser siempre, eminentemente política. Como explica Amalia Jones, la performance es siempre política justamente porque se construye a partir del cuerpo del artista, un cuerpo siempre situado, contextualizado, culturizado y mediatizado. La performance acaece en la acción que se desarrolla a partir de un anclaje deíctico. Es por este motivo que se ha caracterizado como arte efímero, un acontecimiento que solo puede suceder en el aquí y ahora de un determinado momento/espacio. Peggy Phelan (146) ha definido la performance como arte de la desaparición, es decir, como un acontecimiento que mientras ocurre se va desvaneciendo, oponiéndose así al modelo capitalista del arte que busca en cambio la creación de obras-objetos de consumo.

Buscar una caracterización formal de la performance es una empresa imposible, ya que como explica Taylor en *Performance*, una de las características de esta práctica es la de destruir y desacatar las convenciones.

Aunque sea difícil definir el arte de performance, ya que las definiciones se construyen solo para ser derrumbadas en el próximo performance, una de las características del performance es justamente transgredir barreras, límites y definiciones. El arte de performance tiene sus propios códigos y convenciones. La convención es romper con las convenciones” (87).

En este sentido, la performance trasciende también los límites disciplinarios de las artes para construir “algo inesperado” (11). Su naturaleza posdisciplinaria se emparenta con su vocación de intersticio, es decir, su intrínseca capacidad para situarse entre-límites culturales. Una performance es entonces un “evento específico con una naturaleza liminoide, casi siempre invariablemente separada del resto de la vida, presentada por *performers* y presenciada por audiencias, ambos de los cuales consideran que la experiencia ha sido forjada para ser

interpretada, para evocar reflexiones, para comprometerse con ella – emocional, mental e incluso físicamente” (Carlson 198-9, *tr. mia*).

Por tratarse de un arte de la presencia, la performance interpela al espectador tanto fenomenológica como discursivamente. Muchas veces los espectadores se ven sorprendidos o incluso choqueados por las acciones de los artistas de performance. En algunas ocasiones, como por ejemplo en el caso de *happenings* o acciones de arte urbanas, el sujeto se ve envuelto en una práctica que no ha buscado, y por tanto deviene espectador incluso contra su voluntad. RoseLee Goldberg (8) explica que la provocación es una constante en el arte de performance y es por esto que se emparenta en forma tan íntima con el activismo.

Estas características, aunque a veces resulten difusas, nos permiten distinguir claramente la obra literaria de Lemebel respecto a su obra como performer. En esta sede me concentraré en las obras de performance, es decir aquellas que se juegan a condición de la presencia física del artista. En éstas, el cuerpo de Lemebel aparece como el significado y el significante, funge simultáneamente como soporte de la significación y dispositivo de comunicación. Cuando *performea*, Lemebel aparece con su impúdica presencia, sea que aparezca en versión teatral(izada) o en la inmediatez de su desnudez, su cuerpo no deja nunca de ser real y elocuente. Lemebel siempre está ahí, más allá o más acá de las plumas y los artificios. El estrecho vínculo entre activismo y presencia performática radica en la ruptura de toda pretensión esencialista de identidad, de arte o de política: el cuerpo de Lemebel se comporta como un camaleón que corporiza un nomadismo radical, una hibridez constitucional que no se deja atrapar por la mezquina definición semántica de las palabras.

En este artículo, me concentro en las dos últimas performances de Lemebel de las que se tiene registro: *Desnudo bajando la escalera* (febrero 2014) y *Abecedario* (junio 2014). En ambas performances, se destaca el uso del neoprén: el pegamento de libre venta en Chile que fue masivamente utilizado como droga en los '80. Usaré como clave para el análisis este elemento que, como explicaré en detalle más adelante, funciona una materialidad intertextual que vincula y entrelaza acciones pasadas del artista con un futuro por venir.

Neoprén: emblema de la marginalidad y la resistencia

El neoprén es el nombre comercial del neopreno, un solvente volátil que contiene altos niveles de tolueno y benceno. Desde los años '70 el neoprén ha sido utilizado como droga sobre todo por comunidades marginales, generalmente menores de edad. Su bajo costo y sus efectos psicoactivos, como la supresión del hambre, acompañada de una sensación de bienestar momentánea, popularizaron el uso de este pegamento entre la población. Como vecino de los bloques en

Departamental, Lemebel seguramente sabía y reconocía su uso en sectores marginales de Santiago. Hacia finales de los '80, justamente en los años cuando empiezan a operar Las Yeguas, el uso del neoprén era masivo y se estimaba que entre un 12 y un 15 % en niños entre 9 y 15 años en poblaciones periféricas de la capital lo consumían, con al menos un 5 % de inhaladores crónicos entre 8 y 19 años (Baranda 502).

Lemebel utilizó el neoprén en varias de sus performances y explica las razones de la elección reiterada de este material:

Siempre he usado fuego y neoprén, por toda la carga simbólica que tiene ese pegamento inflamable desde la dictadura; la droga del tolueno para el hambre, los jóvenes cesantes, la barricada, el corazón molotov, hasta ahora que se vuelve a potenciar en la calle incendiada de la marcha estudiantil (Lemebel cit. en Espinoza 2014).

En la performance de las Yeguas del Apocalipsis *Estrellada II* (1989) - una acción contra la censura que sufrió la obra *Casa Particular* de Gloria Camiruaga en la muestra Museo Abierto - Lemebel y Casas travestidos de Rita Hayworth y Dolores del Río, dibujan estrellas de neoprén en la calle que encienden en plena noche. La acción, articula la estética hollywoodense, con el imaginario gay para generar una potente protesta contra la institucionalidad del arte de la transición a la democracia. El mismo año, en el *Hospital del trabajador*, Lemebel sepultó su cuerpo con escombros untados en neoprén que luego prendió, generando una conmovedora imagen de cremación en vida (Bahamondes). En 1991, en los primeros años del gobierno de Patricio Aylwin, Lemebel y Casas realizan en Concepción *Homenaje a Sebastián Acevedo*⁴. En la performance, los cuerpos de los artistas se disponen tendidos en el piso y cubiertos completamente de cal, emulando el territorio chileno, mientras 5 monitores proyectan el video *Hospital* de Lemebel. En *off* se escuchan las voces de los artistas diciendo sus números de identificación nacional y nombrando ciudades de Chile. Una línea dibujada con carbón atraviesa el espacio pasando por sobre los dorsos de los artistas. La línea de carbón fue encendida utilizando probablemente neoprén. Esta acción tenía el propósito de conmemorar al mismo tiempo las víctimas de la dictadura (representados en la figura de Acevedo) y las víctimas de VIH (www.lasyeguasdelapocalipsis.com).

Dentro del espectro de sustancias que producen fuego, Lemebel escoge el neoprén: el pegamento que menores de edad inhalan en las esquinas y recovecos

⁴ Esta performance hace referencia al caso de Sebastián Acevedo, un obrero chileno que ante la detención de sus hijos decide protestar inmoliéndose en frente a la catedral de Concepción.

del Santiago periférico. El neoprén reviste una dúplice carga simbólica: por un lado hace referencia a lo marginal (“la droga del tolueno para el hambre”), evidenciando a aquellos que han sido segregados del “baile neoliberal” y que, quedando en los cantos del estado de bienestar deben combatir el hambre inhalando pegamento, pero por otro lado el neoprén también es aquello que se incendia, se quema, aquello con lo que se puede construir la resistencia. El neoprén funciona entonces como un doble emblema: por un lado simboliza lo marginal entendido desde una posición de subalternidad, pero por otro simboliza la potencia de la resistencia ante el sistema hegemónico y patriarcal.

La duplicidad del neoprén es magistralmente sintetizada en las performances de Lemebel donde entra siempre en contacto con el cuerpo del artista para investirlo como dispositivo político de resistencia.

Desnudo bajando la escalera o la cita de la cita

Desnudo bajando la escalera se realiza el 11 de Febrero de 2014 a las 5 de la mañana frente al Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile (MAC). La secuencia de la acción es la siguiente: Lemebel se desnuda, camina hasta posicionarse frente a las escaleras del MAC y se mete en un saco de marinerito para luego rodar escaleras abajo por los peldaños encendidos. La acción termina con Lemebel saliendo del saco y retomando sus ropas. Sobre las características escaleras del Museo de Arte Contemporáneo se habían diseñado líneas de neoprén que fueron encendidas justo antes que Lemebel rodara en calidad de bulto. El registro de la obra, muestra impactantes imágenes del frágil y delgado cuerpo de Lemebel en contraste con la monumentalidad del MAC y la voracidad del fuego que amenaza la integridad del artista. En el fondo, se vislumbra el cielo azul profundo de cuando la luz del alba empieza a insinuarse. La acción se consuma en poquísimos segundos, Lemebel no estaba ya para juegos, ni para “performances rotativas” (Lemebel ctd. en Espinoza 2014), buscaba una acción impactante y eficaz. La performance, fue ejecutada ante pocas personas cercanas al artista, y algunos curiosos que advertidos por el aviso que el propio Lemebel posteo en Facebook, llegaron al lugar.

La acción se titula *Desnudo bajando la escalera* en clara referencia a la pintura *Desnudo bajando la escalera n. 2* de Duchamp (1912), óleo que causó gran polémica cuando fue exhibido por primera vez. Duchamp buscaba una representación estática del movimiento desde el soporte pictórico, sin ninguna intención de reproducir un efecto cinematográfico (Housefeld 102). La pintura ha sido descrita como una síntesis visual del cubismo y el futurismo, que logra sintetizar las figuras del mundo en líneas geométricas sencillas y descomponer la percepción multiplicando los puntos de vista. La pintura de Duchamp resiste la

figurativización y prefiere componer formas geometrizadas a partir de las cuales surge una suerte de cuerpo mecanizado.⁵

¿Por qué Lemebel titula su acción citando la obra de Duchamp? Una hipótesis plausible es que Lemebel intenta una operación análoga a la de la pintura de Duchamp, en el sentido de descomponer las imágenes respecto a su trayectoria. En el caso de la performance, Lemebel estaría ensayando una suerte de descomposición performática del tiempo. La cantidad de autocitas y citas que la performance superpone podrían servir como estrategia compositiva que apunta a la desarticulación de un tiempo cronológico lineal.

La intertextualidad se constituye, de hecho, como un eje articulador de la performance: desde el título, al lugar donde ejecuta la acción, pasando por las materialidades que utiliza (neoprén, saco mariner, fuego, desnudo), todo refiere a acciones performáticas previas o eventos pasados. Julia Kristeva se refiere a la intertextualidad como la condición de pre-existencia de la serie de discursos previos a un texto, que en definitiva es lo que posibilita su interpretación: "...todo texto que se construye como un mosaico de citas y es también la absorción y transformación de otro texto" (3). Para Kristeva, los textos son siempre interdependientes, puesto que son contextualizados por un marco histórico y la enciclopedia cultural a la que refieren. Esta noción se puede aplicar a las performances de Lemebel, pero en el contexto performático la intertextualidad claramente no funciona a partir de figuras retóricas o discursivas, sino que se ancla en las materialidades y acciones que el artista ejecuta. El concepto de intertextualidad se emparenta con la noción de Schechner (28) de la conducta restaurada: si la performance se caracteriza por (re)producir *bits* de comportamientos previos, entonces toda performance refiere, tal como los discursos, a acciones anteriores. En *Desnudo bajando la escalera* lo que podríamos llamar *interperformaticidad* se hace evidente y se posiciona como el eje articulador de la obra.

Además de la cita que el título contiene, la performance alude a una serie de casos emblemáticos de violación a los derechos humanos durante la dictadura chilena. En primer lugar, refiere a la inmolación de Sebastián Acevedo quien el 11 de noviembre de 1983, se quema a lo bonzo frente a la catedral de Concepción. Sebastián Acevedo era un obrero chileno cuyos hijos fueron detenidos por el aparato represivo de la dictadura. Ante la negativa de respuesta de las autoridades de la época, acude a la Plaza de Armas de Concepción para exigir la liberación de sus hijos, se rocía con parafina y gasolina para luego prenderse fuego en plena vía

⁵ La obra no sólo se destaca por su construcción plástica, se ha erguido también como un palimpsesto de intertextualidades. Se supone que Duchamp se inspiró directamente en las cronofotografías de E.J. Marey y Eadweard Muybridge, pero a su vez la obra ha sido citada o revisitada por innumerables artistas como Eliot Elisofon, Gerhard Richter, o Salvador Dalí.

pública. Acevedo fallece algunos días después producto de la gravedad de las heridas. El fuego que amenaza el cuerpo del Lemebel alude al extremo y radical gesto de Acevedo. El uso del fuego también recuerda el caso de Carmen Quintana y Rodrigo Rojas de Negri quienes en 1986 a sus 19 y 22 años respectivamente fueron quemados por Carabineros. El crimen tuvo resultado de muerte para Rojas de Negri. Este caso constituye otro de los episodios más emblemáticos de violaciones a los derechos humanos, no solo por la crueldad y gravedad del crimen cometido, sino también por la impunidad de sus agresores que hasta el día de hoy no cumplen condena. Otra cita histórica respecto a la dictadura, es el uso del saco y la acción de arrojar: aquí la referencia directa es a los detenidos desaparecidos. Conociendo la obra anterior de Lemebel, la alusión a casos emblemáticos de violaciones a los derechos humanos en dictadura se entrelaza con la violencia que Lemebel en cuanto homosexual sufrió en primera persona.⁶ El cuerpo de Lemebel arrojándose por las escaleras encendidas sintetiza dos violencias: la violencia represiva del terrorismo de estado y la violencia para con las minorías. *Desnudo bajando la escalera* revisita así una de las temáticas fundamentales de *Las Yeguas del Apocalipsis*: la relación entre el cuerpo homosexual y la violencia política (Sutherland 133).

Es así como aparece otro nivel de intertextualidad que dice relación justamente con la propia obra del artista, sea esta literaria o performática. *Bajando la escalera desnudo* plantea por ejemplo, una cita directa a la performance *Homenaje a Acevedo* que realizó junto a Casas el año 1991 cuando gracias a la invitación de Christian Rodríguez (director del Centro de educación y prevención en salud social y sida) ocupan la sala del Centro de Alumnos de la Universidad de Concepción para realizar una instalación-performance. Como ya mencioné, Lemebel y Casas se tienden en el piso formando una suerte de mapa corporal de Chile cubierto de cal. Mientras se muestra el video *Hospital* se escuchan los números de identificación nacional y distintos lugares de Chile en las propias voces de los artistas. Un estudiante de artes dibujó una línea de carbón que cruzaba los cuerpos que luego encendió. Las rimas con *Desnudo bajando la escalera* son evidentes: el tema del fuego, el blanco de los cuerpos cubiertos de cal que se reproduce en el blanco casi albino del cuerpo enfermo de Lemebel que se deja

⁶ En muchas de las obras literarias y performáticas de Lemebel puede constatarse la articulación de la violencia política y la discriminación sexual. Una de las obras de performance emblemática en este sentido es *La Conquista de América* realizada por Las Yeguas en 1989. En esta acción, Lemebel y Casas bailan descalzos una cueca sobre un mapa de América Latina plagado de vidrio molido en la Comisión Chilena de Derechos Humanos. Esta performance ha quedado en los anales del arte performático de América Latina justamente por proponer una inédita relación entre las víctimas de la represión política y las víctimas de la discriminación sexual (cfr. Taylor 2012).

entrever antes de entrar en el saco, y por supuesto la referencia a la represión política.

El lugar donde Lemebel decide llevar a cabo *Desnudo bajando la escalera* es también una cita intertextual de algunos de los espacios que habían acogido sus acciones anteriores. Si bien la acción estaba inicialmente planificada para ser realizada en las escaleras de la Escuela de Derecho de la Universidad Católica, ante la negativa de la casa de estudios Lemebel decidió relocizarla en las escalinatas del MAC (Montes, comunicación personal, 13 mayo 2016). Esta opción, que parece un simple ajuste ante las circunstancias, revela en realidad una compleja operación de referencias cruzadas, ya que la segunda aparición pública de Las Yeguas del Apocalipsis en 1988 ocurre justamente frente al MAC, en la feria chilena del libro durante la presentación del libro de Carmen Berenguer *A media asta*.⁷

Pensando en la hipótesis de la (re)presentación performática de algunos hitos de su carrera, resulta por lo menos decididor que Lemebel vuelva al espacio desde donde prácticamente dio inicio a su carrera como artista de performance. Lemebel vuelve a poner el cuerpo en la misma coordenada para evidenciar el paso del tiempo. Entre una y otra performance han pasado años de lucha, de resistencia, de escritura, de acciones. Hay aquí un regreso que re-activa una memoria doble: por un lado la memoria individual del artista pero por otra la memoria colectiva del país. ¿Qué ha pasado entre *A media asta* y *Desnudo bajando la escalera*? El país no es el mismo ciertamente, como tampoco lo es el propio Lemebel. En la retórica performática de *Desnudo bajando la escalera*, Lemebel ejecuta una analogía corporizada, su cuerpo ocupa el lugar de otro(s) cuerpo(s), de los desaparecidos, de Acevedo, de Carmen Quintana, para volver a poner en la esfera pública la brutalidad de la represión y la violencia del terrorismo de estado. Pero también para evidenciar el paso del tiempo que se manifiesta en su cuerpo que claramente no es el mismo de antes. Al ejecutar una acción que entrelaza referentes históricos con su propia obra, el cuerpo de Lemebel se pone como medida del tiempo, como si quisiera decir: aquí todo ha pasado y nada ha pasado, o bien, por mi todo ha pasado.

Abecedario o el desplazamiento testimonial

En el atardecer del día 29 de junio 2014, Lemebel llegó junto a un puñado de personas a la pasarela que lleva al Cementerio Metropolitano. Empinado en sus tacones procedió a marcar equidistantemente con tiza las letras del abecedario a lo largo de la pasarela. Mientras el tráfico de la tarde se acrecentaba, Lemebel inició la

⁷ Es también notable con la performance *Estrellada II*, anteriormente descrita y que ocupa también el neoprén ocurre justo al otro lado del edificio, frente al Museo de Bellas Artes.

performance *Abecedario* que como ya describí, consistió en dibujar con neoprén sobre el cemento cada una de las letras del abecedario y prenderles fuego. Sobre la pasarela quedó la huella del neoprén quemado, generando una sombra del abecedario.

La intertextualidad en *Abecedario* es mucho más personal y autobiográfica, girando incluso a lo testimonial. Años antes, Lemebel había quemado las letras del abecedario dibujadas con neoprén frente a la Central Unitaria de Trabajadores en el contexto de la presentación de uno de sus libros (Sutherland). *Abecedario* reproduce una metáfora recurrente en la obra de Lemebel: incendiar el/los lenguajes para romper las convenciones (literarias, performáticas, culturales) e instalar una visión idiosincrática sobre su forma de habitar el mundo. Tal como plantea Zúñiga, se hace

[...] difícil pensar en otra imagen que [como *Abecedario*] refleje con tanta precisión lo que es -y lo que ha sido- la obra de Lemebel: incendiar el lenguaje en medio de la ciudad, sin perder el control de la situación [...] eso es la obra de Lemebel, ésa ha sido una de sus grandes características: incendiarlo todo para cambiar las cosas, con rabia, con talento (s.p.).

La acción contestataria de *Abecedario* responde así a dos aspectos: la crítica pero también la lucidez de quien apunta muy bien sus dardos. En toda la trayectoria artística de Lemebel la crítica no es una protesta desorganizada, es más bien una astuta táctica, que se direcciona para atacar los poderes hegemónicos del patriarcado.

Resulta significativa también la elección de trabajar sobre una pasarela. Como cuenta Montes (comunicación personal, 13 mayo 2016) durante los días previos a la performance, Lemebel recorrió varias pasarelas hasta decidir cuál utilizaría. Una de las razones que lo llevó a elegir esa pasarela en particular, fue su doble rampla que ofrecía una perspectiva óptima para el registro de la performance.

En cuanto puente de menor escala que sirve para atravesar de un lugar a otro, la pasarela materializa una fisura, un límite, una frontera. Y ese esa frontera la que Lemebel habita en esta acción. Si hay algo en *Abecedario* que no es metafórico, es su ubicación respecto al Cementerio Metropolitano, donde descansan los restos de su madre y donde tan solo 7 meses después descansarían también los suyos. Este margen por el que el artista camina con sus zapatos de tacones divide la vida y la muerte. No se puede sino pensar esta acción como una suerte de viaje de retorno a los orígenes y también como un epílogo performático de toda su trayectoria artística y, tal vez, de su vida. Lemebel avanza afanoso, haciendo arder cada letra, hasta componer un trayecto que lo deja *ad portas* del cementerio. Su

avanzada enfermedad envuelve la acción de algo trágico no solo por la imagen de ese cuerpo frágil(izado), sino sobretodo por la fatiga que supone para el artista realizar la acción. Tal como puede constatare hacia el final del registro en video de la acción, Lemebel termina la acción muy cansado, sus pasos son débiles y titubeantes.

Pero la pasarela constituye otro tipo de margen, uno más simbólico, que delinea la frontera entre lo literario y lo performático que atraviesa toda la obra de Lemebel. Si bien los soportes de la obra literaria y la obra performática son claramente distintos, es posible encontrar en ambas rasgos comunes. En primer lugar, se ha reconocido una alta dosis de performatividad en la escritura de Lemebel. No olvidemos que las crónicas nacieron para ser leídas en el micro programa de Radio Tierra *Cancionero* "...donde este puñado de crónicas se hicieron públicas en el goteo oral de su musicalizado relato, tal como nos informa Pedro Lemebel a modo de presentación" (Del Pino 135). En *Cancionero* una parte crucial de la puesta en lectura era la musicalización de las crónicas que a ritmo de boleros, baladas, mambos y cuecas aportaba a la creación de una atmósfera emotiva e imaginaria de una comunidad negada. La crónica del autor, que se define como una narración performática nació para ser leída, actuada y difundida a partir del gesto oral: "A través de la puesta en escena de un discurso en primera persona, cercano a la autobiografía, el cual impugna el sistema de *gender* heteronormativo, la propia crónica se pone también "en escena" interpelando otro sistema, el de los géneros literarios, y gestionando su propia posición en él como escritura en devenir, escritura travesti, escritura en construcción" (Sabo). Sus crónicas son performativas porque es el propio discursar discursivo el responsable de instalar el palimpsesto identitario y el imaginario "marica" que Lemebel construye.

De esta forma, y tal como afirma Cellini, no es posible separar la obra performática de la obra literaria:

No existen dos momentos en la vida intelectual del chileno, no podemos escindir al performance del escritor. El primero aprovisiona al otro que se desenvuelve en las textualidades poéticas y barrocas. [...] Tretas de una escritura vivencial y corporal [...] las crónicas literarias constituyen un acto de performance desde varios sentidos: el intersticio de géneros, una intervención de denuncia y protesta, la teatralidad como herramienta para hacer ver el cuerpo homosexual desde el margen y una escritura basada en una textualidad corporal.
(46)

Por otro lado, *Abecedario* deja entrar lo literario al territorio de la acción encarnada para relevarlo y al mismo tiempo incendiarlo. Las letras aparecen en la

performance como elementos singulares que prescinden de toda gramática. El diálogo con la propia escritura autobiográfica literaria se despliega sobre esa pasarela pero estas letras de neoprén están desprovistas de aquello que caracterizaba las crónicas: las metáforas, la experimentación, la parodia en definitiva el “discurso barroquizante” (Kulawik 106). En *Abecedario* las letras están allí solo para ser quemadas. Esta acción es tal vez una de las más performáticas y menos teatrales del artista: aquí no hay plumas, pancartas, ni cuerpos travestidos, solo permanecen los tacones como resabios discretos de esa exuberancia. Esa tarde de junio del 2014, prevaleció el negro, la intimidad, el silencio y el cuerpo del artista. En clave íntima, reducida, casi privada, la performance de Lemebel se juega en la simpleza de la presencia. Con esto no quiero decir que esta presencia sea más auténtica o más originaria que las apariciones performáticas anteriores -quién podría osar hablar de origen o autenticidad en el contexto que construye Lemebel- sino solamente destacar que el proceso compositivo de las materialidades, los gestos y las acciones de *Abecedario* se juegan en el terreno de la intimidad de lo autobiográfico.

Abcedario articula de esta forma la literatura y la acción: resume los formatos híbridos del quehacer artístico de Lemebel destacando el factor común denominador a toda su trayectoria como creador: la política del desacato que se ostenta en la acción de quemar las letras.

Conclusiones: lo que queda

El análisis de *Desnudo bajando la escalera* y *Abecedario* demuestra que la intertextualidad o más bien, como lo definí anteriormente la *interperformatividad*, es uno de los ejes articuladores en ambas performances. El neoprén materializa esta estrategia restitutiva performática: el pegamento volátil cita eventos históricos y también alude a obras artísticas anteriores de Lemebel. En ambas performances el neoprén aparece inicialmente como una sustancia oscura y viscosa para luego arder y convertirse finalmente en una huella sobre el cemento. Hay en esta transformación del material una latente poeticidad que refiere a la transformación que toda performance supone. En este caso el neoprén vuelve a presentar esa transformación que modifica la forma de relación con el mundo, las estéticas de la co-presencia y las políticas identitarias de quienes co-participan.

Aun cuando la acción es efímera, una huella sobre el cemento permanece como índice del acontecimiento. De hecho, esa huella es aún perceptible en la pasarela frente al Cementerio Metropolitano, persiste allí como un testigo mudo. Es tal vez esta permanencia de la huella lo que Lemebel quería obtener de estas dos performances. Tal como relata Pedro Montes, Lemebel quería “re-hacer las performances, para hacerlas bien” (comunicación personal, 13 mayo 2016).

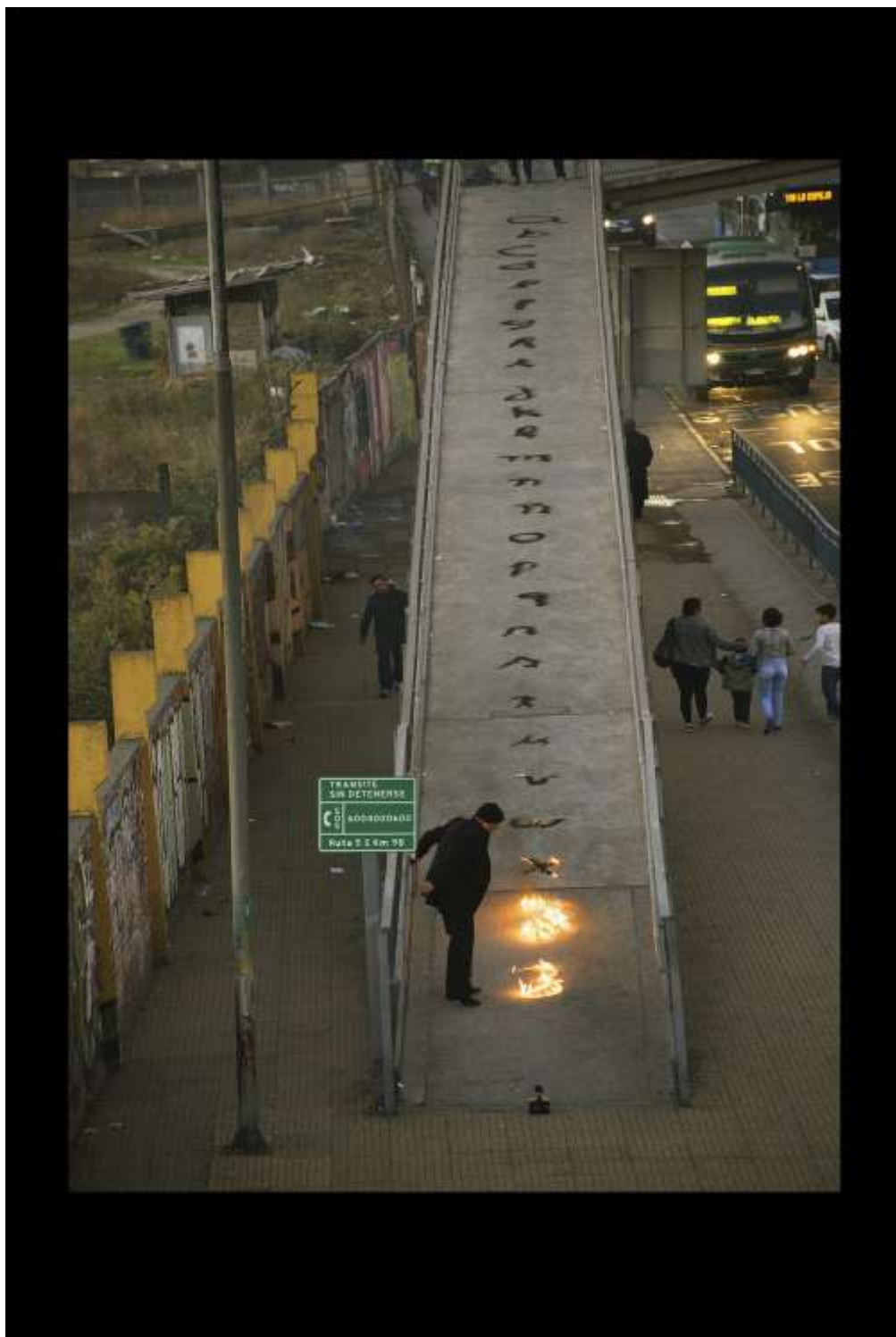
Consciente de su enfermedad, *Desnudo bajando la escalera* y *Abecedario* son testamentos que aluden a un pasado pero sobretodo apelan a un futuro.

Como planteé anteriormente, una de las características del uso del neoprén dice relación con el control. El pegamento genera fuego, pero es un fuego controlado y contenido. Este mismo control y contención se vislumbra en la preparación de estas performances. A diferencia de las acciones de arte cuando Las Yeguas irrumpían en eventos culturales o políticos, Lemebel incluso pidió permiso municipal para realizar *Desnudo bajando la escalera*. En la recomposición de esta temporalidad fragmentada que suponían estas performances, hubo poco margen para el error o la incertidumbre. Todo fue ensayado, preparado, programado. Desde la caída en el saco por las escaleras del MAC, que Lemebel ensayó días antes, hasta la búsqueda obsesiva por la mejor pasarela para realizar la acción, pasando por los bosquejos de la acción dibujados por el propio Lemebel sobre servilletas. Todo esto no es más que un síntoma muy evidente de cuánto a Lemebel le importaba lo que iba a quedar. Por esta misma razón el registro fue un aspecto que preocupó especialmente al artista. Como cuenta Sutherland en “La voz cantante de la patota marica”, días antes de la performance, Lemebel le había compartido su preocupación por el registro. Montes (comunicación personal, 13 mayo 2016) confirma que hubo diversas conversaciones para resolver cómo y quién haría el registro de estas performances. En el caso de *Desnudo bajando la escalera*, Lemebel invitó a dos de sus viejos amigos (y anteriores fotógrafos de las performances) para realizar el registro fotográfico: Paz Errázuriz y Pedro Marinello. Además, convocó a dos jóvenes documentalistas a realizar los videos. En *Abecedario* se estudiaron con minucia los lugares donde se pondrían las cámaras. Incluso, estaba planificado el uso de un *dron* que finalmente el día previsto no funcionó.

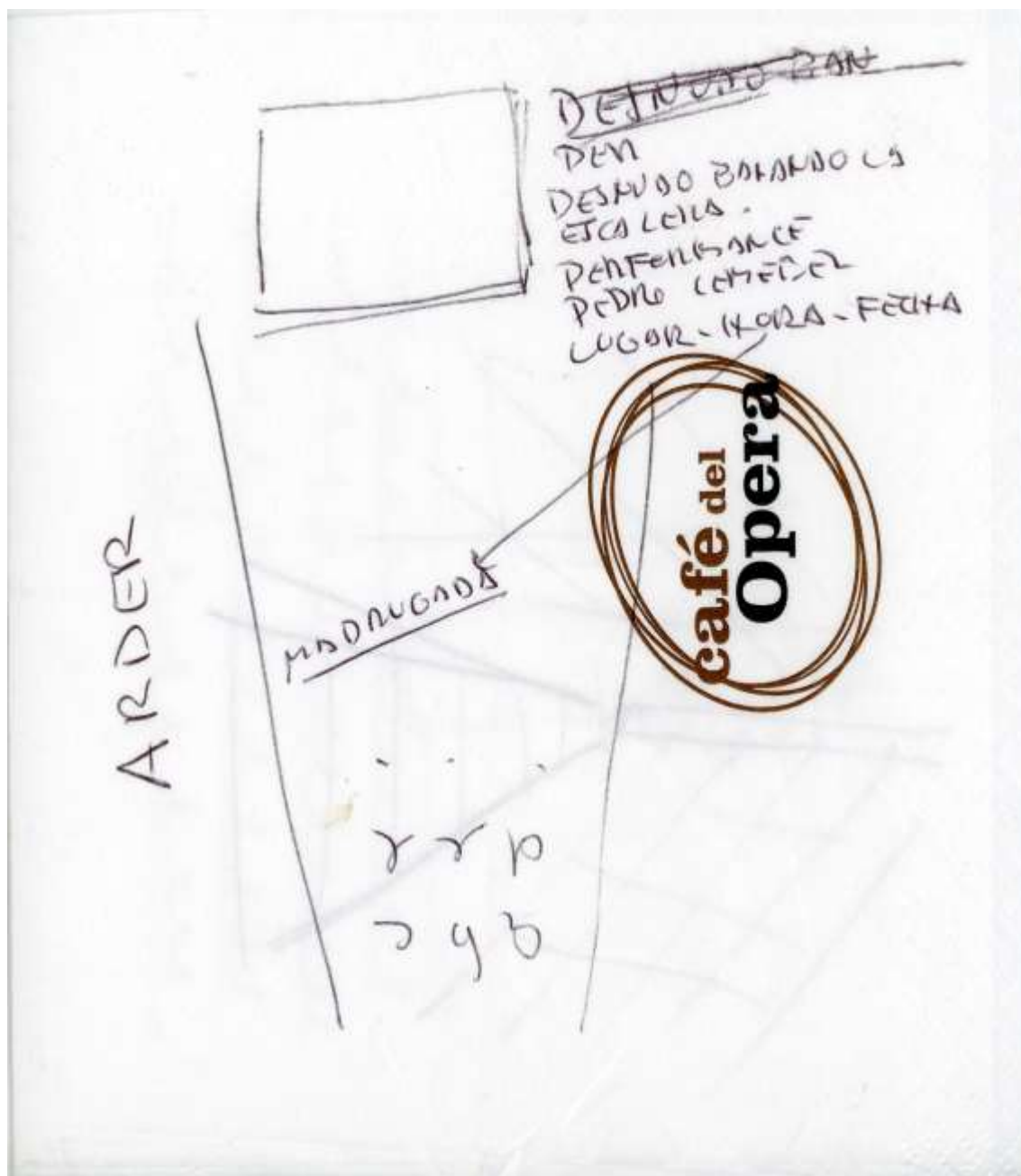
La preocupación por la huella marca un abismo de distancia respecto a los albores de la carrera artística de Lemebel. En sus propias palabras, con las Yeguas: “trabajábamos la no-obra, lo irrepetible, no conservábamos muchas cosas. Éramos las diosas de lo irrepetible” (Lemebel ctd. Contardo). Hacia el final de su vida, aparece nítidamente una vocación por la trascendencia y una preocupación por la huella. Es en este contexto que la táctica intertextual cobra relevancia y sentido. El neoprén y el cuerpo se entrelazan para transferir, resumir y aludir a un pasado que quiere proyectarse hacia el futuro, que quiere perdurar, como una mancha de ceniza sobre el cemento de Santiago.



1. Fotografía performance *Desnudo bajando la escalera*. Fotógrafo: Pedro Marinello Derecho de Imagen: D21 Proyectos de Arte



2. Fotografía performance *Abecedario* Fotógrafo: Pedro Marinello Derecho de Imagen: D21 Proyectos de Arte



6. Fotografía servilleta diseño performance *Abecedario*. Fotógrafo: Pedro Lemebel Derecho de Imagen: D21 Proyectos de Arte

Obras Citadas

- Bahamondes, Gabriel. "Nosotras que nos quisimos tanto. Por Gabriel Bahamondes" *La Nación*, 18 febrero 2007, Web, 12 abril 2016.
- Baranda, Benito. "Neoprénicos: problema de todos". *Revista Mensaje*, N. 374, Noviembre 1988: 502-503. Web, 12 abril 2016.
- Bial, Henry (ed.) Introduction, *The Performance Studies Reader*. Ed. Henry Bial. Londres y Nueva York: Routledge, 2004. 1-4. Impreso.
- Blanco, Fernando y Poblete, Juan (ed.) *Desdén al infortunio*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Impreso.
- Blanco, Fernando (ed.) *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Lemebel*. Santiago: Lom Ediciones. 2004. Impreso.
- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 1996. Impreso
- Cellini, Regina Vanesa. "Performance: travestismos y política en las crónicas de Pedro Lemebel". *Catedral Tomada. Revista de Crítica Latinoamericana*. 4.4 (2015): 21-49. Web, 22 abril 2016.
- Contardo, Oscar. "Pedro Lemebel: El corazón rabioso del hombre loca". *Actualidad y Entrevistas Ciper Chile*. 23 enero 2015. Web, 12 Abril 2016.
- Del Pino, Ángeles Mateo. "Los rostros de la marginalidad. Zanjón de la Aguada de Pedro Lemebel". *Revista Iberoamericana*, LXXII:215-216 (2006): 607-617. Web, 22 abril 2016.
- Espinoza, D. "Pedro Lemebel vuelve a la carga: llega a Bienal de Sao Paulo y prepara exposición". *La Tercera*. 29 agosto 2014. Web, 22 Abril 2016.
- Espinoza, D. "El incendiario arte de Lemebel y las Yeguas del Apocalipsis" *La Tercera*. 24 Enero 2015. Web, 2 mayo 2016.
- Housefeld, James. "The modern artist as traveler and geographer: the case of Marcel Duchamp", *Geographies of Modernism*, Ed. Peter Brooker y Andrew Thacker. Londres y Nueva York: Routledge, 2005. 99-111. Impreso
- Goldberd, RoseLee. *Performance art. From futursim to the present*. Singapur: Thames y Hudson, 2006. Impreso.

- Jones, Amelia. "Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria", *Estudios Avanzados de Performance*, Ed. Taylor, D. Y Fuentes, M., México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. 123-185. Impreso.
- Krishenblatt-Gimblett, Barbara. "Performance studies", *The Performance Studies Reader*. Ed. Henry Bial. Londres y Nueva York: Routledge, 2004. 26-31. Impreso.
- Kristeva, Julia "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Ed. Navarro, D. La Habana: Uneac, Casa de las Américas, 1997. Impreso.
- Kulawik, Krzysztof. "Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la Urbe Chilena". *Alpha*. 26 (2008): 101-117. Web, 22 abril 2016.
- Mackenzie, Jon. "The Liminal Norm", *The Performance Studies Reader*. Ed. Henry Bial. Londres y Nueva York: Routledge, 2004. 43-55. Impreso.
- Peggy Phelan. *Unmarked the politics of performance*. Londres y Nueva York: Routledge, 1993. Impreso.
- Sabo, María José. "La crónica como género en construcción y la construcción del gender. Abordaje desde la performance" *II Jornada de estudios de performance, Facultad de filosofía y humanidades, Facultad de artes Universidad Nacional de Córdoba*, 9 y 10 octubre 2014. Web, 15 Abril 2016.
- Schechner, Richard. *Performance studies an introduction*. Londres y Nueva York: Routledge, 2002. Impreso.
- Sutherland, Juan Pablo. "La voz cantante de la patota marica" *Voces. Página 12*. 20 Enero 2015. Web, 2 mayo 2016.
- Sutherland, Juan Pablo. *Nación marica. Practicas culturales y Crítica Activista*. Santiago: Ripio Ediciones, 2009. Impreso.
- Taylor, Diana. Introducción. *Estudios Avanzados de Performance*, Taylor, D. Y Fuentes, M. (ed), México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. 7-30. Impreso.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012. Impreso.
- Zúñiga, Diego. "Poner el cuerpo". *Revista Qué Pasa*, Diciembre 17, 2014. Web, 4 Mayo 2016.