

DESIERTOS, CAMINOS, CUERPOS AUSENTES: SOBRE UNA *PERFORMANCE* DE PEDRO LEMEBEL

Gonzalo Montero
Washington University in St. Louis

¿ES posible distinguir entre producción textual y performática en la obra de Pedro Lemebel? Antes de presentar este trabajo, quisiera hacer explícita la arbitrariedad en dicha distinción. De cierta forma, el aspecto performático atraviesa toda la obra del escritor y artista. Al pensar en su labor escritural, vemos que ésta está marcada por la puesta en escena de una subjetividad conscientemente construida, performáticamente articulada. Lo mismo se puede decir de sus diferentes intervenciones mediáticas: su sostenido trabajo en la conducción del programa radial “Cancionero” en Radio Tierra, donde leyó por años sus crónicas que posteriormente publicaría en el formato libro; así como su participación en diversos medios escritos nacionales, como *The Clinic* y *La Nación Domingo*, en donde desplegó una lúcida subjetividad textual desde donde pensar críticamente los procesos políticos de la postdictadura y las retóricas hegemónicas de la reconciliación.¹ Toda su producción está marcada por el gesto performativo de llevar a cabo una escenificación, una intervención mediante el ejercicio simbólico de una

¹ Héctor Domínguez Ruvalcaba analiza las intervenciones televisivas de Lemebel como *performance*; “salir al aire es sacar al escenario público los asuntos soterrados”, nos dice (118). En específico, se refiere a la aparición conflictiva de Lemebel en espacios hegemónicos de los medios nacionales, en los cuales “la irrupción de un cuerpo ‘raro’ se implanta como una performance” (124), como un acto perturbador.

visualidad y de una textualidad. Más allá del lenguaje con el que se materializara, todo en Lemebel fue *performance*.

Hecha esta aclaración, propongo leer el trabajo de Pedro Lemebel en el género específico del arte de *performance* —también conocido como acción de arte o *happening*— en relación a la pregunta del cuerpo desaparecido y la violencia de Estado. En particular, me detendré en la *performance* “Pisagua” del año 2007, poniendo atención al acto de caminar como gesto simbólico de apropiación del espacio que se interviene. Finalmente, relaciono este gesto con la crónica urbana de Lemebel, la cual también está marcada por el acto de caminar y trazar rutas que la sociedad chilena de la transición neoliberal ha intentado borrar. Así como podemos postular que en Lemebel todo es *performance*, también se puede proponer que es la pregunta por el cuerpo —ya sea el cuerpo deseante, travesti, homosexual, subversivo, o el cuerpo del desaparecido y del torturado— el tema que unifica parte importante de su obra. Al articular la pregunta por el cuerpo desaparecido y por sus reapariciones en distintas contingencias en el proceso de la transición/postdictadura, Lemebel dio cuenta de las inconsistencias de los discursos oficialistas, que buscaban instaurar el consenso como bien último de la experiencia política y democrática, en desmedro de los procesos judiciales que en muchos casos aún hasta el día de hoy no se han realizado y que han mantenido en la impunidad a mucho de los responsables de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura.

“Pisagua” no surge de manera aislada en el trabajo de Lemebel, sino que tiene antecedentes directos tanto en su labor individual como en el colectivo de arte Las Yeguas del Apocalipsis, junto a Francisco Casas.² Las Yeguas trabajaron de manera intermitente entre los años 1988 y

² En la página web www.yeguasdelapocalipsis.cl, creada el año 2015, se hace una recopilación exhaustiva del trabajo performático y visual de Lemebel y Casas, así como también se presenta una bibliografía crítica sobre el colectivo.

1997, instalando la temática homosexual y travesti en el complejo escenario de los últimos años de la dictadura y los inicios de la postdictadura, período en que se estaba negociando la dirección que tomaría el proceso de redemocratización nacional. La visibilización denunciante de la represión por parte de los agentes de la dictadura es recurrente en las intervenciones de las Yeguas. Uno de los ejemplos más emblemáticos y de mayor complejidad simbólica es la *performance* titulada “La Conquista de América” realizada el año 89 en la Comisión Chilena de los Derechos Humanos, en la que Casas y Lemebel bailan cueca descalzos sobre un mapa de Sudamérica cubierto de vidrios quebrados. La filiación de esta acción con las luchas de los familiares de Detenidos Desaparecidos no está marcada sólo por el lugar en que se realizó, sino también por los significantes con los que trabaja: el mapa, el baile nacional, la pareja heterosexual desarticulada, la ausencia, la herida lacerante, la sangre que cubre el continente. Mediante estas acciones, Lemebel y Casas no sólo pusieron en escena la realidad traumática de la represión dictatorial, sino que articularon versiones alternativas de hacer memoria.

Una de las figuras centrales de los estudios de la *performance* en América Latina es la crítica Diana Taylor, en cuyo libro *The Archive and the Repertoire* (2003) desarrolla la siguiente tesis: los actos performáticos en América han articulado una versión alternativa de la memoria colectiva, un registro que desestabiliza el conjunto de discursos, saberes y objetos que componen lo que Taylor denomina “el archivo”. El archivo tendría el propósito de fijar una determinada memoria e identidad cultural, ajena al cambio y la movilidad. En oposición al archivo, que estaría fundamentalmente sustentado en la letra escrita y en otras formas hegemónicas de registro, el “repertorio” sería el amplio conjunto de prácticas culturales que se transmiten por otros medios, abiertos a sus contingencias históricas y al cambio: “The repertoire . . . enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing—in short, all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge” (20). En el caso de “Pisagua”, veremos que

se busca activar una memoria dinámica y cambiante, alternativa al discurso hegemónico consensual de la transición, que tiene el propósito de inmovilizar el acto de memoria en la oficialidad del Monumento, como se discutirá más adelante.³

En distintas instancias, Lemebel aclaró que su carrera literaria estaba emparentada con una doble lucha política: por la justicia contra los cómplices de la dictadura y por el reconocimiento de los derechos de las minorías sexuales. Ambas se conciben como luchas cómplices, así como Jean Franco comenta sobre las intervenciones públicas de las Yeguas del Apocalipsis: “no era posible aislar la liberación sexual de las condiciones represoras de un Estado militarizado que sin embargo no lograba totalmente disciplinar los cuerpos deseantes, aunque la sexualidad y el deseo en este ambiente son marginados, relegados a los muelles, a la oscuridad” (“Encajes de acero” 14). Si bien existe una complicidad entre ambas causas, Lemebel comenta en entrevista con Nelly Richard que la lucha por la justicia y por la memoria era de mayor urgencia que la de los movimientos de minorías sexuales en el contexto de los últimos años de la dictadura y la transición (término que Lemebel más de una vez criticó desconfiado). Al respecto, dice Lemebel: “[l]o que yo tenía de estas acciones tenía que ver con la crispación de decir: somos maricas, pero el tema de los Detenidos-Desaparecidos desapareciendo(se) bajo un pisotón militar es más urgente que el barniz de las uñas quebradas” (citado en Richard 184-85). No quiero con esto subordinar a un segundo plano la importancia de las sexualidades disidentes en la obra de Lemebel, por supuesto, sino recalcar que de primera relevancia en su obra es la herida abierta y viva de la impunidad que define a la postdictadura. Si bien este aspecto no pasa inadvertido en

³ Si bien mi interés no es hablar del monumento en abstracto ni reducir todos los monumentos a una misma lógica, no me detengo en análisis de casos específicos. Para una discusión mayor de la retórica conciliatoria del monumento en el contexto chileno, a partir del caso de Villa Grimaldi, ver Lazzara 129-53.

las lecturas críticas que se han hecho de su trabajo literario, los estudios tienden a prestar mayor centralidad al tratamiento de la homosexualidad en sus textos. De la misma forma, el trabajo de Lemebel en el género de las acciones de arte ha sido menos estudiado que sus incursiones literarias, en especial en el género de la crónica.⁴

El “cuerpo” —en tanto constructo político en el que convergen discursos de disciplinamiento y resistencia— está al centro del trabajo de Lemebel. Para pensar los alcances de la pregunta por el cuerpo, se hace necesario revisar algunas consideraciones teóricas previas. Una discusión permanente en las sociedades post-totalitarias dice relación con la representación de la experiencia de la violencia —desaparición, tortura, exilio— a partir de medios necesariamente incompletos y precarios, como

⁴ Su obra cronística y narrativa ha generado un inusitado interés en el público general y en la crítica especializada, tanto en Chile como en el extranjero—América Latina y la academia norteamericana, especialmente. Entre sus estudios críticos, destacan los libros *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (2005), editado por Fernando Blanco, y *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (2010), editado por Blanco y Juan Poblete. Éste último se publica a partir del congreso *Por qué leer a Lemebel*, organizado en la Universidad de Stanford el año 2007.

La obra del artista visual, por su parte, ha estado subordinada a un segundo plano en términos de recepción, circulación e impacto. En el contexto nacional, recién en los últimos años su trabajo ha recibido más atención y ha superado los circuitos limitados de la contracultura, instalándose en espacios de mayor alcance. Entre el 28 de noviembre de 2014 y el 8 de enero de 2015, se montó en la galería D21 de Santiago la exposición retrospectiva *Arder*, en la que se reunió parte importante de sus trabajos performáticos y visuales en solitario. El año 2016, con motivo de la conmemoración del año de su muerte, la misma exposición se monta en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Se puede ver una trayectoria ascendente en términos de reconocimiento por parte de las instituciones culturales oficiales: desde una galería de nicho especializado al museo público y estatal.

son los distintos géneros artísticos. A su vez necesaria y elusiva, la figura del cuerpo ausente determina cualquier intento por visibilizar y darle presencia en los debates públicos a la experiencia de la violencia autoritaria. En esta línea, la representación de la violencia es necesaria, pero siempre problemática: la pregunta central es cómo representar el cuerpo desaparecido, cómo darle espacio de representación a un referente que ya no está. Como se pregunta Idelber Avelar, en el caso específico de la tortura: “The dilemma of the tortured subject, then, is always one of representability. How can one speak of the unspeakable?” (46). Por su parte, Elaine Scarry plantea que la experiencia del dolor físico y de la violencia desafía cualquier sistema de representación; dolor y lenguaje parecieran repelerse mutuamente:

to bring pain into the world by objectifying it in language, is to destroy one of them: either . . . the pain is objectified, articulated, brought into the world in such a way that the pain itself is diminished and destroyed; or alternatively . . . the pain is at once objectified and falsified, articulated but made to refer to something else and in the process the world, or something surrogate of the world, is destroyed. (51)

El dolor se resiste a entrar armónicamente en la obra de arte. Más que asumirlo como referente fijo de la obra, pareciera que el cuerpo doliente se desplaza a otros niveles de ésta, alterando la dicción y la gramática organizativa de una determinada obra, ya sea textual, visual o performática; se tiende así a una organización más fragmentada y dispersa: “an at least fragmentary means of verbalization is available both to those who are themselves in pain and to those who wish to speak on behalf of others” (13). La tortura, la desaparición y la violencia de Estado no son temas de fácil tratamiento, y la obra artística que busca darles visibilidad debe llevar a cabo una reflexión crítica sobre los medios con que se trabaja, sin obviar las preguntas propias del lenguaje sino haciendo explícitas las imposibilidades y espacios de silencio.

Al pensar en las herramientas o posibilidades del discurso artístico de nombrar el dolor y el cuerpo, Jean Franco propone que la crueldad

impone sus propias metáforas, sus propias formas de nombrarse, materializándose en objetos que a la vez permanecen y se degradan: “Cruelty leaves long-lasting memory traces—hence the recurrent theme of buried book, faded photographs, fragmented testimonies, exhumed bodies, harvests of bones” (*Cruel Modernity* 9). En el caso de “Pisagua”, esta permanencia y degradación de la materialidad con que se nombra la violencia se ve en los pasos desfigurados que el caminar deja en la manto blanco sobre el cual la *performance* se realiza, con una evidente referencia a la sangre de los desaparecidos, que se busca ocultar pero que el trabajo de la memoria vuelve a hacer visible.

“Pisagua” se realiza el año 2007 a las afueras del pequeño pueblo nortino del mismo nombre, un lugar cargado históricamente por la violencia estatal, la detención y la desaparición. En específico, la *performance* responde al descubrimiento de osamentas humanas de 19 detenidos desaparecidos el año 1990. Sin embargo, el pueblo también fue usado como campo de detención en distintos momentos del siglo veinte, por lo que la *performance* también se relaciona con la constante violencia estatal que ha definido la historia reciente del país. A pesar de su aparente sencillez y economía de recursos, “Pisagua” es una obra densamente significativa. Enfrentando un acantilado que da al mar, Lemebel lleva a cabo su acción de arte. El registro audiovisual de la *performance* comienza con Lemebel descalzo descendiendo por una colina del desierto. Se sienta junto a una mesa sobre la cual hay un jarro de agua. A unos metros, hay un lienzo blanco, de unos dos metros de ancho por unos quince de largo. Se pone de pie, y lentamente camina hacia el lienzo. Sobre el paño extendido sobre el desierto, Lemebel camina dejando marcadas sus huellas en rojo. Para que esto suceda, vierte agua sobre el paño antes de pisarlo. Está vestido de negro y en su mano izquierda lleva sus reconocidos zapatos de tacón aguja, referencia a su identidad *queer*. Luego de recorrer todo el lienzo, queda de pie mirando hacia el horizonte de la tarde. El sol está bajando. La cámara retrocede deshaciendo el camino y nos permite volver a ver las huellas ensangrentadas que el caminar dejó en el blanco de la tela; algunas

huellas nítidas, otras desfiguradas. La cámara se sigue alejando. Al fondo, se ve la figura borrosa del artista, con sus zapatos de tacón en la mano y la mirada fija en el horizonte, rindiendo homenaje a los desaparecidos que han reaparecido por el acto del recuerdo.

La *performance* responde a lo que en el arte contemporáneo se conoce como *site specificity*, refiriendo con este concepto las prácticas y obras artísticas que están pensadas para intervenir un lugar específico y dialogar con sus características propias, ya sean políticas, geográficas, urbanísticas, etc. Para determinar el valor cultural de “Pisagua”, es necesario revisar el espacio en que se lleva a cabo: el desierto de Atacama. Ubicado en el norte de Chile, el desierto de Atacama tiene una larga data de representaciones culturales. Desde la emblemática experiencia de la industria del salitre –hito fundacional en las luchas obreras y sindicales de la izquierda– el desierto se ha pensado como un espacio simbólicamente marcado por la injusticia y la muerte, pero también como un lugar de lucha. La *performance* de Lemebel entra en una línea del arte chileno que se empeña en pensar críticamente lo que el desierto significa dentro del imaginario nacional. Artistas como Violeta Parra (la canción “Arriba quemando el sol”), Quilapayún (el disco *Cantata de Santa María*), Eugenio Dittborn (la performance *Cambio de Aceite*) o Patricio Guzmán (el documental *Nostalgia de la luz*) han recurrido al desierto para llevar a cabo sus obras. Esta fascinación por el lugar fantasmal del desierto está atravesada por la experiencia trágica de la muerte y la desaparición, no sólo durante la dictadura, sino también en momentos anteriores. Como plantea Lessie Jo Frazier,

In Chilean history Tarapacá was a site of military glory dating from the period of national conquest, a site of labor strikes and massacres during the era of nitrate extraction, and a site of State violence during World War II and the Cold War . . . the military has throughout the twentieth century centered this remote region in its version of official national memory. (6)

Por su estratégica posición geopolítica y las hazañas militares que ahí han ocurrido, el desierto se ha incorporado en los relatos dominantes

que desde el ejército se han articulado en torno a la formación nacional. La importancia del desierto en el imaginario patriótico militar se ha materializado en acciones concretas por parte de las instituciones del ejército, como son la detención, tortura y desaparición de disidentes, en distintos momentos de la historia reciente en Chile.

La relación con la desaparición de los detenidos políticos es explícita en el caso de la *performance* de Lemebel, pero también se activan una serie de asociaciones veladas. La obra está dialogando con las cargas históricas específicas del lugar en que se sitúa, estableciendo así un vínculo complejo y productivo con el entorno, el cual no funciona como mero receptáculo de la obra, sino que la modifica e interviene en su significado. Es posible pensar en el desierto de Atacama como una contracara negativa de la ciudad —organizada, delimitada, controlada por los sistemas políticos— en donde los criterios de comportamiento social se flexibilizan y en donde las acciones prohibidas se llevan a cabo, en este caso, tanto el quehacer artístico experimental como también la desaparición de personas. Se calcula que en el desierto de Atacama hay entre 800 y 1000 cuerpos de desaparecidos.

Entre los casos de terrorismo de Estado más macabros ocurridos durante la dictadura, destaca el conocido como Caravana de la Muerte. Bajo este nombre, se asigna el recorrido que hizo un grupo de militares durante las semanas posteriores al golpe de Estado de 1973 por diversas regiones del país, con la intención de “acelerar procesos”, lo cual se traduce en ejecuciones con especial crueldad a diversos militantes políticos que participaron en el gobierno de la Unidad Popular. No hay una cifra oficial de muertos, pero se calcula que entre setenta y cien personas murieron, de las cuales la mayoría fueron asesinados en el norte del país, en el desierto. La Caravana de la Muerte recorrió en una semana (del 16 al 22 de octubre de 1973) las ciudades de La Serena, Copiapó, Antofagasta, Calama, Iquique, Pisagua y Arica. Como hito de la pasada de la Caravana de la Muerte, hay un corvo de dos kilómetros de largo dibujado en las afueras de Calama, el cual sólo se ve desde el cielo. El desierto funciona así como escenario de las desapariciones y

también como soporte sobre el cual se registra simbólicamente el horror. Mediante este macabro acto, se está marcando el desierto con un signo de muerte.

Sin embargo, el paso de la Caravana de la Muerte no es el único momento en que se cometieron asesinatos y desapariciones en Pisagua. El pueblo fue utilizado por agentes de la dictadura como campo de prisioneros entre septiembre de 1973 y octubre de 1974. Se estima que 2500 personas pasaron por ahí. En 1990, cerca del cementerio del pueblo se encontraron osamentas de al menos 19 presos políticos. El análisis forense de las osamentas comprueba que los detenidos fueron torturados, se les quebraron huesos, fueron atacados por perros, quemados, se les aplicó electricidad, entre otros actos de violencia extrema. El caso de Pisagua es distinto al de otros centros de detención y desaparición utilizados por la dictadura, ya que la relación del pueblo con la violencia de Estado se remonta a décadas antes del Golpe. Desde los años cuarenta, el puerto es escenario de un largo historial de violencia estatal. Durante distintos momentos del siglo veinte, fue utilizado como campo de detención para diferentes tipos de prisioneros: delincuentes comunes, prisioneros políticos, homosexuales y comunistas (Frazier 15). Lessie Jo Frazier argumenta que la historia de Pisagua cuestiona la narrativa de las élites políticas de la transición, que ven en el Golpe una interrupción a una tradición democrática estable y pacífica.

Los centros de detención y tortura a nivel nacional funcionaron como focos de terror, propagando la posibilidad de la detención y la desaparición en los imaginarios colectivos de la resistencia y de parte importante de la población: “Estos lugares no fueron sólo sitios de exterminio, sino también centros, focos del poder, desde donde se iba elaborando un mensaje mudo dirigido a la sociedad entera” (García 88). Frente a la catástrofe, frente al horror de la violencia ejercida de manera sostenida por un aparato institucional complejo, vale preguntarse cómo han entrado estos casos de extrema violencia en las narrativas dominantes de reconciliación y, fundamentalmente, qué rol podría cumplir la cultura en la formación de una memoria consciente de la

catástrofe, que la haga evidente y que así interpele nuestro presente. ¿Es la *performance* de Lemebel capaz de modificar, afectar o al menos poner en cuestionamiento las formas oficialistas en que la violencia dictatorial fue manipulada por los primeros gobiernos de la transición? Estas preguntas apuntan a los debates de la memoria, tema siempre contingente.

En el caso específico del Chile de la dictadura y la postdictadura, la bibliografía sobre el tema de la memoria y la violencia autoritaria es abundante.⁵ Como es sabido, la memoria es un espacio en pugna, en el que una serie de actores y entidades sociales convergen. Más que un acción conmemorativa anclada en el pasado, la memoria es una actividad estrechamente relacionada con el presente y con aspectos contingentes a la esfera pública. Así, la memoria es un proceso en permanente desarrollo, afectada por luchas ideológicas y sobre la cual se impugnan distintos significados, siempre contextuales e históricamente situados. La memoria activa contingencias y ayuda en la formación de subjetividades políticas específicas, capaces de modificar el presente.

⁵ No es momento para revisar en extenso la bibliografía de los debates de la memoria en América Latina, aunque estas son algunas obras de referencia: el libro de Elizabeth Jelin *Los trabajos de la memoria* (2002) marca un hito ineludible; de la misma forma, para el caso específico chileno, la trilogía *Remembering Pinochet's Chile* (2004, 2006, 2010) del historiador Steven Stern. Para la relación entre violencia estatal y memoria durante el siglo veinte chileno, ver Lessie Jo Frazier, *Salt in the Sand: Memory, Violence, and the Nation-State in Chile* (2007). Sobre la función de la cultura y el arte en los debates de la memoria, destacan los trabajos de Michael Lazzara, *Chile in Transition: the Poetics and Politics of Memory* (2006); Macarena Gómez-Barris, *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile* (2009); y el reciente libro de Fernando Blanco, *Neoliberal Bonds: Undoing Memory in Chilean Art and Literature* (2015). Desde diferentes posiciones y disciplinas, estos autores trabajan la mutabilidad de la memoria, entendida como un proceso en permanente desarrollo y tensión que se materializa en distintos objetos y discursos culturales.

Tomando en cuenta la complejidad con la cual la memoria se articula en una sociedad post-autoritaria, hay que revisar las formas en que la *performance* de Lemebel dialoga con las prácticas conmemorativas del Chile de la transición, considerando el lugar discordante que Lemebel ocupó dentro del campo cultural de dicho período. Para esto, es necesario preguntarse cómo la *performance* se opone o resiste la política conmemorativa del monumento que instaura una versión consensual del pasado.

Siguiendo a Henri Lefebvre, entiendo el “monumento” como una obra de arte público que instala una forma hegemónica de hacer memoria, basada en el acto del consenso:

The monument thus effected a “consensus”, and this in the strongest sense of the term, rendering it practical and concrete. The element of repression in it and the element of exaltation could scarcely be disentangled; or perhaps it would be more accurate to say that the repressive element was metamorphosed into exaltation . . . The social and political operation of a monumental work . . . tends towards the all-embracing presence of the totality. To the degree that there are traces of violence and death, negativity and aggressiveness in social practice, the monumental work erases them and replace them with a tranquil power and certitude which can encompass violence and terror. Thus the mortal “moment” (or component) of the sign is temporarily abolished in monumental space. (140)

“Totalidad”, “borradura”, “exaltación”, “certeza”: pareciera que el monumento pretende anular la historia antes que conmemorarla, situándose en una temporalidad y en una materialidad que sobrepasa su contingencia inmediata, eliminando los rastros de violencia y muerte del pasado.

Frente a la versión solemne e inmóvil que el monumento impone, la *performance* articula una versión dinámica, parcial y cambiante de la memoria, la cual se concibe como un proceso incapaz de ser materializado en una pieza estable y unitaria. En una línea similar a la de

Lefebvre, W. J. T. Mitchell propone la categoría de “arte público crítico”, aquel que pone en evidencia las contradicciones de los discursos consensuales de la esfera pública: “art that disrupts the image of a pacified, utopian public sphere, that exposes contradictions and adopts an ironic, subversive relation to the public it addresses, and the public space where it appears” (3). Esta resistencia a la versión solemne y consensual del acto de memoria se ve en la trayectoria anterior de Lemebel en el género de la *performance*, desde los años ochenta. Sobre la labor de las Yeguas del Apocalipsis, Fernando Blanco plantea: “estos artistas eligieron ‘la cultura cotidiana de las mayorías’ como el espacio cultural para levantar sus lenguajes y proyecto, en abierto *desafío a las perspectivas patrimonialistas* de otros grupos de la escena intelectual chilena de izquierda” (*Reinas* 53, énfasis mío). Es necesario preguntarse en qué gestos estéticos de “Pisagua” se articula esta resistencia a lo que Blanco llama “perspectivas patrimonialistas” de la producción cultural. Por ejemplo, en la fugacidad de la acción: no hay un registro material duradero que se inscriba inamovible en el territorio intervenido. Las huellas que deja el artista en su tránsito por el paño blanco se diluirán, no dejarán marca duradera.

Me interesa el acto específico de caminar –acción central de “Pisagua”– como manera activa de apropiación espacial y de resistencia a la retórica totalizante. Como propone Michel de Certeau, no hay forma de poner en un sistema de representación fijo el acto del caminar, por su condición móvil no es mapeable (97). Haciendo un paralelo entre el lenguaje y caminar, de Certeau plantea que caminar no es, como podría pensarse, una actividad mecánica y meramente funcional, sino una forma de apropiación activa del espacio, mediante la generación de una serie de significados que ligan la experiencia individual del caminante con el espacio social. Caminar tendría un efecto enunciativo y performático (en el sentido de los actos de habla propuestos por Austin y Searle), que modificaría el espacio; de Certeau habla de “[p]edestrian speech acts” (97). Mediante la combinación de elementos visuales, los giros de ruta, la yuxtaposición inesperada de referentes diversos, el caminar actúa como

un texto poético en el espacio, lo habita y lo dota de un sentido complejo: “The long poem of walking manipulates spatial organizations . . . It creates shadows and ambiguities between them” (101). Esta ambigüedad que genera el caminar suspende el sentido totalizante que anteriormente se le había asignado al monumento, entendido como una obra que fija un sentido espacial y de memoria.

Tal como caminar incerta ambigüedad en las organizaciones espaciales, el desplazamiento del caminante está marcado por una serie constante de deportaciones y desplazamientos que hacen evidente la ausencia. Ahora bien, me interesa discutir cómo la errancia, el desplazamiento, la ausencia de un espacio fijo, se da no sólo en la obra performática de Lemebel, sino también en su escritura crónica. Así como el caminar es experimentar la ausencia de un espacio fijo, la crónica es un género no ubicable, en permanente movimiento. Como plantea Domínguez Ruvalcaba, “La crónica de Lemebel no se concreta a un género literario . . . mecanismo dinámico de escritura” (128). Esta escritura dinámica lemebeliana no se materializa en un género único, transita entre diversos registros, cubre distintos temas y se desplaza por geografías culturales heterogéneas entre sí, y discordantes en el escenario urbano del Chile neoliberal. Si bien la poética de la errancia y del caminar puede extenderse a toda la crónica de Lemebel, me interesa detenerme en el texto “Informe Rettig (o ‘recado de amor al oído insobornable de la memoria’”, en la medida que presenta un registro complementario al que ya se ha visto en la *performance*.

Publicado en el libro de crónicas *De Perlas y Cicatrices* del año 98, “Informe Rettig” es un texto cargado de duelo y de memoria. El Informe Rettig fue el resultado de la investigación llevada a cabo por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, creada en Chile el año 1990 por el gobierno de Patricio Aylwin, primer presidente de la transición. En este informe se reconoció oficialmente los casos de violaciones a los Derechos Humanos –torturas, detenciones, desapariciones– ocurridos durante la dictadura. Los miembros de la Comisión eran en su mayoría abogados, de distintas corrientes políticas, incluso había un exministro de la

dictadura, el historiador Gonzalo Vial Correa. A pesar de que Lemebel escribe la crónica a partir del Informe, ésta rápidamente toma distancia del frío registro legalista, entrando en el entramado de los afectos y de los alcances emotivos de la pérdida. No podría ser de otra forma. Asumiendo la voz colectiva de los familiares de detenidos desaparecidos, la crónica recorre distintas facetas del día a día, del vivir con la experiencia cotidiana de la ausencia. El cuerpo ausente se manifiesta en las actividades diarias, en las rutinas, en los rituales del espacio íntimo. No por esto la ausencia deja de ser una lucha constante, no se ha incorporado el duelo en una “normalidad”, sino que se asume la pérdida como una forma de vida, como una forma de lucha: “tuvimos que aprender a sobrevivir llevando de la mano a nuestros Juanes, Marías, Anselmos, Carmenes, Luchos y Rosas” (102); “Tuvimos que rearmar noche a noche sus rostros” (103). Por esto, la búsqueda del paradero de los desaparecidos se entiende también como una forma de interpelar y denunciar el escenario político del presente, ya sea en los tribunales de justicia o en los medios, donde los políticos de la desmemoria “aparecen en la pantalla hablando de amnistía y reconciliación” (103).

El registro mediante el cual el cuerpo ausente reaparece en el texto, recurre a esa fragilidad material de la que hablaba Jean Franco, esas imágenes que transitan entre la desintegración y la permanencia obstinada: “No pudimos dejarlos allí tan muertos, tan borrados, tan quemados *como una foto que se evapora al sol*. . . . Nos obligamos a soñarlos, como quien dibuja *el rostro amado en el aire de un paisaje invisible*” (103, énfasis mío). Se insiste también en nombrar el cuerpo desde una materialidad específica, no cayendo así en memoralizaciones idealizadas ni en retóricas emblemáticas. La crónica lleva el acto de recordar el cuerpo ausente a la experiencia cotidiana, que no se puede subordinar a un discurso oficial totalizador, o a las distintas articulaciones de lo que el historiador Steven Stern, en su trilogía *Remembering Pinochet's Chile*, llama *emblematic memory*:

Memory is the meaning we attach to experience, not simply recall of the events and emotions of that experience Emblematic

memory refers not to a single remembrance of a specific content, not to a concrete or substantive “thing,” but to *a framework that organizes meaning*, selectivity and counter-memory. . . . emblematic memory imparts broad interpretive meaning and criteria of selection to personal memory, based on experiences directly lived by an individual, or on lore told by relatives, friends, comrades, or other acquaintances. (Stern 105-06, énfasis mío)

Tanto la *performance* como la crónica no entran en los marcos organizadores de la memoria, sino que ponen en escena sus intersticios. Luis Martín-Cabrera ha criticado la *emblematic memory* por excluir aquellos registros de la memoria de difícil articulación debido a su origen traumático (17). Es decir, aquellas experiencias traumáticas que por no poder articularse en discursos coherentes y socialmente circulables, quedarían fuera de estos marcos organizadores y jerarquizadores de sentido. La crítica no apunta a la inexistencia de estos marcos que organizan y validan ciertas versiones de la memoria, sino a la densidad discursiva y de experiencia que dejan fuera. En esta línea, Lemebel opera en registros del trauma que no circulan ni se validan socialmente en estos marcos organizadores de la memoria.

El desierto es un lugar extraño para Lemebel. El escenario frecuente de su trabajo fue la ciudad. Esta dislocación geográfica nos da una perspectiva distinta para releer sus crónicas urbanas; desde el desierto en que el travesti se ve como ser ajeno, se pueden pensar otros alcances de su gesto transgresor y crítico. Al escenificar las temáticas invisibilizadas por la transición, el performer Lemebel es una entrada siempre significativa para leer las inconsistencias de los oficialismos de la izquierda patrimonialista, y de la derecha colaboradora con la dictadura. La *performance* de Lemebel se inscribe en una corriente del arte chileno que activa memorias dinámicas, siempre críticas al discurso hegemónico consensual de la transición. Así como el caso del pueblo de Pisagua cuestiona la narrativa que ve en el Golpe un hecho aislado de violencia dentro de una tradición democrática, la *performance* “Pisagua” insiste en los hechos de violencia recurrente en la historia chilena, regresando al

pasado no para recordar pasivamente un conjunto de sucesos ya concluidos, sino para interpelar nuestro presente postdictatorial y poner en evidencia las inconsistencias éticas de la transición. La forma en que Lemebel hace memoria es, sobre todo, haciendo presentes los cuerpos de los desaparecidos, en una *performance* que busca modificar el actual estado del debate político mediante la capacidad transformativa del caminar. Tanto en sus textos como en sus acciones de arte, Lemebel insiste en la materialidad contingente de los cuerpos que nombra, a pesar de recurrir a esas imágenes que transitan entre permanencia y degradación. Son materialidades frágiles, pero que no se evaporan del todo.

OBRAS CITADAS

- Avelar, Idelber. *The Letter of Violence. Essays on Narrative, Ethics, and Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Impreso.
- Blanco, Fernando. “Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel”. Blanco, *Reinas* 27-71.
- . *Neoliberal Bonds: Undoing Memory in Chilean Art and Literature*. Columbus: Ohio State UP, 2015. Impreso.
- Blanco, Fernando, ed. *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: LOM, 2004. Impreso.
- Blanco, Fernando y Juan Poblete, eds. *Desdén al infortunio: sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010. Impreso.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. U of California P: 1988. Impreso.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. “La Yegua de Troya. Pedro Lemebel, los medios y la *performance*”. Blanco, *Reinas* 117-49.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham: Duke UP, 2013. Impreso.
- . “Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia”. *Reinas de otro cielo*. Blanco, *Reinas* 11-23.

- Frazier, Lessie Jo. *Salt in the Sand: Memory, Violence, and the Nation-State in Chile*. Durham, NC: Duke UP, 2007. Impreso.
- García, Antonia. “Por un análisis político de la desaparición forzada”. Ed. Nelly Richard. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000. 87-92. Impreso.
- Gómez-Barris, Macarena. *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*. Berkeley: U of California P, 2009. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Lazzara, Michael J. *Chile in Transition: the Poetics and Politics of Memory*. Gainesville: U of Florida P, 2006. Impreso.
- Lefebvre, Henri. “The Monument”. *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. Ed. Neil Leach. New York: Routledge, 1997. 139-46. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices: crónicas radiales*. Santiago de Chile: LOM, 1998. Impreso.
- Martín-Cabrera, Luis. *Radical Justice: Spain and the Southern Cone Beyond Market and State*. Lewisburg: Bucknell UP, 2011. Impreso.
- Mitchell, W. J. T., ed. *Art and the Public Sphere*. Chicago: U of Chicago P, 1992. Impreso.
- Richard, Nelly. “Como una tiara de rubíes en la cabeza de un pato malandra...”. Conversación con Pedro Lemebel. *Debates críticos en América Latina. Tomo 1*. Ed. Nelly Richard. Santiago de Chile: Arcis-Cuarto Propio, 2008. 177-87. Impreso.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and the Unmaking of the World*. Oxford: Oxford UP, 1985. Impreso.
- Stern, Steve. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke U P, 2003. Impreso.
- . *Remembering Pinochet's Chile. On the Eve of London 1998*. Durham, NC: Duke UP, 2004. Impreso.