

TRAVESTIDAS CICATRICES:
CUERPO Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE PEDRO LEMEBEL

POR

DANIELA PINTO MEZA
Universidad de Playa Ancha

I. VIOLENCIA DE CUERPOS, CUERPOS VIOLENTADOS

Tanto narrativa como performance en Pedro Lemebel aparecen en el escenario nacional como una violenta construcción artística cuyos códigos visuales emergen en el centro de la represión política, toda vez que ésta atenta contra la diferencia sociocultural y económica existente en el país (pobreza, homosexualidad, partido político, etc). Las crónicas se vuelven un espacio de denuncia socio-política, mientras que la performance continúa exponiendo las diferencias socio-culturales. A la sazón, Chile transitaba por un sendero difícil, donde personalidades ligadas al mundo del arte (o a cualquier mundo) se transformaban, con el tiempo, en exiliados, cadáveres o se mantenían, al igual que sus creaciones, en clandestinidad. Por lo mismo, esta realidad socio-política, denominada dictadura militar, represora y autoritaria, logró que en el ámbito artístico muchos nombres vinculados al área se hicieran notar,¹ utilizando el cuerpo como medio de protesta, forma de expresión, ruptura del cánón y objeto artístico, donde la violencia prevalece como uno de los elementos centrales de éstas nuevas formas artísticas.

Ahora bien, dentro de los tópicos que aparecen fuertemente entrelazados al discurso de Pedro Lemebel, tanto en narrativa (en el caso de *Tengo miedo torero* 2001) como en crónicas y en su participación como actor en las instalaciones y las performances artísticas del movimiento Las Yeguas del Apocalipsis,² se

¹ Algunos de estos nombres, pertenecientes a la Escena de Avanzada, son: Diamela Eltit, Carlos Leppe, Raúl Zurita, Francisco Casas, Pedro Lemebel, entre otros.

² Se conoce con este nombre al conjunto integrado por Pedro Mardones Lemebel y el artista Francisco Casas. Definido como un grupo de instalación artística, las *Yeguas del Apocalipsis* se consolidaron en el mundo artístico por la calidad de sus performances y la dura crítica sostenida tras ellas. Su debut se remonta a la tarde del sábado 22 de octubre de 1988, durante la entrega del premio de poesía Pablo Neruda al poeta Raúl Zurita en La Chascona.

encuentra la triada cuerpo/violencia/travestismo. El cronista y artista, a través de sus caracterizaciones, voces y una particular escritura, deconstruye y reconstruye violentamente espacios, personajes y sujetos cuyas existencias quedan *puestas en escena*, desnudas e instaladas en el inconsciente idiosincrásico de la cultura chilena mediante el uso del cuerpo, percibido como cuerpo que resiste embestidas vitales que llaman a reflexionar acerca del estado de marginalidad en que habitan numerosos sujetos: “[...] Y allí, detrás del mesón, a medio vestir con el taparrabos que usan de uniforme, pintándose las uñas y retocándose continuamente el maquillaje, siguen soñándose modelos top [...]” (Lemebel, *Poco Hombre* 73).

De esta forma, siendo utilizados: “[...] A diferencia de la violación a una mujer, que ocurre en la narrativa porno del cotidiano y se deja escurrir como desagüe natural ante la provocación de Eva a la frágil erótica del macho [...]” (Lemebel, *La esquina de mi corazón* 22); y/o destrozados por otros personajes o sujetos cuya característica principal –en la mayoría de los casos– es su pobreza, su marginalidad y su vulnerabilidad sociopolítica, cultural y económica: “[...] Pareciera que dicho urbanismo de cajoneras, fue planificado para acentuar por acumulación humana el desquicio de la vida, de por sí violenta, de los marginados en la repartición del espacio urbano [...]” (Lemebel 10); la violencia del cuerpo se presenta *clara y distinta*.

Así, en este artículo abordo la relación existente entre los conceptos de violencia, cuerpo, homosexualidad, y sus vínculos con la realidad narrada y visualmente expuesta (tratándose de las instalaciones y performance de las *Yeguas del Apocalipsis*),³ presentando la forma a través de la cual estos vínculos son explicitados en la obra, tanto artística como narrativa, de Pedro Lemebel.

Un primer acercamiento a la escritura del autor de *La esquina de mi corazón* (1995) y *Serenata cafiola* (2008) permite evidenciar la rapidez de la traza, el uso del testimonio propio y ajeno como medio de enunciación y las constantes escenas violentas, donde sangre, golpes y sexo, forman el tejido narrativo de su pluma y el motivo central de sus performances, verbigracia, cuerpos desnudos y un travestismo que busca reivindicar derechos y espacios (*Las Yeguas del Apocalipsis*, *La última Cena de San Camilo* 1989 y *Homenaje a Sebastián Acevedo* de 1991):

³ Cabe destacar las diferencias entre Body Art, Instalación y Performance, con el fin de comprender mejor las relaciones entre estas tres categorías artísticas y su vínculo con la acción del colectivo Las Yeguas del Apocalipsis. En primer lugar, el Body Art percibe en el propio cuerpo el significante de su arte, el cuerpo es el objeto creativo: “[...] el cuerpo del artista se convierte tanto en sujeto como objeto de la obra [...]” (Carlson 112). En el caso de una *Instalación artística*, la idea es reconfigurar espacios a través del uso de materiales diversos que, sumados al cuerpo, logra formar una reorganización del lugar, creando una experiencia conceptual y vivencial en los espectadores. La noción de *Performance* será explicada y descrita en el segundo apartado de este artículo.

Y caminó como siempre bordeando el tierral de la cancha, cuando no alcanzó a gritar y unos brazos como tentáculos la agarraron desde las sombras. Y ahí mismo el golpe en la cabeza, ahí mismo el peso de varios cuerpos revoleándola en el suelo, rajándole la blusa, desnudándola entre todos, querían despedazarla con manoseos y agarrones desesperados. Ahí mismo se turnaban para amordazarla y sujetarle los brazos, abriéndole las piernas, montándola epilépticos en el apuro del capote poblacional. Ahí mismo los tirones de pelo, los arañazos de las piedras en su espalda, en su vientre toda esa leche sucia inundándola a mansalva. Y en un momento gritó, pidió auxilio mordiendo las manos que le tapaban la boca. Pero eran tantos, y era tanta la violencia sobre su cuerpo tiritando. Eran tantas fauces que la mordían, la chupaban, como hienas de fiesta; la noche sin luna fue compinche de su vejación en el eriazó (Lemebel, *De perlas y cicatrices* 19)

La violencia puede entenderse de múltiples formas, puesto que no existe una sola y misma manifestación de la violencia (Sánchez), por esto, opera de diferentes modos y está presente desde nuestra primigenia constitución socio-antropológica (Girard; Hobsbawm). En algunas ocasiones existe sistematicidad en el caso de su aplicación (sicariato, tortura), en otros, por el contrario, es desordenada y turbadora. Sin embargo, existen rasgos comunes que permiten percibir su rictus, por ejemplo, la utilización de un objeto distinto de uno mismo (Arendt, *Sobre la violencia*), horizontalidad o verticalidad en su accionar (Dorfman), su transmisión social y discursiva (Rotker) y el abandono de las oposiciones mediante la aplicación de una fuerza (Freud, *Lo Ominoso*). Son todas estas características las que forman y dan cuerpo al trabajo de Lemebel, toda vez que, tanto en sus crónicas como en su novela y sus instalaciones artísticas, la violencia se expresa de forma explícita como ocurre en la performance *Cuerpos Contingentes* o en su traza cronista:

[...] Después el travesti regresa a su ‘vereda tropical’ contando el dinero ganado en su terapia fugaz. Los escasos billetes sustraídos al presupuesto de la familia chilena, que aún no le alcanza para pagar el arriendo [...] Su pobre mamita, la única que la comprende, que le arregla la peluca y le echa condones en la cartera pidiéndole que se cuide, que los hombres son malos, que nunca se suba a un auto con más de uno, que les tome la patente por si acaso, por si la dejan desnuda y toda quemada con cigarros [...] (Lemebel, *Poco hombre* 213)

Políticamente, el travesti es considerado un personaje marginado y marginal. En ella/el, el cuerpo es una herramienta de trabajo (en el caso de la prostitución) que hace más fuerte la brecha social contagio/enfermedad y más cercana la pareja travestismo/pobreza, posicionando al homosexual en la periferia del discurso socio-político que marcan las directrices éticas y públicas para el resguardo de la persona y el ciudadano.

También la violencia en Pedro Lemebel se antoja tácita, donde sutiles destellos enunciativos y escenográficos logran matizar la narración o la representación, permitiendo al lector/espectador reconstruir trazas de violencia, por ejemplo, en la crónica *Loco Afán* (1996), donde se retratan distintas historias relacionadas con el mundo homosexual y travesti, las vicisitudes de un lugar en donde el ser gay significa exclusión y discriminación socio-política e histórico-cultural, y en el cual el SIDA se apropia del cuerpo aumentando la escisión social de quienes la padecen. Aquí no hay nombres, no hay sujetos, sino un todo llamado Latinoamérica al que se alude con el fin de re-pensar la marginalidad sexual de quienes lo habitan:

[...] Cadáveres sobre cadáveres tejen nuestra historia en punto cruz lacre. Un cordón de costras borda el estandarte de raso revenido en aureolas de humo que desordenaron las letras. Separando en estratificaciones de clase a locas, maricas y travestis de los acomodados gays en su pequeño arribismo traidor. Doble marginación para un deseo común, como si fueran pocas las patadas del sistema, los arañazos de la burla cotidiana o la indiferencia absoluta de los partidos políticos y de las reivindicaciones del poder homosexual que vimos empequeñecido por la lejanía [...] (*Loco Afán* 118)

Es en esta grisácea vorágine en la cual la violencia (en todas sus dimensiones) se une al imaginario narrativo, proyectando la imagen de una sociedad precaria en términos armónicos desde la perspectiva social. Un hecho que por lo demás no solo atraviesa Chile “[...] Decir que la violencia es el problema fundamental de América y del mundo es solo constatar un hecho. Que la novela hispanoamericana refleja esa preocupación se advierte en cada página escrita en nuestro continente” (Dorfman 9), sino que, además, hunde sus huellas en una historia continental aun más vasta, donde la violencia es una forma de vida. Respecto a esta idea de violencia (específicamente urbana y social), Rotker señala que:

La violencia produce crisis en todos los órdenes, también en el del discurso. Los individuos buscan sus propias articulaciones, repitiendo una y otra vez sus relatos personales, acaso al modo de exorcismo de una experiencia traumática, acaso al modo de explicar un panorama político y económico cuya complejidad es aprehensible ahora a partir del pequeño cuento de una persona a otra. (Rotker 9)

En la obra del escritor chileno, la noción de violencia trastoca las vidas de los personajes y sujetos, confiriéndoles voces cuando han sido silenciados: “[...] Casas y Lemebel proponen un nuevo discurso fragmentado, alternativo al tradicional, al utilizar el travestismo como una postura artística y política radical para descentrar nociones de la identidad, no solamente sexual, sino nacional, étnica y cultural [...]” (Kulawik,

“Travestir para reclamar” 104); otorgándoles un lugar central dentro del entramado vivencial que su obra describe o caracteriza, porque la vida retratada es la cotidianidad de aquellos que son caracterizados por su pluma:

[...] Nunca se sabe si una bala perdida o un estampido policial le va a cortar el resuello de cigüeña moribunda, acaso esta misma madrugada de viernes, cuando hay tanta clientela, cuando lo niños del barrio alto se entretienen tirándoles botellas desde los autos en marcha. Cuando se le quebró el taco corriendo tras el Lada amarillo, y le ganó la Susy, más joven, más atinada, puede ser ésta la última vez que vea la ciudad emerger entre los algodones rosados del alba. Así tan sola, tan entumida, tan gorriona preñada de sueños, expuesta a la moral del día, que se asoma tajeando su dulce engaño laboral. (Lemebel, *Poco hombre* 213)

Asimismo, este fenómeno vivencialmente violento, se muestra en las fotografías *Las dos Fridas* y *Lo que el Sida se llevó* (ambas de 1989) en las cuales, Casas y Lemebel, utilizando oscuros y antiguos vestuarios (en la segunda sesión fotográfica), maquillajes exuberantes y utensilios diversos, como alambres o máscaras que en algunos casos simulan muerte o enfermedad (por ejemplo las máscaras de color blanco, sin expresión que simbolizan la desidentidad, o aquella con forma de calavera que emula la muerte), retratan de un modo simbólico y satírico las consecuencias sociales de SIDA y la (des) humanización de la sociedad ante la homosexualidad.⁴ De este modo, los trazos de violencia son evidenciados a través del cuerpo y sus expresiones dejando entrever las múltiples formas de su ejercicio social. Estos rasgos permiten vislumbrar una praxis de la violencia arraigada a distintos elementos, entre los que se hallan, como había

⁴ Al respecto, el texto de Susan Sontag en *El SIDA y sus metáforas* propone que el cuerpo atacado, contagiado con el SIDA, padece el deterioro, no solo fisiológico, sino también social y moral. En su manifestación socio-cultural, el SIDA exacerba prejuicios y temores, divide a la sociedad entre sanos y contagiados, estigmatizando el miedo ante la muerte. Por lo mismo, el cuerpo enfermo, pensado como débil y moribundo, es alejado del cuerpo sano (entendido idealmente), produciendo el quiebre en la percepción social de la enfermedad: “[...] Se considera cada vez con mayor frecuencia que cuando el test del VIH da positivo (cosa que habitualmente significa la presencia no del virus sino de los anticuerpos del virus), el individuo está enfermo. A partir de ese momento, estar infectado significa estar enfermo. Esa inestimable idea propia de la medicina clínica, «Infectado pero no enfermo», (el cuerpo «cobija» muchas infecciones), está siendo sustituida por ideas biomédicas que, cualquiera que sea su justificación científica, no son sino la resurrección de la lógica anticientífica de la mácula, y transforma la frase infectado pero sano en una contradicción [...]” (Sontag 57). En Chile el caso no es la excepción. Aquellos contagiados, están enfermos. En Lemebel esta problemática cruza toda su obra, siendo un elemento que marca su escritura. En sus crónicas lo que existe en una defensa pública y privada del contagiado y del enfermo: “[...] Así mismo, con tanta facilidad como quien pisa un chicle, se pegó la sombra, que en el sidario penitencial crece como musgo venenoso por las paredes [...] A lo mejor, por eso asumí el sida como una doble condena privada y sentimental, pensando que la vida era sabia, pero a veces tan injusta, por donde pecas pagas al degollar un gorrion con la caricia de un filo” (Lemebel, *Loco afán* 115-116).

estipulado anteriormente: des-identidad, marginación y autodestrucción.⁵ En palabras de Arendt:

[...] la violencia –a diferencia del poder o la fuerza– siempre necesita herramientas [...] La verdadera sustancia de la acción violenta es regida por la categoría medios-fin cuya principal característica, aplicada a los asuntos humanos, ha sido siempre la de que el fin está siempre en peligro de verse superado por los medios a los que justifica y que son necesarios para alcanzarlo. (*Sobre la violencia* 10)

Pero ¿qué relación existe entre el cuerpo y la violencia en la obra de Pedro Lemebel? ¿Existen nexos, articulaciones que permitan vislumbrar la triada cuerpo/violencia/travestismo en la obra *lemebeliana*? Primeramente, el cuerpo y sus manifestaciones se muestran en la narrativa de Lemebel como una temática rica en significaciones simbólicas, discursivas, propias del autor. Estos simbolismos se observan en el uso y el desuso del cuerpo (observado como “lo raro”, artefacto, mercancía u objeto) y en la violencia con la cual es retratado este cuerpo, que queda en evidencia a través de las numerosas expresiones presentes en sus escritos: “[...]El miedo se me fue pasando / de atajar cuchillos / en los sótanos sexuales donde anduve / Y se rieron de mi voz amariconada / Mi hombría fue morderme las burlas [...]” (*Poco hombre* 35). De este modo, en el autor chileno lo que existe es una dinámica pictórica del cuerpo (manifiesta con mayor fuerza en sus performances) construido como metáfora de violencia, ausencia y transgresión.

En este sentido, una primera aproximación a la dimensión del cuerpo en su obra se muestra mediante el travestismo y el uso del cuerpo (la voz) en la enunciación narrativa, en las imágenes del relato y en los elementos utilizados para recrear espacios

⁵ La violencia, desde la perspectiva culturalista, es pensada como el resultado de complejos procesos de articulación entre el sujeto (ámbito privado) y su colectividad (ámbito público), donde los individuos, “[...] interiorizan o exteriorizan sus pulsiones, organizando y ordenando sus afectos y su agresividad en la misma medida en que puede fortalecer o debilitar al Estado o a sus estructuras institucionales de la vida colectiva” (Arteaga 127). Refiriéndose a este punto, Michel Wieviorka sostiene que: “This violence gives an image of the subject in an *unrefined* state; it emerges because before even attempting to construct him- or herself, the individual person must exist, must protect his or her physical being, must save his or her life and thus conserve the possibility of becoming the actor of his or her existence at a later point in time by refusing the prospect of being crushed or negative [...]” (47). En las crónicas de Pedro Lemebel la alusión a procesos socioculturales causantes del ejercicio de la violencia quedan expuestos en el relato “Barberella Clip”, donde se alude al aumento de consumo tecnológico ligado a las prácticas sexuales y al cuerpo como mercancía modernista: “[...] Así, un bombardeo de imágenes va acosando la vida con estímulos erógenos, pero por sobrecondición de signos al acecho; la sexualidad pareciera desplegarse al rincón más castrado, donde la masturbación electrónica sólo es un pálido éxtasis para la demanda del cuerpo social” (*Poco hombre* 241). En este sentido, en este cuento es posible visualizar la violencia desde un matiz cultural que justifica mas no legitima el ejercicio de la violencia.

y sujetos en sus instalaciones o fotografías. Así, para Krziztof Kulawik, el discurso narrativo *lemebeliano* se estructura en función de las relaciones de representación de las identidades (subjetividades):⁶

El travestismo (cross-dressing) [...] Constituye una (re)presentación simbólica externa de la sexualidad opuesta a la designada al nacimiento, con implicaciones sociales-comunicativas (implica comunicación externa entre dos sujetos: ‘yo’, diferente o el mismo que el ‘otro’ en términos sexuales), de personificación, actuación, fingimiento y simulación. Puede tener otros fines, como el *drag*, teatral, humorístico y paródico; el *passing*, disfraz y ocultamiento de la verdadera identidad; el *gender-bending*, una mezcla indiscriminada de elementos femeninos con masculinos para demostrar su arbitrariedad [...]. (*Travestismo lingüístico* 31)

En este punto, el cuerpo es un modo de representar fácticamente la violencia. Este cuerpo que es desconstruido por Lemebel se presenta cual imagen *otra* que se enfrenta tanto al discurso hegemónico como al observador externo o en extraposición a la obra. Siguiendo esta idea, Antonin Artaud en *El teatro y su doble* (1978), piensa que es en la construcción vocálica de las identidades en el relato y en la *performance* narrativa donde se logran evidenciar las distintas escenas de la novela como reconstrucción de subjetividades, donde un cuerpo *otro* se vuelve un acontecimiento figurativo. Por lo mismo, en el caso de la *performance* el cuerpo es presentado como simulacro. Una imagen que parodia los binarismos sexuales, imponiendo un estilo nuevo.⁷ Estilo que es poco aceptado en el ámbito público debido a su no identificación con los géneros imperantes, ejemplo de esto son el conjunto mayor de instalaciones y *performance* que crea el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis (*Estrellada* 1989, *De la nostalgia* 1991, entre otras).

⁶ El travestismo es una posición intermedia entre lo femenino y lo masculino, donde las figuras encarnadas suelen rupturizar los modelos genérico dominantes y aceptables en la sociedad produciendo una desestabilización de los arquetipos instituidos como *naturales*, implicando la aparición de una nueva identidad. Por lo mismo, la utilización de vestuario, máscaras, antifaces, entre muchos otros, hiperbolizan la representación de las identidades (Loca, homosexual), señalando su propia contingencia en el plano socio-cultural.

⁷ A esto Kulawik, en su análisis de *Loco Afán* acerca de la propuesta *sex-text-ual* de Pedro Lemebel, establece los vínculos sostenidos entre literatura y *performance*. El investigador polaco sostiene que: “[...] la denuncia desde el cuerpo diferente a las torturas y muertes a los homosexuales y al mercado que –tras la matriz estadounidense– borra las prácticas sociales, culturales y artísticas locales hace posible la aparición y visibilidad de ese cuerpo que, a la vez, retoma las voces de los demás cuerpos marginados. Lemebel se reapropia del concepto de gay, utilizado por la sociedad para patologizar y degradar a los homosexuales, para desde él ejercer la oposición [...]” (“Travestir para reclamar” 109).

2. LA INSTALACIÓN DE LA ESCRITURA

La noción de performance⁸ posee matices que se distinguen de otras obras de arte al proponer como agente activo en su producción al sujeto (tanto el que actúa como el que observa la puesta en escena). En este sentido, la performance instala el cuerpo, a la acción del cuerpo, mediante un acontecimiento que se da en un espacio determinado y en un tiempo presente/presencial. Por lo mismo, el actor o *performer* al ser un cuerpo en escena establece una presencia que va a dar origen al acontecimiento (Arriagada 51). Así, Richard Schechner establece que en el acto de la performance lo que existe es una transgresión (culturalmente vinculada a los simbolismos que el espectador puede vislumbrar y, por ello, comprender) que es dada en una sociedad determinada y que no solo responde a actividades artísticas, sino más bien a toda actividad donde los sujetos sean los protagonistas: “[...] Games, sports, and theater (dance, music) mediate between these extremes. It is in these activities that people express their social behavior. These three groupings constitute a continuum, a sliding scale with many overlaps and interplays [...]” (Schechner, *Essays on Performance Theory* 26). De este modo, es posible establecer que el *acontecimiento* otorga una experiencia estética para el performer y el público simultáneamente, ya que ambos son cuerpos, uno exhibido y otro que observa, comunicándose mediante su presencia y cercanía física (estímulos, percepciones, experiencias compartidas y reacción), lo que implica la *actividad* permanente del observador:

Algo es una ‘performance’ cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición, dicen que lo es [...] Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con las conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas. (Schechner, *Performance, teoría* 13)

De este modo, una performance es un diálogo con el que observa. Una comunicación cuya voz se hace en el tiempo, articulándose en función de la contingencia socio-cultural. Ésta busca establecer puentes de acción entre el sujeto-objeto y el sujeto-espectador formando un nexo, que solo cuando es presentado, es instalado y logra su cometido: re-pensar la cotidianidad.

⁸ Según Galia Arriagada: “[...] La Performance ha de instalarse en Chile a causa de nuevos códigos visuales que emergen debido a medidas violentas en el ámbito artístico, una intervención autoritaria que deriva en optar por la clandestinidad. Se coartó la libertad al estar el arte sistematizado por restricciones culturales, sobre todo en el caso de no pertenecer a los organismos o instituciones inscritos en la circulación artística regulada por el oficialismo [...]” (22). Es en este escenario en el que Las Yeguas del Apocalipsis, así como el grupo C.A.D.A. logran instalarse en los espacios públicos creando enfrentamientos simbólicos con estos códigos y, en general, con la cultura epocal.

Ahora bien, en el caso de las performances realizadas por Pedro Lemebel y Francisco Casas, el cuerpo es presentado como un instrumento que evidencia la violencia. Cuerpo homosexual mediante el cual logran transgredir las barreras políticas y dictatoriales en las que se encuentra inserto el Chile de los años 80.⁹ Las instalaciones expuestas por Lemebel y Casas poseen elementos constitutivos que dejan entrever la violencia bajo todas sus aristas. Por ejemplo, en la instalación denominada *Cuerpos Contingentes* del año 1990, donde artefactos y utensilios son usados como señal de protesta ante una situación social que enfrentan, mayoritariamente, la población homosexual. En la escena, Las Yeguas del Apocalipsis se presentan desnudos y atados a dos sillas de ruedas que eran conducidas por Rocío Ramos (vestida de enfermera). Maquillados, aludiendo a enfermos, con alambres de púas y pajaritos disecados sobre sus piernas, Lemebel y Casas fueron lentamente conducidos por Ramos. La idea era mostrar los problemas y los estragos del virus del VIH, proponiendo una denuncia *encarnada* acerca de la enfermedad y sus consecuencias sociales en el país, mediante la violencia que representan las púas, la sangre, la lentitud del sistema de salud y la desnudez del contagiado. Además, otros visibles rasgos de la violencia que se pueden distinguir en sus instalaciones son: el disidente movimiento constante de los performers (*A media Asta* de 1987 y *Refundación de la Universidad de Chile* de 1988, donde los actores deambulan por la calle sin un rumbo fijo, pero enfrentándose al espacio opresivo), la sangre (*La conquista de América* de 1989, *Cuerpos contingentes* de 1990, *Las dos Fridas* del mismo año. A través de la escarlata sustancia, los performers crean la ilusión de dolor, realizando la posición de víctimas ante una sociedad silenciada y represora), el vestuario extremadamente desafiante (*Instalamos dos pajaritos, como palomas en alambritos* de 1990) o la desnudez total (*Refundación de la Universidad de Chile* de 1988).

Las performance *lemebelianas* trastocan el escenario nacional mediante el enfrentamiento constante a los cánones socioculturales y políticos que existen. En este sentido, el cuerpo (*per*)formado logra transformar el espacio, travestir los distintos escenarios en los cuales se inscribe llamando a la insurrección de los cuerpos que son vistos, sentidos. Así, las instalaciones son estrategias donde la unión de las acciones capta la atención del otro, rupturizando los estados socialmente represivos. Aquí la violencia vuelve a enunciarse. Recordemos, por ejemplo, la performance titulada *Tu dolor dice: minado* de 1993, en donde, simbólicamente se recuerdan los

⁹ A través de sus performances, Las Yeguas del Apocalipsis inscriben en el cuerpo, desde 1987, un cuerpo travestido, en pugna con los artefactos hegemónicos del poder chileno y latinoamericano. Sus acciones de protesta, en un primer momento, se orientan a denunciar la disciplina que el régimen militar imponía sobre los cuerpos, aunque más tarde, con el retorno de la democracia y el neoliberalismo, comienzan su actividad política-económica, y la crítica se dirige a cuestionar e invalidar las acciones mercantilistas, donde el mercado convierte la diferencia, en mercancía artefacto, herramientas, espectáculo y moneda.

estragos de la violencia en tiempos de dictadura (desapariciones de personas, muertes y torturas), mediante la utilización de copas de agua y tierra que se hallan sobre el piso del edificio que con anterioridad, en tiempos de dictadura, había sido la Central Nacional de Inteligencia (CNI).

Finalmente, estas prácticas, que desde su nacimiento entremezclaron géneros, como el Body Art, la Danza y el Teatro, ampliaron sus fronteras y se posicionaron en los espacios, delineando al cuerpo como instancia de apertura hacia la sociedad y evidenciando el proceso de la performance del cuerpo y la corporalidad como formas de ataque contra el silencio. Así la violencia se encuentra presente en Lemebel más allá de su pluma y su metáfora.

3. REFLEXIONES (PER) FORMÁTICAS

En síntesis, el aporte original y posiblemente, el más rico en significaciones en la obra de Pedro Lemebel, radica en su capacidad para recrear mundos violentados y violentos; donde el cuerpo inscribe su traza a punta de tacón y arañazo:

[...] fundamentalizar el único lugar donde no puedan coaptarme con la limosna miserable de los derechos civiles. Ser tan roja, tan marica, tan pegada, tan resentida que fundo un territorio arcaico donde no puedan alcanzarme con su beneficencia ortopédica de igualdad. (Lemebel en Rojas)

Lúgubres espacios por donde los seres, en especial el universo travesti, no pueden transitar debido a la represión, que no es solo una arista manifiesta de una simbólica violencia “[...] Todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza [...]” (Bourdieu y Passeron 4); sino, más bien, la observancia del miedo a no volver, a no existir o, a saberse vivo, porque en Lemebel “ser pobre y maricón es peor” (*Poco hombre* 35). En este aspecto, la enunciación en el texto y la *puesta en escena* de Las Yeguas del Apocalipsis en sus diversas performances e instalaciones, se presenta unida a una violencia urbana y social, de la que nadie puede escapar puesto que ha emergido mediante la ideología de aquellos que controlan el poder y de aquellos *otros* que han sido dominados. Así, desde el margen no sólo socio-cultural sino también literario (el caso de la crónica) y performático, Lemebel crea un diálogo entre cuerpo, violencia y travestismo, donde Chile (desde el cariz socio-político) es el elemento descrito en sus crónicas y aludido en sus performances, posicionándose en un escenario propio cultivado, a la sazón, por su traza. En este sentido, su voz rupturiza el género y los cánones que inscriben al cuerpo y su corporalidad según disposiciones sociales hegemónicas; denunciando la violencia (en todas sus

formas y bajo cualquier constructo teórico) que arremete contra los cuerpos en un infinito vaivén de plumas y cicatrices.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hanna. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- _____. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Editorial Lumen, 2003.
- Arriagada Reyes, Galia. *Performance: intersticio e interdisciplina*. Santiago de Chile, 2013.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Enrique Alonso y Francisco Abelando, trads. Madrid: Editorial Edhasa, 1978.
- Arteaga Botello, Nelson. “El espacio de la violencia: un modelo de interpretación social”. *Revista Sociológica* 18/52 (2003).
- Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron. *Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica*. Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales. <cholonautas.edu.pe> 5 marzo 2015.
- Carlson, Marvin. *Performance, A Critical Introduction*. Nueva York: Ed. Routledge, 2004.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América Latina*. Barcelona: Anagrama 1972.
- Freud, Sigmund. *Lo Ominoso (Lo Siniestro)*. Tomo XVII. Obras Completas. 1919. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1990.
- _____. *Tótem y tabú*. Tomo XIII. Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Girard, Rene. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Hosbawn, Eric. *La anatomía de la violencia en Colombia*. Bogotá: Instituto de Estudios Colombianos, Rebeldes Primitivos, 1974.
- _____. *Gente poco corriente: resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Crítica, 2013.
- Kulawik, Krzisztof. (101-117) “Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/textual de Pedro Lemebel y Francisco Casa en la urbe chilena”. *Revista de Literatura ALPHA* 26 (Julio 2008).
- _____. *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2009.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. 1995. Santiago de Chile: Seix Barral, 2004.
- _____. *De perlas y cicatrices*. Crónicas radiales. Santiago de Chile: LOM, 1998.
- _____. *Adiós mariquita linda*. 2004. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2005.
- _____. *Tengo miedo torero*. 2001. Santiago de Chile: Editorial Seix Barral, 2014.
- _____. *Zanjón de la Aguada*. Santiago de Chile: Planeta Chilena, 2003.
- _____. *Loco Afán: Crónicas de sidario*. 1996. Santiago de Chile: Editorial Seix Barral, 2009.

- _____. *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Polo López, Marco. “La violencia y lo sagrado: la teoría mimética en la filosofía de René Girard”. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/violencia-sagrado-teoria-mimetica.pdf>>. 5 marzo 2015.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. Ensayos sobre crítica cultural sobre Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- _____. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Rojas, Carolina. “Esta lengua tiene sus costos”. Entrevista a Pedro Lemebel, publicada en *Semanario de Cultura* Ñ. <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/entrevista-Pedro-Lemebel-hablame-de-amores_0_829117124.html>. 2 marzo 2015.
- Rotker, Susana. *Ciudades escritas por la violencia. Ciudadanías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 2000.
- Sánchez, Gonzalo. “Los estudios sobre la violencia. Balance y perspectivas”. Pasado y presente de la violencia en Colombia. Bogotá: CEREC, IEPRI, 1995.
- Schechner, Richard. *Essays on Performance Theory*. London: Routledge, 1998.
- _____. *Performance, teoría y practicas interculturales*. Buenos Aires: Ediciones Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Sontang, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. 1978. Buenos Aires: Editorial Taurus, 1996.
- _____. *El SIDA y sus metáforas*. 1988. Buenos Aires: Impresiones Sud América S.A., 2003.
- Wieviorka, Michel. *Violence and the Subject*. Published by Sage. <the.sagepub.com>. 2 marzo 2015.