

Bucknell University

Bucknell Digital Commons

Faculty Journal Articles

Faculty Scholarship

Fall 12-20-2017

“La Frida no Envejeció, Yo soy la Frida Envejecida”. La Ultima Performance de Pedro Lemebel

Fernando A. Blanco

Bucknell University, fab010@bucknell.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.bucknell.edu/fac_journal



Part of the [Latin American Literature Commons](#), and the [Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Blanco, Fernando A.. "“La Frida no Envejeció, Yo soy la Frida Envejecida”. La Ultima Performance de Pedro Lemebel." *Cuadernos de Literatura* (2017) : 67-78.

This Article is brought to you for free and open access by the Faculty Scholarship at Bucknell Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Faculty Journal Articles by an authorized administrator of Bucknell Digital Commons. For more information, please contact dcadmin@bucknell.edu.

"La Frida no envejeció, Yo soy la Frida envejecida". La última *performance* de Pedro Lemebel

"Frida did not age, I am the aged Frida".

The last performance of Pedro Lemebel

"A Frida não envelheceu, Eu sou a Frida envelhecida".

O último performance de Pedro Lemebel

Fernando A. Blanco

BUCKNELL UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

Profesor asociado y director del programa de Estudios Latinoamericanos

en Bucknell University; PhD, Ohio State University. Sus publicaciones abordan los debates sobre memoria y sexualidad en Latinoamérica.

Es autor de *Desmemoria y Perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado* (Cuarto Propio, 2010)

y *Neoliberal Bonds: Undoing memory in Chilean Art and Literature* (Ohio State UP, 2015). A su vez, es editor de *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (Lom,

2004) y coeditor, con Juan Poblete, de *Desdén al Infortunio: sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (Cuarto

Propio, 2010). Correo electrónico: fab010@bucknell.edu

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl21-42.feys



Resumen

A partir de su último encuentro con Pedro Lemebel, el articulista lee la proxémica de dicha cita como un epígrafe performático que permite ordenar de manera comprensiva y especulativa la producción *transmedial* de Lemebel (crónica, novela y *performance*). Se concluye que, en sus distintas acciones, los textos de Lemebel funcionan como herramientas de un operador de la historia cultural chilena a través de la manipulación de los signos del cuerpo homosexual.

Palabras clave: Pedro Lemebel; *performance*; las Yeguas del Apocalipsis; imagen; *memento mori*

Abstract

Based on his last encounter with Pedro Lemebel, the writer reads the proxemics of this quote as a performative epigraph that allows to order in a comprehensive and speculative way the transmedial production of Lemebel (chronicle, novel, and performance). We conclude that, in his different actions, Lemebel's texts function as the tools of an operator of Chilean cultural history through the manipulation of the signs of the homosexual body.

Keywords: Pedro Lemebel; performance; The Mares of the Apocalypse; image; Memento Mori

Resumo

A partir do seu último encontro com Pedro Lemebel, o articulista lê a proxémica de tal citação como epígrafe performático que permite ordenar de forma abrangente e especulativa a produção transmedial de Lemebel (crônica, romance e *performance*). Conclui-se que, em suas diferentes ações, os textos de Lemebel funcionam como ferramentas de um operador da história cultural chilena através da manipulação dos signos do corpo homossexual.

Palavras-chave: Pedro Lemebel; *performance*; las Yeguas del Apocalipsis; imagem; *Memento Mori*

RECIBIDO: 15 DE JULIO DE 2016. ACEPTADO: 07 DE ENERO DE 2017. DISPONIBLE EN LÍNEA: 29 DE DICIEMBRE DE 2017

Cómo citar este artículo:

Blanco, Fernando A. "La Frida no envejeció, Yo soy la Frida envejecida". La última *performance* de Pedro Lemebel". *Cuadernos de Literatura* 21.42 (2017): 67-78. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.feys>

“Podría escribir clarito, sin tantos recovecos, sin tanto remolino inútil [...] pero no vine a eso”.

PEDRO LEMEBEL, *POCO HOMBRE*

1.

Comienzo esta intervención con la imagen que Pedro Lemebel (1952-2015) quiso dejarme —dejarnos— la última vez que nos encontramos. En ella, un Pedro adelgazado por la enfermedad mira desafiante al angular de la cámara desde su silla de ruedas. Los ojos negros, pendientes del visitante, se desplazan lentamente en sus cuencas hasta detenerse en el instante que cierra el obturador de las improvisadas lentes de los iPhones con los que estábamos premunidos algunos de sus amigos. Nos había pedido que fotografiáramos su loco afán performático, el proceso de obra. Frente a mí, a nosotros, en dos o tres minutos, la sombra luminosa de Frida había acontecido. Convocada en un montaje sorpresivo, el operador de imágenes que es Pedro echa mano de elementos visuales que los *dolientes* aportan. Lemebel apura desde su inmovilidad relativa la puesta en escena de la “aparecida”. Comienza con el maquillaje espeso de su entrecejo, reclama por un turbante amarillo que termina entrelazado a un pañuelo palestino que ciñe su cabeza. Alguna de las amigas le entrega un collar-colgante de ámbar con el que Lemebel orilla el hueco de la cirugía en la garganta, mientras sus manos torea en al aire la bandera del Partido Comunista descendida como mortaja sobre las piernas. Frida está frente a nosotros. Rescatada de la imaginación plástica y cultural de Pedro, para visibilizar la sombra de la muerte que nos aterra en ese momento, fantasma de la aniquilación por venir. Es este gesto funerario el que rescata Lemebel en la sentencia que me susurra antes de comenzar: “Fer, la Frida no envejeció, yo soy la Frida envejecida”.

No envejeció; murió antes de tiempo, entregándose a la dialéctica de una doble desaparición, una material y otra imaginaria. Lemebel ha anticipado su propio futuro en este duelo, en el que, al igual que a Frida, le corresponderán dos momentos. El primero para el cual prepara su mortaja, bajo el rostro de Frida, y el segundo, que devendrá *a posteriori*, con todos los rostros de Lemebel que proliferarán como fantasmas en cada nueva repetición. Esta paradoja de la imagen y su fantasma la explica Georges Didi-Huberman en *El gesto fantasma* de la siguiente manera: “Un cadáver está realmente muerto cuando está muerto dos veces: una vez como cuerpo (cuerpo destinado a desaparecer en

la tierra como materia), otra vez como psique (cuerpo destinado a reaparecer otra vez en las imágenes como fantasma)” (291).

No hay punto de conexión con la icónica intervención de las Yeguas del Apocalipsis del 89,¹ en la que los performers se desdoblaban en Fridas gemelas unidas por el cordón umbilical al imaginario de las violencias infringidas contra indígenas, mujeres y homosexuales. La tensión de esta imagen estaba implicada con el acontecer del presente. Con la vida descarnada de sujetos a la intemperie. Lo que aquí aparece es el montaje de otro travestimiento, el de la figura imaginaria de Kahlo que se rescata de un pasado para reeditarse en un tiempo nuevo como mortaja del rostro de Lemebel, reinaugurando una genealogía de cuerpos dolorosos. Materia poética de la enfermedad. Didi-Huberman cita a Pierre Fédida en su “L’ombre du reflet” para destacar la función de la imagen en la contemporaneidad. Esta aparece en su reflexión íntimamente ligada a la pérdida de su genealogía, al duelo y a la ausencia. Dice el texto de Fédida “[...] Si todavía queda alguna posibilidad de tocar el dolor humano, será a través de las formas fantasmales de los aparecidos de un duelo inconsolable” (citado en Huberman 283). Precisamente Lemebel, en varios de sus trabajos anteriores —pienso en particular en *Lo que el sida se llevó*—,² había ya ensayado utilizar el cuerpo homosexual y sus significantes como depositario sensible de las experiencias de dolor frente a la muerte de sujetos violentados. La dictadura, el sida y la homofobia aparecían retratados, por ejemplo, en cada una de las treinta fotografías de esa *performance* y, en mi lectura, más vinculados con representar los gestos del duelo de las mujeres, su materialización visual de la mortaja-cuerpo que su gestualidad instauraba, que con el *camp* de las divas/divos a los que se remite el imaginario fílmico de la obra.

Vuelvo al hospital. Ya estamos frente a una exégesis visual anacrónica y extraordinaria. Es la *performance* ritual en la que se plasma el miedo a la muerte de un sujeto del que aún no se tiene memoria, pero que se anticipa replicando la máscara fúnebre de otro cuerpo mórbido. *Memento mori* que Pedro ejecuta con maestría usando el cuerpo moribundo de un artista homosexual. Presenciamos la estampa facial de un Pedro-Frida cadavérico, *memento* en el que los dos

1 *Performance* del colectivo Yeguas del Apocalipsis, registrada por Pedro Marinello (1990), que forma parte de las colecciones de los museos Reina Sofía (Madrid), MALBA (Buenos Aires) y Nacional de Bellas Artes (Santiago de Chile).

2 Registro del fotógrafo Mario Vivado (1989) de las 30 imágenes que testimoniaron la *performance* realizada, en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, por las Yeguas del Apocalipsis.

cuerpos fundidos en un nudo de memoria espectral, en el rostro de Lemebel, nos advierten de la proximidad del fin al tiempo que desatan dos movimientos análogos a la doble muerte del cuerpo referida anteriormente. Por una parte, el rostro doble nos remite a la idea de continuidad histórica en la cual el pasado puede reproducirse en el presente por medio de ciertas operaciones y artefactos, en este caso, estéticos. Por otra, implica la pulsión de revivir o avivar aquellas circunstancias por las que otros han pasado. En la voz agujereada por la traqueotomía en cuyos tonos metálicos se deja sentir Lemebel, hablan tanto la historia cultural y plástica latinoamericana como el testimonio reeditado del recuerdo de la vida-su-Frida.

2.

Era un sábado de enero en la Fundación Arturo López Pérez en Santiago de Chile. Pedro estaba internado allí ante el recrudecimiento del cáncer de laringe que padecía desde hacía ya tiempo, cuya evolución llegaba a su fin, habiéndole cercenado la voz en su paso corporal. Cercados por el calor del verano y por la certeza de una muerte elegida nos volvíamos a ver después de un cierto distanciamiento provocado por la publicación de un libro sobre su obra en el que se incluía un ensayo que, a su juicio, traicionaba nuestra colaboración crítica de años. Pedro seguía siendo el mismo. Digo esto porque aunque algunos son capaces de elegir cómo les toca vivir, solo unos pocos, muy pocos, son capaces de elegir cómo van a morir. A algunos la muerte nos escoge para sumergirnos en las sombras del miedo. Otros la toman en sus manos para liberarse del fantasma de la miseria humana que ella porta. Ese deber de aniquilamiento que lo orgánico computa en una memoria precisa de finitud. Entre estos últimos, los que escogen, se cuentan aquellos que siguen su pasión revolucionaria, como Salvador Allende, inmolado en La Moneda, o como Miguel Enríquez y su pareja de entonces, la documentalista Carmen Castillo —allí embarazada— que resisten la represión militar en la calle Santa Fe, de la periferia de Santiago. Claro, también están los que, tras su pulsión erótica, se internaron en una promiscuidad ética irrenunciable, ajena a los circuitos (o a las morales) biotecnológicas de la vigilancia y la contención —allí están Reinaldo Arenas, Néstor Perlongher, Severo Sarduy o Manuel Ramos Otero—, para sucumbir aniquilados por la "peste rosa". Una historia, esta última, que recién comienza a ser contada en Latinoamérica.³

3 Piénsese en el ensayo *Viajes virales* (FCE, 2012) de Lina Meruane o en la novela *Sangre como la mía*, de Jorge Marchant Lazcano (Tajamar, 2006).

Pedro fue también uno de ellos, un paria consciente, en el sentido de Hannah Arendt, un paria que, al igual que el poeta Jean Genet, encaró la determinación imaginaria y material de clase y de la identidad sexual que los apartó del drama natural de la vida reproductiva. Ellos se asumieron descastados, en busca de politizar, con su escritura, las injusticias de los procesos sociales que los acosaban, con lo cual se volvieron no solo parias sino, por añadidura, rebeldes emancipados. Esto es, como sujetos dispuestos a producir en sus escritos estructuras fundantes para sí —Sartre habla de tener una *naturalidad*—, estructuras capaces de sostener a estos sujetos en el horizonte-mundo. Estas estructuras se despliegan hacia afuera por medio de todo aquello que creemos, pero también se vuelven sobre sí mismas con todo aquello que imaginamos en el interior y que nos habita, aun cuando, pese a todo, nosotros no seamos capaces de habitar sin el lenguaje.

Para Genet, el ser descubierta como ladrón lo empuja a ser escritor. Asume una doble expulsión y elige, en ambos casos, ser lo que la dualidad lo impulsa a vivir: un ser *por fuera* del mundo, un escritor poeta y un criminal. Lemebel, por su parte, fabrica al interior de la lengua la conciencia polifónica del sufrir y actuar el mal del homosexual proletario, para liberarla en una doble enunciación: la voz del poeta popular y el cuerpo-materia de la *loca* que la acoge amorosa. Esta puesta en obra y espacio del sujeto disidente de un modo palpable —sensorialmente *experienciable*— nos remite a la dimensión del *acontecer performático*. De acuerdo con Diana Taylor, la categoría de *performance* nos ayuda a entender la relación conflictiva entre el agente-sujeto del acto performático y la transmisibilidad, comunicabilidad y fiabilidad de las representaciones del pasado, dentro y fuera de la institucionalidad cultural e histórica en la que se materializa su acción poética. Más específicamente, nos reitera la importancia de la expansión de la noción de conocimiento o experiencia (interior a la vez que exterior) en los usos que de él hacen sus “operadores”, en lo referido tanto a un determinado evento o circunstancia como a una genealogía social. Para la autora, “[p]erformances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterate [...] as a system of learning, storing and transmitting knowledge” (14). Es precisamente esta idea, que se deriva del pensamiento de Taylor, la que me interesa explorar, la del artista como un *operador histórico* del espacio y el pasado, en tanto problemas plásticos y éticos. Es justamente el pasado volcado en el presente el que constituye el *dictum* del pensamiento de las vanguardias: la necesidad de reformularse

ante la *presión del objeto*. Este espacio-objeto movilizado por la técnica que presiona es el espacio histórico con su ontología: el pasado.

Ambos escritores —Lemebel y Genet— estuvieron marcados en un sentido doble, político y erótico por la rabia de las ideologías que los sitiaron desde pequeños —las de género, las de clase, las de raza, las económicas— haciendo que el término *proletariado*, a secas, no bastara para contener la abyección y la vergüenza con las que ellos se reconocieron humanos a punta de las invectivas de los otros. Cito al Pedro poeta: “pero no me hable de proletariado porque ser pobre y maricón es peor”. Sartre lo diría magistralmente al referirse al trabajo de subjetivación en Genet como la pavorosa capacidad de una puesta en escena de latencias, que amenaza a quien las observa y las experimenta como posibilidades de sí agazapadas en lo hondo de su socialización normativa: la homosexual, la heterosexual, la del probo, la del deshonesto, la de los fieles a los traidores, esa negatividad de toda posibilidad de experiencia del *saber-ser-humano*.

3.

Decía que Pedro escogió cómo morir. A sabiendas de que el cáncer que le afectaba las cuerdas vocales se había extendido a la laringe, no permitió a los médicos que se la extirparan completamente. En cambio se sometió a una cirugía parcial de la caja sonora, que le dejó la posibilidad de hablar a través de un dispositivo mecánico de reproducción de la voz. No quería perder aquella parte de su cuerpo que sostenía la escena-mundo que él creaba en todas y cada una de sus apariciones. Desde sus primeras lecturas públicas la voz jugó un papel central en la poética *lemebeliana*. Es a través de la sonoridad que, en sus crónicas, se materializa al sujeto de la enunciación, la *loca travesti* que se duplica en la *performance* lingüística de la voz colapsada en signos diminutos que, al contrario del predicamento barthesiano, en Lemebel no anuncia su muerte autoral, sino la entrada de una glosa en la propia naturaleza de lo social. Como diría Ducrot, el sujeto se materializa a través de una multitud de perspectivas, de orientaciones argumentativas, de confrontaciones que constituyen la “miniatura dramática” de cada una de sus crónicas, en las cuales el “operador vocal” polemiza alternativamente con otros enunciadores y puntos de vista ocultos al lector, para producir, con ello, la *rabia de su afán*. Lemebel lo hace a través de dos estrategias centrales: apelando a la entonación del *coa* homosexual (“marica” o “*coliza*”, me corregiría él), y a sus giros identitarios, como ocurre, por ejemplo, en *La Noche de los visones* o en *Loba Lamar*.

Sin embargo, también en el plano del contenido hay una tercera estrategia importante, que identifica Jean Franco en la introducción al volumen *Reinas de otro cielo* (2004), esta es *la catacresis*. Dice la crítica inglesa que es una palabra que significaba originalmente “abuso”, en el barroco referida a metáforas que tensan diferencias irreconciliables, haciendo visible, en esta operación, “la imposible coexistencia de la represión y la libertad”. Así aparece en “Anacondas en el parque” o en “Encajes de acero para una almohada presidencial”, en la que la violencia del estupro, como rito de pasaje para los nuevos reclusos, reúne en el *ano violado* las fantasías de evasión, y la fuga de los internos se *paisajea* —si se me permite recurrir al vocablo de Sarduy— en la crónica “Cordillera a tajo abierto por donde pasan cuatrerros y fugados al galope pedregoso de la libertad” (Lemebel 70). Pero, insisto, es la voz la que sostiene su obra atrayendo al mismo tiempo los imaginarios musicales de la cultura popular, poblados de divas, amores y desamores a ritmo de bolero, guaracha y *hip hop*, atadas, como un Ulises *in drag*, al mástil de la verdad histórica y de la pulsión sexual, para resistirse a las sirenas del consenso y del ideario moral cristiano-patriarcal. Una voz anclada en el lenguaje de esa *lengua marucha* con la que el paria nacido en las orillas del Zanjón de la Aguada transformaba, de oído y con sus cuerdas —como la Viola Chilensis— las palabras de los otros, de los normales. Esas palabras cancerberas, vigilantes, vergonzantes, con las que *el hombre de bien viola* una y otra vez con la mirada *desviado*, se vuelven, en la prosa de Lemebel, un antídoto contra la ponzoña burguesa del heterosexual clase-mediero.

Así, la arquitectura de su obra es pura oralidad: mezcla, por un lado, de la voz que articula y, por otro, de las voces que, desde el afuera popular e histórico, se transfieren al texto de las crónicas urbanas, de sidario y radiales de su primera etapa. En la única novela publicada, *Tengo miedo torero*, la función cosmética del referente imaginario femenino se lee al mismo tiempo desde la oralidad y la visualidad. Los cancioneros populares románticos de los años 50 y 60 sirven como manuales sentimentales y amatorios para los adolescentes que se inician, pero si el cine enseñaba a besar, como decía Monsiváis, y sus mujeres eran las rivales de las “buenas amas de casa”, la canción romántica es su contraparte y aliada, pues transmite los códigos sociales, de comportamiento y educación que reproducen la negatividad de los principios civiles. Así, los amores furtivos, no correspondidos, casuales o clandestinos cantados en los boleros que Lemebel despliega en sus textos van a corresponderse con el destino trágico del *pathos* homosexual y sus contenidos son homologados al futuro desesperanzador de la continuidad del régimen de Pinochet.

4.

Vuelvo ahora a esa tarde en la que la conversación empezó entre nosotros hablando de la sorpresa de mi viaje y de unos mocasines Calpany que quiso probarse, que yo llevaba ese día y que nos pusieron en el mismo lugar de infancia. Él, atado a su silla; yo, a mi asombro, ante la lucidez devastadora con que lo arrojaba el cáncer. Esa tarde, rodeado de quienes habían transitado con él de New York a La Habana, del Zanjón de la Aguada al centro, pude presenciar, como un testigo privilegiado, la poderosa máquina de arte que era Pedro. Repentinamente, en el éxtasis anestésico de la morfina, comenzó a orquestrar la puesta en escena de una renovada *Frida*. Pidió que me acercara para musitarme un secreto, una confesión, un estado mental: "Fer, ¿sabes?, la Frida no envejeció. Yo soy la Frida envejecida". Absorto en su plan de obra, dio una ojeada a los que estábamos allí. Dar una ojeada es mirar, pero también medir el ojo del otro, evaluar una circunstancia, calcular el peligro, las ganas, el interés, prefigurando el sistema sutil de vigilancia social y tecnológica de la mirada (como planteó Diamela Eltit a propósito de la domesticación del *selfie* y la red social Facebook).⁴ A la vez, dar una ojeada es ser medido, codificado, transformado en el objeto de un espectáculo que se desea sujeto. También, dar una ojeada es evaluar los lenguajes, los códigos, lo que está disponible como un punto resistente a la normalización autosuficiente del diccionario: una no-lengua que le permita disponer los signos en otros planos, socavando la matriz heterosexual y masculina de las relaciones simbólicas e imaginarias que sostienen la institucionalidad. Diría que Lemebel, en ese pasillo-sala-de-estar, resumió una poética premunido de la necesaria lucidez del artista frente al proceso de obra al identificar *los modelos-mundo* y el problema con los que va a lidiar su sistema de representación. *La poética de la ojeada* ordenó las cuatro propuestas filosóficas vigentes con anterioridad a la post-hegemonía (si algo así existiera), la del dominio escópico de la vigilancia (Foucault); la del régimen de exhibición de lo social-espectáculo (Debord) y el tercer modelo de las tecnologías comunicativas y su impacto en las relaciones intersubjetivas alrededor del problema de la representación visual y escrita de la memoria represiva del sujeto homosexual proletario en el capitalismo y la dictadura; la de las mujeres y de la izquierda pos-utopía en el autoritarismo militar y patriarcal, y la del cambio en el modo de producción desde el socialismo al neoliberalismo. Los lenguajes con los que articulará

4 Conferencia de clausura del Primer Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur. Santiago de Chile, agosto 4-7, 2015.

esta poética provienen de su peculiar entendimiento de la noción del travesti en las poéticas de las obras de Sarduy y Perlongher, del modelo deleuziano del devenir-mujer/animal y, me parece en cierto sentido, del color local del imbunche donosiano.

5.

Pero volvamos a la imagen que nos acompaña. La muerte requiere, en el rito, contar con la condición del cuerpo muerto, de su pasaje a un espacio-tiempo en el que pueda recobrase la armonía perdida con la desaparición de la vida. Para un “muerto social” como era el poeta-cronista Lemebel, la escisión radical de su individualidad no lo lleva a la fantasía de fusión con lo natural característico del *earth body art*, sino que lo sitúa en un afuera que activa las dimensiones más imaginarias de la experiencia de opresión, para producir diferentes simulacros hechos de la reapropiación simbólica de otros archivos, subjetividades, géneros y procesos sociales. Una cierta arqueología de la escena-cuerpo en la que se conjugan diferentes pactos performáticos de un modo más relacional, como el *folklore*, *el happening*, *el passing*, ligados a la tradición del carnaval en Latinoamérica, con una dimensión definitivamente más cotidiana, como el *callejero*, dentro de otros géneros menores como el *vaudeville*, el *burlesque* y la zarzuela. Sin embargo, las obras más emblemáticas de Lemebel corresponden a sus acciones de arte y es lo que voy a llamar *body made*.

Como es por todos sabido, el colectivo de arte homosexual *las Yeguas del Apocalipsis*, integrado por Francisco Casas (n. 1960) y Pedro, realizó una serie de *performances* en las que escenificó la “denuncia del sistemático exterminio de cuerpos disidentes por parte de la dictadura militar chilena y la segregación y ocultamiento de los signos homosexuales por parte de la sociedad cultural” (Casas 6). La mayoría de sus trabajos implicaron la utilización del cuerpo proletario homosexual —como ha apuntado Palaversich— como soporte material de la intervención, asociado a una hermenéutica de memoria precisa y enmarcado en “un lugar de memoria” sobredeterminado por la circunstancia política aludida (Asociación de Detenidos Desaparecidos, Centro de Tortura en la antigua Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile o la localidad de Pisagua, fosa común de entierros colectivos clandestinos).

Las intervenciones de las Yeguas del Apocalipsis fueron registradas audiovisualmente y —aunque es algo menos estudiado en la recepción crítica— muchos de sus trabajos extrajeron sus referentes políticos de la memoria cultural mediática. En particular, aquella asociada con el cine y la industria radial, como es el caso de las estrellas del cine mexicano María

Félix y Dolores del Río en *Estrelladas* (1989), o el unipersonal de Lemebel a propósito del lanzamiento de su novela *Tengo miedo torero* (2001), en el que el *performer* entrecruza las imágenes de dos de las divas más populares en la imaginaria *camp* homosexual de las Américas, Sara Montiel y Elizabeth Taylor. El proyecto de Las Yeguas implicaba una cierta idea del artista concebido como un *operador histórico* del espacio imaginario del pasado en tanto material cultural significativo sobre el cuerpo homosexual.

La acción de arte más recordada es la que lleva por nombre *Las dos Fridas*, presentada en la galería Bucci en 1990 y registrada fotográficamente por Juan Domingo Marinello. De acuerdo con la lectura de Richard, para el uso del cuerpo en los años 80 y tempranos 90, el cuerpo es el escenario físico, es un agente material de reestructuración de la experiencia como productor de sueños, transmisor de mensajes, etc. Para mí, referido al trabajo de Lemebel, la distinción es la de pensarlo no como un agente material sino como un objeto que se desapropia de su función social reproductiva e instrumental para ser re-semantizado.

Vamos de vuelta a la imagen que nos acompaña. En ella vemos a la Frida Enjeve-c/sida. Ignoro si el juego de palabras remite al tipo de muerte que Pedro temió durante su vida: sucumbir al virus de la enfermedad inmunológica; pero esas fueron las palabras que introdujeron los signos escogidos para establecer un corte a la dominación en el espacio mismo, instalando, con ello, un cuerpo —como diría Lefevre— capaz de suspender la naturalidad con la que entendemos las conexiones entre vida diaria, espacio y consumo de masas. Por mi parte, me atrevería a hablar de una *sinperformance*, parodiando al *sin-cinena* de los situacionistas representados por Lemaitre y Debord: Lemebel, único actor-operador, anula la distancia entre la pasividad del público y el objeto de su mirada —él mismo—, introduciéndonos de plano en su *estar* en el mundo por medio del juego de la desviación ilícita de los sentidos. Aquí la Frida ya no es la moda Frida —como decía Richard— sino la reevaluación paródica de su aura.

Lo que más impresiona es el boquerón en la garganta como punto central en un cuerpo dolorido, arrasado por las huellas de la memoria que porta, el cuerpo archivo de las metástasis orgánicas, pero también de las que lo constituyen imaginariamente en el otro cuerpo violentado por las dolencias físicas. Este otro cuerpo se trata con el cuidado que la vista de los otros requiere. La inmediatez absoluta de la mortalidad se traviste del juego temporal del envejecimiento que permite tolerar la muerte como un momento más en los encadenamientos vitales. Frida muere a los 47 años, la edad no es un dato

menor; Lemebel se empinaba sobre los 60. Ambos se adentraron en la experiencia del desamor, de la enfermedad, del rencor, y fueron observantes y oficientes de su agonía con sus obras. Pero solo uno de ellos envejeció para dejarnos con su última *performance* un *memento mori* deliberado. Ese recordatorio, salido del barroco, que nos indica que vamos a morir es lo que se ha quedado plasmado en este *body made* esa tarde en la clínica.

Nos dejó con ese recuerdo la presencia de su ausencia atada a la imagen de quien tuvo la certeza de que había y hay peores cosas en el mundo que elegir la enfermedad de la que se iba a morir: “La Frida no envejeció, yo sí. Yo soy la Frida envejecida”.

Obras citadas

- Casas, Francisco. “Fotógrafo por encargo”. *Fotografías de Mario Vivado. Lo que el sida se llevó: Yéguas del Apocalipsis*. Santiago: D21, 2011. 6. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. “El gesto fantasma”. Trad. Claude Dubois y Pilar Vázquez. *Acta: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo* 4 (2008): 280-291. Impreso.
- Franco, Jean. “Estudio preliminar”. *Reinas de otro cielo*. Santiago: Cuarto Propio, 2004. 11-23. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *Poco hombre*. Santiago de Chile: UDP, 2014. Impreso.
- Palversich, Diana. “El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco Afán* de Pedro Lemebel”. *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Ed. Fernando Blanco. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010. 243-265. Impreso.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2002. Impreso.