

ARDER en la memoria: Una exposición de Pedro Lemebel

BURNING in Memory: A Pedro Lemebel's exhibition

Alejandro de la Fuente Álvarez
Universidad de Chile
a.delafuente89@gmail.com

SÍNTESIS

Este texto expone el recorrido por un conjunto de fotografías, videos y audios, que transitan por los barrios populares de Santiago, por las marchas, las instituciones emblemáticas y algunos estudios de fotógrafos chilenos. La inscripción de estos registros, de alguna manera, alimenta al presente de información sobre el pasado constituyéndose en archivos de memoria. Reunidos en la exposición ARDER de Pedro Lemebel, estos registros se relacionan con los eventos del pasado reciente que han dañado la memoria colectiva, un daño irresuelto sobre el que cabe insistir. De modo que estos trabajos visuales, audiovisuales y sonoros, considerados como archivos, abren el espacio para experimentar el pasado desde otros sentidos y reactivan la experiencia de esa energía de transformación social que, durante la dictadura, impulsó la lucha por los derechos humanos.

ABSTRACT

This paper presents a journey for a set of photographs, videos and audio records, passing through the neighborhoods of Santiago, by the marches, emblematic institutions and some chilean photographer's studios. The registration of these records, somehow fed to present information about the past becoming memory files. Gathered in the Pedro Lemebel's exhibition ARDER, these records relate to the events of the recent past that have damaged the collective memory, an unresolved damage on which bears emphasizing. So these visual, audiovisual and sound works, considered as files, open space to experience the past from other senses and reactivates the experience of the energy of social transformation during the dictatorship, boosted by the struggle for human rights.

Palabras clave: Pedro Lemebel, Archivo cultural, Derechos Humanos, Memoria colectiva.

Keywords: Pedro Lemebel, Cultural archive, Human Rights, collective memory.

INTRODUCCIÓN

En las siguientes líneas realizaremos un recorrido por la exposición de título ARDER del artista y escritor chileno Pedro Lemebel. La muestra, que se exhibió entre enero y abril del 2016, reúne cerca de veinte registros entre fotografías, videos y audios, que transitan por distintos momentos de la trayectoria del artista. ARDER, para su tercera versión¹, se montó en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (en adelante MMDDHH) de Santiago en una sala subterránea, la Galería de la Memoria, que se conecta con el Metro de Santiago abriendo un diálogo inusual entre audiencias y espacios de exposición artística.

A medida que avancemos por estas líneas recorriendo las imágenes de ARDER, que fueron entrañadas en distintas formaciones históricas, el texto se irá permeando con los eventos sociales y políticos que han afectado al país en las últimas cinco décadas. Con el objetivo de volver sobre las estrategias de la violencia de Estado que se enquistaron en la memoria colectiva del país, utilizaremos como correlato los materiales reunidos en la exposición ARDER (ya sea fotografía, video o audio) para abordarlos como un archivo de memoria que nos entrega acceso, a través de sus registros, a los eventos del pasado. Cada pieza porta una carga simbólica e histórica que ilustra los diálogos y las tensiones presentes en su contexto de producción y que remiten a esa oscura área de la memoria colectiva, la de los atropellos de Estado a las libertades de sus ciudadanos. Por lo tanto, en este texto queremos enfatizar un aspecto particular de la poética de Lemebel que es su condición *localizada*. Y para eso vamos a seguir este conjunto de imágenes articulándolas de manera tal que dialoguen con el lugar en que se emplazan, en este caso, con la Galería de la Memoria del MMDDHH.

En efecto, a lo largo del presente texto cruzaremos el análisis de obra con un correlato de la historia del país, calzando cada trabajo con su respectivo contexto. El cruce entre obra y contexto tiene estrecha relación al trabajo de Pedro Lemebel ya que, como dijimos anteriormente, su obra funciona de manera *localizada* en un territorio específico, en una temporalidad singular (que refiere a su momento

histórico) y en un gesto que ajusta ambas dimensiones para producir unas condiciones particulares de experiencia. De acuerdo a este enfoque, el archivo de la exposición ARDER presente en esta sala del museo contribuye a la socialización de ciertas condiciones de experiencia y, sobre todo, a la activación de memorias.

PREFACIO: EL MMDDHH UN SITIO DE MEMORIAS IRRESUELTAS

Como decíamos en la introducción, realizaremos un recorrido por la exposición ARDER del artista Pedro Lemebel. Para situarnos en la sala del museo que contiene la muestra, nos enfocaremos brevemente en el desarrollo del conflicto entre política y los derechos humanos en el país. Desde el golpe del 11 de septiembre de 1973 comenzó a operar el terrorismo de Estado sobre la población chilena, movilizandoo una maquinaria de genocidios políticos, secuestros forzados y desapariciones civiles. Estas condiciones generaron una forma de trabajo colectivo que impulsó un movimiento de impugnación y resistencia a estos crímenes de lesa humanidad. De esta manera en 1975 nace la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) quienes mediante huelgas de hambre, encadenamientos en lugares emblemáticos, peregrinaciones a las fosas comunes, pancartas con reproducciones ampliadas de los retratos de sus víctimas, entre otras estrategias; inducían de manera inédita en el espacio público una contraofensiva a la violencia dirigida por Pinochet. Estas disputas dieron origen a un interés colectivo por regular la intervención del Estado sobre los derechos humanos y la vida cotidiana². Desde 1983 diversos sectores en un estado de malestar frente a la dictadura forjaron un movimiento social que se sucedió durante toda la década, agrupando colectividades como a los estudiantes, los trabajadores, las mujeres, los pobladores y los seguidores de la iglesia, entre otros. Esta energía aportó para socializar en el espacio público los atropellos a los derechos humanos, activando una voluntad por exigir aquellos derechos que en ese contexto se encontraban reprimidos o bajo el control total del Estado. Durante estos años, diversas agrupaciones comenzaron a organizarse invocando el amparo a los derechos humanos como argumento de protección y contraataque. Cuando enmarcamos este texto dentro del problema de los derechos humanos estamos refiriendo a esta

energía del malestar en dirección a una transformación social, lo que nos permite identificar cruces entre los familiares de las víctimas, el partidismo militante, el feminismo, el activismo e incluso las artes visuales, entre otros sectores.

Hacia finales de la década del ochenta, las energías políticas en pugna se enfrentaron en un ejercicio electoral conocido como plebiscito. Se desarrolló en octubre de 1988 y con sus resultados la ciudadanía decidió ponerle fin a los diecisiete años de dictadura militar. Un año más tarde, la población apoyaba la candidatura del demócrata cristiano Patricio Aylwin y la reciente coalición política de la Concertación de Partidos por la Democracia (CPD)³ asumía la dirección de la nación, enfrentándose a la deuda con la demanda social de “verdad, justicia y reparación” (Mayol, 20014, 172). La CPD convirtió entonces esa energía de malestar social presente durante la dictadura, en una mayoría política y electoral, y organizó a la ciudadanía según ciertas garantías de reconciliación nacional. La primera medida para alcanzar dichos fines fue el Informe Rettig⁴, redactado en 1991, que resultó ser una tenue señal de que la impunidad seguiría vigente, al menos los primeros cuatro gobiernos de esta coalición. De modo que los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura quedaron en suspenso y acumularon una energía de resistencia que, mediante un “estallido de la memoria” (Richard, 2010, 238), se manifestaba en ciertos momentos de la democracia para romper con las estrategias de conciliación de la política y desestabilizar el orden social que administraba la CPD. Sin embargo, esta energía se fue cristalizando en el proceso de desmovilización social que dirigió la CPD y se capitalizó en una lucha exclusivamente vinculada a las víctimas de estos crímenes durante la dictadura. Este giro tuvo como efecto en las luchas por la transformación social, la creación de estrategias con un horizonte de acción positivo, con estrategias más reaccionarias, que venían a exigir la intervención del Estado. Durante los ochenta se pedía transformación social y el cese de la abusiva intervención del Estado, mientras que, durante los noventa se pedía la incorporación de estas demandas a las políticas del Estado.

Con cuatro gobiernos consecutivos en el país (1990-2010), la CPD contribuyó a la construcción de la realidad, en términos materiales (continuidad de un modelo económico) y simbólicos (la memoria colectiva y las formas de hacer política), desde un eje conciliador y

equilibrado que, en el largo plazo, sostenía el “estatus quo” heredado de la dictadura (Mayol, 2014, 205). En estos términos, para finalmente saldar la deuda con esta energía de transformación social, se inauguró el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos el año 2010 ad portas de terminar el primer gobierno de Michelle Bachelet y el último de la CPD. Se diseñó este museo para sentar las condiciones de nuestro archivo cultural (Groys, 2008, 24) y dar reparo a la memoria colectiva con su pasado reciente. Por lo tanto, la apertura del MMDDHH no estuvo exenta de controversias públicas ligadas al problema de la representación del pasado violento, el conflicto de la administración de la historia reciente y de la conformación del archivo cultural. A través de estas controversias⁵ quedaban expuestos en la esfera pública los conflictos del pasado que aún no encontraban reparación. Por lo tanto, el museo se trató en su origen de una estrategia política que operaba en la dimensión social de la memoria colectiva, de la administración de su historia reciente y de la consolidación de su archivo cultural.

Hasta aquí podemos situarnos en la Galería de la Memoria donde se ubica la muestra ARDER. El MMDDHH tiene su propia historia y remite a otra historia, por lo cual resulta productivo recorrer la muestra en este museo ya que detona nuevas lecturas e interpretaciones que enriquecen el tejido material y documental del propio museo. Como ya dijimos, el presente texto englobará la constelación de registros fotográficos, audiovisuales y sonoros de la muestra ARDER al interior de la trayectoria de este daño irresuelto en la memoria colectiva, acercándonos al sector del discurso de los derechos humanos que fue el vector que impulsó todo un movimiento de transformación social durante los años de la dictadura.

Pedro Lemebel (1952-2015) fue⁶ un artista referente para la escena chilena. Su obra se desplazó por el campo artístico, la literatura y el activismo político componiendo la imagen que lo levanta hoy como una figura desobediente, subversiva y contestataria, tanto en la literatura y las artes visuales como en los discursos y la militancia política. Lemebel como sujeto político y creativo, adhirió a esta energía de transformación social que impulsó el movimiento por los derechos humanos. Diego Zúñiga, a propósito de esta exposición, expresa de forma muy precisa el vínculo que estamos refiriendo:

el trabajo de Lemebel fue siempre trabajar con la memoria: hacerse cargo de la violencia política, pero hacerlo desde la urgencia, cuando muy pocos decidían abordar esos materiales: a veces alcanzaba con las palabras, con los relatos que leía en Radio Tierra o con esas crónicas rabiosas que lo fueron convirtiendo en un escritor único, inconfundible. Pero a veces no bastaba con escribir, con contar historias, y entonces Lemebel intervenía la ciudad, intervenía su cuerpo (2016).

PREÁMBULO: LA CONQUISTA DE AMÉRICA

Pedro Lemebel inició su trabajo artístico de manera colectiva hacia finales de la década del ochenta. Por aquellos años diversos artistas⁷ que trabajaron en la capital se asociaron con organizaciones que denunciaban la sistemática violación a los derechos humanos en el país. Estas organizaciones, como dijimos más arriba, iniciaron un movimiento con miras a la transformación social y algunos artistas, en una posición cómplice, participaban de sus luchas. No obstante, el colectivo del que formó parte Lemebel tenía su particularidad, ya que realizaba un cruce entre los sujetos violentados por el terrorismo de Estado y las coerciones a las “desobediencias sexuales”⁸. En este marco, el uso estratégico de recursos artísticos en la protesta y el activismo, actuaba como amparo para el desarrollo de ideas políticas en el campo del arte, al mismo tiempo que permitía expandir los límites de estas ideas incorporando estrategias alternativas a las formas tradicionales de hacer política. El colectivo en el que participó Lemebel contaminaba estos espacios con la desobediencia sexual. Este colectivo se llamó las Yeguas del Apocalipsis⁹ y trabajaron hacia el ocaso de la dictadura militar y los primeros años del nuevo orden democrático del país. Tomaremos uno de sus trabajos como antecedente y punta pie inicial de nuestro recorrido por ARDER.

En octubre de 1989 las Yeguas del Apocalipsis se relacionaron con la Comisión Chilena de los Derechos Humanos para realizar la acción «La Conquista de América»¹⁰. Como bien nos advierte la socióloga Fernanda Carvajal (2014), en este trabajo se abordaron diferentes dimensiones simbólicas e históricas, como el movimiento de los derechos humanos, el feminismo y la dominación cultural norteamericana que ya aparecía en la forma de una neocolonización. La Conquista de América fue un trabajo que recoge de manera

poética el conflicto del duelo presente en las mujeres que sufrieron la desaparición forzada de sus familiares varones. A través de la acción los artistas homenajearon y solidarizaron con las viudas, hijas y madres bailando la «cueca sola»¹¹ en el lugar. La puesta en escena desobedecía el imaginario oficial ya que exhibía dos cuerpos maricas zapateando el baile típico nacional, que es un cortejo machista entre parejas del sexo opuesto, y remitía a lo local ya que se desarrolló sobre un mapa de Sudamérica cubierto de vidrios de botellas de Coca-cola quebradas. Los cuerpos de las Yeguas aparecían como el soporte de un duelo irresuelto bailando sobre un territorio atravesado por los restos de la industria cultural norteamericana que lo trasgredían. Esta acción parece incorporar demasiados elementos en un solo trabajo, sin embargo, cada carga simbólica remite a ciertas problemáticas que reaparecen en la trayectoria artística de Pedro Lemebel como el sujeto femenino, la intervención norteamericana, la comunidad latinoamericana, el sujeto homosexual y los restos del autoritarismo. Aquí la muestra ARDER nos presenta un archivo que registra algunos de estos nudos.

CUERPO PRINCIPAL: EL ARCHIVO QUE ARDE

Ingresemos en la exposición ARDER. La muestra abre con el manifiesto «Hablo por mi diferencia»¹² pegado al muro, una entrada desde la militancia. En el texto el artista despliega sus afiliaciones y resistencias políticas dirigiéndose directamente al Partido Comunista (PC) chileno para escupirle su homofobia. Al introducirnos a la sala vemos un segundo rastro de la larga relación entre Pedro Lemebel y el PC, se trata de dos fotografías tomadas por Luis Navarro en la marcha del día de la mujer de 1987. En las imágenes vemos los retratos de Lemebel usando maquillaje, un tocado de alas de pájaro en la cabeza y levantando una bandera del PC. El artista estuvo presente en esa marcha solidarizando con el sujeto femenino y designando su posición política al mismo tiempo. Recordemos que el movimiento de mujeres que impugnaba la dictadura se componía de una serie de organizaciones que no emanaban de la dirección política del PC. Algunas de ellas, como Mujeres por la Vida, se componían de diversos sectores que iban desde la izquierda cristiana hasta miembros del Movimiento de Acción Popular Unitaria. En ese contexto el ar-

tista sostenía una bandera del PC para exhibir su posición política e ideológica puesto que, en sus propias palabras: “sin haber militado nunca en el partido tengo ese color en el corazón. Llevo mi social popular en la sangre”¹³. En otras palabras, fue un “militante anómalo”¹⁴ del PC, que adhería a su visión pero no compartía sus formas de hacer política ni sus dogmas excluyentes. Fernanda Carvajal expone esta anómala posición a propósito del mítico manifiesto:

Su interpelación tiene un destinatario claro, la izquierda partidaria. Ya en las primeras líneas cuando, reclamando su lugar entre los excluidos del capitalismo, señala “No me hable del proletario/ porque ser maricón y pobre es peor”, Lemebel anota ese momento en que un sujeto subalterno, hasta entonces fuera del campo de lo audible y lo visible en el espacio público, rasga el velo que lo dejaba en las sombras, alterando la forma en que se distribuye la toma de la palabra en el espacio político” (2015, 38).

Siguiendo esta idea, la exposición del partido en la muestra ARDER tiene su correspondencia a la luz de la construcción del archivo cultural del MMDDHH. Pedro Lemebel coincide con el PC en que ambos fueron cómplices anómalos del discurso de los derechos humanos. La vía armada y el plan de sublevación popular que movilizaba el partido, generaba sismas y quiebres al interior de la energía de transformación social que recorría los ochenta. La guerrilla armada fue deslegitimada por la vía no-violenta a la democracia que defendían algunas organizaciones de este movimiento. Por lo tanto, el PC y los derechos humanos en ese contexto no se complementaban sin generar ciertos roces o ciertas resistencias. Ya en los tiempos de democracia la CPD excluyó este sector político de sus programas y decisiones, ya que ponía en riesgo el orden y equilibrio social.

Avanzando en la muestra vemos en un muro una serie de fotografías que registran una acción en el Hospital del Trabajador¹⁵ del año 1989. La acción se realizó el mismo mes de las elecciones que votaron a Patricio Aylwin como presidente, dando inicio al primer gobierno de la CPD. Las fotografías capturan cuatro puestas en escena que sintetizan la totalidad de la acción. Vemos en una de las plantas del hospital abandonado a Pedro Lemebel de pie, listo para actuar, iluminado por unos focos. En el telón de fondo vemos el espacio, una obra gruesa desmantelada en plena construcción, con ruinas en el suelo y con rayados en las vigas. El escenario, limitado

por alambres de púa en los cuales se apoyaba el público de la escena, exhibe los efectos de su abandono. En las siguientes escenas vemos cómo el artista le enciende fuego a unos escombros con neoprén que había acomodado sobre su cuerpo.

En este trabajo Lemebel realizó un homenaje a Sebastián Acevedo¹⁶, un ciudadano que se erigió como figura mártir de este movimiento de transformación social en el país. Sebastián Acevedo fue un minero penquista que, mediante un gesto tan potente como encender su cuerpo en llamas, proyectó hacia el espacio público el nivel de violencia de la dictadura sobre el cuerpo social. El año en que este ciudadano se inmoló en la Plaza de Concepción, coincidió con la intensificación del malestar social por el orden de la dictadura. Como dijimos más arriba, en 1983 comenzaron las jornadas de protesta que aglutinaban a todos los sectores de oposición incluyendo al movimiento de los derechos humanos, las mujeres, los trabajadores y los estudiantes. Este movimiento, a partir la inmolación de Sebastián Acevedo, radicalizaba sus acciones e intensificaba sus vías de expresión. Un ejemplo de esta asimilación fue el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo, una agrupación de manifestantes que salían al espacio público a realizar “acciones relámpago”¹⁷. En la colección del MMDDHH existen distintos documentos, fotografías y artefactos que registran algunas de las intervenciones de este colectivo.

Pedro Lemebel realizó en dos ocasiones un homenaje a esta figura. Primero en el Hospital del Trabajador, que ya describimos, y, luego, en el frontis del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) el año 2014¹⁸. Completamente desnudo, el artista se introdujo en un saco marinero y encendió en llamas las escalinatas de la entrada del museo (recordando las numerosas “velatones” que se ubicaron en diversas escalinatas de edificios emblemáticos de la capital durante los ochenta). Posteriormente Lemebel lanza su cuerpo escaleras abajo revolcándose sobre las llamas. En la sala de ARDER vemos el registro audiovisual de la acción y una serie fotográfica montada en caja de luz bajo el título «Desnudo bajando la escalera». En esta última ocasión el homenaje se trasladó a un espacio más oficial y carecía de público, no obstante, el artista daba la espalda a la institución y realizó su acción en la intemperie, utilizando los mismos recursos del homenaje anterior: el neoprén como elemento inflamable y su cuerpo como receptor de las llamas.

El neoprén es un material que aparece continuamente en el trabajo visual del artista, desde sus creaciones colectivas que se remontan a 1989. Además, este material arrastra una historia subcultural santiaguina, por su uso popular como droga recreativa especialmente en los sectores pobres de la ciudad¹⁹. Pedro mantuvo contacto, durante su formación, con estas zonas de la marginalidad capitalina ya que la familia Mardones-Lemebel vivía en San Miguel en unas construcciones sociales popularmente conocidas como “blocks”. En la exposición vemos un retrato, probablemente registrado en 1962 o «1972», de Violeta Lemebel (madre del artista) y de un joven Pedro Mardones Lemebel. En la fotografía ambos posan desde la terraza de su block, en el mismo lugar pero en diferentes actos. Estos registros remiten a un período más privado del cronista, previo a su trabajo artístico-literario y, por lo tanto, nos sirven de entrada para contextualizar.

San Miguel tuvo su rol en el marco de la resistencia popular a la dictadura y, si vamos más atrás en la historia, la villa que agrupa estos blocks (en av. Departamental) mantuvo una dinámica comunitaria enraizada en el contexto de su fundación en 1960. En los tiempos de la “Promoción Popular” del gobierno de Eduardo Frei Montalva fueron inaugurados estos edificios sociales, en un contexto político de intensa oposición ideológica, con un enfático incentivo a la economía y la industria local, con el desarrollo de la guerra fría a escala global y con la influencia de la revolución cubana en el territorio latinoamericano. Los años previos al gobierno de la Unidad Popular en Chile, se articuló un contexto que podríamos definir como el enfrentamiento radical de intereses entre el gobierno de Estados Unidos, los países socialistas y el “desarrollismo” del cono sur (Klein, 2013, 86). En este marco, la villa en que vivió la familia del artista se construyó como medida del gobierno para otorgar viviendas a los ciudadanos sin casa²⁰.

Después del golpe militar las zonas pobres de la ciudad se levantaban como focos de conflicto para la policía de la dictadura y fueron violentamente intervenidas por la fuerza del terrorismo de Estado. Medidas como los allanamientos, el cerco de terrenos, los secuestros y las detenciones masivas, entre otras; se siguieron en estos territorios ya que el sujeto que encarnaba el movimiento de pobladores durante la Unidad Popular se categorizaba como enemigo

interno desde los ojos de la represión dictatorial²¹ (Balladares, Moya y Videla, 2005). El sector más radical del movimiento que impugnaba la dictadura, la guerrilla armada, participaba activamente en estos territorios contribuyendo a la preparación para una sublevación popular. También, el sector femenino de los espacios vulnerables de la capital sufría de una “subjetividad inferiorizadora” (Largo, 2014) que se organizaba con sus propias dinámicas y campos de acción, generando economías subterráneas como las “ollas comunes” o las compras colectivas. En consecuencia estas zonas residuales de la capital agrupan, desde la mirada autoritaria, a los sujetos sin privilegios cuyos derechos eran constantemente atropellados. En estos terrenos es donde más patente aparecía la violencia de Estado que aplicaba la dictadura, donde el lazo entre derechos humanos y vida cotidiana cobraba más fuerza.

Esta breve vuelta, para describir el espacio en el cual se desarrolló Lemebel, viene a reforzar la idea del vínculo entre el artista y las energías que durante los años de la dictadura se movilizaban hacia una transformación social. En su propio territorio de formación estuvo rodeado de esta energía de la resistencia popular y de la demanda por los derechos humanos. En un punto del devenir de esta energía los lineamientos se cruzaban y las posiciones se contaminaban. Especialmente durante la dictadura, la sociedad compartía una concepción ampliada de la idea de los derechos humanos, al menos ese sector de la sociedad que reconocía la existencia de estos abusos, contrastando de manera más o menos radical la ofensiva del autoritarismo y la represión. Los familiares de las víctimas de la dictadura, los pobladores, las mujeres, los guerrilleros y los homosexuales, entre otros sujetos marginados, compartían un horizonte común de demandas de transformación social. La incorporación de la zona marginal en esta muestra viene a exponer la necesaria continuidad entre la violencia de Estado y la exigencia de cierta fragilidad social que determinan las fuerzas del poder para contener la energía de la resistencia, para determinarlas como espacios de conflicto que requieren ser controlados en sus derechos y libertades.

En estrecha cercanía con estos sectores, nos encontramos en ARDER con una instalación sonora que reproduce la voz de Pedro Lemebel leyendo su crónica «Ronald Wood, a ese bello lirio despeinado». Se trata de un homenaje a uno de sus alumnos de los

tiempos en que impartía clases de artes plásticas en un liceo de Maipú, que fue acribillado el día 20 de mayo de 1986 en una jornada de protesta estudiantil. En la instalación sonora vemos un impreso enmarcado²² que evoca los veinte años desde la muerte del joven, mientras la voz musicalizada de Lemebel, que emana de unos audífonos, lee al ritmo del texto poético. Esta pieza da cuenta de uno de los giros en el trabajo del artista: su desplazamiento hacia la sonoridad. La crónica fue leída y emitida por un medio radial, la Radio Tierra²³, que fue un canal de información alternativo que surgió en el contexto de la CPD al poder. Para contextualizar, en el periodo de reestructuración democrática en el país se negociaban las reformas políticas a la Constitución del 80 con una sensibilidad atenta a contener los desequilibrios sociales, para generar una atmósfera de consenso y control. En ese sentido, en el campo de las comunicaciones y los medios masivos la fórmula política de la CPD fue demasiado cautelosa con su expropiación al autoritarismo. Durante la década del noventa, básicamente, la televisión, la radio y la prensa escrita permanecieron enclavadas a los mismos sistemas de control y censura que había durante la dictadura, mientras que la “libre expresión” entraba a competir en un mercado descarnado que no daba espacio a los medios alternativos de comunicación.

El centro de operaciones de la Radio Tierra fue La Morada, un lugar que fortaleció las alianzas entre los sujetos feministas del ochenta y los maricas que circulaban el Movimiento de Liberación Homosexual (Movilh)²⁴ en los años noventa. Estos vínculos dieron lugar a una nueva estrategia de acción para dar continuidad a la demanda de derechos: utilizar el campo de la comunicación para “hacer política”²⁵. La Radio Tierra desarrollaba programas en diferentes formatos que informaban masivamente sobre cuestiones de género y sexualidad²⁶, sobre la contingencia y los derechos civiles, y sobre temas políticos. Pedro Lemebel realizó una serie de microprogramas en la radio, que duraban cerca de 10 minutos²⁷, y emitían una selección musical de diferentes géneros (boleros, tango, rancheras, etc.) sobre los cuales recitaba sus crónicas. Como decíamos más arriba, a través de este canal el artista incorporó otro vehículo a su corriente de creación, luego del cuerpo y las letras, se volcaba a la sonoridad, generando un cruce entre la música popular y el recitar de sus crónicas. Este programa musicalizaba las microhistorias de

los barrios populares, de las víctimas de la dictadura, del machismo, del clasismo y de la desmemoria, relatadas por la voz del artista con su particular lectura crítica de la contingencia. Su programa “Cancionero” se emitió a mediados de la década del noventa en un contexto en que la energía de transformación social se encontraba en un proceso de acumulación. Por entonces Pedro Lemebel leía este bello texto dedicado a una de las víctimas de la violencia de la dictadura para enrostrar a su audiencia la desmemoria y el conflicto irresuelto que estaba ahí.

En la segunda sala de ARDER se exhibe un fragmento del documental de la videasta Verónica Qüense, dedicado a la figura del artista y escritor, que lleva por título «Pedro Lemebel: Corazón en fuga». El fragmento que se exhibe es el registro de un trabajo realizado en la localidad de «Pisagua», marcada con una intensa carga simbólica e histórica²⁸. Acá el vínculo con los derechos humanos se remonta más allá de los crímenes de la dictadura militar. De manera más global, el año 2008, Pedro Lemebel está trabajando la memoria histórica y se ocupa de las medidas opresoras que funcionaron en distintos períodos sobre ese territorio²⁹. La violencia de Estado en el país se ha ejercido en diversos momentos y este espacio localizado en el árido norte del país, en Tarapacá, viene a representar la zona de la tortura y de la exclusión. En el video vemos a Pedro Lemebel enfrentando el horizonte marítimo, con sus tacos en manos camina ceremonioso sobre una pasarela de tela blanca que va marcando sus pasos con tintura color rojo. Los pies descalzos del artista dejaban huellas de sangre sobre la arena de la localidad costera, activando los flujos de esos cuerpos que yacen en el subsuelo del litoral. Esta acción rinde un homenaje a los sujetos violentados por las políticas de exterminio que se ejercieron en contra de homosexuales, radicales políticos, mujeres feministas, obreros, prostitutas y criminales.

APÉNDICE: ALACRANES EN NUEVA YORK

Otro punto interesante de abordar en esta exposición, si seguimos el camino que ha tomado este texto, es que el trabajo de Pedro Lemebel presente en la Galería de la Memoria viene a reparar de forma simbólica una deuda histórica. Esta vez la deuda es del movimiento de los derechos humanos y su desarrollo en la postdictadura. Puesto que durante los últimos años de la dictadura y los primeros

del proceso de la transición política a la democracia, el discurso de los derechos humanos se formalizó y excluyó de sus filas a los sujetos que exhibían una sexualidad desobediente.

Aunque nunca existió una complicidad explícita entre ambos frentes, algunos sujetos compartían ambas luchas e incluso provenían de estos movimientos durante la dictadura. En este punto me interesa profundizar un trabajo que refiere a la inclusión de las luchas por las minorías sexuales en el país y su potencia simbólica al ubicarse en el MMDDHH. Una de las fotografías más populares de Pedro Lemebel, en el marco de esta muestra, se puede leer como la reivindicación al movimiento político homosexual chileno. Según advertíamos más arriba, el sujeto homosexual complicitó, en un momento, con el movimiento de transformación social que se desarrolló en los ochenta. Sin embargo, en un punto del gobierno de la CPD las luchas se atomizaron, se volvieron autónomas y siguieron sus propios caminos. Es decir, la energía de transformación social se parceló en diferentes frentes y demandas.

El 28 de junio de 1994, la fecha del aniversario 25º del evento histórico de Stonewall, Pedro Lemebel va a la marcha del orgullo gay en Nueva York –cuando en Chile sólo existía un referente previo en 1993- y apuntó contra la dominación norteamericana desde el frente del sida. En ARDER vemos una fotografía de Gabriela Jara registrando al artista en la marcha por la quinta avenida en Nueva York. Lemebel fue travestido como una versión mutante de la estatua de la libertad, coronada de jeringas, usando un corsé pintado con los interiores de su cuerpo y levantando un lienzo que decía: «CHILE RETURN AIDS». El artista fue a “intervenir la marcha”³⁰ exhibiendo un cuerpo que se alejaba de los modelos propios del evento (glitter y plumas multicolores en cuerpos semidesnudos que bailan en el espacio público), para materializar las distancias geográficas y culturales entre el tercer mundo y el centro metropolitano que dio origen a las luchas por la emancipación de los homosexuales. El título, «Alacranes en la marcha», alude a sus poderosas armas sobre la cabeza, a esas afiladas y amenazantes jeringas que simulaban portar el virus del sida y que con su contacto venían a contaminar y a devolver al imperio norteamericano esa amenaza a la salud pública que produjo un giro en la radicalidad del movimiento gay y un control aún más estricto sobre la sexualidad de la ciudadanía. Para Pedro

Lemebel “el sida es una enfermedad colonizadora de consciencia”³¹ que opera como un dispositivo de dominación cultural, que restringe derechos, que controla las libertades sexuales y que establece sesgos de clase. Por lo tanto, marchar en el territorio de Nueva York generaba para el artista la oportunidad de devolver ese virus normalizador de los cuerpos y las sexualidades al primer mundo.

Como decíamos más arriba, en 1994 el discurso de los derechos humanos había tomado otra dirección en Chile. Para el retorno a la democracia el mapa del poder político había sufrido una reestructuración y las organizaciones sociales, activas durante la resistencia a la dictadura, contaban con dos vías para su continuidad, por un lado, su institucionalización e incorporación al oficialismo de la CPD o, por otro lado, perder los recursos que las sostenían y continuar con un trabajo autónomo. Estas exigencias perturbaron la energía social que se movilizaba contra el autoritarismo, generando quiebres en las alianzas existentes durante la dictadura. Inmediatamente después de la bajada de Pinochet del poder, las Organizaciones No Gubernamentales vieron reducidos sus presupuestos por la desviación de los capitales de fuentes internacionales que financiaban gran parte de sus actividades (por ejemplo, la Comisión Chilena de los Derechos Humanos y el Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo). Esto porque Chile dejó de ser un país en conflicto político. De la misma manera, la iglesia católica asumió una postura oficialista, por lo tanto de consenso, provocando el cierre de organismos como la Vicaría de la Solidaridad. Por último, se asistió a la desarticulación de las organizaciones de base a través del refuerzo a las Juntas de Vecinos que venían a reemplazar la voz del pueblo, desde el amparo del gobierno. Estos procesos movilizadores por la CPD podrían enmarcarse dentro de un fenómeno general de desmovilización social.

A propósito de este nuevo panorama y de sus diferentes agentes, en 1992 el Movilh se incorporó a la marcha organizada por la AFDD³² quienes refutaban la “reparación en la medida de lo posible” del gobierno a los atropellos durante la dictadura, rechazando el ya referido Informe Rettig. Esta marcha aún exponía ese cruce entre desobediencias sexuales y derechos humanos pero fueron sus últimas asociaciones, ya que el discurso homosexual estaba tomando un camino autónomo y levantando su propia lucha. En esos momentos el compañero de colectivo de Lemebel en las Yeguas del Apocalipsis,

Francisco Casas, declaraba: “los cruces son necesarios si hay redes que arman una misma zona de dolor, un mismo deseo de justicia” (Lemebel, 1993). Por lo tanto, el cruce de discursos estaba presente en ese contexto, pero se fue tensionando a medida que aparecían otros problemas que el discurso de los derechos humanos no abordaba, por ejemplo, el sida, el travestismo y la discriminación sexual. En esa línea, la lucha del sujeto homosexual se fue excluyendo del vínculo con los derechos humanos y se producía lentamente una pérdida del sentido global de este concepto, acotándolo a la exclusividad de las víctimas durante la dictadura militar.

CIERRE: «EL ABECEDARIO», SU TRABAJO FINAL.

Para dar un cierre a este recorrido, nos detendremos en el registro audiovisual de una pasarela peatonal al costado del Cementerio Metropolitano. En el video vemos a Pedro Lemebel en tacos altos vestido completamente de negro, armado con un mechero y un tubo de neoprén. Sobre la altura de sus tacos escribió con el material inflamable una a una las letras del abecedario, al tiempo que las incendiaba. La acción se realizó a mediados del año 2014 bajo un nuevo panorama en el cual el horizonte de transformación social había visto surgir nuevos conflictos y nuevos actores (por ejemplo, la educación el año 2011). En este punto de la historia el artista elige este sitio para realizar su última intervención en el espacio público. En esta zona periférica de la capital, en la comuna de Lo Espejo, el artista decide anotar el abecedario con neoprén, su herramienta de resistencia popular, y con una “letra molotov”³³ para que estalle en llamas. Remitiendo al abecedario como la norma del lenguaje, sus límites e imposiciones, Lemebel decide quemarlas y desobedecer. Los derechos por la educación reactivan esa lucha transversal a las clases, al género y a los ciudadanos, las mismas características que en otro punto de la historia activaron los derechos humanos. El artista reconoce en este nuevo conflicto una energía similar a la transformación social que se exigió en los ochenta.

De la misma manera, «El Abecedario» insiste en la memoria colectiva y en la energía de transformación social que impulsaron los derechos humanos. En 1973, a las afueras del Cementerio Metropolitano dejaron los cuerpos de seis víctimas del terrorismo de Estado,

entre los que se encontraba el artista Víctor Jara. Este evento cargó el sitio con la memoria dañada por el paso de la dictadura y la decisión de intervenir este lugar cruza estas dimensiones y temporalidades entre nuevos y viejos conflictos.

Para concluir, el objetivo del texto fue revisar esta energía política de denuncia y transformación que durante los años de represión se levantó como una lucha por los derechos humanos. En el contexto actual cabe preguntarse por las continuidades de esos atropellos y esas faltas. Si bien el MMDDHH viene a contribuir aportando con un acervo de fotografías y documentos acerca de los eventos de la represión durante la dictadura, de alguna forma, determina el discurso de los derechos humanos circunscribiendo sus objetivos y estrategias a una sola cuestión, a esa área humanista de la vida de los sujetos. Su acervo patrimonial consolida el archivo cultural de la nación en esa línea. Hemos intentado exponer cómo la lucha con la cual fue cómplice Lemebel era más expandida y continuó durante la democracia reclamando su falta de espacio, el atropello a sus derechos aún durante la CPD.

Debido a lo anterior, la incorporación de dos obras de Pedro Lemebel al catálogo del MMDDHH³⁴ aparece como la reparación a una deuda histórica, ya que mediante la adquisición de estas obras pasarán a formar parte del patrimonio de este museo y de su discurso de la memoria, de nuestro archivo cultural. Esta incorporación parece pertinente y relevante, tanto, para conciliar la exclusión al sector de las desobediencias sexuales y para consolidar el vínculo del propio artista con los derechos humanos en el país.

NOTAS

1. Los espacios en los cuales fue exhibida con anterioridad la exposición ARDER fueron la Galería Metales Pesados Visual (marzo 2015) y la Galería D21 Proyectos de Arte (noviembre 2014). Cabe señalar que fue en este último espacio donde Pedro Lemebel participó de la selección de las piezas y del montaje de la muestra, poco tiempo antes de su muerte. Ver las declaraciones del coleccionista Pedro Montes, director de la galería D21 Proyectos de Arte, en: Ortíz, Marilú. 2015. "Exposiciones del mes: la fotografía gana terreno". Santiago: El Mercurio, 16 de diciembre, p. A11.
2. Aunque la lucha específica de la AFDD aportó a denunciar públicamente las violaciones a sus familiares particulares, ya fuera de tortura, desaparición forzada o secuestro; una de sus mayores contribuciones fue la adopción de los derechos humanos como un problema transversal a las clases, al género y a los ciudadanos.

3. La Concertación de Partidos por la Democracia se formalizó en enero de 1988, conformada por 17 organismos políticos de oposición a la dictadura en el país, que incluía miembros de la Democracia Cristiana, radicales, liberales, socialistas, humanistas, social demócratas y elementos autónomos.

4. El origen de este documento fue una de las primeras medidas del gobierno de Patricio Aylwin. Creando la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Decreto Supremo N° 355 del 25 de abril de 1990) con el objetivo de identificar las violaciones a los derechos humanos (los detenidos desaparecidos, torturados y asesinados) entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990.

5. Una de estas controversias consistió en un intercambio de cartas dirigidas a los medios impresos, haciendo eco de esta forma en la esfera pública. La arremetida provenía del historiador Sergio Villalobos y de la directora de la DIBAM, Magdalena Krebs, quienes criticaban duramente el proyecto museográfico del museo, acusándolo de manipular los acontecimientos sucedidos durante la dictadura. Tanto Villalobos como Krebs señalaban que el museo adolecía de información para el público acerca del contexto político que generó la “destrucción democrática”, previo al golpe de 1973 (Krebs. *El Mercurio* 23 de junio 2012). Según el criterio de este historiador, el contexto de la Unidad Popular ayudaría a “comprender la reacción general del país y del movimiento militar” (Villalobos. *El Mercurio* 22 de junio 2012). Las respuestas se sucedieron desde la dirección del museo frente a esta polémica que buscó deslegitimar la labor del museo.

6. Pedro Lemebel murió el 23 de enero del 2015 a causa de un cáncer de laringe que lo aquejó desde el año 2011. Su batalla contra el cáncer fue de largo aliento, sin embargo, Pedro Lemebel resistió el saber disciplinar médico desafiando sus límites. Un ejemplo, que es muy simbólico en relación a su partida, fue la “Noche Macuca” que se realizó la primera semana de enero del 2015 en el marco del Festival Santiago a Mil en el Centro Cultural Gabriela Mistral. Lo que se planteó como una lectura de crónicas del poeta desde distintas voces (como las actrices Vanessa Miller y Claudia Pérez o el escritor Juan Pablo Sutherland, entre otros), terminó siendo un homenaje, una especie de “Réquiem” del artista (esta es una noción que tomo prestada de Rita Ferrer, quien lo propuso así en una entrevista realizada en conjunto a Fernanda Carvajal el 22 de junio del 2015). En ese momento, el delicado estado de salud del artista, que se encontraba internado en el hospital Fundación Arturo López Pérez, ya circulaba por los medios de comunicación. Hasta el mismo día del evento se mantuvo en la incertidumbre la asistencia del propio Pedro Lemebel. Sin embargo, esa noche y mediante una estrategia de escapatoria clandestina del centro de salud, el artista se maquilló y se vistió de gala para asistir. Una vez más el cronista resistía las imposiciones del poder, desautorizando al saber legitimado por esa disciplina médica que mantenía su cuerpo bajo control y lo condenaba a una posición social en desventaja -como lo hace la biopolítica con los sujetos infectados, que sufren patologías y que contagian a los normales. Lemebel reconoció, durante su trayectoria, a ese sujeto excluido del poder, de la toma de la palabra y de la visibilidad de su cuerpo en el espacio público, lo reconocía desde su sexualidad, su condición de clase y su ideología. Entonces, como un último gesto subversivo y desobedeciendo el control médico sobre la vida, Lemebel apareció como una diva en el escenario de la “Noche Macuca”, pocos días antes de su muerte, saludando o, tal vez, despidiendo a su pueblo.

7. Entre los ejemplos que podemos mencionar en esta línea de trabajo se encuentran los siguientes artistas: Elías Adasme, Luz Donoso, Hernán Parada, Patricia Saavedra, Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, entre otros.
8. Para una mayor precisión de este concepto, revisar la propuesta curatorial de la exposición *Perder la Forma Humana en: Red de Conceptualismos del Sur*. 2012. “Desobediencia sexual”. En *Perder la Forma Humana*. Madrid: MNCARS. Pp. 92-98.
9. Para un mayor detalle de la trayectoria de este colectivo, revisar la página web: www.yeguasdelapocalipsis.cl, la cual reúne la investigación desarrollada por el autor de estas líneas y la socióloga Fernanda Carvajal.
10. En adelante los caracteres en *bold* refieren a títulos de las piezas de la muestra ARDER.
11. Brescia, Maura. 1989. “«Las yeguas del apocalipsis» en una acción de arte”. Santiago: Diario La Época, 17 de octubre.
12. Texto publicado por primera vez en la Revista *Página Abierta* en agosto de 1990.
13. Según declara el propio artista en una entrevista realizada para la revista *Paula*. Ver: Mena, Catalina. 2014. “Lemebel: conversaciones por chat”. Santiago: Revista *Paula*, 02 de agosto.
14. De esta manera lo describió Patricio Fernández en la editorial del número especial de la revista de izquierda *The Clinic* (nº581) que rendía un homenaje a Pedro Lemebel pocos días después de su muerte.
15. El Hospital del Trabajador fue un proyecto diseñado durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva, en el marco de la “Promoción Popular”, para enriquecer la zona sur de Santiago. El gobierno de Salvador Allende inyectó los recursos para levantar el hospital público más grande de América Latina y lo emplazó en la comuna de San Miguel (actualmente Pedro Aguirre Cerda). Luego del golpe militar los recursos se destinaron a otros centros de salud y actualmente esta obra gruesa abandonada se conoce popularmente como “elefante blanco”.
16. Sebastián Acevedo fue una figura emblemática en la lucha por los derechos humanos en el país debido a su inmolación el 11 de noviembre de 1983. El sacrificio fue ejecutado frente a la Catedral de la Santísima Concepción, en señal de protesta por la desaparición de sus hijos detenidos por los aparatos de inteligencia del Régimen Militar.
17. Para una mayor revisión de este concepto, revisar la ya referida propuesta curatorial de la exposición *Perder la Forma Humana en: Red de Conceptualismos del Sur*. 2012. “Acción Relámpago”. En *Perder la Forma Humana*. Madrid: MNCARS. Pp. 37-42.
18. Contextualicemos un poco este segundo homenaje, por los 25 años de distancia entre uno y otro. El año 2014 Pedro Lemebel ya sufría cáncer de laringe y realizaba tratamientos médicos. Su obra literaria ya estaba consolidada y el trabajo del colectivo artístico en el cual participó ya había comenzado un proceso de revalorización. El homenaje se realizó a propósito de la invitación a producir obra nueva para el primer montaje de la exposición ARDER en la galería D21 *Proyectos de Arte* en noviembre del 2014.
19. Ver Lemebel, Pedro. 2013. “Los duendes de la noche”. En Echeverría, Ignacio (ed.) *Poco Hombre: Crónicas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
20. Es famosa la referencia de Pedro Lemebel a sus primeros años de vida en el Zan-

jón de la Aguada. Ver Lemebel, Pedro. 2013. "Zanjón de la Aguada". En Echeverría, Ignacio (ed.) *Poco Hombre: Crónicas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales. También, para revisar referencias a su casa en el block, ver: Ver Lemebel, Pedro. 2013. "La Esquina es mi Corazón (o los New Kids del Bloque)". En Echeverría, Ignacio (ed.) *Poco Hombre: Crónicas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

21. Para una revisión de material audiovisual sobre este tema ver: Teleanálisis "N°16 mayo de 1986: Cerco a las Poblaciones. La estrategia del miedo". Se trata de un reportaje en el cual el grupo de periodistas registró testimonios de las poblaciones allanadas en los días cercanos a la histórica jornada de protesta del primero de mayo en 1986.

22. Probablemente, este impreso producido por la JJCC el año 2006, fuera un panfleto distribuido en una marcha conmemorativa. El impreso contiene la crónica de Pedro Lemebel.

23. Proyecto radial creado el 31 de agosto de 1991, dirigido por Virginia Quevedo y ubicado en el espacio de intercambios feministas llamado La Morada. Luna, Patricio. 1992. "Radio tierra: Feminismo con antenas". Santiago: Revista Punto Final, noviembre, p. 12.

24. El Movilh fue la primera organización por la defensa de los derechos de las minorías sexuales en el país, fundado en 1991. Algunas de sus figuras fueron Juan Pablo Sutherland, Pedro Lemebel y Víctor Hugo Robles. Para una revisión de la trayectoria del movimiento de liberación homosexual en Chile, revisar el artículo "History in the making: The homosexual liberation movement in Chile" de Víctor Hugo Robles, publicado en la revista norteamericana *NACLA: Report on the Americas* vol. XXXI, N°4, enero/febrero 1998; y el artículo "Estéticas y políticas del deseo en Chile" de Felipe Rivas San Martín, publicado en la revista española *Carta* N°3, primavera-verano 2012.

25. De esta manera lo define el propio Pedro Lemebel en una entrevista emitida el 20 de junio del 2011 en el marco del vigésimo aniversario de la Radio Tierra.

26. Un ejemplo de esto fue el programa radial conducido por el periodista Víctor Hugo Robles titulado *Triángulo Abierto*. El primer programa en un medio masivo de comunicación en el país que abordaba como temática central la homosexualidad y el lesbianismo en Chile.

27. Estos programas se titulaban "Cancionero" y, al comienzo, reproducían un fragmento del bolero "Para partir el alma" de Paquita la del Barrio.

28. Ver: Lemebel, Pedro. 2013. "Pisagua en puntas de pie". En Echeverría, Ignacio (ed.) *Poco Hombre: Crónicas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales p. 106.

29. Durante el gobierno de Carlos Ibañez del Campo (1927-1931) y de Gabriel González Videla (1946-1942) fueron los que infringían la "ley maldita", es decir, los comunistas, criminales, prostitutas, homosexuales y vagabundos; y para la dictadura militar de Pinochet, fueron los militantes de izquierda y el sujeto popular (1973-1989).

30. Según sus propias declaraciones en la entrevista que dio a Víctor Hugo Robles para el programa *Triángulo Abierto* del 23 de julio de 1994 en la Radio Tierra: A, 17'05''

31. Idem: B, 28'20''.

32. De acuerdo a un medio de comunicación local “la manifestación fue convocada por diversas organizaciones de derechos humanos y partidos políticos, que marcharon por la Alameda desde Plaza Italia hasta calle Dieciocho”. En: *La Época*, 05 de marzo de 1993. p. 16.

33. Noción abordada por el artista en la entrevista realizada por Catalina Mena. Mena, Catalina. 2014. “Lemebel: conversaciones por chat”. Santiago: *Revista Paula*, 30 de julio. Link: <http://www.paula.cl/entrevista/conversaciones-por-chat/> revisado en febrero del 2016.

34. No obstante, cabe advertir que el trabajo de Pedro Lemebel después de su muerte (2015) ha visto proliferar sus espacios y este es un factor relevante para analizar críticamente la muestra ARDER. Estos trabajos no son recientes, pero sí, han adquirido estatuto de “obra de arte” recientemente. Piezas de fotografía que formaban parte de ARDER, estaban autorizados sólo para las portadas de sus libros o como material visual para apoyar alguna lectura de sus crónicas. Lo cual es una valorización importante para reconocer el trabajo y la trayectoria de este gran artista. Sin embargo, considero que en este hecho hay otras fuerzas en acción como estrategias de inscripción en el campo artístico o, tal vez, del mercado del arte. Refiramos brevemente a este punto que no desarrollamos en el texto pero que tiene una directa relación con la conformación de los archivos culturales. En un par de muestras paralelas a ARDER, el MAC y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), ambos ubicados en el Parque Forestal, exhibieron al mismo tiempo sus propias copias de **Las Dos Fridas**, fotografía capturada por Pedro Marinello en la cual posan las Yeguas del Apocalipsis. En el MAC se exhibe “Colección MAC: Una suma de actualidades” y la obra de las Yeguas corresponde a una reproducción del año 1994 que fue adquirida por el museo de mano de los propios artistas. Mientras que en el MNBA se exhibe “(en)clave masculino” bajo la curatoría de la historiadora del arte Gloria Cortés. En esta oportunidad la pieza es una reproducción reciente de **Las Dos Fridas** y fue donada al museo por el coleccionista chileno Pedro Montes, director de la galería D21 Proyectos de Arte. Es muy interesante cómo ambos museos exhiben la misma obra en paralelo, encontrándose uno junto al otro en el mismo parque, pero en diferentes formas de reproducción y adquisición. Este dato tan particular nos habla de las dinámicas del sistema del arte chileno.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

BALLADARES, Ricardo, Moya, Laura y Videla, Claudia (comp). *Tortura en Poblaciones del Gran Santiago (1973-1990)*. Santiago: Colectivo de Memoria Histórica José Domingo Cañas, 2005.

- CARVAJAL, Fernanda. "Prácticas artísticas de disidencia sexual y perturbaciones sobre los signos de la izquierda política". En *Prácticas de Oficio: Artículos seleccionados de las VII Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*. Buenos Aires: CLACSO, 2015.
- ECHEVERRÍA, Ignacio (ed.). *Poco Hombre: Crónicas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- FREI Montalva, Eduardo. *Lo que Chile está realizando, 1965-1968 : extracto del Mensaje Presidencial al Congreso Nacional, 21 de mayo de 1968*. Santiago: Zig-Zag, 1970.
- KLEIN, Naomi. *La Doctrina del Shock*. Barcelona: Editorial Paidós en colaboración con Editorial Planeta, 2013.
- LARGO, Eliana (ed y comp). *Calles Caminadas: Anverso y Reverso*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), 2014.
- LIRA, Elizabeth y Loveman, Brian. *El espejismo de la reconciliación: Chile 1990-2002*. Santiago: LOM Editores, 2002.
- MAYOL, Alberto. *La Nueva Mayoría y el fantasma de la Concertación: Cambios estructurales o la medida de lo posible*. Santiago: Ediciones Ceibo, 2014.
- RICHARD, Nelly. Sitios de la memoria: Memoriales y museos. En *Crítica de la Memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- RED de Conceptualismos del Sur. *Perder la Forma Humana*. Madrid: MNCARS, 2012.

Revistas y periódicos

- BRESCIA, Maura. "«Las yeguas del apocalipsis» en una acción de arte". Diario *La Época* (1989).
- CARVAJAL, Fernanda. "El duelo innombrado. Reseña de La Conquista de América de las Yeguas del Apocalipsis en Perder la forma humana". *Revista Aletheia* Vol 5/N°9 (2014): s/p.
- LEMEBEL, Pedro. "La insoportable levedad del gay". *Revista Página Abierta* n°84 (1993).
- LUNA, Patricio. "Radio tierra: Feminismo con antenas". *Revista Punto Final* (1992): 12.
- ORTÍZ, Marilú. "Exposiciones del mes: la fotografía gana terreno". Diario *El Mercurio* (2015): A11.

Publicaciones electrónicas

- MENA, Catalina. "Lemebel: conversaciones por chat". *Revista Paula*. Agosto 2014. <http://www.paula.cl/entrevista/conversaciones-por-chat/> revisado en febrero del 2016.
- RAMÍREZ, Diego. "Lemebel Visual". *Revista Qué pasa*. enero 2016. <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2016/01/lemebel-visual.shtml/> revisado el 24 de febrero del 2016.