

Teatralidades Poéticas

Memorias sedimentadas y genealogías disidentes. Notas en torno al itinerario estético y político de las Yeguas del Apocalipsis

Sedimented Memories And Dissident Genealogies. Notes on the aesthetic and political itinerary of the Yeguas del Apocalipsis

Federico Cabrera

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET)

Universidad Nacional de San Juan

Argentina

ORCID:000-0002-0821-9977

federicodavidcabrera@gmail.com

Recibido: 31/05/2023

Aceptado: 23/06/2023

Resumen: Este artículo se propone apuntar una serie de reflexiones acerca del itinerario estético y político del colectivo artístico chileno Yeguas del Apocalipsis, conformado por Francisco Casas y Pedro Lemebel entre 1987 y 1997. Desde una perspectiva que atiende a los cruces entre lenguajes artísticos y discursos sociales, el trabajo se focaliza en una serie de intervenciones que entrelazan demandas e inquietudes vinculadas con las luchas de la comunidad LGTBTTIQ+ y el movimiento de derechos humanos en el tránsito entre dictadura militar y transición democrática: *La conquista de América* (1989), *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1991), *Tu dolor dice, minado* (1993) y *Cadáveres* (1996). En líneas generales, la hipótesis sostiene que en el conjunto de estas intervenciones artísticas se despliega una estrategia

de rememoración que toma al cuerpo como centro de operaciones y que insiste en la necesidad de pensar las violencias en procesos de larga duración que conectan territorialidades y temporalidades diversas. Asimismo, se destaca que las operaciones de cita y reelaboración de discursos literarios se entienden como una forma de identificación y construcción de una genealogía de escrituras y poéticas disidentes.

Palabras clave: Yeguas del Apocalipsis, memorias sedimentadas, genealogías disidentes, género, performance.

Abstract: This article presents a series of reflections referring to the aesthetic and political itinerary of the Chilean artistic collective Yeguas del Apocalipsis, formed by Francisco Casas and Pedro Lemebel between 1987 and 1997. From a perspective that attends to the intersections between artistic languages and social discourses, the work focuses on a series of interventions that intertwine demands and concerns related to the struggles of the LGBTTIQ+ community and the human rights movement in the transit between military dictatorship and Democratic transition: *La conquista de América* (1989), *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1991), *Tu dolor dice, minado* (1993) and *Cadáveres* (1996). The hypothesis maintains that in the set of these artistic interventions a remembrance strategy is deployed that takes the body as the center of operations and that insists on the need to think about violence in long-term processes that connect diverse territorialities and temporalities. On the other hand, it is highlighted that the operations of citation and re-elaboration of literary discourses are understood as a form of identification and construction of a genealogy of writings and dissident poetics.

Keywords: Yeguas del Apocalipsis, sedimented memories, dissident genealogies, gender, performance.

Introducción

Una fecha. El 11 de septiembre de 1973 marca un corte brutal en la historia social, política y cultural de la República de Chile. Ese día condensa el final del sueño de la “vía democrática hacia el socialismo” encarnado en la presidencia de Salvador Allende (1970-1973) y el inicio de la dictadura militar encabezada por Augusto Pinochet (1973-1990). Este cambio en la forma de gobierno implicó no sólo una

reorganización de la matriz económica de acuerdo con los lineamientos geopolíticos de la economía capitalista y la reducción abrupta de la inversión estatal en servicios básicos (salud y educación, principalmente) condenando a la exclusión a amplios sectores de la población, sino que además impuso la censura, la persecución política, la tortura y la desaparición como formas de dominación política.

En lo que se refiere al sistema de géneros, el discurso oficial de la dictadura apeló a una representación heteronormativa de la ciudadanía y, más específicamente, del núcleo familiar como territorio simbólico sobre el que se proyecta la refundación del proyecto nacional (conservador) que “[...] se yergue voraz contra las alianzas no heteronormativas ni monoformes, contra las ciudadanías corpóreas” (Oyarzun, 2021: 57). Esto se materializó, además, en prácticas concretas de persecución y represión dirigida hacia personas que se desmarcan del ordenamiento heteronormativo dominante (Colicheo Carvajal: 2022)¹.

No obstante, pese al avance del autoritarismo en las distintas esferas de la vida social, ya en los primeros años de la dictadura se advierte la configuración incipiente de un conjunto de expresiones artísticas y políticas vinculadas con el pensamiento de izquierda y con la militancia feminista que explora diversas estrategias para contrarrestar la censura y la proscripción de los

1. A partir del análisis de testimonios de personas trans que sobrevivieron a la dictadura militar, Lia Colicheo Carvajal construye las siguientes afirmaciones: “Gracias a lo expuesto podemos concluir que durante la dictadura militar chilena de 1973-1990, la represión estatal en contra de las disidencias sexo-genéricas, se dio mediante el uso de las fuerzas armadas y policiales, ya que fue a través de estas, que se persiguió, encarceló y torturó a los miembros de la comunidad LGBT+. También descubrimos, a través de los testimonios, que es probable que durante la época se haya asesinado a mujeres trans solo por su condición y, que, debido a la inoperancia del sistema judicial, a la falta de interés de la sociedad en su conjunto, y a la negligencia del Estado, estas personas no son reconocidas como detenidos desaparecidos, ni tampoco como víctimas de la dictadura” (2022: 18-19).

cuerpos disidentes. Con esto me refiero, por un lado, a la irrupción de la llamada “Escena de avanzada”, es decir, un colectivo de artistas (Juan Castillo, Juan Domingo Dávila, Diamela Eltit, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita, entre otros) preocupados por expandir los límites de la experiencia artística, redefinir los modos de comunicación y rearticular las relaciones entre estética y política a través de prácticas interdisciplinarias de índole neovanguardista que toman al cuerpo como principal material de experimentación (Richard: 1993; 2007; 2021). Por otra parte, me refiero también a la fundación de la Casa de la Mujer La Morada en 1983, espacio de militancia feminista que tuvo como una de sus principales impulsoras a Julieta Kirkwood (1936-1985). Desde este espacio se desarrollaron diversos proyectos de gestión e intervención cultural que contribuyeron a visibilizar las demandas de las mujeres, cuestionaron las diversas modalidades a través de las que se ha impuesto históricamente la idea de una heterosexualidad obligatoria y, además, establecieron ciertas alianzas con las luchas del colectivo LGTBTTIQ+ (Sutherland: 2009; Olea: 2019).

En medio de estas tensiones, en 1987 Francisco Casas y Pedro Lemebel decidieron fundar las Yeguas del Apocalipsis como un colectivo de arte que “abriera las puertas” de la representación a las homosexualidades chilenas y a las problemáticas del colectivo en relación con la violencia de la dictadura y los estragos del sida (Carvajal, 2023: 55). La elección del nombre entraña de por sí una operación política de subversión y reelaboración de significados por cuanto autodenominarse con orgullo como “Yegua” supone apropiarse de un término del habla coloquial con el que suele ser identificada de manera peyorativa cierto tipo de femineidad “peligrosa” y/o “desobediente” de los mandatos del

heteropatriarcado (Richard: 2018) y, además, situarse en el “Apocalipsis” como espacio-tiempo de la catástrofe y la revelación (Carvajal: 2023) promete algo de convulsión, de revuelta y de transformación del orden dominante.

Desde sus comienzos, el discurso de este colectivo artístico propuso un cuestionamiento generalizado tanto del autoritarismo militar y del dogmatismo de la militancia de izquierda como del modelo de representación de la homosexualidad dominante (Sutherland: 2009; Richard: 2018; Carvajal: 2023). En palabras de Nelly Richard, las Yeguas del Apocalipsis se construyen artísticamente apelando a la figura de “la loca” como forma de “[...] gestualizar –en femenino– sus descontroles de la identidad y del género que sacan de quicio a lo normado por el militarismo de la dictadura y, también, por el ideologismo de la izquierda ortodoxa” (2018: 43). El discurso de las Yeguas del Apocalipsis se revela como una práctica política que se sitúa en el espacio del cuerpo para leer desde sus marcas los pliegues, las heridas y las discontinuidades de aquello que hace a lo social, lo político y lo económico. En este sentido, “[...] sus performances forman ya parte del catálogo cultural marica que re-significó el campo de la performance para el activismo homosexual y feminista” (Sutherland, 2009: 129).

En particular, en este artículo me interesa llamar la atención sobre una serie de serie de intervenciones de las Yeguas del Apocalipsis que entrelazan demandas e inquietudes vinculadas con las luchas de la comunidad LGBTTIQ+ y el movimiento de derechos humanos en el tránsito entre dictadura y transición: *La conquista de América* (1989), *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1991), *Tu dolor dice, minado* (1993) y *Cadáveres* (1996)². Al respecto, es importante señalar que, desde una

2. Por cuestiones de derecho de autor no puedo reproducir en este artículo el registro fotográfico

perspectiva que atiende a los cruces entre lenguajes artísticos y discursos sociales (Bajtín: 1989; Williams: 2009), conceptualizo a la performance como un acto vital de transferencia que implica una amplia red de prácticas en las que se entretienen espacios, memorias y experiencias (Taylor, 2015: 34). Teniendo en cuenta lo señalado, sostengo a modo de hipótesis que en el conjunto de las intervenciones que analizo en este artículo se despliega una estrategia de rememoración que toma al cuerpo centro de operaciones y que insiste en la necesidad de pensar las violencias en procesos de larga duración. Esto permite conectar, a través de la performance, territorialidades y temporalidades diversas. Por otra parte, me resulta especialmente importante atender a las citas y reelaboraciones del material literario que gravita en las distintas intervenciones como operaciones de sentido que dan cuenta de procesos de identificación estética y construcción de una genealogía de escrituras y poéticas disidentes.

Memorias sedimentadas

En un análisis de la novela *El país de la canela* (2008) de William Ospina, María Jesús Benites (2011) apela a la metáfora de la sedimentación para dar cuenta de las operaciones de acopio de archivo y de reelaboración en clave ficcional del mismo³. En este trabajo me propongo recuperar y apropiarme de esta

de estas performances. Sin embargo, recomiendo consultar el sitio www.yeguasdelapocalipsis.cl desarrollado por Fernanda Carvajal y Alejandro de la Fuente en el marco del Proyecto FONDART “Archivo Yeguas del Apocalipsis. Registros, voces, relatos” (2015-2018). En este espacio web es posible encontrar gran parte del registro de las acciones de arte de las Yeguas del Apocalipsis además de entrevistas a actores del campo artístico y documentación periodística.

3. “Con *El país de la canela* su autor se inscribe en la serie de lecturas interpretativas del texto matriz escrito por fraile, serie integrada por las escrituras, entre otros, de Gonzalo Fernández de Oviedo, Toribio de Ortiguera, Cieza de León. Reconstruye ese corpus, bucea en el archivo, recupera

metáfora para pensar específicamente el modo en que se configura la noción de memoria en las performances de las Yeguas del Apocalipsis como la conjunción de diversas experiencias dolientes que insisten en una continuidad histórica de la violencia. Asimismo, es importante advertir que esta violencia (en sus múltiples manifestaciones) se vincula con un patrón de dominación colonial, racial y sexual.

La Conquista de América (1989)

El 12 de octubre de 1989, en un nuevo aniversario de la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas, las Yeguas del Apocalipsis realizaron la performance *La Conquista de América* en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos. La escenografía estaba compuesta por un gran mapa de América del Sur extendido sobre el piso del salón principal cubierto con pedazos de vidrios de botellas de la empresa norteamericana Coca-Cola. En esta ocasión, Casas y Lemebel estaban descalzos, con pantalones negros y el torso desnudo. Además, llevaban un personal estéreo con auriculares adherido a su pecho. Al comienzo de la performance, las Yeguas del Apocalipsis se encontraban sentadas en un banco de madera en uno de los costados del salón. Se mantuvieron silenciosamente en esa posición durante 15 minutos aproximadamente mientras los asistentes las contemplaban. Luego de esto se incorporaron, bordearon el mapa y comenzaron a bailar una cueca chilena también en silencio. A causa de estos movimientos, el mapa comenzó a mancharse con la sangre de los danzantes. Culminada la coreografía, se retiraron de la sala.

los tonos, pero reelabora los sucesos literariamente. La escritura revela entonces un proceso de “sedimentación” en tanto acopio interpretativo sobre un mismo texto. Esa “lectura sedimentada”, siguiendo a Roger Chartier (1999), es el resultado del ejercicio sucesivo de comprensión, que transforma a Ospina en un lector que reelabora y re-escribe lo leído” (Benites, 2011: 97).

Al revisar de manera general algunos símbolos convocados en la realización de esta performance me resulta especialmente llamativo atender a la convergencia de la fecha, el mapa manchado de sangre y los vidrios (el resto, el desecho) de las botellas de la empresa norteamericana. En efecto, tal como la crítica poscolonial nos ha señalado (Añon: 2021; Quijano: 2014), el 12 de octubre de 1492 no constituye una efeméride más, sino que marca el comienzo de un macro-proceso de reorganización del poder a escala global que sostiene sobre la base de relaciones de dominación y segregación racial y económica. La teoría poscolonial nos ha enseñado también que estas relaciones de dominación constituyen una matriz que trasciende lo que históricamente se ha denominado como período colonial (Hall: 2010). En este sentido, la imagen de las botellas de Coca-Cola, empresa modelo del capitalismo transnacional, puede ser pensada a la manera de una sinécdoque que trae a la escena la memoria del intervencionismo norteamericano en la región. Siguiendo con este argumento, las manchas de sangre sobre el mapa constituyen una representación metafórica en la que se condensa una referencia al proyecto económico de la colonialidad y a la estela de guerra y muerte sobre la que se construye. Desde esta perspectiva, en este acto de rememoración que proponen las Yeguas del Apocalipsis (en la misma sede la Comisión Chilena de Derechos Humanos) se introduce también la pregunta acerca de la dimensión económica (y colonial) que entraña la política de muerte y persecución de la dictadura militar.

Otro de los elementos que se destaca de esta performance se refiere a la réplica de la cueca chilena. Esto puede ser leído como un acto de subversión simbólica y como una cita. En primer lugar, este baile nacional es una representación alegórica del ritual de cortejo heterosexual. De este modo, la

intervención de este colectivo de arte, al colocar en escena a dos cuerpos del mismo sexo, opera una subversión del protocolo cisheteronormado de la danza que llama la atención sobre el cuerpo homosexual. Asimismo, la confluencia de estos signos con la imagen de la sangre que va, lentamente, manchando el mapa de América del Sur puede aludir también a la expansión del virus del vih-sida por el continente (Sutherland: 2009; Cabrera: 2017; Carvajal: 2023). En segundo lugar, también es importante señalar que la cueca adquiere gran relevancia en las manifestaciones políticas en contra de la dictadura. En particular, el grupo de Mujeres por la Vida (asociación de familiares de detenidos/ desaparecidos) adopta este baile como emblema de lucha política. En líneas generales, la actividad consistía en bailar la cueca solas, sin acompañamiento masculino, en lugares públicos para dar cuenta de la ausencia de los detenidos/ desaparecidos en los hogares (Cabrera: 2017). En la conjunción de ambas interpretaciones la teatralidad del baile se complejiza y pone en escena múltiples conflictos que hacen a la violencia política, los discursos de odio hacia las personas de la comunidad LGTBTTIQ+, la crisis del sida y colonialidad, entre otros.

Las Yeguas del Apocalipsis construyen una representación de la memoria del continente sobre la idea de una herida histórica en la que se superponen múltiples historias y que retornan permanentemente: “la violencia de la invasión colonial, el imperialismo norteamericano brutalmente desplegado a través del Plan Cóndor, las violencias históricas del colonialismo interno infligidas a través de la necropolítica estatal sobre las diferencias sexuales, raciales y de clase” (Carvajal, 2023: 228-229).

Homenajes a Sebastián Acevedo (1991)

El 1 de diciembre de 1991 las Yeguas del Apocalipsis fueron invitadas por un grupo de estudiantes a participar en una serie de actividades en la Universidad de Concepción vinculadas con la conmemoración del día internacional de la lucha contra el hiv-sida. En esta ocasión, el colectivo decidió realizar una intervención artística con el fin de homenajear la memoria de Sebastián Acevedo (1933-1983), un obrero chileno que, a causa de la desaparición de sus dos hijos, se prendió fuego en la Plaza Independencia de Chile (Concepción)⁴.

La performance se realizó en una de las aulas de la Facultad de Periodismo. Allí se cubrió el piso con cal y se dispusieron cinco pantallas de televisión que transmitían un video. A través de un par de parlantes se transmitía una grabación con las voces de Lemebel y Casas en las que decían su número de identificación personal y nombraban distintas ciudades del país. Durante esta intervención, los performers se acostaron desnudos cubiertos con cal viva formando una línea vertical que emulaba la forma del mapa de Chile. En uno de los extremos de esta línea se ubicó uno de los televisores señalado con la letra “N” (norte) y con un billete de dólar pegado a su pantalla. En el otro extremo se dispuso una letra “S” (sur) dibujada sobre el pedazo de una bolsa de cal. En un momento, uno de los estudiantes trazó el perfil de los cuerpos con carbón y, luego, la encendió. De esta manera, la performance se cierra con la imagen de los cuerpos rodeados por el fuego.

En la conjunción de los distintos elementos que hacen a esta intervención, me parece interesante señalar de qué manera la gravitación del

4. El Informe Rettig considera a Sebastián Acevedo como una víctima de la violencia política. En memoria de su dolor se fundó el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (1983-1992).

nombre de Sebastián Acevedo convoca la memoria de los familiares de las víctimas de la dictadura y el dramatismo de la búsqueda como forma poética y política. El dramatismo de la historia de este padre que busca a sus hijos se replica también en la escenificación de la carne quemada por la cal o por el fuego y se amplifica en la evocación de un cuerpo-mapa que es asediado por las llamas (de la violencia política). Al respecto, es importante señalar que la inclusión de materiales como la cal o el carbón, como sinécdoques, traen al presente de la representación la memoria de la privatización de los recursos naturales por parte de la política económica de la dictadura. Así, al igual que sucede en *La conquista de América*, los efectos del terrorismo de Estados se entretrejen con los lineamientos de la economía globalizada.

Esto último se manifiesta también en la señalización de las coordenadas espaciales al interior de la sala. En el dramático contraste entre la imagen de un norte (que es señalado con la tecnología de la pantalla y la imagen del dólar) y la de un sur (que apenas consigue un poco de papel, un resto de la industria, para nombrarse) se cifran estos cuerpos que exponen su descomposición. En el marco de la conmemoración del día internacional de la lucha contra el vih-sida esta tensión se resignifica como una manera de aludir al avance del virus como una forma de recolonización⁵ y a las condiciones de desigualdad que vivencian los cuerpos infectados en los países del sur global.

5. Pedro Lemebel en la presentación de *Loco afán. Crónicas del sidario* se refiere en los siguientes términos al impacto del virus en la región: “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario” (2015: 11).

Tu nombre dice, minado (1993)

El 8 de septiembre de 1993 las Yeguas del Apocalipsis realizaron la performance *Tu dolor dice, minado*, la última presentación del colectivo en Chile. La misma se llevó a cabo unos días antes de que se cumplan 20 años del Golpe de Estado de 1973. La locación elegida fue el sótano del edificio de la Facultad de Periodismo de la Universidad de Chile –actual Centro de Investigación Avanzada en Educación (CIAE)– en el que anteriormente habían funcionado cuarteles de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) y de la DINE (Dirección de Inteligencia del Ejército).

En esta ocasión, se colocaron 500 copas con agua en el piso del lugar y, además, dos copas llenas de tierra sobre una mesa de madera. Lemebel y Casas se posicionaron de espaldas al público con sus torsos desnudos, frente a una cámara que reproducía la imagen de sus rostros en la pantalla de un televisor (orientado hacia el público). Además, sobre sus espaldas se proyectaban distintas imágenes de militares. En este marco, las Yeguas del Apocalipsis se dedicaron a leer con un tono de voz monótono y pausado cada uno de los nombres de las víctimas que se incluyen dentro del Informe Rettig⁶. En medio de la intervención artística, la poeta Carmen Berenguer su poema “Me memoria dice, minada”.

En líneas generales, la performance puede ser pensada como un texto réplica que desterritorializa el texto-informe judicial que toma la práctica de la enumeración de la víctima para resignificarla como una forma de rememoración a través del cuerpo en escena y, especialmente, de los sonidos de una voz en la

6. El informe Rettig o *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (1991), como su nombre lo indica, informa todo lo actuado por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación entre 1990 y 1991.

que confluyen diversos signos asociados al dolor, a la búsqueda y a la pregunta por aquellos cuerpos que aún no aparecen⁷. Este mismo gesto se replica en el poema de Carmen Berenguer como una preocupación agobiante por reapropiarse del nombre de los detenidos/ desaparecidos y de los lenguajes de la memoria con el fin de inscribir un espacio de escucha y contención para el dolor. Cito un fragmento a modo de ejemplo: “Por eso y solo por eso, haría una lengua de nombres en el Sur. Con tu nombre borraría el Sur. Con tus iniciales haría una escritura de la ausencia” (Berenguer, 1993: s/p). Así, frente a los peligros del olvido y la distancia que impone la letra burocrática, esta performance expone el espacio del cuerpo como máquina de memoria (Nofal: 2021) que resiste, que expone en su piel las imágenes del duelo y que en la gesticulación de cada una de sus palabras libra una batalla por restituir el recuerdo de los cuerpos que faltan.

7. Pedro Lemebel realiza una operación similar en la crónica “El Informe Rettig (recado de amor al oído insobornable de la memoria)” (2013): impugna la inscripción meramente institucional de la memoria para recuperarla desde el espacio de la intimidad y de lo amoroso a la vez que su enunciación se autoidentifica con un formato discursivo tradicionalmente reservado para el espacio de la cotidianidad como lo es el recado. Asimismo, el enunciador asume la primera persona plural, que se aúna con la voz de los y las familiares de los desaparecidos por el terrorismo de Estado (Cabrera, 2017: 88).

Genealogías disidentes

En lo que empuja
lo que se atraganta,
en eso que traga
lo que emputarra,
en eso que amputa
lo que empala,
en eso que, ¡Putá!
Hay cadáveres
(Perlongher, 1997: 114)

En octubre de 1996 las Yeguas del Apocalipsis fueron invitadas a participar del Congreso *Crossing National & Sexual Borders: Queer Sexualities In Latin/o America* organizado por la Universidad de la Ciudad de Nueva York (EEUU). En medio de una comunidad académica integrada por migrantes y activistas de origen latinoamericano interesados en los estudios de género y la teoría *queer*, se sucedieron una serie de conferencias, performances y una “video-instalación-performance” de las Yeguas del Apocalipsis titulada *Cadáveres*, en homenaje al poeta y ensayista argentino Néstor Perlongher⁸.

La intervención se realizó en el Hall del Centro de Graduados de la Universidad. En este lugar se instalaron cinco televisores que transmitían de manera sincronizada el registro del *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1991). Además, en la

8. Néstor Perlongher (1949-1992). Se desempeñó como sociólogo, antropólogo, ensayista, poeta y militante del Frente de Liberación Homosexual (1971-1976) en Argentina. Entre sus publicaciones se destacan *Austria- Hungría* (poesía, 1980), *Alambres* (poesía, 1987), *La prostitución masculina* (ensayo editado inicialmente en portugués en 1987) y *El fantasma del SIDA* (ensayo, 1988). El poema “cadáveres” se incluyó originalmente en *Alambres*.

construcción de la instalación se destaca la conformación de un gran rectángulo de cal con una cruz de carbón en uno de sus extremos superiores. Este gran rectángulo de cal es iluminado por una linterna. De acuerdo con lo que señala Alejandro De la Fuente (2023), la conjunción material de estos elementos contamina el aire del lugar e impone una incomodidad generalizada entre los asistentes.

Resulta especialmente interesante atender al modo en que la intervención pone en escena el propio archivo del colectivo artístico en un gesto de reelaboración de su propio itinerario estético y político (De la Fuente: 2023). En este marco, la materialidad de la cal y del carbón no sólo trae al presente de la acción artística uno de los elementos compositivos del original, sino que además se activan como elementos disruptivos en la materialidad del lugar e incluso en la atmósfera que dificulta la respiración de los asistentes. En este sentido, se actualiza y se reterritorializa la imagen de la muerte como núcleo signifiante que acecha a los cuerpos subalternos. Asimismo, los cuerpos que se ponen en escena son espacios doblemente marcados por la violencia del terrorismo de Estado y por los discursos de odio sobre los que se edifica el patriarcado y la homofobia. En este sentido, al igual que sucede con las intervenciones anteriormente analizadas, es posible leer una relación de continuidad y solidaridad entre el movimiento de derechos humanos y las luchas del colectivo LGBTTIQ+.

Por otra parte, en lo que se refiere al homenaje que supone esta presentación a la figura de Néstor Perlongher, conviene preguntarse de qué manera se construye el homenaje y, en particular, qué es lo que se dice en el poema “Cadáveres” (Perlongher: 1997) que se replica y se reelabora en esta intervención artística. Al respecto, creo importante destacar que el poema –escrito en plena dictadura

militar (1976-1983)—constituye una revisión general de diversos elementos que hacen a la construcción de una geografía literaria y cultural de la Argentina que es interrumpida insistentemente por la frase “Hay cadáveres”. Esta reiteración se lee como un recordatorio lacerante que rompe la cadencia de cualquier frase y/ o enumeración y también como un gesto que invita a preguntarnos cuántos cuerpos son los que escondemos en nuestras vidas cotidianas. La repetición se contrapone espasmódicamente contra el silencio.

En este sentido, en la imagen de los cadáveres que circulan entre la video-performance y los versos de Perlongher se lee la continuidad de la violencia y también una poética de la escritura y del arte en general que invita a ser la herida que interrumpe el discurso negacionista, a ser la pregunta que interpela la artificiosa decorosidad de la obediencia debida y de la democracia de los acuerdos. La lógica del homenaje, así, se lee también como el gesto de reconstrucción de una genealogía disidente en la que las Yeguas del Apocalipsis se reconocen y se integran.

Po-éticas

A lo largo de este artículo me he propuesto pensar el itinerario estético y político de las Yeguas del Apocalipsis a partir de la indagación en un conjunto de intervenciones en las que se intersectan las referencias a las luchas del colectivo LGBTTIQ+ y del movimiento de derechos humanos. En relación con esto, me parece importante señalar que este colectivo irrumpe en el campo artístico y cultural chileno de fines de la década de 1980 —última etapa del gobierno militar— como una práctica estética disidente que toma distancia del dogmatismo de izquierda (y sus modelos de representación realista), cuestiona de modo

generalizado el autoritarismo de la dictadura e impone la pregunta por los modos en que se inscribe la violencia sobre los cuerpos subalternos.

En relación con esto último, en el conjunto de intervenciones que he analizado en este trabajo se advierte como una constante la referencia al cuerpo como enclave metafórico a través del cual se proyectan y superponen diversas imágenes que hacen a una matriz histórica que se sostiene sobre la exclusión y persecución racial, sexual y de clase. Como he señalado anteriormente, esto permite conectar a través de las performances temporalidades y territorialidades muy diversas entre sí. Desde este punto de vista, utilizo la noción de “memorias sedimentadas” para pensar el trabajo de rememoración que articulan las Yeguas del Apocalipsis en sus presentaciones.

Por otra parte, dentro del conjunto de intervenciones, se destaca *Cadáveres* (1996) como homenaje a Néstor Perlongher y, también, como dispositivo que traza una genealogía disidente con la que Lemebel y Casas no sólo se identifican, sino que además se ven reflejados. Conviene preguntarse, entonces, cuáles son los principios éticos y estéticos sobre los que se proyecta esa identificación. De acuerdo con el recorrido realizado hasta el momento, es posible señalar que esta genealogía se sostiene a través de una voluntad de politización del lenguaje artístico. En este marco, lo poético jamás está escindido de lo ético.

Bibliografía

- Añón, Valeria (2021). "Colonialidad". *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. B. Colombi (coord). Buenos Aires: CLACSO, pp. 103-113.
- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Benites, María Jesús (2011). "Lecturas de un viaje maravilloso: *El país de la canela* de William Ospina". *Siluetas de papel. El autor como lector*. C. Perilli y M.J. Benites comps. Buenos Aires: Corregidor, pp. 93-102.
- Berenguer, Carmen (1993). "Mi memoria dice: minada" [en línea]. *Yeguas del Apocalipsis*. < <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/mi-memoria-dice-minada> > [consulta 25 de mayo de 2023].
- Cabrera, Federico (2017). *Prácticas estético-políticas de una literatura disidente: las crónicas de Pedro Lemebel. Representaciones literarias de la posdictadura chilena*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Carvajal, Fernanda (2023). *La convulsión coliza. Yeguas del Apocalipsis (1987-1997)*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Colicheo Carvajal, Lia (2022). *Represión y discriminación en la dictadura chilena: la cotidianeidad de las disidencias sexo-genéricas populares*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- De la Fuente, Alejandro (2023). "La espina en el costado". *La convulsión coliza. Yeguas del Apocalipsis (1987-1997)*. F. Carvajal. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, pp. 245-265.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Lemebel, Pedro (2013). "El Informe Rettig (Recado de amor al oído insobornable de la memoria)". *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: Seix Barral, pp.131-133.
- (2015). *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Nofal, Rossana (2021). "Recuento y fórmula: Anclajes de la memoria en un devenir de veinticinco años". *Anclajes XXV/3*, 63-70.
- Olea, Raquel (2019). *Variaciones. Escritos sobre literatura y otras escrituras*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Oyarzún, Kemy (2021). *Imaginario de la posdictadura. Reflexiones sobre feminismo, cultura y política en Chile (1990-2020)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Perlongher, Néstor (1997). *Poemas completos (1980-1992)*. Barcelona: Seix Barral.
- Quijano, Aníbal (2014). *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/decolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Richard, Nelly (1993). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- (2018). *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- (2021). *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo*. Buenos Aires: CLACSO.

- Sutherland, Juan Pablo (2009). *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Santiago de Chile: Ripio Ediciones.
- Taylor, Diana (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.