

El duelo innombrado.

Reseña de *La Conquista de América de las Yeguas del Apocalipsis en Perder la forma humana*.

Fernanda Carvajal*

Universidad Católica de Chile- Red Conceptualismos del Sur

2014.

Buenos Aires, Argentina.

lapidicola@gmail.com

1.

La presente reseña, aborda una de las obras del colectivo chileno Yeguas del Apocalipsis, *La Conquista de América*, incluida en la exposición *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Esta muestra, curada por la Red Conceptualismos del Sur, pudo verse en ocasión de su Itinerancia en Buenos Aires entre mayo y agosto del presente año en el Museo de la Universidad Tres de Febrero.

Las interrogantes que subyacen a este texto (1), tienen que ver con la pregunta por la manera, crítica o pacificada, incómoda o dócil, en que ingresa la disidencia sexual a los intramuros de la institución artística: si entra para cumplir el “cupó” de la diversidad; si el modo en que las prácticas maricas (2) son incorporadas a una exposición perturbadora o no, la ficción del museo como institución neutral, aséptica, asexuada; si pone en cuestión o no los pactos de sentido administrados por el privilegio heterosexual a través de los cuales los cuerpos fuera de la norma son visibilizados, hablados o nombrados.

Entonces, como parte del grupo coordinador de la exposición, pienso esta reseña como un espacio para pensar a partir de un caso—el de *La Conquista de América de las Yeguas del Apocalipsis*— en cómo se incorporan una serie de prácticas de disidencia sexual, muchas de ellas muy poco conocidas, a una exposición como *Perder la forma humana* (3) y consecuentemente, a la institución museo. Asimismo, pienso este texto como una invitación a pensar la relación entre “género y militancia” durante el periodo “de las dictaduras del cono sur”, tal como se me señaló en la propuesta de colaborar en este número de la revista Aletheia.

2.

Pedro Lemebel y Francisco Casas forman las Yeguas del Apocalipsis entre los años 1988 y 1993 en Santiago de Chile. A través de distintos soportes como la performance, la fotografía, la instalación, el video, el testimonio político, el acto relámpago e intervenciones en la prensa de la época, las Yeguas del Apocalipsis ocupan distintos y distantes territorios, desde la galería de arte al acto político, desde el espacio universitario hasta las zonas prostibulares de la ciudad.

En muchas ocasiones las Yeguas del Apocalipsis toman el universo del travestismo prostibular como una forma de apuntar su parodia ácida hacia las retóricas políticas vigentes desde los estratos más bajos de la jerarquía sexual. Pero también recurren a otras estrategias para trazar una complicidad política y afectiva hacia el movimiento antidictatorial de derechos humanos y con el feminismo autónomo, alianzas que resultan ineludibles para leer sus prácticas.

La sola puesta en circulación de su nombre, Yeguas del Apocalipsis, donde vibra la fuerza del plural, la reapropiación amenazante de la injuria, la enunciación travesti y el fantasma del sida (4), pone en evidencia de qué manera la categoría “dúo homosexual” resulta insuficiente para enmarcar el trabajo poético-político de Lemebel y Casas. Y quizás haya aquí, en su política del nombre, una primera entrada para pensar la relación entre disidencia sexual y militancia en los últimos años de la dictadura en Chile. Pocos años después de que la homosexualidad masculina adquiriera impacto mediático al ser re-inscrita en las retóricas de la patología y el riesgo con la llegada del VIH-sida (5) y pocos años antes que surgiera la primera agrupación orgánica de minorías sexuales —el Movimiento de Liberación Homosexual (MOVILH) en 1991— las reconfiguraciones del espacio público hacen posible que, desde la intervención cultural, las Yeguas del Apocalipsis instalen la disidencia sexual como un lugar público de enunciación.

Pues en el gesto de apropiarse de un insulto dirigido a otra (en Chile, yegua es un insulto dirigido a las mujeres) se pone en juego un singular modo de enunciación. Un modo de enunciación que se filtra también en las declaraciones públicas de Lemebel y Casas, como sucede cuando en una entrevista del año 1989 que los llama a autoidentificarse, responden: “Yegua, yaga, yagana, piel roja, ¿tú sabes que las machis eran maricas? Nosotros somos chamanas sexuales, iniciadores de hombres” (6). Se trata de una forma de autodenominarse a partir de cadenas de sustituciones que lxs des-identifica (del rótulo “homosexual”) a la vez que lxs ponen en relación con otrxs sujetos instalados en los márgenes sociales (mujer sexualizada, mapuche, yagana, yaga, piel roja). Una forma de enunciación que puede parecer paradójica, pues Lemebel y Casas afirman una diferencia, a la vez la tornan ambigua y desde ese lugar inestable, trazan una complicidad política. Esta estrategia se pone en juego en los actos de habla que las Yeguas del Apocalipsis ponen a circular y también, como veremos, se vuelve operativa en sus obras.

3.

Quizá sea obvio recordar, que ni el relato ni la documentación de una acción, son la acción. Que el acontecimiento es irrecuperable y sólo nos queda reponer lo artificiosa y parcialmente en la economía del relato. En la escritura, en la curaduría, nunca es inocente quién habla, cómo se arma la narración, el modo en que se resuelve la complicada, ineludible escena del “hablar por”. Una escena que guarda consigo una violencia, pues siempre implica una exclusión o una tachadura, omisiones y silenciamientos.

Hay un relato, un primer intento de reponer *La Conquista de América* cuando escribo, aquí: el 12 de octubre de 1989, en la sede de la Comisión de Derechos Humanos de Santiago de Chile, las Yeguas del Apocalipsis realizan *La Conquista de América*, una acción que apostaba a trazar una

zona de dolor común entre las víctimas del sida y las víctimas del terrorismo de Estado. Como una cita a la cueca sola que bailan las mujeres del movimiento de derechos humanos desde fines de los años 70 en Chile, Francisco Casas y Pedro Lemebel, a torso descubierto y con pantalones negros, bailan una cueca sin música (sólo escuchaban, por auriculares, el latido de sus corazones) con los pies descalzos sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios rotos de botellas de Coca-Cola.

Y hay otro relato, en la disposición espacial de la documentación de la obra, al interior del museo. En la sala que reunía materiales de activismos artísticos podía verse, por un lado, distintas series de fotografías y materiales gráficos, que documentaban las prácticas simbólicas que llevaba adelante el movimiento de derechos humanos de Argentina y Chile, y por otro, los afiches en serigrafía que remiten a una serie de acciones gráficas de distintos colectivos de Argentina, Chile y Perú. Entre ambas series, se dispuso un espacio dedicado a *La Conquista de América*, que se montó de la siguiente manera: dos fotografías de Paz Errázuriz que registran y fijan momentos de la acción original, se colgaron una frente a la otra. En la primera, podía verse a Pedro Lemebel y Francisco Casas momentos antes de dar comienzo a la acción, sentados bajo un letrero que dice “Comisión Chilena de Derechos Humanos”. La segunda, muestra a los dos artistas bailando una cueca sobre el mapa de América Latina cubierto de vidrios, con gente alrededor que mira la acción. Entre ambas fotografías, había un mapa de América Latina de 2x3 metros (cuya imagen se tomó de la invitación que Lemebel y Casas hicieron en 1989 a partir del boceto a pequeña escala del mapa que utilizaron en la acción) extendido en el suelo y sobre él, esparcidos, vidrios rotos de Coca-Cola.

En una pared lateral, otros dos documentos terminan de configurar el espacio destinado a esta obra: la fotografía de Luis Navarro *Cueca Sola* (1978) y la obra *Viuda* (1985) del CADA (Colectivo de acciones de arte), que muestra el rostro anónimo de la viuda de un poblador asesinado durante una de las protestas contra la dictadura de Augusto Pinochet en 1983, que se hizo circular por diferentes revistas del periodismo de oposición al régimen. Si en el contexto dictatorial la imagen de la viuda como signo, invisibilizaba a la mujer para visibilizar al marido muerto, el montaje entre texto e imagen que el CADA propagó, buscaba señalar a las mujeres de los desaparecidos políticos como una subjetividad histórica que continúa padeciendo los efectos de la violencia y confrontando la represión (7).

¿Qué claves de sentido puede poner en juego esta acción en el diagrama espacial de la exposición?

4.

No es casual que esta acción se realice el 12 de octubre y tome como figura “La Conquista de América”, activando la memoria del período colonial.

Justamente, con un imaginario heredado de la dominación colonial (consumada sobre la base de la producción de un otro animalizado e hipersexualizado), el VIH-sida tuvo también una fuerte carga racializadora que lo ubica, especialmente durante los primeros años de su propagación, como una

de las tantas pandemias que atacaban a los países “incivilizados”. Bajo el argumento de la pobreza y las costumbres sexuales promiscuas de las naciones del Tercer Mundo, la población negra (africana, haitiana) fue marcada, junto a los homosexuales (del Primer al Tercer Mundo), como sujetos de riesgo, sancionados como vehículo de propagación y contagio.

Además, es posible leer de muchas formas las fuerzas neocoloniales que retornan en las dictaduras latinoamericanas. Hay al menos dos aristas de ese retorno, que esta acción subraya.

Como indicios de un golpe, los vidrios rotos de botellas de Coca-cola esparcidos a lo largo del mapa, señalan el imperialismo norteamericano, de esa otra “Conquista” cultural y económica, que fue impulso y sustento de las dictaduras que desde los años setenta se impusieron en distintos puntos del continente para abrir el camino a la hegemonía neoliberal.

La elección del 12 de octubre, recuerda además, que toda ocupación militar implica también una conquista sexual. Por eso la violación como forma de tortura en las dictaduras latinoamericanas fue rigurosa, pues encarna la fantasía del poder de interrumpir y de inocular las alianzas, el linaje del “enemigo interno”. El mandato al retorno de la familia nuclear proclamado por el autoritarismo chileno —y coronado por una de las leyes de aborto más restrictivas del mundo decretada meses antes de la salida de Pinochet (8) — quizá no sea sino la cara visible de la violación como forma de tortura y correctivo a la pasión política, en un proceso que tiene efectos aún más tóxicos sobre los cuerpos feminizados. El sida como dispositivo biopolítico que se expande sobre el continente materializando en los cuerpos un (renovado) discurso neocolonial, racializador y homofóbico, viene a reforzar, en el contexto dictatorial chileno, aquella matriz discursiva conservadora que afirma los valores familiares como forma de control social.

Tras el Golpe de Estado en Chile, las mujeres de las víctimas son las primeras en pronunciarse, las primeras en salir de sus casas y actuar, dando a oír su reclamo (9), de diversas formas. Una de estas formas fue bailar solas la coreografía de la cueca. Desobedeciendo las reglas que dicen “siempre se baila entre personas de distinto sexo”, o “los movimientos de un solo bailarín, aislado del conjunto, no tienen sentido” (10), ellas ejecutan solas el baile popular de cortejo amoroso más extendido en Chile. No cualquier baile, sino ese baile que “evoca la patria y su momento de constitución en la independencia” (11) y que durante la dictadura se convierte en un signo nacional en disputa. Mientras el régimen militar, obsesionado con su discurso re-fundacional, declara a la cueca baile nacional (12), al mismo tiempo, las mujeres de detenidos desaparecidos se apropian de la coreografía como una forma de denunciar los cuerpos sustraídos de militantes políticos.

Casas y Lemebel introducen un nuevo desacato a las reglas (heterosexuales) del baile, al reiterar la coreografía como una escena de “conquista” amorosa marica. Los giros y movimientos de los pies descalzos sobre los vidrios rotos, trabajan con la imagen del corte y del sangrado, con la imagen de sangre que se mezcla y se filtra por los tajos de la piel (13). Alejándose de una noción higienizada de la homosexualidad (14), la herida, la contaminación, son formas de presentar la situación social de abyección del cortejo marica en los años del sida y bajo una dictadura militar, dos factores que vienen a reforzar una homofobia ya de larga data en la sociedad chilena. Y en el

mismo acto, el baile sobre vidrios muestra una instancia de placer, de brillo ilegítimo, ahí donde la mirada dominante solo puede ver sufrimiento. No se trata de un deseo masoquista en el sentido psicoanalítico, sino de un placer por la reinención. Es ahí donde Lemebel y Casas pervierten las significaciones programadas.

Pues cuando las Yeguas del Apocalipsis citan la coreografía de la cueca sola, un momento de placer se filtra en una escena codificada por el pathos del dolor. Al volver la mirada sobre el baile de una mujer sola, se torna visible que ese cuerpo ausente contorneado por la coreografía, no sólo es un cuerpo dolidamente añorado, sino que a la vez el cuerpo ausente está involucrado en una trama que tiene que ver con el deseo. Quizás desde aquí puedan comprenderse mejor los resquemores que despertó la acción (15). Al poner de relieve el lazo entre duelo y deseo, las Yeguas del Apocalipsis permiten desnaturalizar la construcción de las identificaciones de la mujer que resiste a la dictadura como figuras des-erotizadas, abnegadas, acordes al sustrato de la moral militante y católico-cristiana arraigada en el movimiento de familiares de las víctimas del autoritarismo, donde la madre, la hermana, la hija aparecen todas como *viudas* (16). Pues aquí no es la *viuda* la que se invisibiliza para visibilizar al militante muerto, si no el dúo de maricas que subraya la figura de la mujer que resiste a la dictadura en su condición de cuerpo sexuado, atravesado por el deseo, un deseo que también toma forma como pasión política.

Y a la vez, en ese mismo gesto, con *La Conquista de América* las Yeguas del Apocalipsis convocan a esas subjetividades de las mujeres que luchan contra el terrorismo de Estado, a trazar una zona de dolor común, entre las víctimas de la dictadura y las víctimas del sida y de la violencia homofóbica: “Por eso las yeguas bailamos la cueca del maricón sólo en la comisión de Derechos Humanos y gritamos: ‘compañero Mario, alias La Rucia, caído en San Camilo.... ¡Presente!’”, para desde una plataforma más justa, levantar la voz” (17). Lemebel y Casas señalaban así, una de las exclusiones del discurso de derechos humanos en aquellos años.

Decíamos arriba que las Yeguas del Apocalipsis ponían en juego una estrategia paradójica que consistía en afirmar una diferencia y a la vez des-identificarse, trazando alianzas con sujetos heterogéneos. Podría decirse que en diferentes enunciados, y en sus diferentes obras, Lemebel y Casas trazan una contigüidad estratégica entre la posición del homosexual, la del desaparecido político, la de la mujer que lucha contra la dictadura. En otro contexto, Donna Haraway ha señalado que “no hay manera de estar simultáneamente en todas, o totalmente en alguna de las posiciones privilegiadas (subyugadas) estructuradas por el género, la raza, la nación y la clase” (18). Esto permite pensar que si la subyugación no es la base para una ontología, sino una posición, y por lo tanto, siempre situada y relacional, no tiene sentido hablar del sujeto de la disidencia sexual como un sujeto político nuevo, ideal y mejor; sino antes bien, de la estrategia política de posicionamientos descentrados que éste puede llegar a poner en juego.

Desde estas claves de lectura, que no pretenden clausurar una lectura definitiva de esta obra, se pensó la inclusión de *La Conquista de América* en *Perder la forma humana...* en una sala de la exposición que reunía un conjunto de experiencias de activismo artístico vinculadas a los

movimientos de derechos humanos y a partidos de izquierda en Chile, Argentina y Perú. La exposición no buscaba introducir las prácticas de disidencia sexual para “cubrir el cupo simbólico de la diversidad” (19). Que lo haya logrado o no, es algo que merece ser discutido en un texto más extenso, dedicado a la exposición. En el caso de *La Conquista de América* se intentó que esta obra introdujera un factor desorganizador que pudiera remecer las representaciones ya establecidas que hay en relación a las consignas y modos de subjetivación de la militancia de derechos humanos. No se trató en ningún caso, de situar a la disidencia sexual como una posición superadora de la militancia de derechos humanos. Se trató simplemente de señalar tensiones irresueltas, para interrogar así, los pactos de sentido que organizan el ordenamiento, la categorización y visibilidad de los cuerpos.

Notas

1. Como se ve en la entrevista a las Yeguas del Apocalipsis del año 1989, citada en el presente texto, la palabra marica es apropiada por las Yeguas del Apocalipsis como una forma de reapropiarse del insulto como modo de enunciación política.
2. Retomo aquí algunas interrogantes planteadas por Fernando Davis en ocasión del lanzamiento del libro-catálogo de la exposición *Perder la forma humana*, que tuvo lugar en febrero de 2013 en el Museo Reina Sofía de Madrid y que puede escucharse en el siguiente link: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/afinidades-contagios-glosario-posible-practicas-poetico-politicas-anos-80-america-latina>. Interrogantes que también atraviesan el texto del grupo Micropolíticas de la desobediencia sexual, ¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?, disponible en: <http://cepia.artes.unc.edu.ar/files/Grupo-Micropol%C3%ADticas-Qu%C3%A9-pueden-hacerle-las-desobediencias-sexuales-1.pdf>
3. *Perder la forma humana* es una exposición que reúne y organiza en un relato particular, un arco muy heterogéneo de prácticas que estremecen el cruce entre arte y política en los años ochenta en América Latina, metamorfoseando y exhibiendo la multiplicidad que ese cruce ofrece. Lejos de un afán de exhaustividad o clausura, la exposición *Perder la forma humana*, se propone reunir un cuerpo muy heterogéneo de prácticas que surgieron bajo contextos represivos o de transición democrática, tanto en el activismo artístico que tomó la calle, como en medios de contra-información, tanto en los espacios autogestionados y subculturales del under, como en espacios de ritualidad festiva como el Arete Guazu en el Chaco Paraguayo, proponiéndose contribuir así, a crear una contra-cartografía de prácticas, conceptos y modos de hacer, en aquél período. Un período marcado en lo político por el fin de la bipolaridad del mundo que despejó el camino para la consolidación de la hegemonía neoliberal, por la expansión del sida que reconfiguró las fronteras morales y sexuales a nivel global y que en el plano artístico ha estado generalmente vinculada a un retorno a la pintura bajo la influencia de la transvanguardia italiana y el neo-expresionismo alemán.

4. Como señala Pedro Lemebel: “Las Yeguas del Apocalipsis tienen que ver con la metáfora del sida que en ese tiempo se achacaba a los homosexuales como enfermedad de fin de siglo, una metáfora del apocalipsis”. Robles, Víctor Hugo, 2008, *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual de Chile*, Santiago: Cuarto propio, 2008, p.24.
5. El primer caso de VIH-sida, que se hace público con repercusión en los medios en Chile, data del año 1984. En 1986, se crea la Corporación Nacional del Sida, primer antecedente del Movimiento de Liberación Homosexual, fundado cinco años más tarde, en 1991, en la sede de dicha corporación.
6. Salas, Favio. “Yeguas del Apocalipsis”. Entrevista de Favio Salas. *Revista Cauce*, Mayo 1989, p. 26.
7. Robert Neustdat señala sobre esta acción: “*Viuda* del CADA utiliza la huella de la imagen del hombre ausente para volver a traer la mirada crítica hacia la figura de la mujer sobreviviente. Y como es sabido, eran los grupos de mujeres que más éxito tuvieron en organizar la resistencia al régimen de la dictadura. La última acción del CADA, *Viuda*, se insertó en el movimiento democrático con la crítica doble que era propia al grupo Colectivo Acciones de Arte. Llamó la atención sobre la violencia del régimen al mismo tiempo que criticaba el prejuicio que ejercía la izquierda ortodoxa cuando solamente enfocaba sus denuncias en el sufrimiento de los detenidos-desaparecidos”. Neustdat, Robert. *CADA DIA: La creación de un orden social. Santiago de Chile: Cuarto Propio*, 2001, p.38
8. La ley n° 18.826 del código sanitario modificada el 15 de septiembre de 1989, que hace que hasta el día de hoy, Chile sea uno de los seis países del mundo que prohíbe el aborto en todos sus casos.
9. Las Agrupaciones de Familiares de las víctimas de la dictadura, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y de Familiares de Presos políticos, organizaciones mayoritariamente formadas por mujeres no tuvieron un posicionamiento explícitamente feminista. Aunque a lo largo de los años ochenta, surgieron distintas agrupaciones de posicionamiento feminista que impugnaron públicamente al régimen dictatorial, instalando un discurso sobre las desigualdades de género como eje transversal a la sociedad, focalizando su lucha hacia aquellas instituciones sociales que reproducían la discriminación de la mujer, entre ellas, la familia; para las mujeres de las agrupaciones de las víctimas de la dictadura, la libertad consistía en reconstruir su familia, puesto el terrorismo de Estado había quebrantado los lazos filiales. Ver: Valenzuela, María Elena, 1993, “Las mujeres en la transición democrática”, en: *El difícil camino de la democracia en Chile*, Santiago: FLACSO, p.307-350
10. Rodríguez Arabcibia, Eduardo. *La cueca chilena: coreografía y significado de esta danza*. Santiago: Taller Grafico. Casa Nacional del Niño, 1950, p.79.
11. Montecino, Sonia, *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile, Catalonia, 2010, p.107.

12. La Cueca fue declarada danza nacional de Chile por un decreto presidencial el 18 de septiembre de 1979: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=224886>
13. En realidad la sangre funciona como una imagen virtual en esta acción. En el seminario de la exposición *Perder la forma humana* que tuvo lugar en Lima en noviembre de 2013, Pedro Lemebel dijo que en realidad, no hubo sangre, que no se cortaron los pies mientras bailaban. En este sentido, resulta interesante que en una de las críticas a la exposición, a propósito de la *Conquista de América*, Francisco Godoy señalaba críticamente que “En el espacio se reproduce dicho mapa, con vidrios pero sin sangre”. Si en la reconstrucción de una performance, buscamos trabajar sobre la parcialidad y la opacidad de su documentación, por contraste, es posible notar en aquella crítica, se asoma una suerte de deseo de visibilización total.
14. Dos años más tarde, el movimiento homosexual chileno, instala un modo de enunciación que pone el foco en la discriminación y la demanda de derechos, presentando una homosexualidad des-sexualizada que no se pronuncia sobre el sida, por temor a la patologización y el estigma
15. “Una fotógrafa dijo que copábamos los espacios femeninos ganados por ellas. Mira qué poderosas, si las Yeguas que damos esta lucha política somos dos y también estamos con las mujeres, pero sin paternalismos”. Salas, Op.cit, p.29.
16. Tal como lo sugería la obra *Viuda del CADA*.
17. Salas, Op.cit, p. 28
18. Haraway, Donna, *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Catedra, 1995, p.302.
19. *Micropolíticas*, Op.cit, p.3.

* **Fernanda Carvajal** es socióloga de la Universidad Católica de Chile y Magister en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, realiza el Doctorado en Ciencias Sociales en la misma universidad. Es co-autora del libro *Nomadismos y Ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990-2008* (Cuarto Propio, 2009). Ha ejercido la docencia en el Instituto de Sociología de la Universidad Católica y en la Universidad Alberto Hurtado en Santiago de Chile y en el Departamento de Edición de la Universidad de Buenos Aires. Es miembro de los grupos de investigación *Arte, Cultura y política en la argentina reciente*, dirigido por Ana Longoni en la Universidad de Buenos Aires, *Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte* dirigido por Fernando Davis en la Universidad Nacional de la Plata. Desde el año 2009, es miembro de la Red *Conceptualismos del Sur* y conforma el equipo coordinador del libro y la exposición *Perder La Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía en Madrid (2012), en el Museo de Arte de Lima (2013) y en MUNTREF en Buenos Aires (2014). Su campo de investigación abarca los cruces entre arte, sexualidad y política en el cono sur a partir de los años setenta.