

Las Yeguas del Apocalipsis: resistencias corporales e imágenes abyectas durante la transición democrática en Chile, 1988-1993

luis.toledoc@mail.udp.cl

por Luis Felipe Toledo Castro
Fotógrafo, Licenciado y docente en Historia, Universidad Diego Portales
(Chile)

Resumen

El presente artículo propone analizar los procesos de organización y producción artístico-político del colectivo de arte *Las Yeguas del Apocalipsis* en Santiago de Chile, entre los años 1988 y 1993. Durante este periodo, Las Yeguas realizaron una serie de performances en distintos espacios públicos y simbólicos de la capital, haciendo emerger una micropolítica de denuncia político-sexual e impugnación pública y cultural. En este texto, se analizan una serie de imágenes fotográficas, las cuales son parte constitutiva del archivo del colectivo.

Palabras clave: Performance, micropolítica, archivo fotográfico, memoria performática.

“Las Yeguas del Apocalipsis”: bodily resistance and abject images during the democratic transition in Chile, 1988-1993

Abstract

This article proposes to analyze the processes of organization and artistic-political production of the art collective *Las Yeguas del Apocalipsis* in Santiago de Chile, between the years 1988 and 1993. During this period, Las Yeguas carried out a series of performances in different public spaces and symbolic of the capital, emerging a micropolitics of political-sexual denunciation and public and cultural challenge. In this text, a series of photographic images are analyzed, which are a constitutive part of the collective's archive.

Keywords: Performance, micropolitical, photographic archive, performance memory.

Las Yeguas del Apocalipsis: resistencias corporales e imágenes abyectas durante la transición democrática en Chile, 1988-1993

Introducción

En 1988, en Santiago de Chile, Francisco Casas y Pedro Lemebel dan origen a Las Yeguas del Apocalipsis, colectivo de performance²³ que se sitúa desde la irrupción de un cuerpo y un discurso discrepante que materializa en el espacio público cruces entre arte, sexualidad y política (Carvajal, 2012: 60). Situados en los últimos años del autoritarismo neoliberal que devino en la denominada “transición democrática” o postdictadura (Valderrama, 2018:13), el colectivo irrumpió con su producción artístico-política por distintos y distantes territorios, desde el *underground* y la escena literaria, hasta los espacios vinculados a los derechos humanos, el feminismo y la izquierda.

En este sentido, una serie de coyunturas político-institucionales marcarán el devenir de su presencia: el plebiscito de 1988, en que el dictador Augusto Pinochet es derrotado por la campaña del NO, y las posteriores elecciones presidenciales de 1989 en que es electo el demócrata cristiano Patricio Aylwin, representante de la Concertación de Partidos por la Democracia. En este contexto, se desarrollarán múltiples tensiones propias de la mantención de la “paz social”, la profundización y corrección del modelo neoliberal, así como las *batallas por la memoria*, las políticas referentes a la justicia y verdad por los detenidos desaparecidos, las cuales delinearán el devenir de los primeros gobiernos postdictatoriales.

En efecto, comprenderemos la transición democrática no como un lugar de desplazamiento entre dos mundos ideales -dictadura y democracia-, sino más bien,

²³ Es importante señalar que decir *performance* significaba, en aquel entonces, una toma de posición, especialmente entre artistas que, desde América Latina, buscaban crear conceptos propios cuestionando los centros internacionales del arte. Las Yeguas del Apocalipsis tuvieron una postura crítica frente al sistema artístico y desconfiaban de sus rótulos y modelos de validación, de modo que entraban y salían tácticamente de la categoría performance. De hecho, no se inscribieron en el relato de ninguna tradición artística ni literaria, como tampoco se afiliaron a ninguna corriente de aquella época. Consecuentemente, su práctica se fue desplazando fuera de las instituciones del arte, privilegiando lugares alternativos y el espacio público de la ciudad.

comprendida como las transformaciones y acomodados que se produjeron en la multidimensionalidad social de distintos actores en relaciones tensionadas, consensuadas y/o conflictivas, dependiendo desde el punto y el momento en que se miren (Ponce, José Ignacio; Pérez, Aníbal; Acevedo, Nicolás, 2018: 11). De esa forma, la línea divisoria que va desde el plebiscito de 1988 hasta que Patricio Aylwin asume como presidente en marzo de 1990, comporta los inicios del encapsulamiento de la idea y ejercicio de la política, ahora circunscrita a las disputas partidistas al interior de los círculos institucionales (2018: 103). Pinochet, como objetivo único de las luchas de resistencia contra el régimen militar, al abandonar la primera línea gubernamental tras la derrota constitucional, implicaba no sólo el fin de la dictadura, sino que suponía el término y desarticulación de los movimientos sociales que habían actuado en oposición a este (Carrasco, 2017: 79). Bajo este contexto fronterizo, la riqueza social, cultural y política que ensamblaba lo diverso de la protesta quedó suspendida en el horizonte de posibilidades que se estrecharon, o se ampliaron en torno al neoliberalismo (Bravo, 2012: 111). En consecuencia, en este corto e intenso periodo que va desde 1988 a 1993, surgen acciones con nuevos enfoques vinculados a causas aparentemente fragmentadas y de profundo peso en el panorama social de fines de la década, como lo fue la marginalidad social o la discriminación sexual (Carrasco, 2017: 80).

En paralelo, con fuerza desde los años ochenta, se desarrolló la explosión de un espectro amplio y complejo de prácticas y subjetividades que atraviesan la escena *under* (Red de Conceptualismo del Sur, 2012: 13)²⁴ y las disidencias sexuales (2012: 14)²⁵; el roce de los cuerpos en marchas, acciones clandestinas y fiestas subterráneas ayudaron a reconstituir los lazos afectivos quebrados por el terror dictatorial (Carrasco, 2017: 80). Así,

²⁴ Con *escena under* nos referimos a una esfera contracultural emergida en los años ochenta que se vio alimentada por la incorporación de estilos y movimientos provenientes desde países como Inglaterra o EE. UU., como el *new wave*, el *trash* y el *punk*, y que tuvieron resonancia en los jóvenes chilenos con la adopción de nuevos códigos y comportamientos; entre ellos, el cruce entre el malestar o desinterés por la dictadura militar, aunado a la música, vestimenta, lenguajes y visiones completamente nuevas. A nivel nacional, lo *under* estuvo marcada por la presencia de lugares como la discoteca *Blondie*, situada en Santiago de Chile.

²⁵ Con disidencias sexuales nos referimos a aquellas subjetividades que dan cuenta de una desobediencia respecto a la norma heterosexual y monógama, reivindicando la condición política del deseo y evidenciando que la confinación naturalizada de la sexualidad al dominio de lo privado encubre su sanción y administración pública.

equidistantes al activismo artístico y a los movimientos sociales que enfrentaban directamente al régimen militar, el surgimiento de una nueva cultura, alternativa y subterránea se desarrolló en los márgenes de la ciudad (2017: 80).

No obstante, si bien el surgimiento de Las Yeguas del Apocalipsis se explica dentro de estas dinámicas culturales e históricas, entrarán desde su primera acción performativa en contacto con la contingencia política, la memoria y las disidencias sexuales, mediante una producción que “desborda el problema de la identidad sexual, eludiendo su desvío hacia el territorio de la política, los derechos humanos y la visibilidad de sus causas en el espacio público” (Carvajal, Varas y Vindel, 2012:19). En este sentido, siempre atentos a los movimientos de arte latinoamericano e internacional de los setenta y ochenta, *Las Yeguas* se diferenciaron de *La Escena de Avanzada* con una propuesta que apelaba a la libertad -corporal, sexual y política- más que a las metáforas sobre la represión (Richard, 2014: 15).

Por ello, denominamos *imágenes abyectas* a la producción visual y performática de *Las Yeguas del Apocalipsis*, como el acto de producir una visualidad que resiste y desvía la mirada hegemónica de la época. Lo abyecto en las performances de Las Yeguas, designa una constante amenaza y una fuerte crítica a la matriz masculina y neoliberal de la transición democrática chilena. Las performances y fotografías que registran las puestas en escena aparecen en un campo cultural y político minado por la exclusión de las disidencias sexuales y una persecución de políticas reparatorias en torno a los derechos humanos.

En este sentido, se tornó visible -en diversos espacios y lugares, marginales e institucionales- un conjunto de prácticas visuales y corporales tendientes a romper el cerco de la invisibilización. De esta forma, comprendemos la obra de Las Yeguas como una irrupción visual y política, en la que *lo abyecto* no sólo busca aparecer en el campo cultural, sino desestabilizar las relaciones de poder existentes en la época.

Así, a través del travestismo prostibular y una estética de lo pobre, lanzaron una protesta contra la dictadura, pero también contra la democracia que se pactaba a fines de los ochenta, y que los dejaba igualmente marginados (Mosquera, 2006: 568). De esta manera, el colectivo ponía en cuestión el modo en que el campo cultural y político de

oposición instalaba una imagen y un discurso de reconciliación frente a lo ocurrido a lo largo de diecisiete años de dictadura.

Así mismo, el nombre del colectivo parte de la astucia marginal de Casas y Lemebel, pues entrañan y descalza el vocablo "yegua" disputando, de esta manera, al vocablo machista un insulto al género femenino, a la vez que se apropian de la figura del Apocalipsis, traducida por ellos como una referencia al sida (Carvajal, Varas y Vindel, 2012: 29). Para Juan Pablo Sutherland, sus performances forman parte del catálogo cultural marica que resignificó el campo de la performance para el activismo homosexual y feminista (Sutherland, 2009: 129). De esta forma, durante la transición democrática Las Yeguas en conjunto con las disidencias sexuales, tensionaron críticamente los espacios de militancia orgánica e institucional, sin construir necesariamente un lugar superador de esas formas de articulación y agenciamiento político. Así, el propio discurso militante de los activistas homosexuales de inicios de los noventa se contaminó y cruzó con el ejercicio cultural de Las Yeguas (2009: 131). En ese camino, la militancia homosexual tradicionalmente de izquierda se incomodaba ante el gesto paródico y agresivo de Casas y Lemebel. Ellas le agregaron tacos políticos a la demanda homosexual militante (2009: 132)²⁶.

En definitiva, retomando nuestro hilo conductor, es importante subrayar que la transición no cancela la dimensión política de las obras artísticas y performativas, sino que las torna opacas y complejas. De esta forma, tal como lo sugiere el libro *Transiciones*, procuramos desarrollar un enfoque historiográfico -a partir del caso estudiado- que nos abra la posibilidad para desarticular un tiempo y un relato que se ha pretendido lineal, unívoco y hegemónico, impuesto por las élites transicionales, articulando a su vez diversas temporalidades y prácticas micropolíticas que se desarrollaron en este periodo y que no

²⁶ Los cruces de las Yeguas del Apocalipsis con el movimiento homosexual (fundamentalmente el MOVILH) fueron relaciones inicialmente muy debatidas y complejas. Algunos dirigentes veían con malos ojos que la exposición de la demanda homosexual fuese reapropiada por un travestismo político que no le hacía bien a la demanda homosexual más reivindicativa y más "seria". Por fortuna, la fuerte influencia del movimiento feminista y el movimiento lésbico expresado en Ayuquelen, fueron espacios que contaminaron al movimiento homosexual de una vocación feminista, cultural y de radicalidad a inicios de los noventa.

necesariamente coinciden con el tiempo declarado “desde arriba” (Ponce, Pérez y Acevedo, 2018: 11).

Los aportes de este artículo se enmarcan en el trabajo que el autor viene desarrollando desde el proyecto de investigación “Micropolíticas del desacato: Performance, discurso visual y neoliberalismo en los colectivos CADA y Las Yeguas del Apocalipsis, 1983-1993” (UDP), para el que realiza un análisis historiográfico y visual que propone sobre la escena artística nacional en dictadura y postdictadura, a través del estudio de los archivos fotográficos de los colectivos anteriormente mencionados. En este trabajo, se presenta como principal problema el uso de imágenes de archivo como fuentes válidas para el quehacer historiográfico.

En efecto, el presente ensayo busca analizar los procesos de organización y producción de *Las Yeguas del Apocalipsis*, desde 1988 hasta 1993, a través de una serie de performances ocurridas en importantes espacios públicos y simbólicos de Santiago de Chile, haciendo emerger una micropolítica -a nivel textual y visual- de denuncia político-sexual y sociocultural. En este punto, se comprende que las imágenes han sido analizadas como entidades fijas, otras tantas como imágenes únicas, pero su estructura múltiple demanda comprender sus formaciones desde otro plano que permita comprender sus movimientos, sus intervenciones, sus organizaciones, que es menos un plano y más una estructura. Por ende, proponemos entenderlas en tanto que escenas, no como un lugar en sí, sino una práctica que va creando en su curso las condiciones mínimas de posibilidad. Una escena es siempre, a la vez, un encuentro fallido y no fallido, que es lo que permite tener relación con el acontecimiento performativo (Calderón, 2020: 97).

Por ello, nos detendremos en los registros visuales de las performances, considerando las múltiples formas de expresión que utilizaron: fotografías, registros documentales, artículos de prensa, manifiestos, piezas gráficas, entre otros. Las acciones que revisamos corresponden a las siguientes: *La refundación de la Universidad de Chile* (1988), *¿De qué se ríe presidente?* (1989), *La conquista de América* (1989) y *Tu dolor dice: minado* (1993). Nuestra elección considera el caudal investigativo que existe en torno a ellas desde la historia del arte, la crítica cultural y la historiografía -entre otras disciplinas, a

nivel nacional e internacional, pues se desarrollan en un período de tensiones y cambios provocados por el proceso transicional, que es justamente el ciclo de acciones que revisamos. A su vez, por la densidad de estas performances demostrada a través del archivo del colectivo, el cual nos permite acceder a aquellos “desajustes” durante la historia transicional en que *Las Yeguas* integran una aguda reflexión sobre dictadura, transición democrática y neoliberalismo.

I. La irrupción de Las Yeguas del Apocalipsis: La refundación de la Universidad de Chile y ¿De qué se ríe presidente?

En 1988, todavía bajo el manto de la dictadura y en el marco de una toma realizada por los estudiantes de Artes de la Universidad de Chile, Pedro Lemebel y Francisco Casas montaron a pelo y desnudos una yegua, transitando por algunas calles de Peñalolén hasta hacer su entrada a la universidad pública del país. Acompañados por las poetas Carmen Berenguer y Nadia Prado, quienes llevan las riendas del animal, mientras Prado toca melodías en una flauta traversa; entre susurros y un silencio atento de quienes se encontraban en el lugar, *Las Yeguas del Apocalipsis* realizaron la *Refundación de la Universidad de Chile*, una de sus primeras y más recordadas intervenciones realizadas por el colectivo en su primer año de formación. En este sentido, uno de los primeros ejes de reflexión que nos ofrece esta performance consiste en su carácter de irrumpir en el espacio público (González, 2013: 729) en que Casas y Lemebel parodian y erotizan la iconografía viril del militar/conquistador y hacen referencia a la homosexualidad masculina. Fernanda Carvajal, señala que, esta performance se trata de “la convergencia entre una política que subraya la relación clandestina entre sexualidad y espacio educativo, al tiempo que reclama y anticipa la entrada de las de las minorías sexuales a la universidad pública” (Carvajal, 2012: 61).

De esta forma, las performances de *Las Yeguas* irrumpen como prácticas corporales que buscan la transformación afectiva de las relaciones, en donde se puede repensar la vulnerabilidad inicial de la que somos sujetos. Para Jacques Ranciere, la política de arte

tiene que ver, ante todo, con la configuración de un espacio: “la política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era” (Rancière, 2013: 18). Así, la corporalidad del dúo aparece como un desacato a la normalidad visible en el espacio público, lo cual incomoda desde los circuitos culturales hasta las esferas institucionales. Con su irrupción, Las Yeguas inscriben no sólo cuerpos marginados, sino también no heteronormativos; travestidos, paganos, abyectos de la orden masculina. Como señala Blanco: “por casi una década se mantendrían en el ojo del huracán como activistas insobornables en la resistencia estético-urbana de la ciudad situada/sidada de la dictadura” (Blanco, 2004: 97).

Por ello, desde sus primeras acciones *Las Yeguas del Apocalipsis* “aparecen” en medio de la urgencia de ocupar tanto espacios extrainstitucionales como institucionales, una estrategia política continua entre entrar/salir de los espacios de poder. Es por eso que sus tácticas casi siempre se concentraban en la irrupción, casi asalto, de espacios públicos y simbólicos (Solis, 2018: 21). Así, de manera intempestiva, se dan a conocer estas Yeguas que recorren la ciudad-cuerpo torturado, instalando su mirada impúdica para testimoniar la incipiente transición democrática. (Imagen 1)²⁷

Como señala Nelly Richard, *Las Yeguas* eran cultores de la farra y el despilfarro en el simple acto de vivir el acontecimiento, ya que “no les asiste ninguna preocupación archivista ni documental que otorgue registro de duración y conservación de las huellas” (Richard, 2018: 48). A su vez, la presencia en la escena pública del colectivo performático, llamó la atención rápidamente de revistas de oposición, diarios gubernamentales y oficiales tales como *La Nación*, *La Tercera*, y, asimismo, asistieron al propio registro de fotógrafos y fotógrafos, cómplices visuales de *Las Yeguas*. Entre ellos se cuentan Ulises Nilo, Paz Errázuriz o Mario Vivado, quienes articulan un corpus documental que podemos rastrear en el propio archivo de *Las Yeguas del Apocalipsis*.

En este sentido, la imagen expuesta anteriormente, corresponde a una serie fotográfica realizada por Ulises Nilo, quien nos presenta desde un inicio la preocupación

²⁷ YEGUAS DEL APOCALIPSIS, La Refundación de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1988. Fotografía: Ulises Nilo. Cortesía de Archivo Yeguasdelapocalipsis, ver en: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/>.

del colectivo por capturar el devenir de sus performances. Esta fotografía es una de las más difundidas del colectivo y parte constitutiva de su archivo fotográfico, construido en torno a un cuerpo de obra múltiple, basada en registros, capturas y apariciones fugaces que quedan en formato fotográfico, en textos, sensaciones y recuerdos (Rolnik, 2008: 5). De esta manera, es importante subrayar la imagen de la *yegua-animal* como eje central de esta performance como de la fotografía expuesta, ya que este par de yeguas – animal y humana- se apropian del escenario público para trazar un vínculo con lo visible y lo material para poner en escena una memoria animalizada: sustituir la desaparición por una imagen vívida de la irrupción (Velez, 2019: 99).

En efecto, ¿de qué desaparecidos hablan aquí *Las Yeguas*?, se tratan de dos tipologías de *desaparecidos*: los desaparecidos por la dictadura militar, pero también los desaparecidos por la pandemia del VIH/Sida. Ambas problemáticas que *Las Yeguas* expusieron desde sus primeras performances, y que abordaremos en profundidad en el próximo apartado. En este sentido, el mismo Lemebel ha precisado que a fines de la década de los ochenta la ciudad de Santiago ofrecía conflictos que era necesario politizar (Del Pino, 2013: 17). Pues bien, en las performances que ellos realizaron, se buscó poner en el espacio público el cuerpo *marica*, de la mano con otros opositores a la dictadura y el campo no oficial del arte.

De esta forma, el trabajo de *Las Yeguas* se interseccionaba con las demandas de la sociedad civil, las manifestaciones y los distintos movimientos de resistencia que se movilizaron para oponerse al régimen político y social, entre la dictadura y la transición democrática. En especial, con aquellos grupos de asociaciones de detenidos y desaparecidos, las organizaciones feministas, estudiantiles, obreras, y el movimiento de liberación homosexual. Todas ellas se alzaban contra el secuestro, el asesinato y la desaparición de personas (Blanco, 2004: 51).

Entre las alianzas políticas que establecieron *Las Yeguas* se cuenta la de octubre de 1989, cuando los trabajadores del Instituto Chileno Francés ubicado en calle Merced en Santiago de Chile, iniciaron una serie de acciones ante el rechazo de sus demandas por mejorar sus condiciones laborales, en el marco de una negociación colectiva. Rita Ferrer,

periodista y crítica cultural que ejercía como encargada de comunicaciones del Instituto, además de dirigente del sindicato, buscó apoyo en los más diversos sindicatos activos de la época: AFI, Radio Cooperativa, y en otros agentes políticos y culturales, como el colectivo CADA y Las Yeguas del Apocalipsis. Lemebel y Casas, escribieron una carta señalando en solidaridad a la petición, la cual señalaba: “el colectivo de Arte homosexual “LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS” adhieren al proceso de negociación colectiva del sindicato de trabajadores de empresa Instituto Francés de cultura, y desean un óptimo resultado para esta gestión”²⁸.

En paralelo, mientras solidarizan con organizaciones sociales y políticas, en el contexto de los debates en torno a la “transición democrática”, preparan llevar la homosexualidad y el travestismo como consigna a un espacio público, haciendo explícita la dimensión activista y militante de su trabajo. El 21 de agosto de 1989, Lemebel y Casas intervienen en un acto que tenía lugar en el Teatro Cariola en el que se presentaban las políticas culturales que el gobierno de Patricio Aylwin promovería en un futuro gobierno. El encuentro se tituló “Encuentro de Aylwin con los Artistas”; entre los asistentes se contaban importantes intelectuales y políticos de la época, entre ellos: Ricardo Lagos, Nemesio Antúñez, Radomiro Tomic, entre otros. El diario La Tercera, en su edición del día lunes 28 de agosto de 1989 consignaba que:

La intempestiva irrupción de dos extraños personajes en el acto de adhesión de artistas e intelectuales a la candidatura de Patricio Aylwin, causó sorpresa en la asamblea. Se trataba de dos sujetos vestidos con mallas de ballet que extendieron el lienzo que decía “homosexuales por el cambio”, y después desaparecieron sin dar más señas. Ahora están plenamente identificados (La Tercera, 28 de agosto, 1989: 3).

²⁸ Correspondencia de Pedro Mardones y Francisco Casas a Daniel Lequetier. Santiago, 27 de octubre de 1989. línea: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/conflicto-sindical-instituto-chileno-frances-1989/>

No es menor la última frase que señala La Tercera, “ahora están plenamente identificados”: ¿a qué refiere aquella identificación constatada por los medios, y a la vez, por la escena política y cultural de la época? Desde ya, irrumpir en un espacio donde el orden está dado por la virtualidad de los medios de comunicación, la diferencia sexual aparece en tanto espectáculo, pues la norma para todo aquello que no encaja dentro de lo visible está signada por lo “raro”. A su vez, en este irrumpir en los circuitos culturales ya politizados de antemano, constituyó una manera de inscribir aquellos cuerpos marginados, cuerpos encarnizados (Butler, 2017: 234) por el sida, como aquellos desaparecidos por la dictadura militar, pero que seguirían desaparecidos a nivel discursivo durante los gobiernos concertacionistas. De esta manera, *Las Yeguas del Apocalipsis* se pensaban en colectivo como un imaginario de época que permitía el desacato en lo público, lo político, lo sexual, lo genérico (Blanco, 2004: 45). Vale decir, el dúo Casas y Lemebel operan desde lo colectivo como una forma de trabajo, a pesar de que lo conformaban formalmente sólo ellos dos sujetos-cuerpos. De allí que Lemebel afirme: “*Las Yeguas* podían ser muchas, porque el nombre decía que éramos un montón y no dos. La gente pensaba: “vienen *Las Yeguas del Apocalipsis* ¿qué vamos a hacer!” (2004: 45). (Imagen 2)²⁹

De esta manera, *Las Yeguas del Apocalipsis* despliegan un complejo aparato de transgresión en el restringido espacio público de la sociedad chilena en transición hacia la democracia. Un espacio público que, si se piensa, es también un escenario en construcción, en que la figura del travesti está llena de sentido. En la imagen anterior, se ven los rostros de sorpresa, otros de estupor, de desconcierto; así, *Las Yeguas* trazan un camino en que la memoria de lo acontecido por la dictadura no es posible olvidar, en especial, la violencia brutal de los militares sobre los cuerpos marginados, empobrecidos, maricas. Vale decir, una anulación que no solo se produce en el cuerpo físico, en el caso de los desaparecidos, sino también en la posibilidad de diferencia y diversidad, que en el campo de la sexualidad

²⁹YEGUAS DEL APOCALIPSIS, De qué se ríe Presidente, en acto impulsado por artistas e intelectuales que proclaman a Patricio Aylwin como candidato presidencial, 21 de agosto, Santiago de Chile, 1989. Fotografía: Eduardo Ramírez. Cortesía de Archivo Yeguasdelapocalipsis, en línea: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-de-que-se-rie-presidente/>

homogenizó y legitimó al homosexual reprimido, en terrenos como los círculos políticos o militares (Velez, 2019: 98).

En definitiva, la necesidad de *Las Yeguas* de hacer visible en el espacio público el cuerpo violentado, y específicamente en ciertos lugares de Santiago de Chile, poseía la fuerza de denuncia sobre una situación social persistente que, con el tránsito de los primeros gobiernos transicionales, adquirió en Chile los caracteres más propios de una política de la memoria. Por último, ambas performances analizadas en este capítulo, dan cuenta de que el trabajo del colectivo se interseccionó desde un comienzo con las demandas de la sociedad civil, las disidencias sexuales, y las manifestaciones de distintos movimientos de resistencia que se movilizaban para oponerse al régimen militar y transicional. De esta manera, marcaron el imaginario urbano chileno durante los últimos años de dictadura, como también el inicio de los gobiernos postdictatoriales (Blanco, 2004: 51), cruzando discursos y prácticas performativas en sintonía con la urgencia de los tiempos” (Sutherland, 2009: 133).

II. Imágenes y memorias abyectas de la desaparición: La conquista de américa y tu dolor dice: minado.

Tras el plebiscito de 1988, el fin de la dictadura y la llegada del primer gobierno de la Concertación, uno de los conflictos más importantes y centrales que enfrentaron fue cómo encauzar la justicia para las víctimas de la dictadura, en un marco donde esta última había fijado las condiciones para la llegada de la democracia (Ponce, Pérez y Acevedo, 2018: 130). En esta frágil iniciación democrática, durante los años 90 en Chile no existieron movimientos sociales de carácter transversal que pugnarán en el terreno de lo sociopolítico, debido a la dura represión y trauma que causó la dictadura militar, además de una profundización de las lógicas de un sistema económico neoliberal que instalaría el consumo como proyecto existencial (Fuentes, 2017: 2).

En este sentido, la vuelta chilena a la democracia construyó una escenografía de discursos en torno al problema de la memoria que tensionaba su figura entre olvidar

(sepultar el pasado de los cuerpos sin sepultura: *recubrir*) y recordar (exhumar lo que tapa o vela aquel pasado) (Richard, 2018: 109). Desde luego, la década de los 90s estará marcada por un discurso de reparación y de redistribución de privilegios, en virtud de la instalación institucional de los relatos de las luchas heroicas de la década anterior (Mosquera, 2006: 120). Así, el proceso transicional definió su carácter mucho antes de que oficialmente llegara a ejercer el gobierno, en virtud de lo denominado “pactos de olvido” (2006: 124). Tal como señala Viviana Bravo, la transición pactada pidió silencio. Necesitó del silencio cómplice (Bravo, 2012: 111).

En este sentido, una de las temáticas que el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis abordó con mayor profundidad fue justamente el tema de los cuerpos desaparecidos y la memoria performática³⁰, con el objetivo de impugnar el pretendido olvido oficial expresado en consignas como “la alegría ya viene”. De esta manera, el colectivo se propuso problematizar zonas del olvido a través del cuerpo y la performance; de allí que, si existe una performance que rescate el cruce entre cuerpo homosexual, memoria y política, es la acción realizada por *Las Yeguas del Apocalipsis* en la Comisión de Derechos Humanos, el día 12 de octubre de 1989, titulada *La conquista de América*³¹. La revista *Apsi*, lo describe de la siguiente manera:

Para el 12 de octubre, día de la raza, convocaron a un acto en la Comisión Chilena de Derechos humanos donde llegó, a las 12 horas en punto, un pequeño grupo de personas. Sentadas en un banquillo en el hall central, Las Yeguas

³⁰ Para Dominick Lacapra, la memoria es la esencia de la historia, y, por lo tanto, puede ser ficcionalizada y mitificada. A su vez, Hugo Vezzetti, señala que la memoria cumple una función “performativa” de los recuerdos de los sujetos. Comprenderemos, entonces, el término *memoria performática*, como la construcción de una memoria gestualizada, personificada y escenificada la cual permite un pasado vívido, que irrumpe imponiendo gritos y duelos. (Franco, Marina y Levin, Florencia (comp.). *Historia reciente*, 2007: 31; Vezzetti, Hugo, 2002: 190).

³¹ En ese marco, el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis dialoga con otros trabajos de performances interculturales en América Latina. Coco Fusco y Guillermo Gomez Pefia citan paródicamente en la performance *La jaula* la última pareja ficticia de una tribu extinta. Lo postcolonial, lo indígena y el voyerismo frente a lo exótico sexual y cultural serían lugares en común de estos artistas latinoamericanos.

guardaron silencio solemne durante un cuarto de hora (Revista Apsi, 16 de octubre, 1989: 6) (Imagen 3)³²

En la fotografía expuesta, se ve a Casas y Lemebel momentos antes de comenzar el acontecimiento performativo. Sentados, observando un mapa con el trazo de América Latina, un personal estéreo adherido al pecho, que reproduce una música sólo escuchada por ellos. A las doce del mediodía ambos se levantan y se disponen a bailar una cueca - baile tradicional chileno que escenifica la conquista amorosa de un hombre hacia una mujer- con los pies descalzos sobre aquel mapa de América Latina, cubierto de vidrios rotos de botellas de Coca-Cola. Sólo se escucha el golpe de los pies bailando sobre los vidrios, mientras el mapa se tiñe de rojo (Carvajal, 2012: 62).

El mapa, el baile y el título de la acción, permiten pensar una superposición entre la *colonización del territorio* y la *colonización del cuerpo*, en tanto la cueca como baile de "conquista" podría suponer una alegoría del mestizaje vivido por todas las sociedades americanas contemporáneas (Red de conceptualismos del Sur (editores), 2012: 106). La cueca silenciosa de *Las Yeguas* "tomó un ritmo zapateado sin zapatos sobre los vidrios. Hilitos de sangre quedaron impresos sobre el dibujo de Latinoamérica" (Apsi, 16 de octubre, 1989: 6). De esta manera, *Las Yeguas* ponen en escena su afán por politizar el duelo, pues la acción alude de forma ambivalente el continente asediado/seducido por una sexualidad marica, y al mismo tiempo, a la subyugación histórica del cuerpo homosexual a lo largo de la región (2012: 106-107). Así, la fotografía no es sólo una imagen, sino que actúa como un dispositivo que produce pensamiento y acción, representado como un espacio de afectación mutua y colectiva.

En consonancia con lo anterior, la cueca bailada por Casas y Lemebel sobre vidrios que hieren sus pies descalzos, provocando la dispersión de sus flujos sanguíneos por la geografía latinoamericana, aparece custodiada por el contagio del sida, que hace aparecer, junto a las víctimas desaparecidas de la dictadura, otras pérdidas, aquellas devastadas la pandemia del VIH/sida. De esta manera, Casas y Lemebel citan la cueca sola que bailaban

³² YEGUAS DEL APOCALIPSIS, *La Conquista de América*, Santiago de Chile, Comisión chilena de Derechos Humanos, 1989. Fotografía: Paz Errázuriz. Cortesía de Archivo Yeguas del apocalipsis, ver en: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>.

las mujeres de los detenidos desaparecidos como escenificación del duelo. Citar la figura de la viuda, de la mujer doliente que baila sola, es una forma de somatizar el dolor haciéndolo propio (Carvajal, 2012: 63).

En esta doble aparición, resuena el régimen biopolítico que deviene en necropolítica (Mbembe, 2012: 135), cuyos cuerpos desechables desaparecen sin importan a gobiernos ni estados, y por los cuales las instituciones se movilizan lentamente. Así, retornan los desaparecidos -por la dictadura y la pandemia-, aquellos condenados de la ciudad heteronormada y neoliberal cuya borradura durante los tiempos más duros de la represión, y del cómplice silencio transicional, pareció disolverlos de la memoria colectiva (Franco y Levín, 2007: 47). El diario La Época, pudo entrevistar a Casas y Lemebel una vez terminada la performance, donde ambos señalaron, mientras se curaban los pies que: "Pensé en los muertos y caídos, en mucha sangre sobre América"; dijo Casas. Pedro mencionó: "el sentido de lo morboso que sentía dominando la situación por un segundo de máxima tensión" (La Época, 17 de octubre, 1989: 27). (Imagen 4)³³

En definitiva, en la fotografía, la presencia de los cuerpos desaparecidos se inscribe en el mapa del continente como manchas de sangre que constituyen un nuevo mapa, una nueva imagen de la desaparición, una visualidad del exterminio de cuerpos abyectos, desviados. Para Lemebel y Casas "esos crímenes son políticos. Por eso las yeguas bailamos la cueca del maricón solo en la Comisión de Derechos Humanos y gritamos: Compañero Mario alias *La Rucia* caído en San Camilo. ¡Presente!" (Salas; Revista Cauce, 1989). De esta manera, *Las Yeguas* trabajan invocando al cuerpo como soporte material y último control biopolítico, trazando la presencia del cuerpo -documentada a través de fotografías- como registro, soporte o huella donde se evidencian las prácticas de las disidencias sexuales durante la transición democrática. Las Yeguas del Apocalipsis se suman a las voces que remarcan un conflicto no zanjado: no hay verdad sin justicia y es necesario politizar la vigencia de un duelo inacabado (Red de Conceptualismos del Sur, 2012: 107).

³³ YEGUAS DEL APOCALIPSIS, *La Conquista de América*, Santiago de Chile, Comisión chilena de Derechos Humanos, 1989. Fotografía: Paz Errázuriz. Cortesía de Archivo Yeguasdelapocalipsis, ver en: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>.

En este sentido, la primera política reparatoria en torno a las violaciones de derechos humanos cometidas en dictadura fue adoptada por el gobierno de Patricio Aylwin, bajo el cual generaron la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, que más tarde se conocería como Informe Rettig. El informe, recopiló más de cuatro mil casos de violaciones a los derechos humanos, y fue dado a conocer al país el 4 de marzo de 1991. En un escenario marcado por el dolor y la tragedia, el presidente Aylwin habló a todo el país, reconociendo los crímenes ocurridos en dictadura, y en un acto inédito para una máxima autoridad de Estado, pidió en nombre de la "Nación" perdón a las víctimas y familiares expresando que:

La conciencia moral de la nación exige que se esclarezca la verdad de los desaparecimientos de personas (...) hemos dicho también, que, concretadas las responsabilidades que corresponda, llegará la hora del perdón (La Tercera, 20 de abril, 2016).

Cabe señalar, que en aquel informe no hay nombres, no se identifica ni a víctimas ni culpables, aquella omisión consciente es lo que permite indicar "a la sociedad entera como responsable" (García, 2011: 148). Por ello, se puede manifestar que no hay víctimas particulares, sino que todos somos víctimas, pero bajo ese mismo constructo todos somos culpables (Ponce; Pérez; Acevedo (compiladores), 2018: 114). La tensión entre el nuevo gobierno, por un lado, y los militares y el sector empresarial -fuertemente beneficiado durante la dictadura militar-, por otro, se hace presente en distintas coyunturas originadas por aquellos años, como por ejemplo en el llamado Ejercicio de Enlace, en 1990 el asesinato del senador UDI, Jaime Guzmán, en 1991; o el nuevo acuartelamiento del Ejército, el Boinazo de 1993³⁴.

³⁴ Se le denomina "Boinazo" al ejercicio hecho por una facción de militares en las cercanías del palacio de la Moneda en el año 1993, sus razones fueron principalmente presionar al gobierno para que el juicio abierto en contra de uno de los hijos de Pinochet (caso "Pinocheques"), finalmente el caso fue cerrado. Este tipo de hechos se siguieron repitiendo durante la década de los 90s en que se demostró la fragilidad del Estado chileno durante el periodo transicional.

Bajo este contexto, Casas y Lemebel realizan la performance *Tu dolor dice: Minado* (1993). Se trata de una acción que apunta a la cuestión de lo sonoro en su invitación, hecha por la poeta Carmen Berenguer: una postal que envía la imagen de una oreja. Se podría tratar de una oreja de un cadáver, una oreja que ha dejado de escuchar. A la vez que, la oreja, en primer plano, podría ya anticipar una invitación a la escucha, a prestar oídos. De modo que, “aunque habrá cuerpos, habrá imagen, un lugar del crimen (...) un secreto que se da a escuchar; una puesta en resonancia antes que una puesta en evidencia” (Red de conceptualismos del sur, 2012: 108). La performance tiene lugar durante septiembre de 1993, en un antiguo centro de tortura ubicado en la calle Belgrado, a pasos de Plaza Italia -hoy por hoy, Plaza Dignidad-.

Durante la acción, se escucha la reproducción de un audio recitado de nombres y series de números de identidad; ciudades, una señal que repite al dato decisivo de la desaparición forzada, el lugar y la fecha donde se produce un secuestro, como punto donde se separan cuerpo e identidad. *Las Yeguas* citan aquellos procedimientos estatales de identificación que forman parte de las políticas de control de la vida, y a su vez, están disponibles como técnica policial de identificación de aquellos sujetos que son sancionados como amenaza al orden y los subvierten en una particular forma de enunciar la ausencia (2012: 109). A su vez, la performance expresa una segunda escena, que puede ser descrita como aquélla de los nombres sin cuerpo, que transcurre en el subterráneo de la casa utilizada durante dictadura como centro clandestino de detención. Lemebel y Casas instalan allí un mar de copas de agua, y a continuación, se sientan de espaldas al público para realizar, una lectura en voz alta de cada uno de los nombres de las víctimas de la dictadura, consignadas por el Informe Rettig. Mientras ocurre esto, a espaldas del dúo, una televisión muestra los rostros de los desaparecidos, recobrando su identidad. (Imagen 5)³⁵

La falta de sepultura es la imagen sin recubrir del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese duelo inacabado en una versión

³⁵ YEGUASDELAPOCALIPSIS, *Tu dolor dice: minado*, 1993. Fotografía: Paz Errázuriz, Tavo Díaz. Cortesía de Archivo Yeguasdelapocalipsis, ver en: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1993-tu-dolor-dice-minado/>.

transicional (Moreiras, 1993: 32). Es también, por el carácter del conflicto aún latente, una temporalidad no completamente sellada, inconclusa: abierta, entonces, a la posibilidad de ser reexplorada en sus capas superpuestas por una memoria activa y performativa. En efecto, en la imagen anterior, el ojo fotográfico de Paz Errázuriz es cómplice de la modelación selectiva de las apariencias que van desde el encuadre que decide los cortes y recortes, hasta el cálculo de la pose que acomoda la intención de la performance. Ello demuestra la preocupación de Casas y Lemebel por dejar huellas y registros de sus acciones; aún más, de constatar la irrupción de un colectivo como aquél de su importante presencia pública y política durante la época. De allí que los registros visuales de las performances de Las Yeguas oscilen en un doble poder: para condensar una historia, pero también para detonar otra historia; un doble poder de cifrar e interrumpir (Calderón, 2020: 67).

En suma, el fin de la dictadura y la llegada de un gobierno democrático no supuso gran diferencia en cuanto a la realidad en torno a las políticas de memoria ni tampoco a la realidad sanitaria que debían enfrentar los enfermos de sida en Chile, la mayoría de ellos hombres homosexuales. Por ello, el imperativo de trabajo de *Las Yeguas del Apocalipsis* giró en torno a politizar el duelo de los desaparecidos de la dictadura militar y de la pandemia del VIH/Sida. De esta forma, su presencia en espacios públicos, no sólo territoriales sino a nivel discursivo en medios de comunicación alternativos y oficiales, estuvo marcada por impugnar radicalmente el relato artístico y político del ordenamiento democrático cuyos representantes nacionales, según Richard, no podían huir de sus provocaciones y excesos cuando, desde la marginalidad contestataria del *under*, se tomaron por asalto las simbologías oficiales (Richard, 2018: 43).

Reflexiones finales

En el transcurso de este artículo, dimos cuenta de que la performance constituyó una forma de expresión micropolítica que logró articular su acción con los movimientos sociales y de protesta durante los últimos años de la dictadura militar y, a su vez, durante el complejo escenario del transcurso a la “transición democrática” en el Chile reciente. Ello quedó

evidenciado luego que durante más de un lustro la acción performativa estuviese presente no sólo en los espacios públicos de manera constante y persistente, sino que también logró incidir en la circulación de ideas y crear nuevas formas de resistencia desde el espacio público y urbano. De esta forma, la ciudad de Santiago de Chile estuvo marcada por la presencia de la performance en sus diversas y múltiples manifestaciones: acciones de intervención en universidades públicas, resignificación de centros de tortura y detención, entre otros. De allí que Las Yeguas del Apocalipsis hayan traspasado las fronteras del arte para entrar de manera definitiva a formar parte del imaginario colectivo, formando parte de los referentes ineludibles del arte de performance no sólo en Chile, sino en América Latina e incluso en los centros globales del conocimiento.

En esta perspectiva, la presencia de las performances del colectivo en el espacio público, adquieren una dimensión notoria y evidente durante la dictadura militar y el transcurso hacia la transición democrática. El fuerte vínculo entre arte y política a través de sus puestas en acción se mantiene durante los primeros años de la década de los noventa, accionando principalmente en contra de una democracia pactada que deja impune los abusos y crímenes sistemáticos perpetrados durante la dictadura, por lo que los artistas continúan actuando desde sus cuerpos, proponiendo acciones cada vez más radicales.

En suma, la performance operó como el uso radical del cuerpo individual y colectivo en función de la creación de imágenes contestatarias, otorgando una potencia única a la cultura urbana en su dimensión política y estética. De esta manera, se avizora la relación comúnmente conflictiva de estas prácticas performativas con la institucionalidad política y artística de la época, no sólo desde el punto de vista de la marginación y exclusión de los campos del arte oficial, sino también a partir de una elección propia que, pensamos, es propia de la creación de la performance (Castro, López y Smith, 2016: 219).

Por ello, el camino que transcurre la memoria de *Las Yeguas del Apocalipsis* tendió a resistir al proceso de institucionalización durante los gobiernos de la Concertación hasta nuestros días, especialmente por la dispersión de su archivo, fragmentado en complicidades artísticas, afectivas y personales de Pedro Lemebel y Francisco Casas, durante los años 1988 y 1993. Asimismo, destaca la poca o nula relación de sus miembros

con el poder artístico y político, más allá de entrar y salir furtivamente de aquellos. De hecho, hasta el fallecimiento del propio Pedro Lemebel, las instancias archivísticas del colectivo se mantenían en un estado incipiente, luego de ello se recobran fuerzas y ánimos investigativos para finalmente componer y presentar el archivo del colectivo recién el año 2018, más de veinte años después de cesada su actividad.

En relación con esto, nos interesa subrayar el carácter contingente del archivo performático de Las Yeguas del Apocalipsis. Hemos visto y compartido profusamente imágenes -con agudeza durante el siglo XX y XXI- las cuales debemos comprender, sospechar, leer y dilucidar como fuentes históricas válidas. Por ello, la necesidad de este tipo de archivo constata no sólo la repercusión de las imágenes contenidas en ellos hasta nuestros días, sino la oportunidad que ofrecen para acceder a capas menos conocidas y de igual importancia relativas a las prácticas micropolíticas, el avance y resistencia al neoliberalismo, al campo cultural y al ejercicio de la performance durante las últimas décadas en Chile y América Latina. De allí que el archivo de las Yeguas logre un estatus de preservación histórica, contenido en museos como también en versiones de archivo digital. Cuestión que releva la importancia del acceso a la información, pues sin ello esta investigación no hubiese sido posible. Para Jaques Derrida, la democratización de un país -y de una sociedad- se mide por su nivel de acceso a sus archivos (Derrida, 1997: 9).

Por último, queda por profundizar en futuros trabajos, el proceso de composición de este archivo performático y afectivo, sus dificultades y derivas, tanto para la "oficialización" de discurso visual, histórico y político del colectivo, como también las implicancias de la memoria performática en las nuevas generaciones de artistas que han utilizado y utilizan el performance como práctica de resistencia artística en Chile y Latinoamérica. De este modo, se abren nuevos campos posibles de recorrer, en especial por la intensidad y urgencia que está teniendo la práctica del performance en Chile durante el contexto reciente, donde el colectivo *Las Tesis* -compuesto por cuatro mujeres- y su performance *Un violador en tu camino* no sólo se ha articulado a las masivas jornadas de protesta durante el denominado "estallido social", sino que ha traspasado las fronteras nacionales y llegado a ser reapropiada y difundida a nivel global. En definitiva, una historia

performativa que va y viene, se construye y reconstruye a cada momento, constituyendo una historia en movimiento, puesta en escena por el presente, renovando el ciclo y explotando cotidianamente en la memoria corporal de quienes la generan.

Bibliografía

Blanco, Fernando. *Reinas de otro cielo: modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago, LOM, 2004.

Butler, Judith. *Desposesión, lo performativo en lo político*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2017.

Bravo, Viviana. *Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile. 1973-1989*. En: *Política y Cultura*, primavera 2012, núm. 37, pp. 85-112.

Castro, Francisco; López, Leonora; Smith, Brian. *Performance Art en Chile*. Ed/Metales Pesados, Santiago de Chile, 2016.

Carvajal, Fernanda. *Yeguas del Apocalipsis: la intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento*. *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid*.

Carrasco, Dimarco. *Prácticas artísticas y activismo proto-queer: Juan Dávila, Carlos Leppe, Yeguas del Apocalipsis y el Che de los gays*. En: *Ensayos sobre artes visuales. Visualidades en transición, debates y procesos artísticos de los años 80 y 90 en Chile*. Ed. LOM, 2017.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. España, Ed. Trotta, 1997.

Del Pino, Ángeles Mateo. *Mariconaje guerrero. Ciudad, cuerpo y performatividad en Las Yeguas del Apocalipsis*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Fuentes, Dagoberto. *El silencio social durante la década de los 90 y su despertar el 2006*. En: *9 Congreso Latinoamericano de Ciencia Política, Montevideo, 2017*.

Franco, Marina; Levin, Florencia (comp.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós, 2007.

García, Antonia. *La muerte lenta de los desaparecidos en Chile*. Ed. Producciones JRB, 2011.

- Moreiras, Alberto. "Postdictadura y reforma del pensamiento". En: Revista de Crítica Cultural, n7, Santiago, noviembre de 1993.
- Mosquera, Gerardo. *Copiar el Edén*. Arte reciente en Chile. Ed. Puro Chile, 2006.
- Ponce, José Ignacio; Pérez, Aníbal; Acevedo, Nicolás (compiladores). *Transiciones, perspectivas historiográficas sobre la postdictadura chilena, 1988-2018*. Ed. América en Movimiento, Colección en Disputa, 2018.
- Ranciére, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducción de Horacio Pons, Manantial, 2013.
- Red de conceptualismos del Sur (Editores). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Ed. Madrid: Centro de Arte, Museo Nacional Reina Sofía, 2012.
- Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile. Ed. Metales Pesados, 2014.
- Richard, Nelly. *Abismos Temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Ed. Metales Pesados, 2018.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2007.
- Rolnik, Suely. *Furor de Archivo*. Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia, vol. IX, núm. 18-19, 2008.
- Sutherland Juan Pablo. *Nación Marica*. Ed. Ripio Ediciones, 2009.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso ediciones, 2012.
- Valderrama, Miguel. *Prefacio a la postdictadura.*, Ed. Palinodia, Santiago de Chile, 2019.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. P.190.
- Velez, Fátima. *Estética de la irrupción: Activismo y performance en Las Yeguas del Apocalipsis*. Chile, 1987-1993. En: VOL.78, NÚM.2 (Enero-Junio) 2019.