

Subversión e insurgencia en la performance

Homenaje a Sebastián Acevedo

Subversion and insurgency in performance

Tribute to Sebastián Acevedo

PATRICIO OCTAVIO PÉREZ GONZÁLEZ  0000-0003-1343-6287

patricio.perez@uach.cl

Universidad Austral de Chile (Valdivia, Chile)

Recibido: 17 de junio de 2020 · Revisado: 20 de septiembre de 2021 · Aceptado: 22 de septiembre de 2021

Resumen

Las Yeguas del Apocalipsis se manifestaron contra el aburguesamiento del arte y de la situación político-social chilena en las postrimerías de la dictadura de Pinochet. Los artistas, basados en la materialidad y uso simbólico del cuerpo humano vivo, denunciaron las relaciones de poder y formaron parte de un relato de memorias contra-hegemónico.

Este artículo devela la subversión e insurgencia expresadas por el dúo artístico, a partir de un análisis estético-discursivo del video de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo*.

Se reconoce en esta investigación la demostración de astucia y fuerza discursiva de Casas y Lemebel, y, lo interesante del estudio de la performance señalada como objeto estético activo en la producción del relato de memorias de la resistencia.

Palabras clave: Performance; discurso artístico; resistencia; insurgencia; subversión.

Identificadores: Yeguas del Apocalipsis; Sebastián Acevedo.

Periodo: Siglo XX.

Abstract

The Mares of the Apocalypse protested against the gentrification of art and the Chilean political-social situation in the aftermath of the Pinochet dictatorship. The artists, based on the materiality and symbolic use of the living human body, denounced power relations and were part of a counter-hegemonic memory story.

This article reveals the subversion and insurgency expressed by the artistic duo, based on an aesthetic-discursive analysis of the video of the performance *Tribute to Sebastián Acevedo*.

The demonstration of cunning and discursive force of Casas and Lemebel is recognized in this investigation, and, the interesting thing about the study of the performance indicated as an aesthetic object active in the production of the narrative of memories of resistance.

Keywords: Performance; artistic discourse; resistance; insurgency; subversion.

Identifiers: Mares of the Apocalypse; Sebastián Acevedo.

Period: XXth Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

PÉREZ GONZÁLEZ, P. O. (2021). Subversión e insurgencia en la performance. *Homenaje a Sebastián Acevedo. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 221-234.

Introducción

La estética de la práctica artística denominada performance, contiene una pesada carga simbólica que en muchas ocasiones utiliza el cuerpo humano vivo, desnudo, sobreexposición, flagelado o pintado. A menudo es el reflejo de un extraordinario acto de deshumanización, con el que el artista se sitúa en la categoría de objeto, y de ese modo cosificar al ser humano para humanizar el entorno.

La radicalidad conceptual expresada por las segundas vanguardias (informalistas, racionalistas o neo representativas), basada en el rechazo a la idea de que la confección o ejecución de la obra de arte termina en el momento en que se exhibe en una galería o escenario, establece como meta de la producción artística el hecho de que el espectador sea quien finalice el proceso de creación. Esta innovación en el proceso productivo, nos remite a la idea de Slavoj Žižek (2014:18) acerca de la circularidad estructural presente en el acontecimiento, que da cuenta de la emancipación por parte de la producción artística ante la dominación exclusiva del autor, transformándose en “un efecto que excede a sus causas” y que es tomada en este escrito para establecer la naturaleza de la performance, ya que, en tanto acontecimiento artístico, apunta a una estética de lo ausente (el proceso de producción), donde lo cotidiano se asume como insumo en el arte y se acentúa la transitoriedad de lo performativo.

En el desarrollo de este análisis se realizará un examen estético-discursivo de los elementos simbólicos que figuran en el video grabado de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* el 1 de diciembre de 1991¹, desarrollado por Las Yeguas del Apocalipsis². Además, daremos cuenta de cuatro instancias, en el desarrollo de la performance, en que Las Yeguas del Apocalipsis logran permear subversivamente el territorio simbólico perteneciente a la hegemonía y transformarlo en espacio simbólico de insurgencia a través de la ejecución de la performance señalada.

De la performance y lo performativo

El concepto de performativo fue introducido por John L. Austin (1955), quien lo utilizó por primera vez en las conferencias denominadas *Como hacer cosas con palabras*, donde se establece que el acto de habla no es solo el establecimiento de un enunciado descriptivo de una cosa o situación, sino que además se señala que el decir también es un hacer.

No obstante, las prácticas y/o ideas sobre lo performativo tienen una historia más antigua. El compositor alemán Richard Wagner pensaba, a fines del siglo XIX, en la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) como síntesis de otras artes en las que se combinaba la danza, el teatro y la música. Diana Taylor intenta enriquecer la discusión provocada en América por el conflicto que se suscita al establecer el uso de un término como performance (proveniente de la tradición angloparlante) y sugiere el término de *Areito*, extraído de algunas lenguas indígenas americanas, que también resumiría la combinación de distintas expresiones artísticas en un solo acontecimiento.

RoseLee Goldberg (1996) ubica las performances en las manifestaciones artísticas de las primeras vanguardias como el futurismo, dadaísmo y surrealismo, cuyo enfoque se centraba más en el proceso de la creación que en la exposición final de la obra. Por su parte, Judith Butler introduce en la filosofía de la cultura el concepto de performativo para tensionar la noción de género y argumentar la explicación sobre la conformación social de la identidad de género.

Los estudios de Richard Schechner publicados en *Performance Studies. An Introduction*, traducido el año 2012 como *Estudios de la representación*, también sitúan su análisis de la performance en el ámbito cultural, señalando que ninguna realización escénica se repite exactamente en una nueva ejecución, subrayando su carácter impredecible. En tanto, Víctor Turner lo hace desde un enfoque más bien social que llamó dramas sociales. “Para Turner existen dos tipos de performances: la performance social, donde incluye con prioridad el ‘drama social’. (...) Y la performance cultural, que comprende dramas estéticos y puestas en escena (ritual, teatro, cine, etc...)” (en Bianciotti, 2013: 124).

Esta nueva conceptualización subvierte la exagerada mercantilización de la obra de arte por su proximidad y servilismo con los intereses de las galerías, teatros, museos y otros espacios de exposición patrocinados por la hegemonía mercantil.

La performance es una expresión del arte en la que se mezclan diversos sistemas artísticos y distintas percepciones sensoriales que hacen evidente su intertextualidad. Su base esquemática es la acción en conjunto entre actores y espectadores. Sobre la reciprocidad entre ejecutores y observadores en el resultado de la obra de arte Erika Fischer-Lichte (2011:328) señala que: “se trata más bien que tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y son a su vez determinados por ellos”. Además, denomina la performance como realización escénica, dando cuenta de la diferencia notable entre obra de arte (*Werk*) y acontecimiento artístico (*Ereignis*).

El concepto de realización escénica acuñado por Fischer-Lichte no solo es el intento de la alemana de aclarar la noción de performance, sino de derribar las fronteras entre actor y espectador, tal como lo hicieron los *happenings* en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado para apropiarse y subvertir el sentido de un sinnúmero de conceptos y escenarios artísticos. Tal como señala Adorno: “Las obras que hoy cuentan son aquellas que ya no son obras” (en Bazzurro, 2015: 2).

La nueva forma de entender la obra de arte como acontecimiento hace necesario, según Fischer-Lichte, la creación de una nueva estética de lo performativo. Sus aportes son dirigidos hacia una apertura de espacios en donde los límites entre autor y espectador son redefinidos por la propia interacción entre ambos. En relación a esta idea de redefinición de los límites entre artista y espectador y los resultados de ella, Fischer-Lichte (2011:102) señala que “los artistas renuncian por sí mismos a su poder como únicos creadores de la realización escénica: se declaran dispuestos a compartir, aunque no sea de manera equitativa, la autoría y el poder de decisión con los espectadores”.

Siguiendo a Fischer-Lichte, la autora alemana sitúa los orígenes de lo performativo a fines del siglo XIX y principios del XX en los estudios sobre teatro realizados por Peter

Behrens, George Fuchs y Max Herrmann, donde se inicia el camino en el cual se sustituiría la noción de obra de arte por la de acontecimiento artístico. Herrmann postulaba la fundación de una nueva línea de la teoría del arte constituida en la base de los estudios teatrales. Su argumento era que el teatro se erigía más por la realización escénica que por la literatura (Herrmann en Fischer-Lichte, 2011).

Re-significación del cuerpo

El giro performativo es una propuesta crítica en las artes del siglo veinte, encaminada a una des-elitización del arte y de una introyección de éste hacia las comunidades y los espacios culturales no privilegiados.

Refiriéndose al colectivo chileno CADA, Diamela Eltit expone la manera en que la performance se convierte en un acto de insurgencia al resaltar la primacía de “la calle en oposición al museo, lo serial frente al objeto único, la relevancia del sujeto popular en oposición al unívoco dominio burgués, la sostenida lucha por la recuperación de la inscripción ciudadana, lo inclusivo sobre lo exclusivo” (en Katunaric, 2008: 300).

En la referencia realizada por Eltit sobre el grupo CADA se aprecia la desestabilización, a través de la performance, del discurso de poder proveniente desde la hegemonía, y la subversión del discurso artístico tradicionalista. El cuerpo desnudo ya no es más objeto de vergüenza, ahora más bien es una bandera de lucha subversiva, a través de la cual se expresa la insurgencia de la resistencia en los territorios simbólicos de la hegemonía. La exposición del cuerpo a modo de texto lo convierte en un objeto portador de mensajes como los provenientes de los relatos de memoria colectiva, pues logra transportar en sus narraciones actos de denuncia e ideales como el de la justicia social y la libertad, entre otros.

El cuerpo humano, expuesto artística y políticamente en espacios públicos, adquiere el sentido de territorio fronterizo en el que se debaten la hegemonía y la resistencia. Flagelar el cuerpo en una performance o colgar una foto al cuello y marchar por la calle pidiendo justicia, son signos de transgresión en los que se utiliza a la figura humana para subvertir las significaciones preconcebidas por las tradiciones artísticas y políticas dominantes.

Como señala Butler (2007:196):

Si la subversión es posible, se efectuará desde dentro de los términos de la ley, mediante las opciones que aparecen cuando la ley se vuelve contra sí misma y produce permutaciones inesperadas de sí misma. Entonces, el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado «natural» ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales.

Posicionar prácticas como la intervención del cuerpo humano, tanto en el ámbito artístico como en los relatos de memoria colectiva, son reflejo del triunfo insurgente

en el que se da cuenta del des-aburguesamiento del arte y de la desinstitucionalización de las memorias colectivas.

Taylor y Fuentes (2011:12), en relación a las nuevas formas discursivas usadas para plantearse frente a la hegemonía señalan que “mientras los artistas buscaban formas de interrumpir el espectáculo hegemónico de dominación cultural y política, los intelectuales y estudiantes se rebelaban contra el militarismo, el racismo, del sexismo de sus sociedades y contra las instituciones identificadas con el poder”.

La performance es un acto de transmisión de identidad y de memorias colectivas a través de la reiteración de acciones en ceremonias y rituales de la más diversa índole. En complemento de nuestra idea sobre la performance como agente transmisor y el cuerpo como soporte y espacio de memorias colectivas, Rabe (2011:627) señala: “por eso se puede decir que en su complejidad y en sus innumerables formas de expresión, el cuerpo es el espacio originario del recuerdo y del olvido”.

En Chile, en las últimas dos décadas (2000-2018) se han expuesto las diferentes posiciones frente al cuerpo. Estas posturas han sido presentadas en los espacios de debate relacionados con temas como el aborto, la legalización de la marihuana, la eutanasia y otros temas de similar relevancia.

Los puntos de vista más tradicionalistas, como el de la iglesia católica o el de la iglesia evangélica, han dotado al cuerpo de sentidos políticos e ideológicos asociados al conservadurismo que defiende la idea de que las decisiones referidas a los temas debatidos son tomadas bajo la premisa del interés colectivo institucionalizado, por lo tanto, se define al cuerpo como un terreno de dominio público. En cambio, desde las perspectivas más progresistas como el feminismo o la teoría *queer* se ha re-significado el cuerpo como un espacio de subversión y resistencia, que ve en la materialidad corporal un terreno de dominio privado y autónomo.

El uso del cuerpo humano vivo en las expresiones artísticas ha logrado derrotar la subyugación en la que ha caído frente a la cultura heredada. La re-significación realizada por la performance retoma la materialidad original del cuerpo y lo transforma en plataforma de expresión ideológica y de memorias colectivas. La idea de transgresión utilizada por Foucault para referirse a la apertura de espacios ante la caída de los límites (2013), es lo que nosotros consideramos como aquellos intersticios en el campo del arte, en los que la subversión, proveniente de la performance, logra penetrar y convertirse en insurgencia.

Refiriéndose a las dinámicas de dominación ejercidas en tiempos de la dictadura de Pinochet en Chile, Nelly Richard (2008:343) señala que: “bajo tales condiciones de vigilancia y censura, lo artístico y cultural se convierte en el campo sustitutivo -desplazatorio y conformatorio- que permite trasladar hacia figuraciones indirectas lo prohibido por el discurso oficial”.

Finalmente, el discurso artístico expuesto en la performance se sitúa en un lugar de enunciación tal que es posible reconocer aspectos de la vida privada del autor y del receptor, exponiendo así el lugar desde donde se originan y hacia donde se dirigen sus

miradas, sus sensibilidades, sus racionalidades y su ideología. La performance trastoca y tensiona lo cotidiano.

A través del cuerpo se subvierte y tensiona la censura, más aún en tiempos donde el control social lo abarca todo y el dominio del espectro artístico es también necesario para la conservación del *statu quo*. La subversión del cuerpo a través de la performance implica un desplazamiento hacia la re-interpretación de las verdades más arraigadas. Tal como señala Foucault (2013:147): “la muerte de dios no nos restituye a un mundo limitado y positivo, sino a un mundo que se despliega en la experiencia del límite, que se hace y se deshace en el exceso que lo transgrede”.

Al igual que calles, edificios y parques se transforman en la plataforma de exposición del acontecimiento artístico, el cuerpo se re-significa como espacio simbólico y en un acto de insurgencia el ser ejerce dominio sobre sí mismo.

El arte de insurgir

El Centro de Estudios y Prevención en Salud Social y Sida (CEPSS) en asociación con el Centro de Alumnos de la Facultad de Periodismo de la Universidad de Concepción -que representa a la institucionalidad académica del país- convocan a Las Yeguas del Apocalipsis para desarrollar una realización escénica con la consigna del Día internacional de la acción contra el Sida.

La relación de Las Yeguas del Apocalipsis con la institucionalidad chilena siempre fue desarrollada desde la vereda de la auto-exclusión por parte del dúo artístico. Cada vez que tenían la oportunidad de subvertir los sentidos del discurso de la institucionalidad artística y política chilena lo hacían.

La ubicación periférica y combativa en relación a la institucionalidad chilena del colectivo conformado por Casas y Lemebel está determinada por dos razones. La primera de ellas señala una posición obligada en ese lugar de enunciación dadas las características propias de una sociedad como la chilena, que excluye a los habitantes de las poblaciones, homosexuales y morenos, entre otros rasgos que Las Yeguas del Apocalipsis comparten con muchas chilenas y chilenos. La segunda razón se relaciona con una toma de posición voluntaria por parte del dúo artístico frente a las instituciones. Este posicionamiento lo define tanto su resentimiento por la falta de inclusión como su configuración ideológica, que se manifiesta contraria al gobierno militar y toda la orgánica institucional que lo cobija.

A pesar de su emplazamiento en la marginalidad, Las Yeguas del Apocalipsis se las arreglaban para hacer visibles, a través de sus ejecuciones artísticas, a todas y todos aquellos habitantes de extramuros, y los presentaron muchas veces como actoras y actores aportantes en diferentes ámbitos sociales como la política y la cultura nacional. En este sentido, ponían en la mesa tanto las contribuciones como también las necesidades de aquellas y aquellos marginados sociales y reprimidos por las acciones represivas de la Dictadura militar.

Francisca Carvajal se refiere a la toma de posición contra-hegemónica institucional de Las Yeguas del Apocalipsis de la siguiente manera: “Casas y Lemebel encauzan buena parte de sus intervenciones a interceder y trastocar el plano representacional y discursivo instalado en el territorio de los derechos humanos y de la cultura de oposición al régimen” (2011:20). No debemos olvidar que el momento histórico de la aparición de Las Yeguas del Apocalipsis, coincide con la transición pactada de una institucionalidad en la que se pasa de un régimen dictatorial violento y represivo a un régimen democrático neoliberal y tecnócrata, con fuertes inconsistencias político sociales, criticadas airadamente, críticas de las que el dúo artístico no se restó.

En una sala de la Facultad de Periodismo de la Universidad de Concepción, de aproximadamente treinta y seis metros cuadrados por dos y medio metros de altura, con escasa luminosidad proveniente de algunas ventanas, pero que es apoyada con luz eléctrica, se encuentran recostados ambos artistas, desnudos y cubiertos por una capa de cal y una especie de pañuelo o gorro de natación en la cabeza. Francisco Casas tiene puesto unos guantes platinados, largos hasta el codo. El suelo donde se encuentran los artistas está enteramente cubierto de cal, con una altura de tres a cinco centímetros aproximadamente.

Sobre cuatro estrellas negras de cinco puntas³, pintadas con carbón, y dispuestas en línea en el piso de cal, se encuentran depositados cuatro televisores encendidos, proyectan una señal visual indescifrable, un quinto televisor está aproximadamente un metro más adelante, sin señal y con una letra “N” confeccionada con recortes de papel de diario y pegada a la pantalla. Uno de esos televisores está reproduciendo un video grabado con el audio de los números de Cédula de Identidad (CI) de ambos artistas recitados por ellos mismos. A este recitado, repetido constantemente, lo acompaña el nombre de alguna ciudad de Chile que va cambiando cada vez que se repite el número de CI.

Los artistas se encuentran tirados en la capa de cal, Casas está de espaldas al suelo con los brazos estirados en paralelo a su cabeza. Proyectando la línea de su cuerpo hacia su cabeza se encuentra uno de los televisores, el artista tiene sus manos sostenidas de los costados del televisor.

Lemebel está extendido de pecho al suelo, con su cabeza entre los tobillos de Casas, sus manos se afirman de las rodillas de su compañero. Bajo los pies de Lemebel se encuentra un saco de cal relleno de carbón con una gran letra “S” dibujada y donde figura la marca de un proveedor de cal, el saco se encuentra sobre una estrella de cinco puntas hecha de carbón espolvoreado.

Desde que Las Yeguas del Apocalipsis titulan su performance como *Homenaje a Sebastián Acevedo* se aprecia el primer momento de insurgencia en contra de la institucionalidad chilena, dado que la fecha de ejecución y el pretexto de la misma pretenden subrayar las estrategias realizadas en la lucha contra el VIH-Sida por parte del sistema de salud público y/o privado en Chile. Sin embargo, los artistas lo convierten, además,

3 Como la estrella que figura en la bandera de Chile

en un acto conmemorativo con acento en el recuerdo de la inmolación de Sebastián Acevedo por la detención de sus hijos.

Tal como el colectivo artístico fue capaz de elaborar un nombre ejecutando un interesante juego de palabras que podría ser interpretado de diferentes maneras⁴, en el caso de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* la relación con su propósito conmemorativo es evidente. Sin embargo, lo interesante aquí es reconocer cómo en el uso de las palabras del título de su intervención artística se subvierte y descontextualiza la consigna inicial del evento al que el dúo fue invitado a participar.

La transformación de un elemento principal, como lo es la consigna de un evento producido para la visibilización del Sida como flagelo social, en un elemento secundario a través de la selección del título de una performance que conmemora la acción de protesta desarrollada por Sebastián Acevedo, evidencia el hecho de que Casas y Lemebel logran insurgir al apropiarse de un escenario y de una instancia que poseen un marcado simbolismo y re-direccionarlo hacia la conmemoración de la derrota, la discusión de los derechos humanos, la transición política pactada y de los que quedaron fuera de la repartición de las cuotas de poder, entre otras consideraciones.

En relación a la sagacidad del uso de los conceptos en el nombre del colectivo por parte de Las Yeguas del Apocalipsis y asociado a nuestra idea de cómo la denominación del nombre de la performance ejecutada con motivo del Día Internacional de la Acción contra el Sida se reconoce como un acto de insurgencia, Carvajal (2011:29) señala que “en la medida en que es un enunciado performativo, sería también una palabra sujeta a resignificación, que puede ser reapropiada y citarse contra sus propósitos originales”.

La performance se inicia cuando los artistas ya dispuestos piden que ingrese el público, primero ingresa un fotógrafo que se dispone a sacar algunas fotografías de los artistas listos para la escena, luego entra el resto del público, aproximadamente cincuenta personas que rodean a los artistas por los tres costados de la sala dispuestos para ello.

Con la ejecución de la grabación antes descrita, empiezan a avanzar las y los integrantes del público, el camarógrafo que graba la ejecución cambia desde un plano aéreo (de la mitad superior del cuerpo del público) hacia un plano inferior. Al enfocar los pies se aprecia como estos se cubren de cal al caminar.

En la siguiente toma se graba los rostros de las y los asistentes y se aprecia que adoptan una posición de rechazo al olor del ambiente de la sala, cubriendo sus rostros con pañuelos y otros artefactos. Esta incomodidad, que suponemos es producida por el polvo de cal en suspensión, forma parte importante del clima de la sala en la que se realiza la performance.

En relación al clima de la sala, podemos realizar un símil con la sociedad chilena, tanto de la época en que se ejecuta la performance como del momento de la inmolación de Acevedo. Por una parte, en 1991 se aprecia una clara incomodidad por el escenario de ignorancia producido por la falta de información sobre el sida y la evidente sensación

4 En la literatura se habla de que la alusión al apocalipsis se refiere a los cuatro jinetes del apocalipsis que son relacionados con los cuatro integrantes de la junta de gobierno militar.

de desamparo y estigmatización social que padecen las y los enfermos y portadores de esta enfermedad. Por otra parte, es posible reconocer esa misma característica en la escena política y social del Chile de los años ochenta, donde la estrategia de des-información de los acontecimientos de violencia ejercida por el régimen dictatorial construye un relato que intenta ser arraigado en la memoria de la sociedad civil, exponiendo los hechos de violencia civil de forma tal que se elabora un imaginario colectivo que justifica el terrorismo de Estado, so pretexto de protección de la sociedad civil, y consigue construir a través de la prensa una imagen perversa o ligada a la criminalización de las y los chilenos que están en contra del gobierno militar y optan por la lucha armada.

De este modo se puede ver como la ignorancia de la sociedad, el desamparo de las víctimas del terrorismo de Estado y la estigmatización de quienes luchan en contra de la hegemonía, terminan siendo la evidencia más clara del clima de la década de los ochenta y que los artistas logran reproducir simbólicamente en la sala de ejecución de la performance.

Un segundo momento insurgente es aquel que se relaciona con el instante en que los artistas ejecutan la grabación de sus voces recitando su CI. En este instante no solo se hace alusión a la identificación de los artistas que están desarrollando el acontecimiento artístico, sino que, además, en el sentido de lo que Vicente Serrano (2014) denomina la “estética de lo ausente”, se hace alusión a los que no están en todo el país, ya sea por los estragos causados por el sida en los noventa o por la violencia perpetrada por el Estado dictatorial de Pinochet en las décadas de los setenta y ochenta.

La exposición de los cuerpos desnudos de Casas y Lemebel al momento de recitar sus respectivas CI sugiere o invoca la presencia de aquellos que no están en ese plano de la existencia. A esta idea de invocación de los ausentes se refiere Carvajal (2011:32) cuando expresa que una intervención como esta de “las Yeguas del Apocalipsis implica una exposición de un cuerpo y de un erotismo público y anónimo que resulta provocadora en el contexto dictatorial de represión y desaparición del cuerpo por una parte y en la coyuntura de la emergencia del Sida por otra”.

No obstante, el recitado de las CI del duo, acompañado del nombre de alguna ciudad, tiene por objeto relacionar la figura que forman los artistas recostados en el suelo entre las letras “N” de Norte y “S” de Sur con la forma geográfica de Chile, pero, además, tiene por objeto señalar que tanto la violencia de Estado como el flagelo del sida afectaron todo el territorio nacional.

Es interesante, en este punto, realizar una detención para comentar la asociación que realizan los artistas a través de las letras “N” y “S”, ya que ambas tienen tanto características diferenciadoras como asimiladoras. La letra “N”, que simboliza el norte, está constituida por tres franjas recortadas de papel de diario y pegadas en la pantalla de un televisor y así configurar la letra del alfabeto, además, resulta sugestivo que el material sea de papel de diario y que esté pegada en la pantalla de un televisor ya que ambos son importantes medios informativos de la realidad nacional.

En cuanto a la letra “S”, que simboliza el sur, ésta se encuentra dibujada en carbón sobre un saco de cal. Resulta atractivo, como una vez más los artistas conectan a través de estos materiales la realidad de la minería del carbón en el homenaje a Sebastián Acevedo, con el actuar descomprometido de los medios de comunicación tanto ante la violencia de Estado como a la falta de compromiso en la acción del mismo organismo institucional en el combate contra el sida.

De esta manera en la performance se cierra el ciclo en que el presente se conecta con el pasado, en donde los mismos medios informativos cumplieron de una u otra forma un rol preponderante a la hora de construir o ayudar a construir un imaginario colectivo preconcebido y un relato de memoria sesgado y descomprometido.

Debemos señalar que a pesar de que el público casi no se ha manifestado, a momentos surge ruido ambiente, con algunas risas por lo bajo y con comentarios indescifrables.

En los diez minutos con treinta segundos de grabación un ayudante de escena, Miguel Parra, toma el saco de carbón con la “S” dibujada y espolvorea transversalmente gran cantidad de este material cubriendo gran parte del ancho de la sala, en esta operación espolvorea carbón sobre el punto en que se encuentran unidos los cuerpos de Casas y Lemebel a la altura de la tibia y peroné del primero y los brazos del segundo.

Con la sala oscurecida al apagar las luces y por la barrera de cuerpos del público que bloquean las ventanas, el ayudante de escena pasa rociando un líquido inflamable sobre esta línea de carbón que posteriormente enciende y se produce la ignición tanto del líquido como del carbón.

En este momento se rompe la pasividad del público, algunos empiezan a toser por el humo de la ignición, otros expresan su preocupación por el riesgo de la maniobra, otros salen de la sala. No obstante, la gran mayoría del público se queda observando el espectáculo hasta que el fuego empieza a apagarse casi por completo, solo quedan algunas pequeñas brasas a lo largo de la línea de carbón, algunas muy cerca de los cuerpos desnudos de los artistas. La sala vuelve a iluminarse y en los catorce minutos con cincuenta y siete segundos una mujer expresa casi inaudiblemente “¿todavía no se mueven estos huevones?” o tal vez “¿Todavía no se mueren estos huevones?”.

El momento en que la línea de carbón que separa los cuerpos de los artistas y que luego es encendida, simboliza el hecho de que existen dos o tal vez más miradas sobre el sida y la violencia de Estado que dividen al cuerpo social de los y las chilenas, el fuego en este momento no solo es el icono que trae a la memoria el recuerdo de la inmoliación de Sebastián Acevedo, sino que además, es el símbolo de la destrucción de la vida física y social de las y los enfermos y portadores del VIH.

La performance finaliza con el aplauso del público que queda en la sala en los veintidós minutos con cinco segundos.

El tercer momento de insurgencia que hemos podido identificar en el desarrollo de esta performance se relaciona con el uso de materiales mineros explotados en la zona

como la cal y el carbón, y que no tienen ninguna relación, o por lo menos no muy directa, con la consigna de la convocatoria.

La utilización de estos materiales hace alusión a la zona geográfica (de la cuenca de Arauco y Concepción) en donde se encuentra la ciudad de Concepción y que es donde se ejecuta la performance. No obstante, el interés de Casas y Lemebel es destacar que Sebastián Acevedo es procedente de esa zona, específicamente del puerto minero de Coronel y señalar que además había sido obrero de la minería del carbón.

Resulta particularmente interesante evidenciar que, en el desarrollo de esta performance, los cuerpos desnudos de Casas y Lemebel son expuestos directamente a la cal viva, un polvo liviano y blanco de carácter alcalino y cáustico que, al ser puesto en contacto con agua desprende calor. El riesgo de resultar quemados en esta performance es muy importante y se ve que los artistas tienen siempre en mente el hacer sentir al espectador la peligrosidad de su acción de arte. Además de la posible reacción de los elementos químicos, como la cal y el agua, es también riesgosa la acción debido a que en un momento un ayudante de escena enciende una línea de carbón que separa a los cuerpos de los artistas. Ambos episodios en que el dúo se ve expuesto a sustancias que podrían provocar quemaduras en sus cuerpos son una alusión directa a los hechos protagonizados por Sebastián Acevedo en noviembre de 1983.

Un último momento de insurgencia se desarrolla en la suma de todos los elementos que forman parte de esta performance, desde el título, pasando por los materiales, hasta llegar al contexto socio-geográfico de su ejecución.

Si bien *Las Yeguas del Apocalipsis* realizan una conexión con la consigna que los convoca a través de la proyección del video *Hospital* y otros recursos artísticos, el hecho de usar la tribuna proporcionada como un evento conmemorativo de la violencia de Estado y como un acto de memoria civil, es un ejercicio que demuestra no solo su compromiso ideológico, sino que además evidencia su agudeza en la ejecución de tácticas discursivas, al subvertir el uso de los espacios que la hegemonía proporciona con objetivos específicamente determinados, transformándolos en un territorio simbólico que resulta beneficioso para la elaboración de un relato de memorias de la resistencia.

Por último, subvertir el espacio artístico y transformarlo en uno conmemorativo no es nada nuevo para *Las Yeguas del Apocalipsis*, ya que como plantea Carvajal (2011:20), en “sus intervenciones implican además desplazamientos [...] hacia otros espacios.

Conclusiones

En un contexto de inmensa represión y violencia como el vivido en Chile en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, las y los artistas plásticos de la época que se instalaron en la resistencia cultural al régimen dictatorial, tuvieron que agruparse para desplegar su arte, y cobijarse en el colectivismo para desarrollarse ante la represión política del gobierno y de una sociedad exclusiva y artísticamente elitista.

No obstante, la idea de agruparse no solamente tiene que ver con la natural seguridad que presta el grupo al individuo. En este caso debemos hacer la analogía con la forma en la que Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872-2015), hace ver la trascendencia y fuerza de lo colectivo en la imagen del coro, ante la des-potenciación de los proyectos personales que, aunque sus interpretaciones sean virtuosas, resultan poco constructivas debido a la autocomplacencia.

El uso del cuerpo como material de trabajo y expresión por parte de los colectivos artísticos de la época, lograron un gran avance en la re-significación de los más variados espacios públicos y privados, subvirtiendo muchas veces lo público hacia lo privado y viceversa.

El intento por deshumanizar al cuerpo para convertirlo en un objeto, es la principal estrategia subversiva en la que se sustenta la performance. Esta re-significación es un acto de insurgencia, en el que la persona ejerce su dominio sobre sí misma, por sobre el control institucionalizado y normado desde la hegemonía.

Lograr el posicionamiento de la intervención del cuerpo humano en el discurso artístico, como en el ámbito de los relatos de memorias colectivas, es un triunfo insurgente ante el elitismo del arte y la institucionalización de las narraciones sobre el pasado.

Las dificultades para obtener el video de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* para su análisis dan cuenta de dos realidades muy importantes para esta investigación. La primera de ellas es la escasa información existente acerca del colectivo conformado por Casas y Lemebel y de sus realizaciones escénicas. La segunda expone la necesidad de estudiar la obra de Las Yeguas del Apocalipsis desde variadas perspectivas, que expongan el valioso aporte del colectivo a los ámbitos del arte nacional y la política chilena entre otros.

La relación de subversión de Las Yeguas del Apocalipsis con la institucionalidad política y artística chilena merece un estudio aparte de lo que pueda lograr este artículo. Sin embargo, podemos decir que la maestría en el uso de la subversión como estrategia discursiva, demostrada en la ejecución de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo*, da cuenta del éxito en conquistar un espacio de dominio simbólico hegemónico y puesto a disposición para el uso de la resistencia.

La demostración de astucia y fuerza por parte de Las Yeguas del Apocalipsis en su lucha subversiva ha expuesto varios aspectos importantes como logro insurgente. El primero de ellos es reconocer la magnitud de la influencia de dos artistas excluidos por su condición de homosexuales en un contexto político y social que demoniza y condena la homosexualidad⁵.

A pesar de la no muy favorable crítica de arte de la época en que se desarrollaron Las Yeguas del Apocalipsis, este colectivo forma parte de los artistas más importantes del período, y ha pasado a la posteridad precisamente por su grandeza artística y su consecuencia ideológica.

5 El artículo 365 del código penal chileno, vigente por más de un siglo hasta sus primeras modificaciones el año 1994, criminaliza las relaciones sexuales de adultos del mismo sexo.

La segunda cuestión de importancia es que Las Yeguas del Apocalipsis le dan un golpe a la cátedra en lo que se refiere al relato de la memoria colectiva. Al desarrollarse como colectivo artístico con un estilo *under*, a la sombra del arte burgués y elitista de su época, nadie pensó que las escasas huellas registradas de sus acciones de arte serían rescatadas precisamente por las memorias colectivas para ser admirados, estudiados y, en definitiva, puestos en el sitio que se merecen en la historia de la resistencia del arte nacional.

Por su parte, de las más importantes contribuciones que la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* proporciona al relato de memorias colectivas de la resistencia se pueden evidenciar: La importancia del rescate del nombre de Sebastián Acevedo, ya que se expone la valentía de uno de los tantos mártires de la sociedad civil y que no había recibido un justo reconocimiento por su lucha pacífica contra la represión. Un segundo elemento digno de reconocimiento es el llamado a no olvidar la violencia y el terrorismo de Estado ejercido sobre la sociedad civil chilena en un período muy reciente de la historia nacional. La tercera y última contribución que podemos reconocer en este homenaje es la renovación del compromiso del arte con la sociedad civil, con la acción por la transformación y con las memorias colectivas de la resistencia.

En definitiva, los aportes de la performance *Homenaje a Sebastián Acevedo* al relato de memorias colectivas de la resistencia también dan cuenta de su dimensión estética, ya que la representación artística del dolor, del terror y de otras expresiones de violencia y crueldad generan tal impacto en la sensibilidad del espectador, que son capaces de lograr la introyección de un sufrimiento no experimentado pero que es posible dimensionar a través de la razón.

Agradecimientos

Artículo creado en el marco de tesis doctoral del programa de doctorado en Ciencias Humanas, mención Discurso y Cultura de la Universidad Austral de Chile, con el apoyo de Becas CONICYT folio 21160068

Bibliografía

- Austin, J.L. (1955). *Como hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis. http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf
- Bazzurro, L. (2015). Cuerpo, performance, conflicto: hacia una estética del reconocimiento moral. *Revista Resonancias* (1), 1-38.
- Bianciotti, M^a. y Ortecho, M. (2013). La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa*, (19), 119-137.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

- Carvajal, F. (2011). Yeguas. Pp.17-49. En *Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile* (pp.17-49). Santiago: LOM.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada S.A.
- Foucault, M. (2013). *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- Goldberg, R.L. (1996). *Performance art*. Singapur: Ediciones Destino.
- Katunarić, C. (2008). CADA: un ejemplo de resistencia del poder cultural chileno bajo la dictadura. *Revista de Estudios Hispánicos*, (8), 297-308.
- Nietzsche, F. (2015). *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Rabe, A.M^a. (2011). Memoria de la shoah: el caso de Berlín. *Isegoría*, (45), 625-638. DOI <https://doi.org/10.3989/isegoria.2011.i45.746>
- Richard, N. (2008). Artistas mujeres bajo la dictadura militar en Chile: fugas de identidad y disidencias de código. En S. Montecino (Comp.), *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia* (pp. 343-352). Santiago: Editorial Catalonia.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). Introducción, Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Coord.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Serrano, V. (2014). *Naturaleza muerta. La mirada estética y el laberinto moderno*. Valparaíso: Editorial UV.
- Zizek, S. (2014). *Acontecimiento*. México: Editorial Sexto Piso.