

**1er Concurso de Ensayos de Investigación CeDoc Artes Visuales “Prácticas y discursos
en las artes visuales de los '70 y '80 en Chile**

Yeguas

Fernanda Carvajal

Junio 2011

Resumen

En 1988 en Santiago de Chile, Francisco Casas y Pedro Lemebel dan origen al dúo Yeguas del Apocalipsis, marcando la irrupción inusitada de un cuerpo y un discurso discrepante que materializa en el espacio público cruces antes invisibles e inaudibles entre arte, sexualidad y política. Este ensayo busca considerar críticamente las genealogías en que ha sido inscrito el trabajo de este dúo en directa vinculación con la obra de los artistas Juan Domingo Dávila y Carlos Leppe. Ello implica revisar categorías tales como “travestismo” o “protoqueer”, con las cuales se ha definido la filiación entre estos artistas, problematizando lo que dichos conceptos visibilizan y ocultan para el caso del trabajo de las Yeguas del Apocalipsis. Hay un interés por abordar la relación entre el discurso feminista y las primeras prácticas de “arte homosexual”, a partir de *escenas inaugurales* que dramatizan la figuración del deseo homosexual permitiendo vislumbrar las continuidades y discontinuidades genealógicas entre el trabajo de estos artistas. Por último, este ensayo realiza un abordaje al tensionamiento que algunos trabajos de las Yeguas del Apocalipsis introducen en espacios de derechos humanos y de la política, con irrupciones que intervienen en el plano de las representaciones y discursos asentados en el imaginario de la izquierda. Se trata de un intento por ampliar el espectro de inteligibilidad en el que se inscribieron sus intervenciones en el campo cultural durante los primeros años postdictatoriales.

Cuando Francisco Casas y Pedro Lemebel irrumpen en el espacio cultural a fines de la década del ochenta, sus prácticas difícilmente se ajustaban a lo que en esos años los cánones estéticos y los discursos culturales sancionaban como *arte*. Este desplazamiento inicial respecto a lo específicamente artístico, puede verse en una de las primeras intervenciones del dúo, que tiene como soporte una página la *Revista Trauco* fechada en agosto de 1989 y titulada “*Yeguas Troycas: que no muera el sexo bajo los puentes*”. La página de revista muestra una serie de tres fotografías que exhibe a Casas y Lemebel semidesnudos, eróticos, con una decadencia estilizadamente lumpen. Junto a las imágenes, un texto epistolar transcribe una letra coa, barroca, que funde la caligrafía literaria de ambos en una sola firma: Yeguas del Apocalipsis. En aquella breve epístola ya se puede ver la compleja cruce de discursos y signos que atraviesa su trabajo, la errancia de un deseo homosexual marginal tensionado por la emergencia del Sida, referencias al mundo del underground y la interpelación a la militancia de la izquierda ortodoxa. En aquella intervención, la alusión al mundo del arte está ausente y en cambio, lo que se corrobora es

una enunciación disidente que busca politizar la homosexualidad desde espacios y soportes no convencionalmente políticos. Esta maniobra que toma como materialidad la prensa alternativa de la época, muestra cuan reductivo podría llegar a ser enmarcar la práctica de este dúo en una sola categoría, pues su *poética del asalto coliza* se ramifica a través de distintos soportes —la performance, la fotografía, la instalación, el testimonio político, el video, la prensa de oposición de la época— por distintos y distantes territorios. Así, las Yeguas del Apocalipsis franquearon los últimos años de la dictadura de Augusto Pinochet trazando alianzas con el feminismo, irrumpiendo en espacios de derechos humanos y de la política de izquierda, anticipando a pequeña escala el activismo de la disidencia sexual, complicitándose con la marginalidad prostibular, encandilando glamorosamente la cultura nocturna del underground y seduciendo a las cofradías artísticas. En los siguientes apartados, abordaremos el contexto de emergencia del dúo, problematizaremos las genealogías en que su trabajo ha sido inscrito y abordaremos el modo como sus intervenciones interpelan y perturban el espacio político lejos ya de toda relación ilustrativa entre arte y política.

Re-lecturas a la producción crítica local

Varias de las premisas de este texto, surgen de la revisión de las categorías con que se ha abordado previamente el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis y sus consecuencias a la hora de *establecer sus genealogías y sus operaciones en el diagrama de la relación entre arte y política*. Dos textos publicados con más de una década de distancia —lo que revela la exigua atención crítica que ha tenido el trabajo de este dúo— han sido fundamentales en este sentido: *Masculino/Femenino* (1993) de Nelly Richard y *El Verbo hecho carne* (2009) de Justo Pastor Mellado. Ambos textos inscriben el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis en la problemática de las políticas de identidad sexual y de género, ubicándolo en una genealogía que daría continuidad a las intervenciones realizadas desde fines de los '70 tanto por Carlos Leppe en su trabajo performativo y de instalación, como por Juan Dávila en su obra pictórica y audiovisual. Las obras de Leppe, Dávila y las Yeguas del Apocalipsis son

así enlazadas por las categorías de “travestismo” propuesta por Richard¹ y “proto queer” ensayada por Mellado², como un modo de subrayar sus operaciones sobre la trama entre sexualidad y arte. Sin embargo, para el caso de las Yeguas del Apocalipsis estas categorías han soslayado otras dimensiones que contienen a la vez que desbordan el problema de la identidad sexual, eludiendo su desvío hacia el territorio de la política y los derechos humanos.

Es preciso notar las diferencias de contexto en la emergencia de estas prácticas. Las obras de Leppe y Dávila, emergen en un espacio restringido dentro de la propia cultura de oposición a la dictadura durante los años más represivos del régimen, cuando la institucionalidad artística ha sido desmantelada, quedando así suscritos a aquél heterogéneo corpus de prácticas ratificado como *Escena de Avanzada*³. En cambio, las intervenciones de las Yeguas del Apocalipsis emergen en los últimos años de la dictadura, poco antes del plebiscito que pone fin al menos en los hechos a la dictadura de Augusto Pinochet. Surgen por lo tanto en la frontera histórica entre dictadura y postdictadura, en un momento de relativa apertura de la expresión política y cultural tras años de censura y autocensura, donde conviven el optimismo de la movilización callejera junto con discursos políticos que prometen una alegre democracia al tiempo que gestionan una transición pactada, neoliberal y tecnocrática. Una coyuntura en la que la institucionalidad artística comienza a recomponerse, de la mano del retorno del arte a las universidades marcado por un vuelco a la pintura, que viene a relevar el carácter artístico intelectual de la *Escena de Avanzada*.

¹Para una revisión crítica de la categoría de travestismo y de las primeras conceptualizaciones sobre arte y homosexualidad ver el texto de Felipe Rivas, “Performatividad y subversión sexual en la teoría del arte chileno de los 80”. Santiago: Inédito, 2009 (Revista Designis, en prensa).

² Mellado propone la noción *proto-queer* para designar prácticas que no habrían estado articuladas ni con una militancia homosexual explícita ni con un discurso teórico-conceptual sistematizado, y que habrían sostenido “de manera implícita en su diagrama elementos que serán posteriormente reivindicados como teoría queer” (Mellado, 74). Lo problemático de la categoría, es que establece una relación a priori y de irradiación unilateral entre la teoría *queer* (y las experiencias que la retroalimentaron en el contexto norteamericano), y las prácticas que surgieron en Chile dictatorial desde fines de los años 70’.

³ La *Escena de Avanzada* es la categoría propuesta por Nelly Richard para agrupar una serie heterogénea de prácticas, caracterizadas por su impronta experimental y fuertemente intelectual, surgida en su mayoría desde las artes visuales (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Juan castillo, Juan Davila, Victor Hugo Codocedo, Elías Adasme) y en interacción con las textualidades poéticas y literarias de Raúl Zurita y Diamela Eltit. Se trató de una escena que a su vez estuvo conformada por un conjunto de voces críticas de la que participaron filósofos y escritores como Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas, Pablo Oyarzún y otros.

Un punto decisivo, será la definición de la relación entre las prácticas de estos artistas y el discurso crítico teórico que las interpela, cuestión que abre un vasto territorio de problemáticas. Si bien aquí no podemos abordar este problema en profundidad, cabe mencionar que si desde fines de los años '70 el medio cultural chileno vio irrumpir, de la mano de la obra de Juan Dávila y Carlos Leppe, un conjunto de prácticas que subvertían las concepciones binomiales del género, dichas prácticas no tuvieron anclaje a la letra de una teoría homosexual. La irrupción de un discurso homosexual autónomo se vio en realidad diferida por décadas, concretándose recién en los últimos años en espacios y grupos minoritarios⁴, cuando comienzan a ingresar al país las primeras traducciones de textos vinculados al postfeminismo y la teoría queer (aunque como ha apuntado Felipe Rivas, los textos escritos en los años '80 por Nelly Richard todavía eran afines al feminismo de la diferencia, podrían considerarse una anticipación local de las tesis postfeministas desarrolladas en el contexto anglosajón)⁵. Pero durante el período dictatorial, especialmente en los primeros años, la configuración del campo intelectual obstruye la emergencia de una teoría homosexual pues como señala Justo Pastor Mellado, “la posibilidad de una crítica desde la homosexualidad debía enfrentarse primero a la policía textual y temática de la producción de ciencias humanas [y sociales], virilmente sobre determinada, (...) que habían asumido el rol de definir la relevancia y la jerarquización de los temas sociales que debían ser abordados por los destacamentos de producción de conocimiento” (Mellado, 75).

A partir de los años '80, sin embargo, se torna posible la emergencia de discursos críticos que se sustraen a la vigilancia teórica de las ciencias sociales ocupadas en sus intereses partidarios y en el proceso de transición pactada. Surge entonces un movimiento feminista articulado doblemente como activismo político (feminismo autónomo y socialista) y como corpus teórico. No se trata de un movimiento homogéneo, pero es posible señalar a grandes rasgos que en el plano político opera haciendo frente a la discriminación masculina, propone la alianza con otros sectores de oposición al régimen y busca “descentrar y complejizar la referencialidad al poder de Estado, cuya versión

⁴ Cursos aislados en los departamentos de género de la Facultad de Sociales y la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, más recientemente el Diplomado en Estudios Feministas de la Universidad Arcis, y el trabajo que desde el año 2002 realiza la Coordinadora Universitaria por la disidencia sexual (CUDS).

⁵ Ver Rivas, Op.Cit. y Rivas, Felipe, “Diga queer con la lengua afuera. Sobre las confusiones del debate latinoamericano”. En: Por un Feminismo sin mujeres, Territorios Sexuales ediciones, Santiago, 2011, p.59-75.

totalizante y centralizante orientaba el entendimiento de la política tradicional” (Richard, *La problemática del feminismo*, 229). Por otra parte en el plano intelectual, se introducen debates que antecedieron a una teoría deconstructiva del género. Así, frente a estas primeras prácticas que vinculan arte y homosexualidad, la irrupción del feminismo teórico constituyó un espacio sustitutivo de la teoría homosexual. De modo que es posible reconocer una fuerte alianza entre estas primeras prácticas que trabajan sobre la subversión de la identidad sexual y el discurso feminista. Alianza *incestuosa*, que involucró interlocuciones afectivas que van desde el tráfico de referencias teóricas y artísticas a la colaboración creativa, desde el apoyo material hasta la escritura de textos críticos sobre dichas prácticas artísticas. Esta simbiosis estratégica, que sin duda merecería un análisis más extenso, puede verificarse en la relación que Carlos Leppe y en menor medida Juan Dávila mantuvieron con Nelly Richard como principal interlocutora crítica de su trabajo —interlocución plasmada en *Cuerpo Correccional* (1980) y *La Cita Amorosa* (1985) sobre la obra de Leppe y Dávila respectivamente—y en el vínculo de las Yeguas del Apocalipsis con la poeta Carmen Berenguer y la videasta Gloria Camiruaga.

Ahora bien, es preciso apuntar que las Yeguas del Apocalipsis, introducen una fractura en la continuidad genealógica que las vincula al trabajo de Carlos Leppe y Juan Davila al menos en dos aspectos. Por un lado, Casas y Lemebel ostentan cuerpos de *clase* agresivamente eróticos y erotizantes, cuerpos *colizas* alejados de la codificación suavizada y contenida de lo gay. Se trata de una corporalidad provinciana en sus gestos y en su gramática desconectada de las referencias prestigiosas del arte a las que sólo acceden (en un principio) *de oídas*. Pero al mismo tiempo, son cuerpos de *clase* cuya irreverencia desfalcó las constricciones del origen social que obliga a los cuerpos al rendimiento productivo, para materializar una corporalidad deseante y anfibia, expuesta en su dolor y en su vulnerabilidad, que intrusamente, se fuga hacia los territorios del arte y la política. Cuerpos cuyos gestos y acciones circularon y perduraron en la oralidad del mito urbano sin quedar atados a una letra refinada, culta y codificada, como sí sucedió con buena parte de las prácticas adscritas a la *Avanzada*.

Las Yeguas del Apocalipsis ejecutan intervenciones que no solo interpelan el territorio del arte, sino que a su vez se desplazan al territorio de la política, en la coyuntura de los últimos años del régimen autoritario de Augusto Pinochet. Aunque la dictadura

chilena no tuvo una política de persecución planificada hacia los homosexuales, el régimen instituye un discurso heteronormativo que refuerza la sanción en el espacio público de prácticas y discursos no heterosexuales. Pero la homosexualidad no es sólo culturalmente condenada y ocultada si no también legalmente proscrita, debido a que durante el período rige el artículo 365 que criminaliza las relaciones entre personas adultas del mismo sexo, lo que en algunos casos se utilizó (con un sesgo de clase) como recurso para allanamientos a prostíbulos donde trabajan travestis (Robles, 2008). A ello se suma también la irrupción del Sida, en un principio identificado como enfermedad asociada a la homosexualidad masculina, que cobra vidas y a la vez acelera un proceso de disciplinamiento, higienización y medicalización de la sexualidad marica, en afinidad a lo que Néstor Perlongher llamaría *la muerte de la homosexualidad*. Aún bajo estas adversas condiciones, durante esos años, surgen las primeras agrupaciones de minorías sexuales: el Grupo Integración (1977) y el colectivo lésbico-feminista Ayuquelén (1984) —que tendieron a funcionar de forma privada— y posteriormente las Yeguas del Apocalipsis (1988). Ahora bien, tomando distancia de cualquier esencialismo político, que asocie indefectiblemente la homosexualidad con una sensibilidad de izquierda, o de aquellos argumentos igualmente riesgosos que puedan justificar la politización de la homosexualidad por efecto de la dictadura, es preciso señalar que simultáneamente, y asociado al fortalecimiento de un mercado nocturno y de comercio sexual, durante los años '80 aparecen los primeros topless y las primeras discotecas gay. Estos espacios impulsan en el Santiago del toque de queda, el florecimiento de un incipiente mercado en torno a la identidad gay que delinea a su vez, las afinidades de un espectro de la homosexualidad chilena con la derecha, cuestión que resulta ineludible a la hora de pensar la problemática de la homosexualidad en dictadura.

En este contexto, la segunda ruptura introducida por las Yeguas del Apocalipsis respecto a la obra de Leppe y Dávila, se relaciona con su interpelación al mundo de la izquierda como posicionamiento en el territorio de batallas culturales del período. 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.

Desde los textos arriba aludidos (Richard, Mellado), es posible deducir que la homofobia que permea la cultura de la izquierda ortodoxa y su anclaje a las formas rígidas

y tradicionales de la política, llevarían a que la relación entre homosexualidad e izquierda suela ser resuelta en una separación excluyente entre, por un lado, el posicionamiento político de izquierda orientado al cambio social progresivo-vanguardista, y por otro, la instalación de lógicas disidentes del deseo y la sexualidad refractarias a la heteronormatividad que atraviesa todo el espectro político.

Así, por ejemplo, en su texto sobre las Yeguas del Apocalipsis, Richard apunta que las operaciones de simulacro, parodia y desustancialización ejecutadas por el travestismo, implicaría que éste “no podría sino verse censurado por el dogma político que promueven las tesis (verdad) del cambio social” (Richard, *Masculino/Femenino*, 72). Por su parte Mellado señala que “para la instalación explícita de un deseo queer en la teoría es necesario el abandono, en la explicación genética de la vanguardia plástica, no tanto del marxismo (teórico), como de la teoría leninista de la vanguardia” (Mellado, 78). De modo que resulta decisivo notar que, cuando aún no había surgido en Chile un movimiento de disidencia sexual organizado, las Yeguas del Apocalipsis en su gesta minoritaria, antes que autoexcluirse, buscan tensionar espacios vinculados a la izquierda ortodoxa y a los derechos humanos, introduciendo un disenso en el sentido que Jacques Rancière da a este término, es decir no como una discrepancia de opiniones sino entendido como una nueva división en el plano de lo sensible que permite ver y escuchar, esa *parte de los que no tienen parte*⁶. Con distintas intervenciones, las Yeguas del Apocalipsis evidencian cómo *aquellos* homosexuales dispuestos a la transformación del orden imperante— y no la homosexualidad a secas, que no habla por sí misma de su politicidad— están necesariamente incluidos en el mundo de la oposición aún cuando se los excluya radicalmente de ese mundo, revelando de ese modo en acotados intervalos del espacio-tiempo dictatorial una de las exclusiones constitutivas de la política de izquierda: la política homosexual. De este modo, anticipan a pequeña escala algunas de las tensiones del movimiento homosexual durante la década de los ‘90⁷.

Si durante los años más duros de la dictadura, Juan Dávila y Carlos Leppe realizan radicales configuraciones de las subversiones del género y la sexualidad en sus obras, confinadas a un restringido territorio artístico, en los últimos años de la dictadura, las

⁶ Ver: Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

⁷ Nos referimos al movimiento iniciado por el Movimiento de Liberación Homosexual, MOVILH en el año 1991 y por el Movimiento por la Diversidad Sexual, MUMS creado en 1997, junto con otras agrupaciones.

Yeguas del Apocalipsis desplazan su corporalidad coliza fuera del territorio del arte hacia espacios que interpelan a su vez a la política de izquierda, de modo tal que si parte de las intervenciones de las Yeguas pueden quedar contenidas en categorías como “travestismo” y “protoqueer”, a su vez las desbordan. Aún así, es preciso señalar que las fugas perpetradas por Casas y Lemebel hacia territorios vedados hasta ese momento para el sujeto homosexual (la universidad, el acto político) introducen fracturas en el plano de las representaciones y de lo simbólico, pero que no se traducen en alianzas políticas concretas⁸. En efecto, esto puede verse como la anticipación de una lógica que prevalecerá a partir de la década de los ‘90, a lo largo de la cual sectores de la izquierda apoyan demandas puntuales del movimiento homosexual, pero sin incorporar de forma orgánica una política de la disidencia sexual radical.

Escenas Inaugurales

Figuraciones del deseo homosexual

Uno de los caminos que podría contribuir a reparar en la singularidad de las prácticas artísticas que trabajan sobre las insubordinaciones de la identidad sexual, sería detenerse en las figuraciones del deseo homosexual inscritas en ellas. ¿Dónde aparece la figuración del deseo homosexual en la obra de Leppe y Dávila y en el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis y que nos dicen sobre sus filiaciones y desafilaciones? El texto de Patricio Marchant, *Sobre el uso de ciertas palabras* (1983), ofrece esclarecedores precedentes artísticos y teórico-críticos para este problema y nos permite entender la puesta en obra del deseo homosexual en términos de una irrupción inaugural, de una escena inaugural.

⁸ Signo de ello es, por ejemplo, que el movimiento de derechos humanos no ha incluido hasta hoy, problemáticas de derechos humanos vinculados al sida y la penalización de la homosexualidad en los años noventa, y más tarde las leyes antidiscriminación y vinculadas a las alianzas conyugales que involucran las demandas de las agrupaciones LGBT (Lesbianas, Gays Bisexuales y personas Transgénero).

En su artículo, Marchant plantea la importancia de distinguir entre el trabajo artístico de un artista gay que se presenta solo como artista, y el de aquel que se presenta explícitamente como “artista gay”. Lo distintivo del trabajo de arte del artista que hace explícita su homosexualidad, es que tendría una escena inaugural que “no es cronológica, sino la producción de un *acontecimiento*” (Marchant, 72). En el contexto chileno, ésta sería, para Marchant, la video performance titulada *La Biblia* que Carlos Leppe y Juan Dávila realizan en el Instituto Chileno Francés el año 1982⁹.

A grandes rasgos, la performance a que Marchant hace referencia, puede verse como la escenificación de una pugna (que no es “ni puro amor, ni pura crítica” (Marchant, 74)) entre ambos artistas. En la sala del Instituto Chileno Francés, Dávila escenifica “en vivo” una cita de La Pietá que invierte los roles masculino y femenino de la pose, de modo tal que Dávila toma el lugar de María-Madre, mientras Nelly Richard, principal interlocutora crítica de ambos artistas, está sentada en el suelo y apoyada en el regazo de Dávila, tomando el lugar del hijo. Leppe ingresa entonces a la sala, vestido formal, elegantemente viril, con el rostro maquillado y con pestañas postizas, trayendo unos papeles en sus manos. Sobre una mesa en el centro de la sala, hay un jarro y un recipiente de loza con los que se lava la cara. Luego el mismo Leppe echa a andar un video (realizado por Juan Dávila) donde se veía nuevamente una cita a La Pietá, esta vez, representada como relación homosexual entre dos hombres. Luego de visto el video Leppe, “toma la palabra”, reparte y luego empieza a leer el texto en lenguaje procaz, en el que plantea su posición en el arte chileno, y en el que interpela al propio Dávila.

IMAGEN 1

Abordaremos la performance desde la lectura propuesta por Marchant, pues hay ahí algunas claves que nos interesa retomar. Marchant propone dos “figuras estratégicas” para estructurar su análisis: por un lado la figura de “Moisés”, que utiliza para interpretar la intervención de Carlos Leppe como aquél que toma la Palabra y pone en escena la declamación de un discurso en la performance, y por otro la figura de La Pietá, que le sirve

⁹ Hemos encontrado distintas versiones sobre las fechas de la performance aludida. Si bien Marchant en su texto la data el año 1982, en *Cegado por el Oro*, de Carlos Leppe, catálogo del artista que contiene una fotografía de la performance y el texto leído por Leppe en esa ocasión, aparece fechada en el año 1978.

para analizar la participación de Dávila, como un énfasis en la Imagen, como imagen silenciosa que entra en contraste con la Palabra¹⁰.

Ambas figuras estratégicas, Moisés y La Pietá, operan en la interpretación de Marchant, bajo el trasfondo de una crítica a la explicación psicoanalítica de la homosexualidad como *fijación en la madre*. Esto es evidente en La Pietá y su alusión al marianismo, pero resulta un poco más ambiguo en el caso de Moisés. La referencia a la madre en esta última figura Marchant la entiende en referencia a las tesis de Joseph Goux, quien postula que tras la prohibición mosaica (es decir de Moisés) de la adoración de las imágenes, está escondida la prohibición del deseo por la madre.

La intervención de Leppe, está sostenida en la lectura de su discurso mosaico como discurso de la ley. El discurso habla de su posición en el arte chileno e interpela a Dávila reprochándole su salida de Chile a Australia: “nunca es tarde para volver a la madre’, aquí a Chile y a ese discurso que nos es familiar (...) ¡Por dios Dávila!, la contradicción, el error de tus deseos, ¡qué hiciste!, vuélvete al discurso de la ‘muy de mi vida, la rucia tuya y mía¹¹’” (Marchant, 71). Desde la lectura de Marchant, Leppe hace así “*la escena de su deseo [homosexual], sosteniendo que su deseo es la verdad*” (Marchant, 73). Su estrategia para erigir el trabajo artístico gay contra la verdad oficial consiste entonces en imponer la verdad de la Palabra sobre la Imagen (como deseo prohibido), en un discurso que, premeditadamente o no, tematiza también las tensiones que suscita el que estas primeras prácticas homosexuales fueran habladas por otro —por el discurso amoroso del feminismo como madre— y no por un discurso homosexual autónomo. De modo que lo que se pone en juego, justamente, es el deseo de ese discurso autónomo. O al menos así parece esbozarlo el propio Marchant cuando señala que en el plano de su contenido latente el discurso de Leppe también diría: “¡atención Dávila! el discurso, el texto teórico, no lo hace otro, ni lo hace la Nelly, lo hago yo, ya lo hice, lo acabo de hacer” (Marchant, 71).

Por su parte, desde el silencio de la imagen, la intervención de Juan Dávila en su gesto más decisivo escenifica a la María-madre religiosa de La Pietá como madre sexual (invertida, masculina), tanto en el video como en la performance en vivo, para deconstruir la relación edípica con la madre, citando así el discurso psicoanalítico para subvertirlo. Para

¹⁰ El uso de mayúscula en las nomenclaturas “Palabra” e “Imagen”, se utiliza de ese modo pues así las utiliza el propio Marchant.

¹¹ Se refiere a Nelly Richard.

Marchant, esta sería la operación más radical de la intervención, que sin necesidad de recurrir a la palabra, discute directamente con el discurso oficial, deconstruyéndolo.

Entonces ambas figuras estratégicas —Moisés, La Pietá— como figuras de una relación tensa entre Palabra e Imagen, son trabajadas en referencia al discurso psicoanalítico sobre la homosexualidad basada en la fijación en la madre, que este ensayo entiende en términos de un modelo *vertical de la explicación del deseo homosexual*, pues es una explicación sustentada en la filiación.

En esta interpretación de una “obra de arte”, al discurso artístico y al discurso filosófico se superpone una comprensión psicoanalítica de la homosexualidad, aun cuando —o justamente porque— lo que intenta esa obra es desarmar críticamente el discurso edípico, freudiano, sobre la homosexualidad. En efecto, en esta línea también Nelly Richard ha indicado como una de las principales características del trabajo de Juan Dávila y Carlos Leppe, la capacidad de subvertir la relación unidireccional entre psicoanálisis y arte. Para la autora, en el trabajo de estos artistas, “ya no sería la teoría psicoanalítica la que interpreta la obra, sino el discurso artístico el que revisa y critica el reduccionismo de la lectura psicoanalítica del arte” (Richard, *Masculino/Femenino*, 66). Desde este argumento, entonces, la obra de Dávila y Leppe “llama al psicoanálisis no a interpretar el síntoma sino a complicarse con un trabajo de desbordamiento de los marcos de racionalización consciente y de re-simbolización de las figuras de la identidad” (Richard, *La cita amorosa*, 17).

Esta constelación de operaciones artísticas y teóricas permite esbozar una de las hipótesis de este ensayo: que el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis se escabulle del modelo *vertical* asociado a la filiación y el modelo edípico, y lo desplaza, como se irá viendo, por la ostentación de una corporalidad directa, pagana, y por una concepción *horizontal* del deseo homosexual.

Otro elemento a retomar del excurso de Marchant tiene relación con una paradoja detectada por el autor, quien señala que si bien por “su marginalidad y exterioridad”, el sujeto homosexual está “en una situación privilegiada para ver la fractura, la falsedad del discurso oficial” (Marchant, 79), una vez detectada esa fractura en la palabra oficial, el posicionamiento homosexual se ve tentado de colmar ese hiato con otra verdad, una verdad homosexual que sería igualmente totalizante.

Entonces, cuando Marchant se pregunta cómo opera el uso de ciertas palabras, de ciertos nombres utilizados como pseudónimos por Leppe y Davila—Reina de Chile, Muñeca del Continente respectivamente—, concluye que estos operan como Significantes Trascendentales, que esconderían un deseo de verdad homosexual, que queda de manifiesto en el conflicto escenificado entre los dos artistas en su performance conjunta: “un Significante Trascendental homosexual implica un movimiento que entra inmediatamente en competencia, en conflicto con el discurso, con el movimiento de otro artista gay” (Marchant, 79). El monoteísmo que tienta al discurso homosexual estaría implicado (en parte, metafóricamente) en aquellos nombres rivalizados, cuyo deseo y cuya confrontación se escenificaron en la intervención del Instituto Chileno Francés.

Nombres que actúan

No solo el *uso* de los nombres, sino que también las *acciones* del apodo, constituyen aquí una clave de lectura ineludible. Al referirse a los usos del nombre en Leppe y Dávila, Nelly Richard retoma el corolario esbozado por Marchant y le da un giro, al traducirlo como la ventaja de saber “que la teología de los nombres es una burla a deconstruir, pese a la tentación de reinscribir el gesto contestatario en otro emblema de identidad” (Richard, *Masculino/Femenino*, 67). Para la autora, el gesto de Leppe y Dávila tendría una efectividad subversiva, pues habrían “trasladado el arte del travestismo del nombre y la pulsión decorativa del travesti que refacciona el nombre como primera matriz de identidad para corregir el defecto de la monosemia por y con añadiduras como primera ceremonia de refundación de la identidad” (Richard, *Masculino/Femenino*, 68).

Las Yeguas del Apocalipsis, ejecutan una micropolítica del nombre al escoger un apodo en plural, que no fija ni totaliza, sino que multiplica identidades y opera como fuerza mítica en el momento de irrupción del dúo: *nadie sabe cuantas son*¹². Más aún, llevan todavía más lejos el uso *no trascendental* de los nombres, al utilizar como apodo la cita descontextualizada de la injuria para abrir un nuevo contexto de enunciación.

¹² Casas y Lemebel cuentan en sus testimonios que a fines de los años 80, se pensaba que el colectivo estaba numerosamente conformado. Esto es visible en la entrevista que realiza Favio Salas en la Revista *Cauce* en 1989.

En esta dirección, se pueden retomar los argumentos sobre la reapropiación performativa del insulto trabajada por Judith Butler. Butler se pregunta por el poder de herir que tiene el lenguaje. Por la fuerza con que ciertos *nombres ofensivos* actúan sobre los sujetos que apodan, dañándolos. Al mismo tiempo que degradan, paralizan o causan dolor, los nombres insultantes pueden ofrecer una posibilidad de existencia social: ser interpelado es que se le otorgue a uno el nombre por el cual su propia existencia se vuelve posible. Así, una injuria puede venir a quebrar el silencio sobre aquellos cuya persona física no ha sido aún nombrada, ingresándolos al campo de lo reconocible.

La palabra injuriosa existe porque ha sido reiterada una y otra vez, porque tiene una “vida”, una temporalidad abierta que excede cada interpelación puntual. Entonces, en la medida en que es un enunciado preformativo, sería también una palabra sujeta a resignificación, que puede ser reapropiada y citarse contra sus propósitos originales.

Los nombres ofensivos tienen una historia implícita que se invoca y se consolida al pronunciarlos, portando consigo residuos traumáticos. En este sentido, se repara en que el nombre “yegua” es una figura de sometimiento sexual, la “yegua” es siempre la “montada” en el sentido sexual y militar del término. Este es el “residuo traumático” que retorna y opera en los usos latinoamericanos del término, donde “yegua” designa tanto a la mujer exuberante, como a la mujer vulgar o al homosexual. Casas y Lemebel extrañan y descalzan el vocablo “yegua” y le disputan así al discurso machista un insulto de género femenino, al tiempo que se apropian de la figura del Apocalipsis, traducida por ellos como una referencia al Sida¹³.

Escoger la injuria como nombre colectivo, es recurrir a la cita y al acto de habla performativo¹⁴, de modo tal que no solo se enuncia un *nombre disfuncional* a un concepto de identidad soberana, es decir “a los regímenes patrimoniales que legalizan el Sujeto como único dueño de su identidad-Una” (Richard, *Masculino/Femenino*, 67). Sino que además,

¹³ Según Justo Pastor Mellado, “el título del colectivo se refiere jocosamente a los cuatro jinetes del Apocalipsis es decir a los cuatro miembros de la junta militar” (Mellado, 85).

¹⁴ Aludimos aquí a la teoría analítica del lenguaje de Austin, la cual distingue entre actos de habla ilocucionarios, que hacen lo que dicen cuando lo dicen (como por ejemplo la promesa), y los perlocucionarios que producen ciertos efectos como consecuencia. Los actos de habla ilocucionarios son actos de habla preformativos. Butler especifica: “Los enunciados que hacen lo que dicen al decirlo no son simplemente convencionales, sino que más bien, rituales y ceremoniales... En la medida en que el momento está ritualizado nunca es simplemente un momento único” (Butler, *Lenguaje, Poder e Identidad*, 19).

este uso descalzado del insulto no puede ser el nombre de una esencia, porque es también un modo de catacresis¹⁵, esto es, el nombre de un lugar vacío. Ser herido por el lenguaje es “sufrir una pérdida de contexto es decir, no saber donde se está” (Butler, *Lenguaje, Poder, Identidad*, 19). El uso de la injuria en general, pero especialmente cuando se usa para designar identidades sexuales que no se ajustan a aquellas delimitadas por la diferencia sexual, muestra la dificultad de asir aquello que identifica. Así el nombre injurioso puede permitir saber si tal sujeto “es homosexual” pero no necesariamente permite saber qué significa que ese sujeto lo sea. Es decir, la ofensa como nombre puede darle una existencia social al cuerpo pero de un modo paradójico, pues muestra “el carácter volátil del lugar que uno ocupa en la comunidad de hablantes; tal acto de habla le puede poner a uno en su puesto, *pero* ese puesto puede no tener lugar” (Butler, *Lenguaje, Poder, Identidad*, 20).

De este modo, la cita descontextualizada del insulto, implica que este uso del nombre, “lejos de tener un valor ontológico, opera [o puede llegar a operar] como boomerang político”, pues “el sujeto que hasta ahora ha sido construido como abyecto (...) excede la injuria, no se deja contener por la violencia de los términos que lo constituyen y habla creando un nuevo contexto de enunciación y abriendo la posibilidad a formas futuras de legitimación” (Preciado, 159).

Por otra parte, el trabajo de enunciación operado con el nombre Yeguas del Apocalipsis, tiene continuidad en las aseveraciones de Casas y Lemebel que circularon en algunos soportes de la prensa de oposición la época. Así, en una entrevista publicada el año 1989, se puede leer el siguiente diálogo:

- ¿Por qué yeguas?”
- Yegua, yagua, yagana o piel roja. ¿Tú sabes que las machis eran maricas? Nosotros somos chamanas sexuales, iniciadoras de hombres.
- ¿Quiénes son?
- Dos maricas

(Lemebel y Casas, *Cauce*, 27).

¹⁵ La catacresis es una metáfora que consiste en el uso de una palabra con un sentido diferente del que le corresponde con el fin de nombrar una cosa que carece de nombre particular.

La respuesta no solo era enunciada con contradicciones en el género gramatical (“*nosotros somos chamanas*”), sino como una serie sustitutiva (“*yegua, yagua, yagana, piel roja*”). De este modo es posible pensar que en el discurso de Lemebel y Casas, la posición marginal que en ese momento ocupa la homosexualidad no se cierra sobre sí, no reinscribe el uso performativo del nombre en un significado trascendental, sino que al contrario, opera catacréticamente, como catacresis: lo disemina y sustituye con otros nombres, que en este caso remiten a otras marginalidades, económicas y étnicas (etnias en el caso de la cita, que están extinguiéndose).

En efecto, este ejercicio discursivo, presente en varios de sus testimonios de la época¹⁶, podría ser indicio de una política de subjetivación extática: aquellos gestos de identificación y desidentificación que realizan Casas y Lemebel con distintos sujetos sociales que exceden la problemática homosexual, pero quedan situados en horizontalidad, como posibles aliados, *como iguales*, en el sentido que Rancière ha dado a este término. Es decir, en referencia a una igualdad que “no es un dato que la política aplica, ni una esencia que encarna la ley, ni una meta que se propone alcanzar” (Rancière, 49), sino como “una presuposición que debe discernirse [cada vez] en las prácticas que la ponen en acción” (Rancière, 49). La igualdad, en este sentido, es aquello que contradice la distribución policial de los cuerpos puestos en su lugar y asignados a su función.

Refundación de la Universidad de Chile

¿Es posible encontrar una escena inaugural en las Yeguas del Apocalipsis? De ser así, sería una escena inaugural por *segunda vez* que cancelaría el estatuto de originalidad, de principio, de estreno. Una escena que en principio no interpela, como la primera, al modelo vertical de la homosexualidad edípica referida a la madre. Desde un espacio lateral al espacio artístico y que no puede ser inscrito ni en un modelo de corporalidad sacrificial, ni un cuerpo modelado por un deseo psicoanalítico, ni en un cuerpo concebido como dispositivo simulatorio de una estética travesti, ¿Qué cuerpo irrumpe entonces, en esta escena, en este estreno clase B?

¹⁶ Así se puede ver en la siguiente citas: “Si eres araucano, homosexual y mapuche, y además pobre, significa doble o triple marginalidad” (Casas y Lemebel en Brescia, 27). O en la crónica de Lemebel sobre el Primer Encuentro de Homosexuales en Concepción: “Reiteramos nuestras alianzas con todos los sectores minoritarios; mujeres, jóvenes, mapuches y otros” (Lemebel, *Encuentro de Homosexuales en Concepción*, 14)

Se trata de dos cuerpos masculinos desnudos e intrusos, montados sobre una yegua, transitando por la urbe santiaguina, haciendo su flamante entrada a un recito de la universidad pública. Dos mujeres caminan a su lado, llevando las riendas del animal. En eso consistía *Refundación de la Universidad de Chile*, título con que ha sido conocida una de las primeras intervenciones realizadas por las Yeguas del Apocalipsis en 1988. Se trata de la acción de dos cuerpos masculinos desnudos en su irrupción pública, en su reclamo inaugural, avanzando bajo el resguardo de sus carabinas. Una irrupción que se desidentifica tanto con el lugar de la víctima como con el del avergonzado¹⁷, para citar en vez el exhibicionismo de Godiva. Equina, casi una con el animal, esta entrada puede verse como un impulso de desestratificación del deseo en la puesta en escena homosexual de la *montura*, en el sentido militar y sexual del término (y en ese sentido, como torcedura al residuo traumático guardado en su apodo *Yeguas*).

IMAGEN 2

Esta primera intervención de las Yeguas del Apocalipsis, implica una exposición del cuerpo y de un erotismo público y anónimo, que resultan provocadores++ en el contexto dictatorial de represión y desaparición del cuerpo por una parte y en la coyuntura de emergencia del Sida por otra. En su operación más decisiva, se trata de corporalidades que ponen en escena una forma inmanente del deseo por fuera de la relación vertical, jerárquica, de la filiación generacional¹⁸. Es, se puede decir, la aparición de un deseo *huérfano y sin hijos*.

En esta línea es factible remitirse a las tesis de Guy Hocquenghem. Retomando a Deleuze y Guattari, este autor ha propuesto pensar una *grupalización homosexual*, que sería una suerte de homosexualidad primaria ante la cual la homosexualidad edípica, filial, sería solo una reacción. La radicalidad de la propuesta de Hocquenghem, es que esta homosexualidad grupal estaría vinculada a la grupalización deseosa del ano. Señala el autor: “la operación deseante menos aceptable, porque es la más fuertemente desublimante, es la que se dirige al ano” (Hocquenghem, 80). Desde este argumento, el deseo homosexual “grupaliza al ano restituyéndole sus funciones de vínculo deseante, reinvirtiéndole

¹⁷ Eve Kosofsky Sedgwick ha trabajado de forma interesante la relación entre vergüenza y homosexualidad. Ver: Kosofsky Sedgwick, Eve (1999 [1993]), “Performatividad Queer. The Art of de Novel de Henry James”, en *Revista Nómadas 10*.

¹⁸ “La producción homosexual se hace sobre el modo de la relación horizontal no limitativa, la reproducción heterosexual, sobre el modo de la sucesión jerárquica” (Hocquenghem, 86).

colectivamente contra una sociedad que lo ha reducido al estado de *secretito vergonzoso*” (Hocquenghem, 88, el destacado es mío)¹⁹.

Provocativamente, este argumento propone que el modo grupal del ano “es el anular, el círculo que puede abrirse hasta el infinito de las conexiones posibles en todos los sentidos, sin lugares asignados” (Hocquenghem, 89). No se trata de la posibilidad restringida de la cópula anal, sino de la apertura del ano, que como órgano compartido por todos, brinda la posibilidad de abrir y exponer un cuerpo a otro u a otros, a partir de distintos tipos de roces y conexiones. Se trata por tanto de una forma de deseo que “desmorona la jerarquía fálica” (Preciado, 171), pues deja al descubierto que el cuerpo masculino tiene igual estatuto que todo otro cuerpo: “todo lo que es socialmente femenino podría entrar a contaminar el cuerpo masculino” (Preciado, 171).

Parece importante aclarar que no se trata de introducir los argumentos de Preciado y Hocquenghem para proponer aquí algo así como un “arte anal” que venga a sustituir las categorías analizadas arriba (“travestismo”, “protoqueer”). Lo que interesa destacar es que los planteamientos de Hocquenghem y Preciado permiten pensar entonces una *figura* del deseo que disuelve la necesidad de distinguir entre un deseo homosexual/heterosexual.

Desde aquí, la escenificación coliza de la *montura* en el sentido militar y sexual del término que las Yeguas del Apocalipsis ejecutan en su estreno clase B, puede verse como la figura del des-cubrimiento anal, de una desprivatización y una apertura anal y por tanto como una figura de la grupalización del deseo desde una perspectiva horizontal. Y esta operación *desplaza*, por no decir *invierte*, la figura masculino-posesiva de la montura como huella traumática del nombre “yegua”. Como escena inaugural por segunda vez de una homosexualidad que se desublima así misma tanto como puede la entrada de Casas y Lemebel a la universidad pública sobre una yegua, puede ser leída hasta cierto punto como el aparecer de un deseo des-estructurante (puesto que des-edipizado y anal)²⁰ que irrumpiría

¹⁹ La re-erotización del ano, implicaría una fisura al régimen Edípico, sustentado en el reconocimiento del órgano sexual masculino, como el único viable, que se sustenta en “la negación del ano de aquellos cuerpos que se piensan como masculinos. Para aprender y para enseñar a ser heterosexual, por lo tanto, es necesario cerrar el ano, evitar la pasividad” (Preciado, 167).

²⁰ Debo la formulación deseo desestructurante a Pio Longo. Este noción no se referiría a una pulsión bruta, meramente anarquizante, sino a que, como apunta Guattari: “es perfectamente concebible que se organice otro tipo de sociedad capaz de preservar procesos de singularización en el orden del deseo sin que eso implique una confusión total en la escala de la producción, sin que suponga la violencia generalizada y una incapacidad por parte de la humanidad para gestionar la vida” (Guattari, 320)

así de forma galopante. Si no fuera por el *hasta cierto punto*, pues el espectro de la madre, de las madres, permanece en la presencia de las acompañantes-carabinas que *toman las riendas* en la intervención²¹. Pero por otra parte, ¿hasta qué punto esta alianza estratégica de las Yeguas con sus carabinas, puede ser también vista como una resistencia frente a lo que Marchant anunciaba como el peligro de una trascendentalización de la verdad homosexual?

La Refundación de la Universidad de Chile, contiene también un doble ejercicio citacional, procedimiento recurrente en Lemebel y Casas (que también es ejercido previamente por Leppe y Dávila de forma magistral). Por un lado replican el gesto exhibicionista de Lady Godiva²², personaje que expresa la emergencia de un sujeto político femenino al trocar la burla de su marido en astucia política, convirtiendo el desnudo, ligado a la sexualidad privada y conyugal, en reclamo público. Notable es que no se trata de un gesto solo individual pues, entre la astucia y el reclamo público, operan las complicidades y acuerdos político-espectatoriales: el pacto con los aldeanos que prometen clausurar puertas y ventanas, clausurar la mirada para que ella recorra el pueblo desnuda. Este tipo de confabulación, operan tanto en Godiva como en las Yeguas, cuyo público originario son grupos jóvenes mayoritariamente universitarios²³.

La segunda cita alude a la *entrada*, como gesto fundacional, mediante la cual Pedro de Valdivia decreta a Santiago capital de Chile. Las Yeguas sustituyen el ademán poderoso y viril del conquistador en armas, por la treta godivesca de exposición del cuerpo desnudo, en su vulnerabilidad, con el objetivo de escenificar el acceso de las minorías (sexuales, sociales) al espacio universitario doblemente disciplinado: regido por la dicotomía razón/sensibilidad omitiendo el cuerpo y el deseo en sus dominios, a la vez que intervenido y vigilado por el régimen militar.

²¹ Agradezco a Felipe Rivas que me hizo notar la fuerza de esta presencia femenina en la intervención.

²² La leyenda de Lady Godiva, puede situarse en el siglo XI en Coventry, Inglaterra. Se trata de la mujer de un conde que decide solidarizar con sus vasallos ante el cobro abusivo de impuestos fijado por su esposo. Godiva le solicita al conde que baje los impuestos y éste accede siempre que ella se pasee por el pueblo desnuda sobre un caballo. Ella accede, pero previamente acuerda con los habitantes del pueblo que estos se encerrarán en sus casas cerrando puertas y ventanas, para no suscitar miradas cuando ella pase, y así no herir su honor.

²³ El siguiente relato de la acción en la prensa de la época, da cuenta de dicha complicidad: “Cierta mes de 1988 los alumnos de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile invitaron a las Yeguas del Apocalipsis a ver sus trabajos, las recibieron hippis por montones y ellas se espantaron ante tal detención del tiempo. Refundar la Universidad de Chile en calidad de homosexuales fue el objetivo de su intervención. Montaron desnudos en la yegua Parecía y parecían una yegua de dos pisos que entra a Las Encinas como Pedro de Valdivia entró en Santiago” (Robino, 43-44)

Hacer ingresar el deseo anal al espacio Universitario es hacer ingresar el deseo a un espacio educativo. La disciplina y la direccionalidad de la sexualidad están en el núcleo de la educación desde la infancia. En esta línea, Preciado recuerda que el concepto de infancia aparece junto con la imprenta y la cultura del libro. Así, toda institución educativa formal produce y reproduce técnicas del cuerpo, que inician procesos de división de lo sensible distribuyendo lugares y funciones: “Allí donde estaba la masturbación, vendrán el aprendizaje de la escritura y la lectura, el seguimiento rítmico de las clases, la disciplina del cuerpo, el encierro y la repetición de tareas: la mano que acariciaba el cuerpo, sujeta ahora un instrumento a través del cual el cuerpo deja un rastro y se vuelve sujeto” (Preciado, 166).

Con un gesto que hace visible la conexión tabuizada de dimensiones que necesitan aparecer *cortadas* (la práctica educativa necesita excluir la práctica sexual), la intervención de las Yeguas del Apocalipsis permite recordar que cuando la sexualidad entra a la universidad, entra como saber, como discurso normalizado, pero no entra como flujo deseante, al menos no de manera visible o decible. En este sentido *la puesta en escena del deseo anal* con que Lemebel y Casas irrumpen al espacio universitario aún intervenido por la dictadura, hace visible una zona intersticial del diagrama de relaciones que la universidad acepta como viables.

Tras examinar las dos escenas inaugurales, es posible entonces, ver como otra de las intermitencias en la línea genealógica que une a las Yeguas del Apocalipsis con el trabajo de Leppe y Dávila, sus respectivas figuraciones del deseo homosexual. Se ha planteado que es posible pensar que el modelo vertical sustentado en la filiación, que Leppe y Dávila desarman y subvierten, es desplazado hasta cierto punto hacia un modelo inmanente y horizontal de un deseo homosexual en las Yeguas del Apocalipsis. Ahora bien, ¿qué lazos entre arte, sexualidad y política confluyen en esta primera intervención? El procedimiento citacional, que convoca y superpone paródicamente a la figura de Lady Godiva junto con la de Pedro de Valdivia, y la escenificación homosexual de la montura como figuración horizontal del deseo, hacen converger una política de subjetivación que subraya la relación clandestina entre sexualidad y espacio educativo, al tiempo que reclama y anticipa, la entrada de las minorías a la universidad pública.

Disturbios. Desplazamientos e intrusiones hacia la política

Variaciones sobre el travestismo

Algunas de las intervenciones de las Yeguas del Apocalipsis, probablemente las más conocidas, trabajan sobre el travestismo como operación exhibicionista que juega en los bordes entre la parodia y la espectacularización. Nelly Richard, propone que el gesto de Lemebel y Casas en relación al travestismo puede emparentarse con el trabajo de ficcionalización de la identidad sexual a partir de la cita y el simulacro de Carlos Leppe. Aun así, es preciso indicar que si bien las Yeguas del Apocalipsis trabajan con el travesti, sin embargo marcan una distancia con Leppe en al menos dos aspectos. En primer lugar, trabajan específicamente sobre el glamour sudaca del travesti pobre. Por otra parte, abandonan la referencia a la autobiografía tan preponderante en Leppe. En Casas y Lemebel, el problema de la identidad sexual se problematiza junto con una política de subjetivación que implica, no un ir hacia sí sino un salir de sí, en un vuelco hacia la contaminación con otros sujetos sociales del margen. Ahora bien, es preciso apuntar no sólo que no todas las operaciones de travestismo son homogéneas, sino que el travestismo como categoría estética en ocasiones se torna problemática pues pareciera pasar demasiado rápido por las diferencias que hay entre el travestismo como operación de simulacro y la experiencia concreta del travesti prostibular.

Ahora bien, algunas de las irrupciones ejecutadas por las Yeguas del Apocalipsis, especialmente aquellas que trabajaban sobre la infiltración del Sida y el espacio prostibular, tales como *La Estrellada de San Camilo* (1989) y *Casa Particular* (1989)—el video realizado por Gloria Camiruaga en colaboración con Lemebel y Casas—operan como estrategias de seducción y erotización de los márgenes, de tal modo que parodian y a la vez trazan una continuidad con trabajos de performance en el espacio urbano realizados a comienzo de los 80s por Diamela Eltit, como *Maipú* (1981) y *Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago* (1983).

Sin embargo, cabe preguntar hasta qué punto, las Yeguas del Apocalipsis ocupan el travestismo latinoamericano como signo, como “cita corporal”, para elaborarlo artísticamente, y hasta qué punto no son más bien la enunciación colectiva en primera

persona plural de una marginalidad sexual, étnica, de clase, que asedia el territorio del arte. Como apunta Mellado: “no es posible afirmar que incorporaban en sus realizaciones y ejecuciones elementos de la cultura popular homosexual, porque ¡eran la expresión directa de dicha cultura!, fortalecida por comportamientos sociales que los exhibían en una versión amenazadoramente lumpen que sabían manejar con maestría” (Mellado, 86).

Las intervenciones de las Yeguas del Apocalipsis implican además el desplazamiento del travesti hacia otros espacios. Por ejemplo hacia eventos de la cultura alternativa de la época, como sucede en *De la nostalgia*, performance realizada como reacción al cierre del Cine Normandie en 1990, donde la operación de travestismo se acercan más un uso estratégico del escándalo desde el kitch almodovariano. Y también, como veremos enseguida, hacia el tensionamiento, también escandaloso, de espacios estrictamente políticos, como sucede en la intervención de emblemáticos actos políticos del período.

Divas asaltando la política

Al aludir a la intervención de las Yeguas del Apocalipsis en territorios de la política, se hace referencia especialmente a dos episodios. El primero de ellas, transcurre en 1988, todavía bajo dictadura, en un masivo Congreso del Partido Comunista realizado en el estadio Santa Laura. Travestidas, con su ademán exhibicionista, entran al escenario y frente a la tribuna oficial se sacan los abrigo que llevan puestos, quedando en tacones, corset y plumas, con la intención de instalar un lienzo con la consigna “Homosexuales por el cambio” ante lo cual, los emplazan a dejar el escenario²⁴, en una violenta interrupción de su participación intrusa. Interrupción y no expulsión, puesto que no es posible expulsar a aquél que nunca ha pertenecido.

El slogan “homosexuales por el cambio” es una consigna afín a la idea de *combate homosexual* que implica una modificación o un desquicio de la relación comúnmente

²⁴ Según el testimonio de Casas, esto último no alcanzó a suceder pues ante su aparición, fueron violentamente bajadas del escenario, mientras todo el estadio reaccionó reclamando masivamente su expulsión al grito de “maricones”. En una entrevista reciente de la autora con Pedro Lemebel, éste señala que sólo se les indicó que no podían estar ahí y se les pidió que se retiraran.

admitida entre política y deseo²⁵, antes que a la premisa, más identitaria, de *combate por la homosexualidad* (Hocquenghem, 111). Casas y Lemebel disputan un lugar en el territorio de la izquierda que a la vez tensionan, al hacer visible lo que ese espacio excluye. Esto no quiere decir que la homosexualidad sea política en sí misma, sino que es política porque irrumpe como una toma de posición indebida en el escenario del mundo de oposición a la dictadura y como la manifestación de un deseo de alianza con otros sectores políticos. Y porque está encarando a su vez, la tarea política de afirmar en términos claros y públicos la realidad de la homosexualidad no como verdad interna ni como práctica sexual, sino como uno de los rasgos definitorios de la inteligibilidad del mundo social.

Un año más tarde, cuando la oposición ya ha ganado el plebiscito que derroca en las urnas a Augusto Pinochet y se aproximan las primeras elecciones presidenciales democráticas tras 17 años de dictadura, se realiza en el Teatro Cariola un acto de la Concertación de Partidos por Democracia²⁶ donde se presentan las políticas culturales del futuro gobierno. Las Yeguas del Apocalipsis no son invitadas al acto que convocaba a personalidades emblemáticas del mundo político e intelectual de la centroizquierda. Mientras la actriz Ana González pronuncia su discurso, el dúo irrumpe desobedientemente montando su escenografía plumífera en el escenario: glamorosamente acicaladas una vez más con medias acanaladas, malla y taco aguja, instalaron nuevamente su lienzo, tensionando así las exclusiones/inclusiones sobre las que se levantaría la tarima de la “nueva cultura democrática”. Esta vez no fueron agredidas; la intervención provocó primero silencio y luego risas y aplausos —lo que terminó, se puede pensar, espectacularizándola— y concluyó cuando al retirarse, según los testimonios, Pedro Lemebel besó en la boca a Ricardo Lagos (quien sería años más tarde presidente de Chile).

La imagen del beso, puede ser pensada como la apertura de un territorio de seducción que enfrenta a la sonrisa concertacionista complaciente, con el roce del beso travesti como trastorno y despedida de la cooptación del consenso, con el que las Yeguas no volverían a transar. Si una manera de hacer frente a la fuerza amenazante de las

²⁵ Podemos recordar aquí, la consigna “Liberación del deseo = Liberación social” que Juan Dávila inscribió como título de un póster de 1982. El slogan conjuga, como señala Richard, “dos aspiraciones que conciernen a realidades (el deseo, lo social) hasta ahora *cortadas* la una de la otra por las teorías e instituciones que articulan su discurso como su puesta en práctica” (Richard, *La cita amorosa*, 24, el subrayado es mio).

²⁶ Conglomerado de partidos de Centro Izquierda que reúne al Partido Socialista, el Partido por la Democracia, el Partido Demócrata Cristiano y el Partido Radical Social Demócrata y que se mantuvo en el poder durante cuatro gobiernos sucesivos desde 1990 hasta 2010.

interpelaciones, es exponer al interpelador su propio cuerpo, aquello que permanece desconocido para él pero que también es parte del mensaje, entonces Lemebel interrumpía con el beso la fuerza agresivamente tolerante de la “integradora apertura” concertacionista.

Esta segunda intervención muestra la espectacular y a la vez superficial aceptación de un sector político que para construir hegemonía necesitaba, al menos en apariencia, incluir a todos los actores. Es preciso señalar que el “homosexual por el cambio” que se subía al escenario no era el de la figura en ascenso del gay, que el mercado hacía tolerable y políticamente correcta. Más aún, las sonrisas que escenificaron la aceptación frívola, incómoda, no alcanzan para negar el hecho de que en ese espacio ocupan el lugar del intruso, del que no ha sido invitado, y de que tuvieron que pasar años para que el sujeto homosexual entrara como un igual al terreno de la política logrando reivindicaciones mínimas²⁷. De este modo, esta segunda irrupción no es más que otra forma de tensionar las definiciones de la comunidad política, ahora en un sector más amplio, el sector que gobernará el país por más de veinte años.

La Conquista de América

Como contrapunto a estas intervenciones invasivas, más espontáneas, con voluntad de escándalo y más fácilmente asimilables por una neutralización espectacularizante, las Yeguas del Apocalipsis realizan un conjunto de acciones que inscriben una prolija gramática sobre el plano de lo sensible y la trama del imaginario de la izquierda política, y que han sido poco abordadas por la crítica. Nos Referimos a *La Conquista de América* (1989), *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1991) y *Tu Dolor Dice Minado* (1992). Aquí nos detendremos en la primera de ellas, *La Conquista de América*, que tiene como uno de sus elementos centrales, una escenificación de la cueca, produciendo diversos desplazamientos en los signos ya codificados del baile nacional, y que se realiza el 12 de octubre de 1989, en la Comisión de Derechos Humanos.

²⁷ Recién en 1998 fue revocado el artículo 365 del código penal que castigaba con la cárcel las relaciones homosexuales consentidas entre adultos.

Se trata de una matriz del uso de la corporalidad que excede la ficcionalización identitaria, el gesto sacrificial y la figuración horizontal e inmanente del deseo, a su vez conteniéndolas.

Si en el transcurrir cotidiano el cuerpo tiende a volverse imperceptible en el rutinario caminar, moverse o hablar, por el contrario, ante el dolor o el deseo, el cuerpo se capta y evidencia en lo que es de suyo—su máxima fragilidad—, evidenciando así su durabilidad, su propia propia finitud (Barría, 3). La conquista de América, trabaja en la frontera donde se intersectan zonas de dolor y de deseo, y desplaza ese nudo furtivo desde el territorio de la interioridad, de lo propio y lo privado, hacia su dilucidación en una dimensión colectiva, en la trama de un juego paradójico de identificaciones y desidentificaciones, respecto a divisiones de género y divisiones políticas.

La Conquista de América, que cita a la cueca sola bailada por mujeres durante la dictadura como forma de protesta ante la desaparición de sus familiares, trabaja de modo revelador la relación entre dolor y deseo que opera en la experiencia del duelo. Pero antes de analizar en detalle en esta acción es posible detenerse previamente en algunos antecedentes sobre el baile de la cueca por un lado, y sobre el duelo, por otro.

La cueca y sus resignificaciones

En Chile, la cueca ha sido generalmente concebida como una danza que consuma la “conquista” amorosa de un hombre hacia una mujer, ya sea en su versión conservadora-tradicionalizante como en su vertiente arrabalera. Dicho de otro modo, la cueca ha estado orientada hacia criterios de performatividad social que reiteran y reproducen la heteronormatividad. En los años sesenta la artista y folklorista Violeta Parra, instala una fisura en el baile criollo reiterando la coreografía en soledad para escenificar la figura de la mujer popular sola —madre y trabajadora—. Se trataba de una dramatización del abandono o la espera amorosa, donde quedaba implicado el deseo por el ser querido ausente. Posteriormente, durante la dictadura, la cueca fue declarada baile nacional y reclamada así como signo folklórico por el régimen. Al mismo tiempo, en actos y manifestaciones de agrupaciones de mujeres y familiares de detenidos desaparecidos, la cueca sola era citada y

reapropiada como un dispositivo a la vez íntimo y público, donde la coreografía del cuerpo, antes que la consigna discursiva, escenificaba el drama de los desaparecidos.

La forma con que la cultura se habla con palabras o imágenes, no es neutra ni fija, menos cuando el enunciado queda inscrito en la política cultural de un gobierno de facto. En ese sentido, se torna sugerente la construcción de significado del baile criollo contenida en el siguiente fragmento, que aunque escrito en los años '50, muestra afinidad con el marco de valoración heteronormativo y culturalmente conservador del régimen:

Si se tiene presente que la música, los versos y las acciones masculinas en una y otra forma están destinados y orientados hacia la mujer, se comprenderá fácilmente porqué la cueca se baila siempre entre dos personas de distinto sexo. Los movimientos de un solo bailarín, aislado del conjunto, no tienen sentido, de modo que la pareja debe tratar de andar toda su evolución, en todo cuanto realiza, un ininterrumpido diálogo. Este diálogo mudo, entablado durante el baile, fundamenta y reafirma el contenido de sus símbolos en la propia y natural forma de expresarse que tienen el hombre y la mujer en la diaria convivencia social y familiar. La mujer con su naturaleza pasiva, asequible, intuitiva, serena y sensible, hará siempre movimientos delicados honestos, medidos, que hablen de ternura, de alegría eterna, de tranquila resignación de suaves emociones de apacibles juegos de amor. El hombre manifiesta su naturaleza activa y su temperamento en el calor del entusiasmo que pone en todo cuanto se dicta su propia espontaneidad. Hay energía y fuerza en sus movimientos porque los viriles ademanes que ejecuta arrancan de una contextura fuerte y de una mentalidad habituada a las decisiones enérgicas y audaces. (Rodríguez Arancibia, 79) .

Estas sanciones de género, que expresan el disciplinamiento del deseo en torno a un mandato de heterosexualidad obligatoria cuyo fin máximo es la reproductibilidad social, estuvieron fuertemente arraigadas a la política cultural de la dictadura, que impulsó un modelo de mujer guardiana del hogar y la familia, encarnación de la moral y las buenas costumbres. Más aún, el régimen militar configuró un discurso en el que las estructuras familiares se montaron sobre las estructuras del Estado, extendiendo la lealtad y obediencia

femenina al “padre de familia” a la figura del General Pinochet como “padre de la patria” (Delsing, 122).

De modo que el hecho de que las mujeres abandonaran el refugio tranquilizador del hogar, para salir al espacio público con la consigna “democracia en el país y en la casa”, y escenificando a partir de una serie de dispositivos la herida que había fracturado en su seno justamente a la familia, muestra una fisura ocluida en el discurso oficial de la dictadura sobre la mujer. Como uno más entre tantos otros dispositivos utilizados por las mujeres, la cueca sola dramatiza a la familia mutilada en su núcleo por la desaparición forzada de parientes y consanguíneos conteniendo así un desplazamiento crítico en el interior mismo de uno de los signos folklóricos reclamados por el régimen.

Duelo, vulnerabilidad y política

Por otra parte, es posible apuntar algunas observaciones en relación al duelo. Si la violencia ejercida en los centros de detención de la dictadura consistía en la supresión de la identidad, reduciendo a la persona a puro cuerpo, desde el punto de vista de la violencia, parecería que no hay daño posible, pues la violencia se ejercía contra sujetos irreales o desrealizados, contra vidas ya negadas, que nunca existieron: “la desrealización del otro quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro” (Butler, *Vida Precaria*, 60). Así, si es que hay una configuración del desaparecido en la cueca sola, ésta alude a esa violenta desrealización del sujeto, para el cual la muerte y el duelo quedan despojados de realidad.

Pertinentes aquí son las reflexiones que Judith Butler desarrolla en torno a la violencia, el duelo y la política. La autora propone concebir el duelo no como algo privado que retrotrae al sujeto a la melancolía y la inmovilidad, sino al contrario, como un aprendizaje de la vulnerabilidad corporal primaria que está a la base de nuestra sociabilidad.

Butler considera que la existencia corporal está constituida desde el comienzo como fenómeno social en la esfera pública, de modo que el cuerpo le pertenece y a la vez no le pertenece al “yo”: “desde el principio [el cuerpo] es dado al mundo de los otros, lleva su impronta, es formado en el crisol de la vida social. Solo posteriormente el cuerpo es, con

innegable incertidumbre, algo que reclamo como mío” (Butler, *Vida Precaria*, 41). Se trata de una concepción de lo humano basada en la vulnerabilidad social del cuerpo como lugar de deseo y fragilidad física, una condición de despojo inicial que incluso precede al “yo” y que lo tiene ya desde el comienzo entregado a otros. El duelo entonces, daría cuenta de una perturbación del yo, pues revelaría como la pérdida de un otro, provocaría la experiencia de una desposesión: “al perder a otro descubro que también “yo” desaparezco” (Butler, *Vida Precaria*, 48). De ahí que Butler emparenta duelo y deseo en su capacidad de desposeer o desintegrar al “yo”²⁸.

Habría aquí una noción de subjetividad extática: el yo puede ser transportado más allá de sí mismo por una pasión, o estar fuera de sí por rabia o dolor. Aunque en el plano legal de reclamo de derechos se exija a los sujetos presentarse como seres limitados, distintos, reconocibles, dicha dimensión jurídica, para Butler, no haría justicia a la pasión, al furor y al duelo, experiencias que “nos sacan de nosotros mismos, nos vinculan a otros, nos transportan, nos deshacen y nos implican en vidas que no son las nuestras a veces de manera fatal e irreversible” (Butler, *Vida Precaria*, 39). Este punto de partida podría dar pie a la reformulación del “nosotros” político en sentido clásico, como un “nosotros fuera de sí”, se trate de pasión sexual, dolor o furia política. De modo que dolerse y convertir la aflicción en un recurso político no sería resignarse a la pasividad, sino la posibilidad de identificarse con el sufrimiento mismo y asumir una responsabilidad colectiva por la vida física de otros.

Si se acepta que el duelo tiene una dimensión política, se puede considerar también que el espacio público, que opera sobre mecanismos de inclusión/exclusión para definir los hechos que son socialmente inteligibles y legítimos, se constituye también sobre la base de la prohibición de ciertas formas de duelo público. Es decir, que “lo público se forma sobre la condición de que ciertas imágenes no aparezcan en los medios, de que ciertos nombres no se pronuncien, de que ciertas pérdidas no se consideren pérdidas y de que la violencia sea irreal y difusa” (Butler, *Vida Precaria*, 65).

²⁸ Señala la autora: “Afrontémoslo: los otros nos desintegran. Y si no fuera así, algo nos falta. Esto que parece estar tan claro en el caso del duelo ya está funcionando en el caso del deseo. Uno no siempre permanece intacto, puedo quererlo y lograrlo por un tiempo, pero a pesar de nuestros mejores esfuerzos, el tacto, el olor, el sentido, la perspectiva, o la memoria del contacto del otro nos desintegran” (Butler, *Vida Precaria* 50)

Cueca de maricas

El problema del estatuto difuso de la violencia y del reconocimiento de ciertas pérdidas como pérdidas, atraviesa en efecto *La Conquista de América*, la acción que las Yeguas del Apocalipsis llevaron a cabo el 12 de septiembre de 1989, en la sede de Derechos Humanos.

IMAGEN 3

En esta intervención, Casas y Lemebel están sentados a un costado de la sala, inmóviles, descalzos, vestidos con pantalones negros y a torso descubierto. Tienen un *personal stereo* adherido al pecho, que reproduce una cueca que solo ellos escuchan. En el piso hay un mapa de América Latina dibujado y sobre él, vidrios trizados de botellas de coca cola. A las 12:00 del día ambos se levantan, alzan un pañuelo blanco y comienzan a bailar una cueca con todas las figuras, el ocho, el semicírculo, las vueltas. Solo se escucha el golpe de los pies bailando sobre vidrios, mientras el mapa se tiñe de rojo.

Es posible pensar esta acción de las Yeguas como una somatización del duelo para subrayar la certeza del dolor frente a pérdidas que parecen irreales. En un gesto sacrificial, el dúo cita la cueca sola y la reitera como baile tajante; materializando aquél dolor, llevándolo a la fisicalidad del corte: la tajadura y el desangrado que transmiten la marca sensible de un cuerpo que se vacía, remitiendo a la desposesión que provoca la pérdida de otro cómo pérdida que *nos desintegra*.

Citar la figura de la viuda, de la mujer doliente que baila sola, es una forma de somatizar el dolor haciéndolo propio, al tiempo que extender el reclamo de justicia por los desaparecidos políticos, a homosexuales asesinados impunemente en América Latina. Lemebel y Casas hablan de “homodictadura” para referirse a dichos crímenes²⁹ y agregan: “Por eso la lectura de las Yeguas es un poco cristiana, somos el cuerpo flagelado anónimo, también 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!’” (Lemebel y Casas, *Cauce*, 28)

²⁹ El término homodictadura alude a los crímenes cometidos contra homosexuales en distintos momentos históricos y distintos lugares geográficos, cuestión que excede el contexto del régimen autoritario de Augusto Pinochet.

Puede verse aquí una alusión a la criminalización de la homosexualidad (que excedería el tiempo-espacio de la dictadura) que contribuyó a dejar impunes diversos crímenes contra homosexuales, que no figuraban como sujetos de derecho capaces de reclamar justicia por la violencia así ejercida contra ellos, dificultando que esas pérdidas y esos crímenes fueran reconocidos como tales. Así lo apunta Lemebel cuando subraya la complicidad mediática con la violencia, en un gesto que sitúa como *iguales* (nuevamente, en el sentido rancieriano), al homosexual y al “extremista” político: “recientemente en esta pactada democracia, el mismo periódico populachero enarbolando otro cuerpo inerte declara: Crimen pasional entre *colitas*³⁰. Este sucio mecanismo de encubrimiento (...) se usó en los primeros años dictatoriales: Enfrentamiento entre terroristas” (Lemebel, *Los mataron por atrás*, 20).

Pero también, la cueca de Lemebel y Casas desorienta la trayectoria (heterosexual) del deseo: dramatiza un cortejo entre dos hombres que reitera y a la vez extravía los cuerpos y deseos con que el baile criollo ordena y performa el género según el binomio masculino/femenino. Puede ser, también, la escenificación del doloroso peligro de ese cortejo, custodiado por el contagio del Sida en la confusión de los flujos sanguíneos que se filtran por las incisiones de la piel cortada por los vidrios. Aparecen así otras pérdidas: las de aquellos devastados por la enfermedad.

Esta cita al baile criollo, resignifica también la cueca sola bailada por mujeres. Por un lado, hay que recordar que las madres chilenas bailan la “cueca sola” vestidas de negro, como viudas, lo que torna nefasta la evocación ejercida por el baile, porque ya no se trata de una ausencia voluntaria —reversible gracias al retorno o definitiva debido a la certeza de la muerte— sino de la desaparición forzada del ser querido que queda convertido en fantasma³¹. El dolor por la ausencia queda así coreografiado, de un modo espectral.

A pesar de los conflictos que generó este evento con un sector del feminismo, que acusó al dúo de copar espacios ganados por las mujeres, puede pensarse que lo perturbador de esta acción es que, al resaltar en la coreografía el elemento erótico junto con el de dolor, muestran que aquél baile de una mujer sola, contornea otro cuerpo ausente no solo

³⁰ En Chile, *coliza* es un vocablo coloquial que se utiliza para referirse a los homosexuales. Pertenece a un conjunto de palabras del lunfardo local que comienzan con “col”: cola, colita, coliza, colizón, coliguacho, colipato.

³¹ En Chile, *coliza* es un vocablo coloquial que se utiliza para referirse a los homosexuales. Pertenece a un conjunto de palabras del lunfardo local que comienzan con “col”: cola, colita, coliza, colizón, coliguacho, colipato.

dolidamente añorado, sino también y en primer lugar, un cuerpo amado, deseado. Poner de ese modo en relieve el lazo entre duelo y deseo, permite amplificar la construcción de las identificaciones de la mujer que resiste a la dictadura; no solo como madre, casta viuda, hermana, hija, todas figuras des-erotizadas, abnegadas, acordes a la moral militante. Tuvo que venir un dúo de maricas a subrayar el deseo erótico sedimentado en la coreografía de la cueca, para recuperar las filiaciones entre duelo, vulnerabilidad y deseo.

Coda

Entre las apologías del mito urbano y el desdén de los relatos de periodización artística (que las inscribe como apéndice del arte del periodo dictatorial), sería preciso decir, que las Yeguas del Apocalipsis trabajan con lo que de *intruso* puede tener un cuerpo, con la exposición y ostentación entrometida que un cuerpo puede provocar en lugares donde no ha sido invitado. Y hablan de ese modo del cuerpo como un *intruso* en el arte chileno y en sus relatos. Cuerpos expósitos, huérfanos, puestos afuera, que *se exponen* en su gestualidad lumpen y homosexual, en la opulencia de su glamour clase B, en su exceso y en su menoscabo, a la mirada hostil o fascinada, pero antes que nada territorial, de las cofradías (universitarias, políticas, artísticas) del mundo cultural del período.

Se ha señalado que frente al rigor y la sistematicidad de las obras de la *Escena de Avanzada*, las prácticas posteriores, entre ellas las de las Yeguas del Apocalipsis, serían prácticas más bien directas, precarias, a-sistemáticas. Ahora bien, es posible que en esa precariedad, en esa imprecisión, resida su peligrosidad, que es también la peligrosidad de todo intruso. En las intervenciones de las Yeguas, en sus performances, se puede pensar entonces, que hay una “puesta en obra del peligro” que tiene un doble carácter.

Por un lado, aquél que, siguiendo al filósofo Mauricio Barría, podría apuntarse como el peligro de toda performance: la posibilidad de la falla. Siendo siempre un artificio, la performance funciona sobre el riesgo de la falla, sobre la posibilidad de traspasar radicalmente el límite y de fallar de verdad, de quedar incompleta, trunca. El peligro de aquello que no es consumible ni como eficacia técnica ni semántica, tiene que ver con aquella conmoción de la percepción temporal, dada por una fluctuación entre la perplejidad

y el aburrimiento, que en su apariencia de lo inacabado, puede provocar aquél cuerpo que se expone a otros en su duración y su vulnerabilidad.

También emerge ahí el peligro del intruso, aquél que viene a estropear, a dispersar, a contagiar, y que vuelve imposible la homogeneidad; de ahí que el intruso pueda ser visto como aquél desordena y parodia, o quizá también malogra, el discurso sistemático y riguroso de la *Avanzada*. Pero después de todo, las Yeguas también trabajaron con rigor en performances como *La Conquista de América*. Entonces, en esa capacidad de fluctuar entre un espontaneísmo plumífero y una prolija desorganización de los códigos corporales, puede preguntarse si acaso el mayor peligro del intruso no es mostrar lo perturbadoramente lábiles o contingentes que son aquellas distinciones/divisiones. Intruso es también aquél que, ostentando un cuerpo homosexual, invade territorios “de mujeres”, se inmiscuye en disputas del espacio de los derechos humanos en lugar de replegarse hacia la reivindicación identitaria de la homosexualidad. De igual modo el intruso puede mostrar, a veces, como cuando asalta el espacio concertacionista, el lugar donde falla el discurso modernizador de cultura transicional, integradora y consensual. El intruso no es una víctima, es más bien una amenaza. Aquél que se *sale* del guión, el que necesariamente queda fuera de guión, en los borradores descartados del relato artístico y político del período transicional.

Agradecimientos

Quisiera agradecer las conversaciones sostenidas con Pedro Lemebel y Francisco Casas, que fueron decisivas para este texto. Sin hacerlos responsables de ninguna de las afirmaciones aquí vertidas, agradezco también las agudas lecturas que hicieron a diversas versiones del manuscrito Tomas Peters, Jaime Vindel, Felipe Rivas, y en especial Pio Longo cuyas observaciones enriquecieron el texto de forma sustancial. A Gabriel Carvajal, pues sin su ayuda no habría accedido a documentos fundamentales para la investigación. A Ana Longoni y Fernando Davis por su permanente apoyo en este proceso.

Bibliografía

- Barría, Mauricio. “Cuerpo video performance: límites / tensiones”. Santiago: Inédito, 2007.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004. Impreso.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.
- Casas, Francisco. “Francisco Casas”. Entrevista por Federico Galende. *Filtraciones II. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 80s a los 90s)*. Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2009. Impreso.
- Casas, Francisco; Lemebel Pedro. “Yeguas del Apocalipsis”. Entrevista de Favio Salas. *Cauce*. May., 1989: 26-29. Impreso.
- Claro Valdés, Samuel. *Chilena, o, cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Marabolí Samuel Claro Valdés, Carmen Peña Fuenzalida, María Isabel Quevedo Marabolí*. Ediciones Universidad de Chile, Santiago, 1994.
- *Copiar el Edén = Copying Eden*. Gerardo Mosquera Editor. María Berrios ... [et al.]. Santiago: Puro Chile, 2006.
- Delsing, Riet. “La Familia, el poder del discurso”. *Discurso, género, poder: discursos públicos. Chile 1978-1993*. Olga Grau, Riet Dielsen, Eugenia Brito, Alejandra Farías. Santiago: La Morada, 1997. Impreso.
- Eltit, Diamela. “Socavada de Sed”. *Ruptura: documento de arte. Colectivo Acciones de Arte*. Ago., 1982: 6. Impreso.

- Galende, Federico. *Filtraciones II. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 80s a los 90s)*. Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2009. Impreso.
- Guattari, Felix; Rolnik, Sueley. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005. Impreso.
- Hocquenghem, Guy. “El deseo homosexual”. *El deseo homosexual (Con terror anal)*. Barcelona: Melusina, 2009. 21-131. Impreso.
- Lemebel, Pedro. “Los Mataron por atrás. Título de un diario”. *Revista Página Abierta*. Nov. 26-Oct. 9, 1990: 20. Impreso.
- Lemebel, Pedro. “Encuentro de Homosexuales en Concepción. Fértil provincia señalada”. En: *Revista Página Abierta* n° 60, Santiago, quincena del 11 al 24 de noviembre de 1991, p.14.
- Marchant, Patricio. “Sobre el uso de ciertas palabras”. *Escritura y Temblor*. Ed. Pablo Oyarzún, Willy Tayer. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. 65-79. Impreso.
- Mellado, Justo Pastor. “El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la plástica chilena”. *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*. Juan Vicente Aliaga, Ed. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2009. 73-91. Impreso.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- Preciado, Beatriz. “Terror Anal”. *El deseo Homosexual (Con terror anal)*. Barcelona: Melusina, 2009. 133-172. Impreso.

- Jacques, Rancière. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007. Impreso.
- _____. *Masculino/femenino, practicas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor, 1993. Impreso.
- _____. *La cita amorosa*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1985. Impreso.
- _____. “La problemática del feminismo en los años de la transición”. En:
- *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Daniel Mato (comp). Buenos Aires: CLACSO, agosto de 2001. Versión digital.
- Robino, Carolina. “Las últimas locas del fin del mundo: las Yeguas del Apocalipsis”. *Hoy*. Ago. 26-Sept. 1, 1991: 42-45. Impreso.
- Rivas, Felipe. “Performatividad y subversión sexual en la teoría del arte chileno de los 80”. Santiago: Inédito, 2009.
- Robles, Víctor Hugo. *Bandera hueca. Historia del movimiento homosexual en Chile*. Santiago, Chile: Editorial Arcis/Cuarto Propio, 2008, Impreso.
- Rodríguez Arancibia, E. *La cueca chilena: coreografía y significado de esta danza*. Santiago: Taller Grafico. Casa Nacional del Niño, 1950. Impreso.
- Sutherland, Juan Pablo. *Nación Marica. Prácticas Culturales y Crítica Activista*. Ripio Ediciones, Santiago, 2009. Impreso.

- Yeguas del Apocalipsis. “Yeguas Troycas: que no muera el sexo bajo los puentes”.
En Revista Trauco, s/n, Agosto 1989.