

Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en “Las Yeguas del Apocalipsis” (1988–1993)*

Queer suspicions and the democratic cueca: art, memory and future in “Las Yeguas del Apocalipsis” (1988–1993)

Por: **Juliana Sandoval Álvarez**
Departamento de Historia
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de los Andes
Bogotá, Colombia
E-mail: juli.sand89@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5903-2379

Fecha de recepción: 16 de enero de 2018
Fecha de aprobación: 26 de febrero de 2018
Doi: 10.17533/udea.ef.n58a02

Resumen. Este documento apunta a ampliar las perspectivas analíticas para la comprensión de la obra del dúo artístico “Las Yeguas del Apocalipsis” (compuesto por Pedro Lemebel y Francisco Casas), específicamente en relación a la construcción de memoria y proyecto de nación en el agitado Chile heredero de la dictadura. A partir de una aproximación propia de la sociología del arte y un diálogo con autoras clave, se realiza un análisis de diversas obras en relación con su contexto histórico que propone la noción de “interseccionalidad” para comprender el uso estratégico de los posicionamientos marginales que el dúo encarnaba. Esta aproximación concluye afirmando que la obra de Las Yeguas en relación con temas de memoria estuvo modelada por una mirada crítica al pasado y a su instrumentalización oficial para construir el futuro. Frente a estas, ellos proponían nuevos ejercicios de memoria desde una diferencia militante, interesados en incluir a todos los marginados.

Palabras clave: *Las Yeguas del Apocalipsis, memoria, Chile, arte, transición, dictadura, interseccionalidad*

Abstract. This document aims to broaden the analysis of the work of the Chilean artistic duo “Las Yeguas del Apocalipsis” (formed by Pedro Lemebel and Francisco Casas), specifically in their relationship with the construction of Chile’s collective memory and future nation planning after Pinochet. Based on an approximation inspired by art sociology and in constant dialogue with central authors, this text proposes the introduction of “intersectionality” in order to further the comprehension of the strategic use made by the duo of the multiple marginal positionings they embodied. This analysis concludes that the artistic production of “Las Yeguas” concerned with “the memory question” posed a critical stance towards Chile’s past and its official instrumentalization in order to build a new future. Against this limited view, the duo proposed new memory exercises from an embodied militant difference, which aimed to include all outcasts in a truly democratic future.

Keywords: *Las Yeguas del Apocalipsis, memory, Chile, art, transition, dictatorship, intersectionality*

* Este artículo es producto de la investigación sobre el accionar de Las Yeguas del Apocalipsis en relación con los ejercicios de memoria practicados en el Chile de la Transición Democrática (especialmente en su período más temprano: 1988–1990) con el que la autora optó a su título de Maestría en Historia del Arte en 2017.

Cómo citar este artículo

MLA: Sandoval Álvarez, Juliana. “Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en ‘Las Yeguas del Apocalipsis’ (1988–1993)”. *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 9–39.

APA: Sandoval Álvarez, J. (2018). Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en “Las Yeguas del Apocalipsis” (1988–1993). *Estudios de Filosofía*, 58, 9–39.

Chicago: Sandoval Álvarez, Juliana. “Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en ‘Las Yeguas del Apocalipsis’ (1988–1993)”. *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 9–39.

“...No soy un marica disfrazado de poeta.
No necesito disfraz. /Aquí está mi cara.
Hablo por mi diferencia. /Defiendo lo que soy y no soy tan raro.
Me apesta la injusticia. /Y sospecho de esta cueca democrática.
(...) Porque la dictadura pasa. /Y viene la democracia.
Y detrasito el socialismo.
¿Y entonces? / ¿Qué harán con nosotros compañero?
(...) ¿El futuro será en blanco y negro?
¿El tiempo en noche y día laboral sin ambigüedades?
¿No habrá un maricón en alguna esquina
desequilibrando el futuro de su hombre nuevo? ...”

Pedro Lemebel, “Hablo por mi diferencia”, 1986

1. Introducción

Era 1988 (decimosexto año de la dictadura de Pinochet y diecisiete días después del plebiscito que dio inicio a la “Transición Democrática”¹ chilena liderada por la Concertación)² cuando “Panchita” Casas y “La Pedra” Lemebel irrumpían—literal y metafóricamente— en la escena artística chilena irreverentemente travestidos. Desde su primera intervención —la interrupción de la entrega de la condecoración “Pablo Neruda” al poeta/artista Raúl Zurita— se presentaron como “Las Yeguas del Apocalipsis”, nombre que se apropiaba del insulto (a los homosexuales, a l@s prostitut@s, a las mujeres), para hacer de él un estandarte de la legión entera de desacato que el título insinuaba. A partir de esta primera intervención y durante los dos años que se dieron para la salida del régimen pinochetista, estas locas/maricas/colizas (términos socialmente peyorativos que ellos mismos usaban para identificarse públicamente) se convertirían en el terror de los eventos culturales, siempre acechados por la amenaza de su aparición. En este periodo “Las Yeguas” presentaron 17 de sus 23 acciones registradas, para luego tener un par de obras

-
- 1 Este título (de aquí en adelante reducido a “Transición”) hace referencia al proceso histórico que cubre la salida del gobierno de la Junta Militar con el plebiscito del 88 y el ascenso de los presidentes democráticamente elegidos desde 1990. Su duración todavía se discute, pues algunos autores afirman que finalizó durante la presidencia de Patricio Aylwin (1990–1994) —quien, además, afirmó en 1990 que la transición “ya estaba hecha”—, mientras que otros señalan que fueron hechos como el cambio a la constitución pinochetista del 80 en 2005, coordinada por Lagos, o la subida al poder de la candidata socialista Michelle Bachelet en 2010, los que señalaron su final. Por otra parte, hay quienes afirman que es un proceso todavía en curso.
 - 2 La “Concertación de Partidos por el No” fue la unión de partidos de centro/centro–izquierda/izquierda (más varios movimientos civiles de los 80) cuyo propósito fue sacar a Pinochet del poder.

más (dos en el 91 y una el 93) tras su separación. Finalizaron su trasegar grupal con su *Ejercicio de memoria* en la VI Bienal de la Habana, titulada “El individuo y su memoria”.

Pese a vivir casi una década en el olvido, “Las Yeguas” han recibido una revaloración tardía en los últimos años, encarnada gloriosamente en el ámbito internacional por su inclusión en la exposición “Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” del Museo Reina Sofía de Madrid en 2012. Esta exhibición reivindicó su obra como partícipe ejemplar de un proceso no-consensuado de aparición múltiple y simultánea de tácticas afines, invención de espacios y modos de hacer arte y política en diferentes puntos, que ampliaron o disolvieron el territorio convencional del arte para integrarse en la vida pública, sobre todo en el contexto de las dictaduras (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012). A estas luces, “Las Yeguas” fueron entronizadas en el panteón de la resistencia artística a las dictaduras latinoamericanas, que, desde la encarnación de lo marginal, hicieron que lo que era escoria social hablara y denunciara desde su diferencia.

Expuesta tan elogiosamente, el accionar artístico de “Las Yeguas del Apocalipsis” parece establecerse como un hito en la historia artística chilena, especialmente en lo que concierne a la construcción de memoria. Sin embargo, por mucho tiempo no lo fue, como evidenciaron gestos micro y macro, tales como su exclusión de narrativas y exposiciones en torno a temas de memoria y arte. Frente a esta valoración ambivalente surge el interrogante: ¿cuáles fueron los posicionamientos críticos que Las Yeguas del Apocalipsis plantearon en la construcción de la memoria chilena a través de su obra que explican esta situación de exclusión?

Como respuesta tentativa puede pensarse que la obra de “Las Yeguas” no tuvo una fácil cabida en la construcción de memoria chilena y de un proyecto nacional post-dictatorial al caracterizarse por ser un accionar que, desde la encarnación de una diferencia radical militante, planteó un diálogo crítico con otros ejercicios de memoria en la post-dictadura chilena en función de problematizarlos, ampliarlos y utilizarlos para imaginar un futuro nuevo. Más concretamente, esta diferencia se expresaba en cuerpos disidentes, maricas, sexualmente ambiguos o indefinidos, travestidos y mutables que, además, recuperaban espacios públicos para transformarlos en nuevos territorios simbólicos donde discutir y procesar públicamente y de otros modos las experiencias de violencia.

Con esto sembraron en el imaginario colectivo la necesidad de pensar (y vincular) temas diversos como la violencia inherente a la historia de Chile, el rechazo a la diferencia sexual y la marginación de las identidades agredidas por el triunfalismo neoliberal, entre otros. Estas cuestiones interpelaban y reflexionaban sobre temas del pasado chileno, planteando una interpretación crítica de este desde un arte re-politizado que ponían en evidencia los límites y contradicciones presentes de la re-construcción democrática chilena, desdibujando la distancia radical con la dictadura que ésta proclamaba. En otras palabras, los posicionamientos residuales o marginales de las manifestaciones de “Las Yeguas” planteaban retos, reflexiones y alternativas fundamentales desde una otredad radical al orden y la construcción de una memoria más consensuada y homogénea en Chile, cuya ausencia en el proyecto nacional post-dictatorial lo empobrecía.

Desde esta perspectiva, este análisis considera que existen tres ejes transversales a la producción de “Las Yeguas” que facilitan la comprensión del valor político de su accionar en relación a la memoria. A saber, la encarnación de la diferencia radical militante, la problematización del pasado chileno desde dicha marca y, finalmente, el planteamiento de nuevos mundos posibles en los que esta diferencia tiene un potencial disruptivo, cuando no creador. Resulta fundamental aclarar que estas aproximaciones se dividen para facilitar el análisis, pero deben ser comprendidas como preocupaciones que se traslapan y entrecruzan constantemente en la producción del dúo.

2. “Hablo por mi diferencia” o poner el cuerpo para recuperar la calle

El 8 de octubre de 1988, en el camino que llevaba a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se estaba dando un acto extraordinario y, simultáneamente, extrañamente familiar: dos hombres desnudos montaban una yegua a pelo, cómodos y tan juntos como la cabalgadura exigía, mientras tres mujeres guiaban y musicalizaban con flautas la marcha (ver Imagen 1, p. 36). Frente a la aparición de este “centauro homosexual” la directora de un secundario que quedaba en la misma calle trató de cerrar las puertas para que los estudiantes no los vieran, pero los niños treparon por los muros y se quedaron mudos frente al espectáculo. Luego su silencio fue reemplazado por algo aún más sorprendente y significativo: una oleada de aplausos, con la que demostraban su reconocimiento de lo extraordinario de lo terriblemente familiar.

Esta *acción estético-política*³ fue conocida como “Refundación de la Universidad de Chile” y con ella Panchita y Pedrita (nombres femeninos ocasionales asumidos en solidaridad con la bataclana, con la pobre, con la violada) buscaban refundar este espacio y sus dinámicas de debate clausuradas por la dictadura en su calidad de autodefinidos maricas/locas (Robino, 1991). Es decir, no como objeto de estudio académico, sino como sujetos reales de derechos. Esta refundación no pasaba, sin embargo, por una negociación institucional. Al contrario, la hiper-visibilización de su corporalidad homosexual constituía una iniciativa libre y una suerte de “propaganda por el hecho”⁴, aprovechando y reconfigurando este entorno y sus implicaciones (por ejemplo, la universidad como territorio de producción crítica de conocimiento) como parte activa de la acción (Butler, 2012, p. 2). Mediante este acto, sus cuerpos ejercían el derecho a estar ahí sin requerir autorización, es decir, sus cuerpos irrumpían en el espacio público limitado y lo redefinían y ampliaban en la medida en que procuraban recuperarlo como ámbito de debate con la sociedad. Con esta actuación marcaban la irrupción de unos cuerpos y unos discursos discrepantes en una tradición contra-hegemónica opuesta a la intención de silenciamiento de la dictadura, lo que materializó en el espacio público cruces antes invisibles e inaudibles entre arte, sexualidad y política (Carvajal, 2012, p. 60). Así, “Las Yeguas” declararon que si habían de unirse a la recuperación de Chile, lo harían desde sus cuerpos puestos en la calle.

Sin embargo, además de vincularse desde una lucha más reducida y personal a esta recuperación de las calles, con “Refundación” “Las Yeguas” realizaban otros

-
- 3 Este término es producto de la fusión entre los planteamientos de Nelly Richard (1989) y los de la curaduría hecha por la Red de Conceptualismos del Sur para la exposición “Perder la forma humana” (2012). En primer lugar, se ha decidido utilizar el ambiguo término “acción” (o “accionar” para hablar de varias obras) dada la dificultad de atribuirle una clasificación estática a la obra de “Las Yeguas”, hecho que ellas mismas resaltan al plantear que, inicialmente, no sabían que hacían performance, simplemente concretaban sus pulsiones. Ciertamente, esta actuación se mueve principalmente entre el *happening* y el *performance*, pero, como bien lo sintetiza Richard, también lo hacía entre “el desfile de moda, el mimo, la parodia, la farsa, el tableau vivant, [y] el circo pobre” (1988, p. 71). Por su parte, la idea de lo “estético-político” o “poético-político” (cuando la acción era más literaria) parte de la clasificación dada a las múltiples acciones incluidas en “Perder la forma humana” (Longoni et al., 2012), con el fin de señalar el distanciamiento de estas prácticas de los discursos más tradicionales de la izquierda, aunque también de lo que se había entendido como arte político (con sus discursos y convenciones) en el período anterior.
- 4 La “propaganda por el hecho” es una práctica de inspiración anarquista que plantea, en términos amplios, que la acción (generalmente) violenta es más efectiva en la transmisión de ideas revolucionarias que los discursos. Esto porque siembra el terror en las clases dirigentes y, sobre todo, promueve e inspira la lucha revolucionaria al demostrar en la acción misma que actuar y cambiar es posible.

dos actos fundamentales que modelarían las dinámicas de sus intervenciones. En primer lugar, llevaban la homosexualidad marica–loca explícita e incómoda en su desnuda corporalidad a lo público, cosa que, aunque había sido realizada por otros artistas (como Francisco Copello, Carlos Leppe y Juan Domingo Ávila) en galerías y espacios cerrados durante la dictadura, no se había manifestado tan abiertamente en la calle desde la primera marcha gay chilena en abril de 1973 (Robles, 2008, p. 31). Y, en segundo lugar, aunque de manera indisociable de lo anterior, ponían en acción varios elementos que interpelaban a la memoria del espectador. De allí su “extraña familiaridad”, al vincular diversos referentes conocidos a quien observaba, pero obligándolo a repensarlos.

“Refundación” era una (in)versión del paseo de Lady Godiva, pero allí donde ella escondía su desnudez, ellos la duplicaban, publicitándola e instrumentalizándola. Igualmente, duplicaban su estatuto de “yeguas” (término popular para hablar de mujeres exuberantes/vulgares, pero también del homosexual “montado”/sodomizado), erotizando y problematizando la figura viril/militar, tanto la del militar/guerrillero contemporáneo como la del conquistador. Este desacato se perfilaba, entonces, como un gesto historiográfico que recuperaba una tradición patriarcal de derecha e izquierda, con el fin de refundarla a través de la libertad del cuerpo desnudo y el tenso erotismo de la hembra arrepentida (Lady Godiva) y la hembra deseante (la prostituta, la yegua, el marica feminizado).

Sin embargo, aquí se plantea que esta familiaridad también se debe a otro elemento fundamental en la reflexión en torno a la construcción de memoria. Este no ha sido lo suficientemente explorado al estudiar obras como las de “Las Yeguas”, pero sí en aproximaciones como las de Taylor (2006; 2011) a otras expresiones de la época, como las acciones de las Abuelas/Madres de la Plaza de Mayo: la participación del performance en la teoría del drama social. Esta aproximación se basa en los planteamientos de Turner y Schechner, para quienes los procesos sociales y los procesos estéticos mantienen una fluida e interdependiente relación (Avorgbedor, 1999). Así, las prácticas estéticas visuales de una cultura (es decir, los dramas estéticos) están informadas, modeladas y guiadas por las prácticas visibles de los dramas sociales y viceversa (Schechner, 2006, p. 25). De aquí se desprende que cuando el drama estético interpela al drama social en su performatividad, tiene la capacidad de modificar cómo se interpreta, cómo se recuerda y cómo se lidia con los efectos de su legado.

En este sentido, la familiaridad de esta refundación también partía del hecho de que replicaba prácticas de la dictadura como la intervención militar de la Universidad en 1973. Sin embargo, lo fundamental de esta citación era su referenciación a un patrón existente de memorias sociales, pero con el fin de establecer un nuevo comienzo, por lo que invertían los ritos que confirmaban la autoridad de la dictadura (Connerton, 1989, p. 9–13). Era, en pocas palabras, una suerte de ritual de revocación. Con él cuestionaban el monopolio de las prácticas fundacionales y de apropiación del espacio de la dictadura por medio de una violencia armada, militarista e hiper–masculina con su simple desnudez, absolutamente elocuente en su sencillez.

Esta intervención ejemplifica, además, elementos fundamentales de la inserción del accionar de “Las Yeguas” en las luchas extra–oficiales en torno a la memoria en Chile. En primer lugar, está su citación cuestionadora del pasado, lograda principalmente por la encarnación de éste en un cuerpo denso y tenso de significantes problematizadores en su transgresión y divergencia radical de un modelo ideal de ciudadano. En segundo, la búsqueda de recuperación de un espacio urbano por medio de su presencia allí, cuya irreverente realidad demostraba la posibilidad de recuperar y replantear las dinámicas sociales que lo constituían como espacio vivo. En tercer lugar, los replanteamientos de la memoria social atada a este entorno y, consecuentemente, los replanteamientos de la incorporación/encarnación de relaciones de poder al evidenciar su contingencia. Así, “Las Yeguas” declaraban la necesidad de repensar el pasado para cambiar el futuro.

Con este tipo de acciones, “Las Yeguas” se insertaban tardía, pero decisivamente, en una serie de movimientos políticos y culturales —“tomas de calle disfrazadas de acciones de arte” (Lemebel, 1998, p. 122)— que desde el inicio de la dictadura habían luchado por recuperar la ciudad en cuanto a espacio público de debate y discusión. Precisamente, dichos antecedentes las hacían comprensibles como actos socialmente inteligibles y significativos por sus resonancias locales (Taylor, 2011, p. 76). Antes de continuar, es central anotar que estos actos serán comprendidos, según los lineamientos de Schechner, como pares performáticos (partiendo de la definición amplia del performance) que se vinculan con otras prácticas humanas *significativas*, las cuales por medio gestos ritualizados —entendidos como recuerdos colectivos codificados en acciones— son capaces de transformar temporal o permanentemente al espacio, tiempo o participantes que involucran. En este sentido, la obra de “Las Yeguas” es analizada como partícipe de una tradición performática que supera una definición excluyente del performance,

limitada al “acto efímero vanguardista” (Taylor, 2011, p. 20), para asumirla también como acto de transferencia de la identidad, el saber social y la memoria colectiva que hacen que construir recuerdos de manera comunitaria sea posible (Connerton, 1989, p. 39).

Ciertamente, es innegable la vinculación de “Las Yeguas” a una corriente de performance de influencia más estética (aunque no por eso apolítica). Esta fue principalmente la de la llamada *escena de avanzada* chilena, especialmente el C.A.D.A.⁵ y Carlos Leppe, pese a la tensa y crítica relación de “Las Yeguas” con ambos.⁶ Según Nelly Richard (quien acuñó el término), la *escena de avanzada* denomina a los artistas chilenos que desde finales de los 70 reformularon tanto las mecánicas de producción creativa como los soportes técnicos y, sobre todo, extremaron la pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco de un régimen totalitario. Esto lo hicieron al apostar por la imaginación crítica como fuerza disruptiva del orden, replanteando el nexo entre arte y política, sin caer en el repertorio ideológico de la izquierda, pero también oponiéndose al idealismo de un arte desvinculado de la sociedad y exento de responsabilidad crítica (Richard, 2007, p. 16). Su ampliación de soportes fue encarnada en las dinámicas procesuales del cuerpo vivo (performance) que liberaban márgenes de “subjetivación rebelde” y la intervención urbana, con las que alteraron fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su desacato (Richard, 2007, p. 15). Fue aquí donde “Las Yeguas” parecieron nutrirse de la *avanzada*, en el sentido en que sus acciones demostraron una comprensión más amplia de la ciudad–escenario, como un ente vivo, un campo semántico en tensión y con múltiples niveles, cuya recuperación pasaba necesariamente por una intervención (Nestaud, 2001, p. 93) que debía conmover los órdenes implícitos de su “habitualidad” social para apropiarse de ella y convertirla en un escenario de diálogo.

Por otra parte, en lo concerniente al matiz más político del accionar estético–político de “Las Yeguas”, el dúo se insertó dentro de la tradición chilena de construcción de memoria no–oficial labrada principalmente por movimientos vinculados directamente a los desaparecidos y a los Derechos Humanos (DD.HH).

5 Colectivo de Acciones de Arte, compuesto por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo.

6 A saber, los problemas de “Las Yeguas” con el C.A.D.A. y Leppe fueron sintetizados por ellas al afirmar que “Nosotros odiábamos al grupo CADDA [sic] porque lo encontrábamos cristiano hasta el día de hoy (...) El trabajo de Leppe siempre me pareció sospechoso. (...) A Leppe siempre lo encontré yo algo fascista (...) Él siempre fue muy cercano a la derecha” (Barraza, 2013).

En el contexto de la Transición, estos colectivos se distanciaban de la Concertación que, pese a haber tenido faceta expresiva —donde asumió la iniciativa de buscar la reivindicación social de las víctimas por medio de actos públicos simbólicos dirigidos a restañar las heridas irresueltas del pasado⁷— se había tornado crecientemente reactiva y defensiva frente a las irrupciones que no podía controlar (Wilde, 2007, p. 8). La lógica oficial resaltaba la necesidad de recomponer el cuerpo social, que abogó por un silenciamiento de lo disruptivo y cuestionador (incluso en términos de su ambigüedad) de algunas expresiones culturales no oficiales durante la dictadura. Por esto, apostó por unas políticas culturales coherentes con construcciones oficiales que apelaban a la unidad y a la homogenización (Pini, 2009, p. 47), creadoras de significados transparentes, comunicables y unívocos, frente a lo simbólico, desgarrado y opaco de las décadas pasadas (Brito, 2011, p. 69).

Por estas razones, estos grupos, con los que Lemebel y Casas se vincularon directa y personalmente, fueron fundamentales en la articulación de una memoria alternativa y disidente, proyectada en los espacios públicos de formas no convencionales, como encadenarse al congreso o tejer la historia de sus seres queridos en arpilleras que exponían públicamente. Aquí resaltan colectivos como el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo (MCTSA), el Movimiento Mujeres por la Vida, Mujeres por Chile y la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). Ellos habitaron la calle en intervenciones organizadas que cuestionaban e instrumentalizaban el rol exclusivamente privado que se le había asignado a su duelo, especialmente al femenino (Freire, 2014, p. 192), frente a una población paralizada por el miedo, temerosa de publicar su disenso y convencida de carecer de medios para actuar. Además, se dedicaron a llevar a cabo diferentes acciones en las que se negaban a olvidar, ya fuera por medio del señalamiento de los terribles significados de ciertos lugares claves para la dictadura (“refundándolos” negativamente) o negándose a dejar ir a los desaparecidos al resaltar su ausencia.

En estas acciones el performance se entendió como un “distanciamiento estético” donde el dolor devenía en algo transmisible (con el saber y el sentido de identidad asociado), soportable y políticamente eficaz (Taylor, 2005). En este sentido, estos movimientos entendieron las ventajas del performance público como

7 Entre estos resalta su “exorcismo” del Estadio Nacional, donde las esposas de los desaparecidos (miembros de la AFDD) hicieron su simbólico baile de “cueca sola”, la celebración de las honras fúnebres de Allende en la Catedral Metropolitana y el uso de Aylwin de la televisión para reconocer —gracias al trabajo de la comisión Rettig— los crímenes de la dictadura y pedir perdón público a las víctimas en nombre de todo Chile.

una batalla siempre en vivo, donde el cuerpo fungía como escenario y arma. A través del performance, hacían visible lo que la dictadura quiso hacer invisible —los desaparecidos, los crímenes, los culpables—, a la vez que reforzaban su rechazo a concebir el espacio público como zona de prohibición, al utilizarlo como una arena de solidaridad y acción. Así, el performance hacía énfasis en el “aquí—mismo” del trauma y en el rol de la memoria como una función del presente, no solo del pasado (Taylor, 2006). Con todo, el performance se entendía como una encarnación combativa de una memoria activa, es decir, evidenciaba que el ejercicio de la memoria es una acción siempre inacabada.

Todos estos accionares estético–políticos (incluyendo el de “Las Yeguas”) modelaron lo que Richard define como “poéticas de la crisis”, entendidas como las variantes de reinscripción significativa de la memoria chilena en el contexto de la Transición que permitían nuevas interpretaciones (Richard, 1998, p. 27). Estas fueron las respuestas que se dieron principalmente desde el arte y la literatura para pensar el Chile de la Transición, “que, en lugar de buscar suturar las brechas dejadas por los vacíos representacionales con un discurso con sentido reunificador, procuran re–estilizar los cortes y fisuras, discontinuidades y erupciones, desarticulando la significación para pensar otras formas de memoria y recolección” (Richard, 1998, p. 29; la traducción es de la autora). En este sentido, en oposición a una política oficial que evocaba la memoria como algo dado, consensual, sólido y transparente, estas acciones buscaban “provocar fracturas en las interpretaciones tradicionales” (Pini, 2009, p. 46). Con esto procuraban poner a disposición de las personas los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de las narrativas y así expresar sus propios dolores, ya no en solitario, sino como parte de una comunidad doliente mayor.

Ahora bien, aunque “Las Yeguas” son comprensibles en relación estrecha con sus antecedentes, son las particularidades indisolubles de los cuerpos que encarnan sus obras las que las determinan su interpretación. Claramente, el dúo retomó la concepción del cuerpo como un dispositivo estético y un sistema de enunciación, capaz de encarnarse como un “relato de una memoria plural y vertiginosa” (Brito, 2011, p. 60). Sin embargo, en la medida en que sus cuerpos eran diferentes a los de sus antecesores, tenían retos y posibilidades distintas que no habían sido planteadas en el discurso público en términos tan sexuados, abiertos y sin excusas. Por eso, al ser cuestionado sobre la esencia de “Las Yeguas”, Lemebel afirmó que

era un imaginario social, político y sexual donde exponíamos nuestras demandas a través del cuerpo: el cuerpo en escena, el cuerpo *performance*, el cuerpo *agredido de la*

homosexualidad proletaria/. Eso fue en los 80, cuando la homosexualidad no tenía un discurso público y nosotros pensamos que era un gesto importante en momentos en que venía la democracia (Gajardo, 1995, p. 15. La cursiva entre barras inclinadas (/ /) es mía para diferenciarla de la cursiva del texto original).

Y este era un cuerpo donde lo coliza, lo marica, lo fluido no era una herramienta artística de uso temporal que se retiraba a conveniencia una vez finalizado el performance: era una forma de vivir la vida, de ser la praxis de una diferencia encarnada y combatiente (Salas, 1998, p. 29).

Una versión más radical de esta diferencia encarnada y poco complaciente en el uso del cuerpo fue ejemplificada en “¿De qué se ríe presidente?” de 1989 (ver Imagen 2, p. 37), irrupción en el “Encuentro de Aylwin con los artistas”, al que el dúo no fue invitado. Aquí, unas Yeguas maquilladas, con tacos altos, *colales* y corsés lograron subirse al escenario y extendieron un cartel que leía “HOMOSEXUALES POR EL CAMBIO” entre silencio y risas por algunos minutos, para luego despedirse besando a uno de los presentes.

Con esta acción, más dramática que “Refundación”, “Las Yeguas” ejercieron lo que Carvajal ha denominado “poéticas de asalto coliza” (Carvajal, 2012, p. 60): la irrupción de una diferencia radical encarnada en espacios donde no quería pensársela y la puesta en disposición del público de nuevos elementos para reflexionar sobre la sociedad. De este modo, en un país donde todo se transaba a “espaldas de la mirada peatonal” (Las Yeguas del Apocalipsis, 1989, p. 19), Lemebel y Casas se hacían hiperbólicamente visibles, para así contrarrestar la invisibilización intencional de su existencia y de su mensaje, evidente por su no invitación a este tipo de eventos. En este sentido, respondían a la necesidad urgente de resaltar las peligrosas limitaciones de la “conspiración del consenso” de la Transición sobre el modelo de sociedad futura que imaginaba. “Las Yeguas” forzaban así la apertura de nuevos debates, aprovechando las fisuras y los intersticios para denunciar cómo el “pluralismo institucional” garantizaba la supervivencia de sistemas de represión y ocultamiento que limitaban la construcción futura de sociedad al obligar a la diversidad a ser no-contradictoria (Richard, 1998, p. 16). Y esto no lo hacían desde una homosexualidad cómoda y complaciente, sino, como ellos mismos decían, asumiéndose como “maricones forever”, los del “culo estandarte”, el “culo panfleto” y así, en un tiempo en el que todo cambiaba, daban la cara y exigían un proyecto con “una vereda para el travesti, un trazo de río, una jubilación para las putas, aliadas incondicionales...” (Las Yeguas del Apocalipsis, 1998, p. 19). Porque, como ellas mismas dijeron, o la cosa se movía con todos los marginados, con todas las diferencias con las que tenía

una deuda histórica y a todos los integraba o la democracia era sólo una versión peligrosa y complacientemente carnavalesca de la dictadura.

3. El galope a contratiempo de la cueca democrática: un arte para repensar el pasado, un arte para replantear el futuro

Si “Las Yeguas” se caracterizaron por existir desde posicionamientos marginales, como situación y experiencia vital, también se ha demostrado que operacionalizaron esta situación. En este sentido, dicha “diferencia encarnada” fue marcada especialmente respecto a la *escena de avanzada* al afirmar

nunca nos interesó continuar en la línea de los primeros performers. Estábamos complicitados [sic] con ese lenguaje, pero no éramos tributarios de él porque no nos sentíamos artistas, sino más bien una pulsión deseante (...) No teníamos idea de lo que estábamos haciendo, era el puro deseo, el impulso, y también las alabraduras que teníamos encima como homosexuales y como proletarios. Había una contención que determinó el discurso. Entonces, aunque ya éramos escritores, decidimos ocupar el cuerpo como soporte, justamente porque era la zona de dolor más visible (Neira, 1999).

Y es que en oposición a la gran mayoría de los miembros de la *avanzada*, ellos no debían asumir una identidad “otra” de manera temporal para tratar de hablar desde la calle, sino que en esta calle ellos *ya eran* “otros” (Brescia, 1989, p. 26): “eran proletas, venían de otro lado, eran sucias” (Barraza, 2013). Ellos provenían de las colonias marginales de Santiago, donde también eran rechazados por su identidad sexual. Así, aunque su pobreza los llevó al utilizar sus cuerpos para hacer arte y política, hicieron de esto un acto consciente y significativo (Oliveros, 1990), en el que asumían todas las implicaciones de su carne para hacer política de la nada, usando su cuerpo, territorio de violencia y confrontación, como bastión último de la libertad y experimentación política. Por esto, “Las Yeguas” se auto-identificaban orgullosamente con ser “araucano[s]; homosexual[es] y mapuche[s], y además pobre[s]” (Brescia, 1989, p. 27), reapropiándose de todas las “enfermedades”/ marginalidades con que los definían.

Fue precisamente esta reiteración en las demás condiciones de opresión y diferencia la que enriqueció y complejizó la homosexualidad (no la “condición gay”, pues esta constituía un discurso recolonizador que “se suma al poder, no lo transforma, no lo transgrede” [Lemebel, 2000, p. 127]) en que se fundamentó “Las Yeguas” como un “proyecto que nace desde la marginalidad consciente de un movimiento emancipador homosexual, de un arte desde el límite, desde el ‘borde con encaje’” (Robino, 1991, p. 43). Por esto es pertinente considerar que interpretaciones como las de Freire o las de Richard que enfatizan marcadamente en

la condición homosexual o travesti de este dúo para analizar su accionar y efectos son limitadas y limitantes, aunque no incorrectas. Esta crítica parte de las palabras mismas del dúo, que buscaba cruzar “los derechos humanos con la homosexualidad, porque en ese momento primaba la carnicería humana que estaba viviendo nuestro país, lo homosexual venía después” (Robles, 2008, p. 29). Lo cierto es que esto no implica que lo homosexual o lo travesti no fuera central, pero sí que es un eje que no da cuenta por sí mismo de todas las implicaciones de su obra.

Frente a esta crítica resultan más enriquecedoras propuestas como las de Carvajal (posiblemente, la mayor autoridad actual en “Las Yeguas”), quien sostiene que desde sus orígenes el dúo abogó por un sujeto marica que no se limitara a la política sexual, sino capaz de inventar estrategias de rebelión que contaminaran y se hicieran cómplices con otros flujos combativos (Carvajal, 2003, p. 8). Sin embargo, pese a lo acertado del comentario, es posible sostener que Carvajal carece de una forma más precisa de comprender esta multiplicidad de marginalidades y flujos combativos, especialmente en términos de potencial de resistencia y solidaridad. Esto es evidente cuando afirma que Casas/Lemebel.

ocupan el cuerpo como una superficie donde se materializan discursos políticos que están irresueltos en el sentido de que ponen en contacto cosas que aparentemente no tendrían relación como el SIDA y la violencia política dictatorial o bien, el imaginario colonial y las minorías sexuales o el travestismo y el discurso cristiano o la disidencia sexual y el discurso de izquierda. Ponen en relación cosas que están en tensión *sin necesariamente resolverlas y sin tampoco proponer un discurso político que sea superador*. Es decir que hay un tensionamiento de los discursos políticos que en ese momento están en crisis (...) Pero ese tensionamiento no significa que “Las Yeguas” estén proponiendo algo mejor o superador que esos discursos políticos (Longoni et al., 2012, p. 152; la cursiva es de la autora).

Es precisamente frente a esta dificultad que se propone incluir la noción feminista de “interseccionalidad” para fortalecer estas perspectivas analíticas y contradecir parcialmente lo que Carvajal plantea como “nulidad productiva” del tensionamiento. Este concepto fue acuñado originalmente por Kimberlé Williams (2016) para dar cuenta de la existencia de identidades sociales yuxtapuestas que se construyen mutuamente (diferenciándose de la suma de sus partes) y la relación de estas realidades con sistemas de opresión, discriminación y dominación, pues su entrecruzamiento crean múltiples niveles de injusticia social.

A la luz de esta noción, el contacto aparentemente aleatorio señalado por Carvajal que “Las Yeguas” plantean entre discursos se hace más coherente, en la medida en que refleja una situación vital donde ellos encarnaban varias identidades

sociales negativas/peligrosas (disidentes sexuales, militantes de izquierda y opositores de la dictadura, entre otros). Sin embargo, frente a la caracterización puramente victimizante que puede atribuírsele a la interseccionalidad, aquí se propone no concentrarse en los aspectos opresivos atados a esta noción, sino subrayar su potencialidad *creativa* en la medida en que se vincula a cómo las personas se reconocen (así sea de manera temporal) con ciertas identidades, se alían y negocian sus posiciones en relación a estas diversas categorías. En este sentido, dicho potencial positivo podría comprenderse entretejiéndolo con la noción de *conciencia de la mestiza* de Gloria Anzandúa, dentro de la cual las contradicciones y múltiples culturas que atraviesan a la mestiza deben ser afrontadas de manera flexible, alejándose de la fijeza de los paradigmas y las identidades (Anzandúa, 1998, pp. 78–81). Así, la potencialidad positiva de la interseccionalidad podría entenderse como una encarnación de la “personalidad plural que actúa de manera plural” propuesta por la autora (Anzandúa, 1998, p. 79).

Con esto en mente es posible evaluar la utilidad investigativa de esta categoría, que se ve reforzada al referirse al accionar previo del dúo, incluso en su existencia cotidiana “antes, incluso, de la legalidad del homosexualismo chileno” (Lemebel, 2000, p. 26). Desde antes del Golpe, Pedrita dibuja una escena en que las locas de géneros desordenados encarnaban “otra corporalidad tribal [que] diferenciaba sus ritos. Otros delirios enriquecían barrocamente el discurso de las homosexualidades latinoamericanas. Todavía la maricada chilena tejía futuro, soñaba despierta con su emancipación, *junto a otras causas sociales* (Lemebel, 2000, p. 92). Así, además de ser homosexuales, “Las Yeguas” se sabían atravesados por otras causas sociales y cómplices con ellas, con esos lugares de pérdida agredidos en el marco del triunfalismo neoliberal de la Transición, como eran la pobreza, la mujer, la etnia y demás (Risco, 1995, p. 17).

Sin embargo, cuando “Las Yeguas” hablaban buscaban no hacerlo desde una pretensión mesiánica de “hablar por aquellos que no tienen voz” (Novoa, 1996, p. 28), sino desde la horizontalidad de las calles que habitaban colectivamente. Así, en palabras de Lemebel, ellos querían lograr

alianzas con las minorías (...) aquellos lugares quebrados, tránsfugos, que se están reconstruyendo constantemente para sobrevivir en un sistema agobiante (...) Nunca hablo por ellos. Tomo prestada una voz, hago una ventriloquia con esos personajes. Pero *también soy yo*; soy pobre, homosexual, tengo un devenir mujer y lo dejo transitar (Gómez, 1997, p. 44).

Pero “Las Yeguas” no deseaban definirse simplemente como marginales, pues consideraban esta clasificación era una forma de anular al otro. Al contrario, y retomando la idea de la potencialidad creativa de la interseccionalidad, lo que ellos prefirieron fue tratar otras estrategias de cruces de fronteras, otros bailes por los bordes con encaje, sin que se supiera cómo entraban o salían. Y quizás la obra donde esto mejor se entiende en es “La conquista de América” de 1989.

Para su comprensión, vale empezar por recordar que las acciones estético–políticas de “Las Yeguas” son herederas heterodoxas de unas “poéticas de la crisis” chilenas y latinoamericanas, de artistas y de movimientos donde primaban las figuras femeninas. No obstante, también se ha señalado su distanciamiento parcial de estos movimientos, por medio de la modificación de algunos elementos fundamentales: no son mujeres como tal y sus espacios no fueron las galerías, sino los lugares de Santiago que redefinieron como públicos y conflictivos por medio de su existencia escandalosa. Con esta planteaban *espacialidades alternas* (Richard, 2007, p. 18)⁸ que, al transformar la ciudad y sus dinámicas socio–temporales y relacionales, abrieron efectivamente un abanico de posibilidades creativas, en el que su arte funcionó no sólo como una herramienta útil de interpelación crítica de su pasado y su presente, sino también como un lugar de posible agencia y construcción colectiva a partir de la solidarización alrededor de cicatrices comunes. Estas acciones, al interrumpir las ficciones ideales y finalizadas/terminadas de la historia (y de la historia del arte), podían generar nuevas interpretaciones que disputaran el sentido de la realidad a los regímenes de saber/poder normalizados para imaginar nuevos mundos. Concretamente, “Las Yeguas” declaraban la necesidad de repensar el pasado para ampliar cómo se concebía el futuro a partir de la necesaria inclusión de lo “marginal”, de lo acallado, de lo subyugado y de lo diferente, que había sido ignorado como parte de la historia nacional y lo seguía haciendo en el contexto de la Transición . Y fue esta re–interpretación problematizadora del pasado lo que definió “La Conquista de América” (ver Imagen 3, p. 38).

Esta intervención fue realizada en la Comisión Chilena de los Derechos Humanos el 12 de octubre de 1989 en compañía miembros de la AFDD con carteles

8 “Espacialidades alternas” es un término utilizado por Richard para hablar de las acciones (principalmente “arte situación” y “acciones de arte” de estructuras operacionales abiertas e inconclusas) de la *avanzada* que procuraron el “desbordamiento de la espacialización de la obra de arte”, pero también una denuncia figurada contra el sistema de acotamiento y vigilancia del régimen militar. Concretamente, el término define aquellos efectos transformadores (así fueran de carácter transitorio) de intervenciones de la ciudad.

de denuncia. Esta acción —cuidadosamente planificada por sus vinculaciones políticas— tuvo a “Las Yeguas” maquilladas discretamente, vestidas sólo con pantalones negros y descalzos (un ensamble marcadamente diferente a algunas de sus presentaciones más dramáticas) (ver Imagen 4, p. 39). Además, Casas y Lemebel llevaban pegados a sus torsos *walkmans* con música o el latido de sus corazones que sólo ellos podían escuchar y bailar. Lo que interpretaron fue una cueca — danza tradicional chilena de cortejo entre parejas, escogida por la dictadura como baile patrio— que bailaron juntos sobre un mapa de América cubierto de botellas de Coca-Cola rotas, en el que fueron dejando huellas de sangre, marcando así la “música” para los observadores, que sólo oían estos pasos sobre los cristales y los gritos con los que reclamaban los nombres de sus propios muertos (Salas, 1998, p. 28), como un “recado de amor al oído insobornable de la memoria” (Lemebel, 1998, p. 102).

Este juego con el pasado fue reforzado por medio del título y la fecha escogida, pues era evidente la referencia al proceso español de conquista, indisociable de su violencia y sus cicatrices, encarnadas literalmente en el cuerpo del dúo. Sin embargo, en la práctica ya común de duplicar ambigüamente al pasado y su memoria para re-pensar el presente, los artistas introdujeron elementos fundamentales que traían ese pasado lejano al pasado inmediato y, consecuentemente, al presente y al futuro. En este sentido, esta era una representación/revisión intencionada del pasado, con el fin de demostrar que “la amnesia es otra mentira del reconciliado carnaval” (Lemebel, 1998, p. 18).

Por esto, “Las Yeguas” plasmaron de forma nada discreta los efectos dañinos de la presencia del imperialismo estadounidense en toda Suramérica, representado por los vidrios de Coca-Cola. Este señalamiento era especialmente significativo al pensar que el advenimiento de la dictadura y la definición de sus prácticas estuvieron determinados por el marco continental de la “Operación Cóndor”, cuyos efectos sangrantes en la nación permanecía más allá de este episodio de violencia radical por la vigencia de prácticas como la neo-liberalización chilena de los Chicago Boys.

Por otra parte, resulta igualmente significativa la citación directa, pero divergente, de otro ejercicio de memoria fundamental practicado durante la dictadura y la Transición: la “cueca sola”, baile/protesta llevado a cabo desde el 78 por mujeres para plasmar la ausencia de sus parejas desaparecidas. Así, con la integración de estos nuevos elementos, “Las Yeguas” parecían acusar la continuidad y evolución de

sistemas de violencia y opresión históricos. De la Conquista a la independencia, de la dictadura a la Transición, la intervención extranjera seguía, la sangre seguía, la violencia seguía, la muerte seguía. Y no sólo en Chile.

Sin embargo, esta citación de “Las Yeguas” de la “cueca sola” puede ser leída como voluntariamente diferente de la original. Esta divergencia parte, principalmente, del uso del cuerpo, pues aquí el cuerpo ambiguo reemplazaba al femenino, honrando la dignidad ejecutada durante años por éste. Dicho ejercicio se relaciona a su vez con un gesto simbólico de solidaridad, posición coherente con la cercanía de “Las Yeguas” con la AFDD y las mujeres militantes en general. Pero este cuerpo ambiguo, al imitar el ejercicio de la cueca sola, también podía ser considerado como medio de denuncia contra políticas de la Transición, específicamente contra su instrumentalización institucional de este tipo de prácticas de memoria. Así, se acusaba que al hacer tradicional lo que antes era un reto desde una memoria que se negaba a quedarse quieta (literalmente), se aniquilaba parcialmente el significado del doble reto femenino a la dictadura, buscando atarlo a valores y roles tradicionales que fueron precisamente cuestionados con estas y otras citaciones/parodias. Pasaba la dictadura, pasaba también la democracia y ¿entonces qué? Si ambos confiscaban elementos del pasado colectivo para fijarlos y usarlos para justificar sus propias prácticas presentes, le restaban su potencial crítico y productivo y no sucedía nada nuevo.

Por otra parte, “La Conquista de América” no se limitaba a señalar la existencia de un dolor histórico no superado, sino constantemente revivido. Al contrario, esta re-encarnación literal —reiterada en cada paso de la cueca— de la herida irresuelta a múltiples niveles y sufrida por varios sujetos planteaba una potencialidad creativa comunitaria a partir de la creación de una zona de dolor y cicatrices comunes. Es aquí donde la comprensión del cuerpo ejecutante desde la interseccionalidad se hace útil, pues “Las Yeguas”, en su condición de cuerpos atravesados por estas múltiples “identidades marginalizadas”, podían decidir identificarse con ellas para la formación de una comunidad de dolor mayor. Así —en una versión exacerbada, pero íntimamente vinculada al gesto de las mujeres en la cueca— el dúo ponía a disposición de la sociedad unos cuerpos líquidos que buscaban trascender las marcas que los constituían como territorios, como sujetos únicos y fijos, procurando dotarlos de identidades múltiples, para señalar el cuerpo de los ausentes, constituyéndose en una suerte de archivo vivo y orgánico de la historia (Freire, 2014, pp. 270–278).

Según dicha lógica, esta acción producía una cadena de identificaciones y desidentificaciones, además de un desdibujamiento de lo público/privado. Principalmente, lograba desanclar duelo y deseo del territorio de la interioridad, para trasladarlos a una dimensión colectiva de dilucidación, ofreciéndoles no sólo a los directamente involucrados (víctimas, sobrevivientes, activistas), sino a la sociedad en general nuevas maneras de repensar sus vivencias (Taylor, 2006, p. 1675). Esta iniciativa apuntaba a descalzar la experiencia del duelo como un dolor privado que retrotraía a una situación solitaria, melancólica y paralizante, tan útil para la dictadura, para reubicarla en cambio como un lugar de aprendizaje de la vulnerabilidad corporal, como territorio de potencialidad política. Lo que proponían “Las Yeguas”, en pocas palabras, era una deconstrucción política del duelo (Carvajal, 2012, p. 62).

Pero este redimensionamiento del duelo también estaba atravesado por la inserción del deseo en su discurso. En este sentido, la ambigüedad de la noción de conquista (en términos de quién la ejecuta y sobre quién) adquiriría un nuevo significado en relación con las nociones de acción y pasividad. Esto, por el uso de la cueca (referente ya tensionado) de “Las Yeguas”, que al conformar una pareja de hombres la convertían en una escena de conquista amorosa marica, atravesada por el derramamiento de sangre, hablando ya no de una homosexualidad asexuada e higienizada, sino de una que se sabía vista como abyecta y contaminante, pero también sabía que no por eso debía ser ignorada por los movimientos de derechos humanos. De ahí que “Las Yeguas” clamaran los nombres de sus propios muertos, honrándolos en su ejercicio de las ya mencionadas “poéticas de la crisis”.

Y es precisamente ese momento de deseo y placer que se filtraba en un *pathos* de dolor, lo que permitía la reinención de la memoria, especialmente al señalar el lazo entre duelo y deseo existente en las mujeres que bailaban la cueca sola. Al resaltar esta vinculación por medio de la erotización de “Las Yeguas” de dicha protesta, estas mujeres (quienes además fueron las primeras en protestar abierta y públicamente contra la dictadura) dejaban de ser figuras abnegadas, des-erotizadas y puras *viudas*. Al contrario, se subrayaba que, ante todo, eran opositoras a las dictaduras desde cuerpos sexuados y deseantes, cuya pasión era también pasión política. Era aquí donde se les unían ciertas locas, como Lemebel y Casas, quienes también en su existencia, en su “escritura vivencial del cuerpo deseante” (Lemebel, 2000, p. 88), truncaban las ficciones de fijeza de las identidades sociales y sexuales, tan caras a la dictadura, pero también a la democracia tras ella.

Por todo, es posible considerar que en esta (y otras obras como “Homenaje a Sebastián Acevedo” [1991]), “Las Yeguas” trazaban una cercanía estratégica entre el marica, el desaparecido político, la mujer que luchaba contra la dictadura y demás marginados, exiliados dentro de su propio país, feminizados y des–marcados en sentido lacaniano. Esta potencialidad de la marginalidad hace necesario pensar la subyugación no como una condición ontológica, sino como una posición situada y relacional, donde el sujeto de la disidencia sexual (el marica proleto de colonia, la reina puta de San Camilo) no debía ser pensado como un sujeto político nuevo, ideal y mejor; sino como parte de una estrategia política de posicionamientos descentrados que podía llegar a poner en juego elementos diversos en las luchas sociales. La re–conquista, entonces, no tenía que ser sólo de arriba hacia abajo y en ordenadas filas, sino que podía pensarse desde diversos focos unidos por el dolor pasado y presente, pero no paralizados por él a futuro.

Porque lo cierto es que este futuro debía revisar su historia a profundidad desde múltiples perspectivas. En esto, ejercicios de memoria como “La conquista de América” con su amplia mirada a un pasado aparentemente irrelevante para el futuro pueden entenderse como una crítica fundamental a la Transición y a su “presentismo”. Esta era una actitud que aprovechaba la complicidad social respecto a la valoración de los efectos “positivos” de la dictadura (principalmente relativos a la economía y disciplinamiento de la sociedad), la incomodidad respecto a ciertas preguntas alrededor de la memoria y la tendencia a la auto–censura, para ocultar la vacuidad de ciertas políticas oficiales de memoria en términos de significación histórica (Richard, 1998, pp. 19–25).

Precisamente, fue contra esta ausencia de profundidad histórica que el gesto de repensar el pasado, encarnado en este tipo de obras, se tornaba crítico y significativo. Su interés era parte de la preocupación fundamental de “Las Yeguas” (especialmente de Lemebel) por aprovechar el “sin–pasado” o “punto cero de la historia” que representó la dictadura para pensar el pasado e inventar la historia desde otras perspectivas que no fueran las de los lugares de poder oficiales, única opción aparente para el “arribista malinche chileno” (Risco, 1996, p. 16). En este sentido, Pedrita criticaba al Chile contemporáneo pues “lo moderno en este país pareciera atentar siempre contra la memoria, como quien desea inventar en el día a día un país instantáneo, sin pasado (Neira, 1999, p. E12). Recordar para “Las Yeguas” era, entonces, una obligación ética y vital.

Sin embargo, el asunto de la memoria y su poder no era concebido como un mirar pasivo hacia el pasado dictatorial para grabarse una imagen contemplativa de lo que se sufrió y resistió. Al contrario, ejercicios como los de “Las Yeguas” procuraban ser procesos reflexivos y auto-reflexivos con, al menos, dos propósitos fundamentales. Primero, poner en evidencia lo selectivo y excluyente de todo proceso de construcción de un pasado histórico y demostrar que no toda recuperación del pasado era necesariamente disruptiva, pues dicho carácter dependía de los intereses que la dominaban y los términos en que se hacía. En segundo lugar, interpelar a los participantes en sus propias acciones para reactivar el pasado.

En otras palabras, existía un posicionamiento intrínsecamente crítico frente a una política de memoria de la Transición, eminentemente determinada por los pactos entre élites y, por tanto, provenientes de los lugares oficiales del poder, del consenso institucional y de la defensa de ciertos triunfos de la dictadura, creadoras de un marco que no podía aceptar planteamientos radicalmente críticos y disruptivos. Frente a esto, y aprovechando su “multiplicidad de segregaciones” (Lemebel, 2000, p. 125), el accionar estético-político “Las Yeguas” se enmarcó dentro de una concepción de trabajo sobre el pasado como un cuestionamiento crítico que buscaba abrir fisuras en los bloques de significación que la historia oficial pretendió fijar al declarar que la Transición ya se había hecho y que en Chile se vivía en democracia (Richard, 2006, p. 26).

Los ejercicios de memoria de “Las Yeguas” eran una nueva forma de “maricomprender” (palabras de Lemebel), cuyo fin era romper verdades unilaterales usando sus dobleces e intersticios para su cuestionamiento crítico desde “homosexualidad loca” como hipótesis vital, que funcionaba como

una forma brillante de percibir y de percibirse, de rearmar constantemente su imaginario de acuerdo a estrategias de sobrevivencia. La loca está continuamente zigzagueando en su devenir político, está pensando siempre como subsistir, cómo pasar, a lo mejor sin que se le note, o que se le note mucho. Y es una forma de pensar deambulante [sic], no es la forma fija, sólida del macho. La loca es una hipótesis, una pregunta sobre sí misma (Risco, 1995, p. 16).

Esta no era la versión gay, moderna y blanqueada de la identidad homosexual, esa que se beneficiaba de la aquiescencia burguesa por llenar su “cuota de tolerancia” (Lemebel, 2000, p. 18). No, la loca hacía parte de las viejas homosexualidades populares marginadas por esta integración y por este mismo rechazo la loca poseía un potencial de “subversión desterritorializante”. Su poder radicaba en su constitución como devenir, como proceso, como flujo (Longoni et al., 2012, pp. 100–104).

Y es en relación con esta fluidez y re-apropiación de las identidades negativas asociadas de manera más o menos fija a lo loca/marica (pobre, afeminado, escandaloso, indio, débil, puto, entre otros) que la interseccionalidad se reafirma como clave analítica de una potencia creativa que definía la indeterminación como estrategia de supervivencia y solidarización. Con esto, es posible elucidar sobre un aspecto fundamental de la estética marica de “Las Yeguas”: su variabilidad de expresiones. Frente a esto, la explicación sencilla es que —en términos de identificación— “Las Yeguas” eran siempre locas, mas no siempre las *mismas locas*. En otras palabras, la identidad de “Las Yeguas” estaba atravesada por lo marica/ loca; este no era un disfraz que se quitara, pero sí una actitud que se modificaba estratégicamente, que atravesaba su accionar y era utilizada para solidarizarse con otros excluidos (a los que también pertenecían), no para encerrarse sobre este único dolor.

Esta instrumentalización variable se concretó en gestos aparentemente mínimos, pero absolutamente dicentes, como su auto-identificación pública como “homosexuales” en “¿De qué se ríe presidente?”, única explícita dentro de una trayectoria donde prefirieron apropiarse de términos populares más locales y despectivos como yegua o loca; su hiperbolización de esta identidad travesti en “Lo que el Sida se llevó” (1989) o su minimización en acciones como “Homenaje a Sebastián Acevedo” (1991) o la misma “Refundación de la Universidad de Chile” (1989). Con todo, es posible plantear que la identidad que “Las Yeguas” decidían conscientemente inscribir dramáticamente en sus cuerpos se modificaba según a quien quisieran alcanzar con sus ejercicios. Así, su encarnación de la multiplicidad de identidades que los atravesaban se movía dentro de un espectro amplio que exageraba u ocultaba ciertos aspectos a conveniencia (para que, “no se le notara o se le notara mucho”), pero sin negar su convivencia dentro de sí mismos.

A su vez, esta intensidad identitaria voluntariamente inestable puede ser leída como oposición intencional frente a los peligros de un marco que abogaba por una lógica unitaria y homogeneizadora como guía de los ejercicios de memoria (y de la vida en general), garante de la transparencia, comunicabilidad y univocidad de los significados. El no tener un solo nombre ni una geografía precisa donde enmarcar su deseo y su “clandestina errancia” (Lemebel, 2000, p. 62) permitió a “Las Yeguas” encarnar una nueva perspectiva más amplia para mirar al pasado. Esto facilitaba un desplazamiento de la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales desde posiciones laterales

y descentramientos híbridos respecto a las jerarquías discursivas, las estructuras de poder y la lógica misma de la Transición (Richard, 1998, p. 3; Lazzara, 2006, p. 25).

Con todo, vale afirmar que para “Las Yeguas” y otros, estas formas fluidas y subterráneas de *hacer* y *ser* se constituyeron como maneras minoritarias de hacer política frente a la desaparición de los grandes discursos utópicos/distópicos (depende del observador) que significaron la dictadura y la Transición. Estas existencias, con sus constantes fugas del ojo censor, re-articularon permanentemente la realidad. Tanto así, que Lemebel llegó a imaginar el enorme poder de solidaridad y de la fluidez, de la combinación de flujos vitales que podrían lograr que, quizás, en una

América Latina travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales (...) aflore un mariconaje guerrero que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia. Una militancia corpórea que enfatiza desde el borde de la voz un discurso propio y fragmentado (...) Tal vez lo único que decir como pretensión escritural desde un cuerpo políticamente no inaugurado en nuestro continente sea el balbuceo de signos y cicatrices comunes (...) Quizás este deseo político pueda zigzaguear rasante estos escampados (Lemebel, 2000, p. 128).

Por esto, es posible afirmar que en la vida y obra de Casas y Lemebel lo post-identitario no era post-ideológico. Al contrario, la identidad plural que operaba en modos igualmente plurales en torno a su encarnación de la loca múltiplemente marginada y, por tanto, múltiplemente despierta, reclamaba un lugar activo al lado de los desposeídos del capitalismo triunfalista de la llamada post-dictadura, pues elementos fundamentales de la dictadura perduraban. Esto era producto de la capacidad de su accionar de generar una noción amplia y diversa de conexión, solidaridad y, por qué no, amor⁹. Pero esta era una pasión que no se limitaba a una observación pasiva, sino que en su misma redefinición de lo político por la irrupción de la fuerza desestructurante del deseo se veía llamada a actuar sobre la realidad. Esto para que su diferencia encarnada no se quedara en una mirada casi nostálgica del pasado y lo fallido de este, sino que activara lo rescatado como herramienta subversiva y potencialmente creadora de la mano de los demás “otros”.

4. Conclusiones

En “Ejercicio de memoria” (1997), despedida artística de “Las Yeguas”, el dúo realizó una conferencia performática de su obra. Esta última aparición la

9 Lemebel afirmaba “Yo no soy tolerante ni tampoco democrático. Y no tengo amigos, tengo amores —eso de los amigos, de cumpa, del yunta— es tan masculino” (Carelli, 2011).

hicieron discretamente travestidos, exponiendo frente a un cartel que anunciaba lo que puede considerarse como la esencia de su accionar: “hablo por mi lengua, mi sexo, mi social–popular”. Este eje creativo, planteado por ellos mismos, en el que lengua, sexo y social popular formaban una unidad indisociable y modeladora de sus voces parece comprobar un argumento central a este texto: la utilidad de la idea la interseccionalidad y de la conciencia mestiza como eje analítico dinámico para aproximarse a acciones como las de “Las Yeguas”. La evidencia empírica sugiere, entonces, que procurar comprender el accionar del dúo a partir del diálogo entre identidades marginales/marginalizadas (sin dar primacía absoluta o estática a referentes como la sexualidad o la expresión de género), pueden enriquecer análisis de este tipo de obras, incluso más allá de “Las Yeguas” mismas. Ciertamente, resulta fundamental ser cautelosos para no imponer esta noción teórica a actuaciones que no le corresponden. Sin embargo, en este caso, referirse a ideas propias de “Las Yeguas” como la de la “hipótesis loca” o de “hablar por la diferencia” (aquí entendido como “diferencia radical”) pueden resultar fundamentales para justificar y matizar su utilidad analítica. Dichas ideas permiten la comprensión de una reapropiación productiva de las múltiples marginalidades, donde estas se conciben como posicionamientos potencialmente creativos que no sólo nutren la capacidad de resistir, sino también de imaginar mundos nuevos (hooks, 1999, p. 207).

A esta luz, la “diferencia radical” encarnada por “Las Yeguas” es fundamental, pues existir en las calles en estos cuerpos radical y voluntariamente distintos, los publicitaba como primeros territorios de libertad desde los que querían conquistar otros espacios (Brito, 2011, p. 65). Esta conquista partía de la puesta en evidencia de la contingencia de las múltiples estructuras heredadas del pasado que se creían inalterables, no sólo a través de su acciones, sino también a partir de su forma misma de *existir*, actuación que desde la dictadura ellos consideraron su mejor performance (Barraza, 2013). Todo esto refuerza la idea surgida partir del diálogo crítico con Carvajal: el accionar estético–político de “Las Yeguas” debe comprenderse como fundamentalmente atravesado por una fuerza creadora y propositiva, cimentada en la conciencia de la íntima relación entre un presente siempre perfectible a futuro, que empezaba por el cuestionamiento de qué tan pasado era realmente el “pasado”.

Esta remembranza que no aceptaba el pasado en cuanto a pretérito, sino como pendiente con necesidad de múltiples expresiones se oponía a la idealidad de la construcción de *una* verdad transparente y cerrada, vinculada a gran parte de los ejercicios oficiales de memoria de la Transición. Al contrario, las propuestas de “Las Yeguas” subrayaban la centralidad de la diversidad de visiones y la

solidaridad con otros para crear un presente donde cupieran todos. Ciertamente, en “Las Yeguas” es imposible hablar de una propuesta programática de amplio alcance para el futuro, pero este nunca fue su interés: el *quid* del mundo que deseaban y proponían estaba en su escala. La suya no era la propuesta de una utopía revolucionaria radical, totalizadora o purificadora, como podrían entenderse los proyectos de la UP o la dictadura, ni del presente perfectamente consensuado de la Transición. No, su accionar planteaba un reajuste radical con las estrategias utópicas, afirmando otras formas de pensar el pasado y hacer el futuro, que no eran más que transformaciones del presente al existir de otras formas. Quizás su propuesta sea comprensible como una “utopía mediocre” (Longoni et al., 2012, p. 12) como la creación efímera, provisional y microescalar, pero no menos real, de un presente habitable. Y, quizás, en la reiteración combativa de este gesto de existir de otras maneras, apostaban a buscar la creación colectiva de una utopía mayor, que es un horizonte inalcanzable hacia el que siempre se camina, pero que sirve precisamente para eso: para caminar.

Bibliografía

1. Anzandúa, G. (1998). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Book.
2. Avorgbedor, D. (1999). The Turner–Schechner Model of Performance as Social Drama: A Re–Examination in the Light of Anlo–Ewe ‘Haló. *Research in African Literatures* 30(4), 144–155. DOI: 10.1353/ral.2005.0026
3. Barraza, A. (2013). Francisco Casas y la mejor performance que se ha hecho en la historia de Chile. *Fisuras* S/N. Disponible en <http://angelabarrazarisso.blogspot.com.co/2013/01/entrevistafranciscocasas.html>
4. Brescia, M. (1989, octubre 17). “Las Yeguas del Apocalipsis” en una acción de arte. *La Época*, 26–27.
5. Brito, E. (2011). El cuerpo performático de los años 80. En M. Barría y F. Sanfuentes (Eds.), *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile* (59–71). Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile.
6. Butler, J. (2012). Cuerpos en alianza y la política de la calle. *Transversales* 26: 1–18.

7. Carelli, G. (2011, enero 13). Pedro Lemebel; escribo con el pálpito urbano. *El Clarín*. Disponible en https://www.clarin.com/rn/literatura/Entrevista_Pedro_Lemebel_0_HJksMZuaDme.html
8. Carvajal, F. (2003, noviembre 7 y 8). *Prácticas artísticas de la disidencia sexual y perturbaciones sobre los signos de la izquierda política* [relatoría de la presentación en VII Jornadas de Jóvenes Investigadores], 1–18. Disponible en <https://www.aacademica.org/000-076/217>
9. Carvajal, F. (2012). Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento. *Carta 3*: 60–62.
10. Carvajal, F. (2014). El duelo innombrado. Reseña de *La Conquista de América* en *Perder la forma humana. Aletheia*, 5(9), 1–8.
11. Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
12. Errázuriz, P. (1989). “La conquista de América”. Disponible en <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>
13. Freire, M. F. (2014). *Territorios políticos, cuerpos politizados. Acerca del género en el arte de acción: Chile (1973–1992)* (tesis de doctorado), Disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/664025>.
14. Gajardo, A. (1995, junio 2). De los escándalos a la escritura. *La Época*, 15.
15. Gómez, A (1997, septiembre 21). Es necesario liberar algunas perversiones. *La Tercera*, 44.
16. Hooks, B. (1999). *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
17. Las Yeguas del Apocalipsis (Agosto 1988). “Las Yeguas” Troykas: que no muera el sexo bajo los puentes. *Revista Trauko* 16, 19–20.
18. Lazzara, M. (2006). *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory*. Florida: The University Press of Florida.
19. Lemebel, P. (1998). *De perlas y cicatrices. Crónicas Radiales*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

20. Lemebel, P. (2000). *Loco afán. Crónicas del sidario*. Barcelona: Anagrama.
21. Longoni, A., Davis, F., Carvajal, F., Gamarnik, C., La Rocca, M., y Laboureau, G. (2012, 26 y 27 de Octubre). *Seminario Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* [Relatoría seminario]. Disponible en http://ciacentro.org.ar/sites/default/files/perder_la_forma_humana_completo_corregido.pdf
22. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2012). *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* [Proyecto Expositivo]. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
23. Neira, E. (1999) Las estrategias del deseo. *Rocinante* No.9 Año II, s/p.
24. Neira, E. (1999, febrero 21). La metáfora de la subversión. *El Mercurio*, E12.
25. Nestaud, R. (2001). *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
26. Nilo, U. (1988). “La Refundación de la Universidad de Chile”. Disponible en <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-refundacion-universidad-de-chile/>
27. Novoa, S. (1996, septiembre 25). Lemebel se ríe del Sida: “Es la autodefensa de los homosexuales”. *La Época*, 28.
28. Oliveros, O. (2010, Septiembre 10). Francisco Casas acusa: “Me parece impactante que no existan trabajos de “Las Yeguas” en el Museo de la Memoria. ¡Eso es homofobia!”. *El Mostrador*. Disponible en <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/09/10/me-parece-impactante-que-no-hay-trabajos-de-las-yeguas-en-el-museo-de-la-memoria-eso-es-homofobia/>
29. Pini, I. (2009). “Memoria y violencia: reformulando relatos”. *Ensayos. Historia y teoría del arte* 16, 43–63.
30. Ramírez, E. (1989). “¿De qué se ríe presidente?”. Disponible en <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1990-de-que-se-rie-presidente/>
31. Richard, N. (1989). *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor.

32. Richard, N. (1998). *Cultural Residues: Chile in Transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
33. Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
34. Risco, A. M. (1995, junio 18). “Escrito sobre ruinas”. *La Nación*, 16–17.
35. Robino, C. (1991, 26 de agosto–01 de septiembre). Las últimas locas del fin del mundo. *Hoy*, 42–45
36. Robles, V.H. (2008). *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual en Chile*. Santiago: Editorial Arcis y Editorial Cuarto Propio.
37. Salas, F. (1989, mayo 1). Las Yeguas del Apocalipsis. *Cauce*, 26–29.
38. Schechner, R. (2006). *Performance Studies. An introduction*. New York: Routledge.
39. Taylor, D. (2005). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Hemispheric Institute*, Nueva York, 2005, s/n p: 4–6.
40. Taylor, D. (2006). Trauma and Performance: Lessons from Latin America. *PMLA* 121, No. 5: 1674–1677.
41. Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance: (7–31)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
42. Wilde, A. (2007). Irrupciones de la memoria: la política expresiva en la transición hacia la democracia en Chile. En H. Pons (Ed.), *Chile: los caminos de la historia y la memoria (1–42)*. Santiago de Chile: Anne Perotin Dummon.
43. Williams, K. (2016, octubre 26–28). *The Urgency of Intersectionality* (TEDTalk en TEDWomen 2016]. Disponible en https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality/transcript



Imagen 1

Ulises Nilo

Refundación de la Universidad de Chile

Fotografía, 1988. Colección personal del autor

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>

Registro fotográfico de Francisco Casas y Pedro Lemebel desnudos sobre la yegua en la que desfilaron en campus universitario Juan Gómez Millas



Imagen 2

Eduardo Ramírez

¿De qué ser ríe presidente?

Fotografía, 1989. Original tomado de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Chile, cortesía del “Archivo Yeguas del Apocalipsis”

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>

Detalle de la subida triunfal de “Las Yeguas” al escenario del encuentro de Aylwin con los artistas, donde se puede ver desde la absoluta sorpresa de algunos observadores hasta la aparente sorna de muchos, quienes no parecían entender la profundidad del mensaje a transmitir



Imagen 3

Paz Errazuriz

La conquista de América

Fotografía, 12 de octubre de 1989. Colección personal de la autora

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>

Captura de la adaptación de la “cueca sola” por parte de “Las Yeguas” en la Comisión Chilena de Derechos Humanos, evidente por el cartel al fondo. Aunque sutiles, aquí se pueden apreciar los cristales rotos a lo largo del mapa de Suramérica sobre los que “Las Yeguas” bailaron



Imagen 4

Paz Errazuriz

La conquista de América

Fotografía, 12 de octubre de 1989. Colección personal de la autora
Captura de un ángulo y tiempo diferente de esta acción estético-política,
donde se puede apreciar a quienes se asume como miembros de la AFDD a un costado