

La convulsión coliza¹

Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis

Fernanda Carvajal²

En 1988, Francisco Casas y Pedro Lemebel se montaron sin ropa sobre una yegua. A lento galope, entraron a la Universidad de Chile para re-fundarla. Buscaban reiterar el gesto fundacional de Pedro de Valdivia cuando irrumpió en Santiago y la decretó capital del *Reyno de Chile*, trocando el ademán poderoso y viril del conquistador en armas, por la vulnerabilidad de la desnudez. Los dos cuerpos acoplados, escenificaban la *montura* en el sentido sexual y militar del término haciendo ingresar desobedientemente el deseo homosexual 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.

Con esta acción las Yeguas del Apocalipsis entraban a escena por primera vez. Es difícil hacer calzar bajo una sola categoría el trabajo que desarrolló este dúo, escurridizo a las etiquetas que les han atribuido tanto el discurso artístico y la crítica cultural, como el movimiento homosexual, con el cual tuvieron una relación continuada pero en tensión. Las Yeguas del Apocalipsis inscribieron en el espacio público una corporalidad anfibia y una praxis que contribuyó a abrir un espacio de inteligibilidad para la diversidad sexual. Sería

un contrasentido acotar el trabajo del dúo a un género artístico, pues sus intervenciones atravesaban desde el testimonio político hasta performances paródicas del travestismo prostibular.³ Su activismo político tampoco es legible en términos partidarios, ni en los códigos tradicionales de la protesta o el panfleto clásicamente militante.

Uno de los primeros abordajes del trabajo del dúo proponía la categoría de *travestismo latinoamericano*. Richard (1993) concebía el *travestismo* en términos de simulacro, identidad residual y ejercicio citacional, en una superposición de las reflexiones de Baudrillard y Derrida, que puede considerarse un “anticipo local de las futuras nociones del género como construcción performativa”.⁴ Sin embargo, en ese discurso, el travesti era en algún punto subordinado, “estetizado” en términos de un doblaje femenino: de un sujeto que se calza máscaras y ropajes de mujer y podía así ser concebido estratégicamente, como contrapartida femenina a un poder gay supuestamente masculinizado.⁵ No entraremos aquí en la amplia discusión local sobre la categoría *travestismo*.⁶ Sólo queremos retener que ésta resulta insuficiente para abordar el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis. Para Casas, la categoría de travestismo terminó por desplazar el análisis crítico del heterogéneo corpus de intervenciones del dúo y habría invisibilizado el cos-

1> 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.

2> **Fernanda Carvajal** es socióloga y miembro de la Red de Conceptualismos del Sur.

3> Sutherland, Juan Pablo. *Nación Marica. Prácticas Culturales y Crítica Activista*, Santiago, Ripio Ediciones, 2009.

4> Rivas, Felipe. “Performatividad y Subversión sexual en la teoría del arte chileno de los 80”, Santiago, 2009. Inédito.

5> Richard menciona el primer Encuentro de Homosexuales realizado en Concepción en 1991, situando al travesti

como figura que dislocaba la política masculinista y partidista dentro del mundo gay (aludiendo al Movimiento de Liberación Homosexual, MOVILH). Richard, Nelly. *Masculino/Femenino*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993.

6> Ver Rivas, *op. cit.*

tado más radical de su trabajo. Acciones como la lectura del Informe Rettig (1991)⁷ o la performance a Sebastián Acevedo en Concepción (1993), entre otras, desbordarían el *travestismo*.

Por su parte, en un texto reciente Mellado, analiza el trabajo de Carlos Leppe, Juan Dávila y las Yeguas del Apocalipsis, en términos de lo que él entiende como obras y discursos *proto-queer*. Esta noción buscaría designar prácticas que según Mellado, 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”.⁸ Aunque Mellado explica las condiciones de emergencia de la trilogía Leppe-Dávila-Yeguas del Apocalipsis en el escenario dictatorial; la categoría *proto-queer* termina por establecer una *relación a priori* entre la teoría queer (y las experiencias que la retroalimentaron) y las prácticas que surgieron en Chile desde fines de los años setenta.

La categoría de *travestismo* y la noción *proto-queer* son parciales y ponen distintos énfasis que nos parece necesario explicitar y revisar. Por otro lado, cabe notar que descontando la fotoperformance “Las dos Fridas”, que ha sido objeto de diversos textos, poca atención crítica se ha puesto a otras intervenciones del dúo. Aquí planteamos hipótesis todavía iniciales, que sostienen que sería necesario volver a las obras y al discurso de las Yeguas del Apocalipsis, subrayando la singularidad de su práctica, pues es ahí donde se encuentran aquellas zonas indóciles que desafían los relatos ya asentados. En los siguientes apartados analizaremos el nombre del dúo como un

enunciado que produce una particular subjetividad, para luego abordar la intervención “La conquista de América”.

Las paradojas del nombre

En su *Lenguaje, poder, identidad*, Judith Butler se pregunta por el poder de herir que tiene el lenguaje. Por la fuerza que ciertos *nombres ofensivos* ejercen 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 performativo, 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. 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 le disputaban así al discurso machista un insulto de género femenino, al tiempo que se apropi-

7> Informe elaborado en Chile entre 1990 y 1991 por la Comisión de Verdad y Reconciliación sobre las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura de Augusto Pinochet.

8> Mellado, Justo Pastor. “El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la plástica chilena”, en Aliaga, Juan Vicente (ed.). *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en*

el arte, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2009. Agradezco a Fernando Davis el acceso a este texto.

ban de la figura del Apocalipsis, traducida por ellos como una referencia al SIDA, que en ese momento carecía de tribuna política. Por otro lado, al revisar las entrevistas al dúo en la prensa de oposición de la época, se aprecia que la demanda de autodefinición, es resuelta por Casas y Lemebel con un discurso donde la identidad de género en términos binarios parecería estar constantemente desplazada, a la vez que se desmarcaban de la figura del *gay*, que veían como una posición asociada al mercado y al poder masculino. Así, en una entrevista publicada el 1989, el periodista interroga: “¿Por qué yeguas?”. El dúo responde: “Yegua, yagua, yagana o piel roja. ¿Tú sabes que las machis eran maricas? Nosotros somos chamanas sexuales, iniciadoras de hombres... Dos maricas”.⁹ Ante la pregunta por la identidad, aparece no sólo una declaración pública de homosexualidad todavía excepcional en el Chile de la época, si no a la vez, una respuesta sustitutiva. Así lo muestra la serie “*yegua, yagua, yagana*”, que habilita la asociación de “las yeguas” con etnias que estaban extinguiéndose. Y es que Lemebel y Casas definen la marginalidad de su identidad de género, en contigüidad con la marginalidad económica y también racial: “Si eres araucano; homosexual y mapuche, y además pobre, significa doble o triple marginalidad”.¹⁰ Por otra parte, en la respuesta habían contradicciones en el género gramatical: “*nosotros somos chamanas*”, disolviendo el ensamblaje heteronormativo entre sexo y género. La respuesta no fija un referente, sino que produce múltiples identificaciones que no pueden trabarse en una identidad indivisa, a la vez que pone en marcha una forma de catacresis. Pues los insultos –yegua, marica– son también un modo de catacresis: la ofensa como acto de habla per-

formativo puede darle una existencia social al cuerpo pero de un modo paradójico: “Tal acto de habla le puede poner a uno en su puesto, *pero* ese puesto puede no tener lugar”.¹¹ Este lugar social imposible ha quedado inscrito en las tensiones que tuvo el dúo con el mundo de la oposición a la dictadura. Así, aunque la relación de Casas y Lemebel con emblemáticos miembros del PC como Gladys Marín era viable y pública, dentro de la estructura partidaria eran una figura imposible, como lo demostró la irrupción del dúo en el Estadio Santa Laura en un acto masivo del partido donde tras la injuria pública, Casas y Lemebel salieron física y moralmente dañados. Aun así, el dúo generó un discurso de permanente identificación y desidentificación con diversos sectores subalternos, actualizando así la problematización de un sujeto político plural, que aunque de otra manera, ya estaba presente desde los primeros ochenta, en el movimiento popular, en las agrupaciones feministas, de jóvenes y pobladores, cuyos caminos como alternativa a la dictadura neoliberal, fueron descartados en el proceso pactado de recuperación democrática.

La conquista de América

El 12 de octubre de 1989, en la Comisión de Derechos Humanos, las Yeguas del Apocalipsis realizaron la intervención “La conquista de América”, también conocida como “La cueca del maricón”.

Para comprender esta acción hay que considerar algunos antecedentes del baile, que aquí sólo mencionamos brevemente. La cueca como danza que consuma la “conquista” amorosa de un hombre hacia una mujer, ha estado orientada hacia criterios de performatividad social que reiteran y reproducen la heteronormatividad. En los años

9> Salas, Favió. “Las Yeguas del Apocalipsis”, en *Revista Cauce*, N° 204, Santiago, 1989, p. 27.

10> Brescia, Maura. “Las Yeguas del

Apocalipsis en una acción de arte”, en *Diario La Época*, Santiago, 17 octubre de 1989, p. 27.

11> 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.

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. 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 mujer que baila la cueca sola, contornea otro cuerpo ausente ante el que es vulnerable no sólo por dolor, sino también por el deseo que esa ausencia compromete. Por otro lado, las madres y esposas chilenas bailaban la cueca sola vestidas de negro, como viudas, lo que tornaba nefasta la evocación ejercida por el baile, pues se trataba no sólo de una ausencia, sino de la desaparición forzada del ser querido que de pronto se convierte en fantasma, en espectro. La violencia ejercida en los centros de detención de la dictadura consistía en la supresión de la identidad. Recordemos que el primer hito en los centros de detención era sustraer al prisionero su nombre que, como vimos, es quizá el principal configurador de la existencia social. Si la persona quedaba reducida a puro cuerpo, desde el punto de vista de la violencia, parecería que no hay daño posible, pues la violencia se ejercería contra sujetos irreales, contra vidas ya negadas, que nunca habrían existido: “la desrealización del otro” –señala Butler en sus reflexiones sobre el duelo– “quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una inter-

minable condición de espectro”.¹² Así, si es que hay una configuración del desaparecido en la cueca sola, ésta alude a esa violenta desrealización del sujeto, que queda en una zona liminal, para el cual incluso la muerte y el duelo quedan despojados de realidad. La pregunta por los límites que definen qué duelos, qué pérdidas podemos reconocer como pérdidas, es uno de los ejes que atraviesan la intervención que las Yeguas del Apocalipsis realizaron en la Comisión de Derechos Humanos.

Casas y Lemebel estaban sentados a un costado de la sala, inmóviles y descalzos, con sobrios pantalones negros y con un personal estéreo adherido al pecho descubierto, que reproducía una cueca que sólo ellos escuchaban. Al frente de ellos, en el piso había un mapa de América Latina dibujado y sobre él, vidrios trizados. A las 12:00 del día se levantaron, alzaron un pañuelo blanco y comenzaron a bailar cueca con todas las figuras, el ocho, el semicírculo, las vueltas. El baile fue tomando vigor paso a paso mientras el mapa se teñía de rojo.

Es posible pensar la intervención de Casas y Lemebel 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 aquel dolor, llevándolo a la fisicalidad del corte. Citar la figura de la viuda, de la mujer doliente que baila sola, era somatizar el dolor haciéndolo propio, al tiempo que extendían el reclamo de justicia por los desaparecidos políticos, a homosexuales asesinados impunemente en América Latina. Lemebel y Casas hablaban de “homodictadura” para referirse a dichos crímenes y agregaban: “Por eso la lectura de las yeguas es un poco cristiana, somos el cuerpo flagelado anónimo, también esos crímenes son políticos. Por eso

12> Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 1997, p. 15.

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!’”.¹³ Había aquí una alusión a la criminalización de la homosexualidad¹⁴ 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: “Recientemente en esta pactada democracia, el mismo periódico populachero enarbolando otro cuerpo inerte declara: Crimen pasional entre colitas. Este sucio mecanismo de encubrimiento (...) se usó en los primeros años dictatoriales: Enfrentamiento entre terroristas”.¹⁵ Pero también, la cueca de Lemebel y Casas desorientaba la trayectoria (heterosexual) del deseo: dramatizaba un cortejo entre dos hombres que extraviaba los cuerpos y deseos con que el baile criollo ordena y performa el género según el binomio masculino/femenino. Y era 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: aparecían así otras pérdidas, las

de aquellos devastados por la enfermedad. Por último, esta acción, al darle relieve al lazo entre duelo y deseo, habilitaba una relectura de la cueca sola bailada por mujeres. 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, o quizá por ello, puede pensarse que lo perturbador de esta acción es que permitiría amplificar la construcción de las identificaciones de la mujer que resiste a la dictadura; no sólo 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. Las Yeguas del Apocalipsis instalaron en el escenario social el reclamo civil de derechos junto a una corporalidad lúdica y lúcida, que rebatía cualquier postura que defendiera la homosexualidad como algo homogéneo. Y lo hicieron desde una subjetividad plural capaz de identificaciones inesperadas pero que resignificaban permanentemente su discurso político –así, la identificación colita/terrorista, impregna una vez más su contienda de un discurso antidictatorial y antineoliberal– a partir de gestos que des-montaban, jugaban en y disputaban por los límites que definen el campo de lo inteligible.

13> Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 60.
14> Salas, *op. cit.*

15> El entonces vigente artículo 365 criminalizaba las relaciones entre personas adultas del mismo sexo.
16> Lemebel, Pedro. “Los Matarón por

atrás”, en *Revista Página Abierta*, N° 29, Santiago, 1990, p. 20.