

Cuerpo de retaguardia

Arte y disidencia sexual en el Chile postdictatorial

Fernanda Carvajal

*Nos montamos y se detuvo el tiempo, solo se escuchaba la flauta y los cascos del caballo acercándose a las rejas
que se abrieron y entramos con todo el pueblo.*

Yeguas del Apocalipsis¹

I. No somos, jugamos, ese es el peligro.

El año 1990, en la Galería Bucci en Santiago de Chile, Francisco Casas y Pedro Lemebel— Las Yeguas del Apocalipsis— escenificaron en vivo *Las dos Fridas*, una cita a la obra homónima de Frida Kahlo que luego pasaría a la historia como pieza fotográfica. Se trata de una de las pocas obras del dúo que recibió una inscripción textual, al ser leída por el feminismo crítico (Franco 1996, Richard, 1998) como un desmontaje de la categoría “mujer” concebida como unidad esencial y a la vez, como una dislocación de los usos de Frida como fetiche exótico en el mercado del arte latinoamericano. Ya desde aquellas lecturas de los años noventa, es posible pensar que *Las dos Fridas* de Lemebel y Casas constituye una de las piezas del dúo que interpela de manera más explícita al mundo del arte. No sólo fue la única obra de las Yeguas del Apocalipsis exhibida en un espacio propiamente artístico, si no que en sus procedimientos cita la genealogía del autorretrato pictórico de artista y de sus técnicas de autoficcionalización de la identidad. Pero a diferencia de la pintora, cuyo soporte de (auto) representación es exterior a su propio cuerpo, en el caso de Casas y Lemebel, aquél soporte es, al decir de Sarduy, “tautotópico” (Sarduy, 1982: 83). *Las dos Fridas*, puede ser pensada como una pieza en que las Yeguas del Apocalipsis juegan al artista, al hacer de su cuerpo su propio autorretrato para ingresar en la historia del arte traficando su corporalidad marica, agresivamente lumpen, bajo el nombre de *otra*: Frida. Frida como camuflaje para extrañar la mirada y advertir que tanto la raza como el género son ficciones poderosas y sus efectos, manifiestan fuertes recodificaciones en los años de la propagación del Sida. Es decir, para problematizar lo que la historia del arte y su ímpetu modernizador borra, soslaya y enmudece, toda vez que en sí misma, dicha historia constituye un dispositivo discursivo y político de producción y disciplinamiento sexual y racial.

El cuadro de Kahlo, *Las dos Fridas*, muestra una doble imagen de la pintora que aparece ataviada al estilo victoriano de un lado y del otro, vestida de tehuana. La Frida victoriana tiene tijeras

¹Las Yeguas del Apocalipsis, entrevista de Favio Salas, Revista Cauce, p.29. Se refieren a la acción *Refundación de la Universidad de Chile*, que no abordamos en este texto. Para un abordaje de la acción ver: Carvajal, Fernanda. “Yeguas” En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años setenta y ochenta* en Chile, Lom, Santiago de Chile, 2011, pp.15-50.

médicas en la mano con las cuales ha cortado las arterias de su corazón, mientras que la tehuana sostiene un retrato en miniatura de Diego de Rivera. Como señala Jean Franco, “esta pintura se ha convertido en un ícono que inspira todo tipo de interpretaciones en torno a los temas del sufrimiento femenino, al dolor por el divorcio con Diego [de Rivera] y a la estética de la autorepresentación” (Franco, 1996, 117).

El cuento de la mujer víctima y sufriente asociado a Frida, que el feminismo crítico buscaba desmontar, queda transmutado en la fotoperformance *Las Dos Fridas* de Francisco Casas y Pedro Lemebel, en la escenificación de un otro amenazante, indefinido sexualmente, y que en el contexto de la propagación del SIDA, queda marcado como peligro, como posible portador de la enfermedad.

Las Yeguas del Apocalipsis reiteran la alusión a la estratificación racial y de clases del cuadro original al posar uno con una falda victoriana y otro con una tehuana. El vestido aparece ahí como una piel artificial, como marca de lo blanco o de lo indio. Francisco Casas tiene en sus manos unas tijeras y Pedro Lemebel un pequeño espejo, a cambio del retrato de Diego de Rivera en el cuadro original¹. En vez de la misma persona con aspectos diferentes que presenta el cuadro de Frida, en la fotoperformance de las Yeguas hay dos rostros distintos. Se trata de dos cuerpos simbióticos, (auto) intervenidos y acoplados por aparatos quirúrgicos. En tanto cuerpos que se exponen en su artificialidad ambos están con el torso descubierto, con un corazón dibujado adherido al pecho que remite a la gráfica fisiológica de las láminas escolares. Sus arterias están intervenidas y enchufadas por conductos en una transfusión sanguínea. Por uno de los extremos de la sonda, caen gotas de sangre que manchan la falda de Francisco Casas, alterando el blanco inmaculado del vestido y prefigurando la llegada del Sida como nueva «mancha» (o estigma) social. La imagen, sugiere así que el antiguo miedo a la sangre heredado desde la colonia, el remoto temor a los flujos que a través de la sexualidad propagaron la contaminación de razas y estatus que debían permanecer jerarquizados y puros (sin tocarse, la aristócrata y la india), retornará con fuerza adherido al imaginario del contagio del Sida.

De alguna manera, *Las dos Fridas*, permite anudar varios de los problemas que recorreremos a lo largo de este texto, tanto por que permite ver cómo la parodia travesti y el Sida pueden cruzarse en un gesto decolonial, como por lo que deja aún en suspenso, esto es, las formas no siempre lineales o unívocas en las que la disidencia sexual interviene en los desmontajes identitarios y moviliza su deseo de emancipación.

Las Yeguas del Apocalipsis irrumpen en el campo cultural chileno el año 1988, en el ocaso de la dictadura, el mismo año en que Augusto Pinochet es derrotado en las urnas a través de un plebiscito, viéndose obligado a llamar a elecciones democráticas. Dos años más tarde, en 1990 asume Patricio Aylwyn, el primer presidente electo tras 17 años de dictadura. Sin embargo, la transición democrática chilena trazó más continuidades que rupturas con la dictadura, dando vigencia a su modelo económico y heredando su constitución política.

En ese contexto, las Yeguas del Apocalipsis, ejercieron públicamente su disidencia sexual. Bajo consignas como “no somos, jugamos, ese es el peligro”, mostraron la insuficiencia de la categoría “homosexual” para inscribir los procesos de ficcionalización de la identidad que ponían en juego. El peligro no era sólo la indeterminación de identidades sin límites claros, que desafiaba los códigos de la masculinidad heterosexual dominante. En las Yeguas del Apocalipsis, el peligro era también una cuestión (económica, ideológica) de clase que reforzaba sus adhesiones políticas y generaba anticuerpos en el mundo artístico.

El campo cultural chileno a fines de los años ochenta, atraviesa un momento en que se manifiesta con fuerza el retorno a la pintura, como reacción al experimentalismo intelectual de la denominada “*Escena de Avanzada*”, que se había desarrollado entre los años 1975 y 1983. “Escena de Avanzada” fue el término acuñado por Nelly Richard (1986) para nombrar la alianza que se da entre obras de carácter fuertemente experimental y críptico, en ruptura con los formatos tradicionales del arte que predominaban hasta ese momento en Chile; y una densa escritura crítica que revolucionaría la crítica de arte local, en la que aún primaba un carácter fuertemente impresionista, al tomar referencias teóricas postestructuralistas y semiológicas. La categoría “Escena de Avanzada”, en tanto principio ordenador, ha sido revisada polémicamente en los últimos años (Oyarzún 1999^a; Thayer, 2003; Richard, 2004). Por un lado, “Escena de Avanzada”, fue un nombre que estratégicamente, buscaba tomar distancia de la noción moderna de “vanguardia artística” toda vez que dicha categoría tendería internacionalizar las historias del arte metropolitano para, en cambio, destacar y descentrar la especificidad local de una “escena de emergencia” en un contexto autoritario (Richard, 2004). Por otro, la “Escena de Avanzada” en su autoproclamado quiebre respecto a la producción artística del período anterior al Golpe de Estado, se constituyó en canon para el mundo artístico local, inscribiéndose ella misma en una lógica modernizadora, en la lógica acumulativa del progreso y de la superación, que desde cierto punto de vista y como efecto fuera de control, la situaba en tanto discurso, en una *relación ambigua* con el discurso fundacional de la dictaduraⁱⁱ y su compleja anudación entre violencia y progresoⁱⁱⁱ.

Pero si la “Escena de Avanzada” había declarado el fin de la pintura en su crítica y quiebre respecto a la generación de pintores informalistas de los setenta, a comienzo de los años ochenta, se produce lo que ha sido nombrado como “un retorno” a la pintura, encarado por jóvenes artistas que vuelven a la tela bajo la influencia de la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán. Sin embargo, como señala Galende (2009), la idea de “retorno” habla de un conjunto de estrategias que no sólo hablarían de una recuperación de la representación pictórica, sino de la puesta entre paréntesis de la escena de arte experimental que venía desarrollándose desde comienzos de la dictadura, buscando minimizar la Escena de Avanzada a un intervalo acotado y excepcional.

Es en este contexto, la irrupción de las Yeguas del Apocalipsis, puede ser vista tanto como una impugnación a la tendencia pictórica transvanguardista, como desde una filiación desacralizante respecto a la Escena de Avanzada. Este doble posicionamiento puede ser leído ya en *Las dos Fridas*, donde el uso de procedimientos como la cita apropiacionista de la pintura moderna o la referencia a la representación del cuerpo en las láminas escolares, como recursos para la subversión y la parodia de las representaciones heteronormadas del género, entran en contacto con la obra de Juan Domingo Dávila, un referente clave de la Escena de Avanzada. Las Yeguas del Apocalipsis toman esas tácticas y las sacan de la tela, para ensayarlas sobre su propio cuerpo y fijarlas bajo el procedimiento fotográfico. Así, como señalamos arriba, en *Las dos Fridas*, la sangre, en tanto fluido y pigmento, materializa conflictividades de raza, clase y género que interpelan desde la parodia, la retórica de la “sensibilidad” y la “belleza” (Galende, 2009) que estructuraba buena parte de la pintura transvanguardista.

Sin embargo, la inscripción de la obra de las Yeguas del Apocalipsis en los relatos del arte del período, quedó inconclusa. El travestismo como práctica cultural, fue la única dimensión de la obra de Casas y Lemebel que recibió una acotada atención de la crítica, situando a las Yeguas del

Apocalipsis en relación con las performances/instalaciones de Carlos Leppe y la pintura de Juan Domingo Dávila, artistas ya consignados por el discurso de la Escena de Avanzada

A lo largo de este texto, nos preguntamos entonces por el marco y el fuera de marco de las categorías con que las intervenciones de las Yeguas del Apocalipsis quedaron afiliadas, y también, por las formas de deseo político inscritas en ellas que fueron silenciadas u omitidas o que sólo perduraron en la clave del mito. Quizás, esa relegación a práctica retardataria, a cuerpo de retaguardia, permita hoy introducir una marca potenciadora con la cual interrumpir los signos socioculturales que hegemonizan en la actualidad la larga e irresuelta transición democrática chilena. Quizás las Yeguas del Apocalipsis sean un síntoma, o el vestigio por el que se asoma un modelo marica del acaecer de la historia, de una otra historia de Chile, largamente soterrada.

II. Revestir a la mujer, disfrazarse de travesti.

Uno de los supuestos de este texto, es que a partir de la práctica cultural de la Yeguas del Apocalipsis es posible contribuir a la construcción de *genealogías diferenciales* (Maristani 2008; Rivas, 2011) de la “disidencia sexual” en Latinoamérica. El intento de abrir una “zona de inteligibilidad” para estas prácticas, se enfrenta al problema de que no siempre estuvieron acompañadas de una producción de discurso crítico en el momento de su irrupción y que en ocasiones, han tendido a ser leídas retrospectivamente a partir de categorías propuestas por las teorías post-feministas que han surgido principalmente en la academia norteamericana. Se torna entonces urgente la pregunta por cómo leer y poner a trabajar desobedientemente aquellas teorías, evitando una recepción acrítica y deslocalizada de aquellos acervos, pues esta es la única manera de no convertir las prácticas surgidas en la periferia en casos que “ilustren” los conceptos surgidos en el centro. Por otro lado, resulta necesario intentar recuperar los discursos surgidos en la “periferia”, lo que no implica defender un excesivo localismo latinoamericano, sino provocar contaminaciones y choques impropios que cuestionan el traspaso de la teoría en un sentido lineal y unidireccional en el sentido Norte/Sur, para mantener vivo un conflicto de interpretaciones abierto y políticamente eficaz.

Durante los años ochenta en Chile, en aquel reducido circuito más tarde ratificado como Escena de Avanzada, surgió un discurso que testificó los tráficos entre arte y teoría feminista. Un discurso que dio cuenta de aquél desvío por el cual el arte se tornó gatillante de una original teoría de la identidad sexo-genérica desde la periferia. Nos referimos a los textos publicados por Nelly Richard entre 1980 y 1993, primero en torno a la obra de los artistas Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila^{iv} y luego, de Paz Errázuriz y Las Yeguas del Apocalipsis. En este corpus de escritura feminista, la figura central tomada por Richard no fue en un primer momento “la mujer”. Sus textos, inspirados en los procesos no resueltos de feminización y masculinización ejecutados en obras de distintos artistas del período, toman en su lugar a la figura del travesti — que funcionó en aquellos escritos de un modo diferencial^v—, como una figura estratégica para desmontar el discurso feminista esencialista. Estos textos hablan así de la fuerte alianza que hubo entre el discurso feminista y las prácticas del arte chileno que desde los años setenta trabajan sobre la subversión de la identidad sexual. Pero también, señalan cómo el feminismo teórico constituyó un espacio sustitutivo respecto un discurso de disidencia sexual autónomo, cuya entrada a escena se postergó por décadas^{vi}.

Dentro de aquél conjunto de textos escritos por Nelly Richard en este período, la práctica de Las Yeguas del Apocalipsis aparece consignada sólo en uno de ellos, titulado “Contorsión de géneros y doblaje sexual: la parodia travesti”, incluido en el libro *Masculino/Femenino. Practicas de la diferencia y cultura democrática* de 1993. En este texto, el travesti se toma como una figura subsidiaria, para someter a crítica la naturalización de lo biológico como sustento último de una identidad femenina finita y homogénea. Aunque no se trata todavía de un texto que busque abrir una zona de inteligibilidad sobre aquellas sexualidades abyectas que descalzan el binomio masculino/femenino, se trata de un texto ineludible a la hora de pensar localmente la práctica de las Yeguas del Apocalipsis.

Richard señala que el travestismo en las Yeguas del Apocalipsis^{vii} consiste en un disfrazar a la mujer y revestirla de signos para, entonces, “poder disfrazarse de ella robándole sus máscaras”. Esta definición pone el énfasis en el poder del simulacro travesti para captar las superficies de lo femenino (sus envolturas), generando un efecto disolvente sobre la sustancia “mujer”. Como se ha señalado (Rivas 2010, 2013), es posible leer en esta y anteriores formulaciones de Nelly Richard (1981, 1993) una afinidad con las teorías deconstructivas que sostienen el carácter performativo del género, esto es, la idea de que el género no tiene un estatuto ontológico por fuera del conjunto actos, palabras y gestos, deseos articulados y representados que producen retroactivamente, la ilusión del género en tanto núcleo interno y organizador de la identidad. Y sin embargo, la lectura de Richard parece mantenerse en la lógica de la diferencia sexual, sin adentrarse en la posibilidad de otras construcciones genéricas. Esto es visible ya en este breve pasaje, que no aborda la cuestión menos mimética (Rivas, 2013) que surge al advertir que el simulacro travesti no se restringe “a no ser percibido como hombre, a convertirse en la apariencia de la mujer”, es decir, no repara en que “la mujer no es el límite donde se detiene la simulación” (Sarduy, 1982: 62). Ese “ir más lejos”, que Sarduy conecta a la intimidación como experiencia ante “el desajuste o la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, [que] paralizan o aterran” (Sarduy, 1982: 14), refiere a la amenaza que provocan aquellos cuerpos que desestabilizan el límite de la diferencia sexual, tornándose peligrosos para los patrones de familiaridad habitual que sustentan la economía mental de la producción de lo mismo.

El anclaje en el pensamiento de la diferencia sexual que aún se vislumbra en estos textos precursores de Richard, resulta más claro en un pasaje previo del texto, en el que Richard analiza la serie de fotografías documentales de Paz Errázuriz titulada *La Manzana de Adán*, que retrata travestis prostitutos. Ahí Richard define al travesti en términos de una “trampa visual”, como un efecto óptico fugaz y transitorio, “logrado por el hombre que quiere y solo por un breve instante puede ser mujer” (Richard, 1993:69). La constitución del travesti, depende de que la mirada del otro caiga en el “engaño”. En este punto, Richard pareciera reforzar la idea del travestismo como un “cambio de vestidos”, que tiende a desrealizar a la persona travesti y a restituir una identidad masculina intacta y pre-existente. A pesar de que el intento de Richard, es desmontar la identidad femenina fundada en lo biológico, en este fragmento se retorna cuerpo, esta vez masculino, como punto de partida. Esta lectura se contacta así con aquellas que sitúan el travesti en un plano que refuerza dimorfismo sexual, y en las que la identidad travesti se revela “como una migración, un ‘viaje’ siempre problemático desde un género a otro, pero un viaje que nunca logra cortar las amarras con el puerto de partida: la sexualidad biológica del varón” (Fernandez, 2004, 193).

Por otra parte, Richard ve el travestismo en una doble dimensión económica y antieconómica, que presupone la distinción entre la participación del travesti al mercado sexual y el travestismo como operación estética. De ahí la distinción entre el “cuerpo prostituto que se vende por

obligación” inscribiéndose en la lógica del “sexo-necesidad” y “el cuerpo travesti” que se presta al desperdiciamiento cosmético del sexo-fantasia” canjeando “realismo por ilusión, volteando la ley diurna de la indigencia, con los ilegalismos de una feminidad opulenta y suntuaria” (Richard, 1993: 69). Resulta entonces implícito, que el travestismo como práctica cultural de las Yeguas del Apocalipsis, al sustraerse del circuito prostibular, operaría en el plano del juego de representaciones estéticas. Para Richard, la diva cinematográfica en decadencia guiaría la mimesis de Francisco Casas y Pedro Lemebel fabricada a partir de combinaciones inadecuadas de “excedentes vestimentarios” que recolectan en las tiendas de ropa usada. Richard sitúa así la figura del travesti latinoamericano, como una identidad construida a través del glamour de “sobras consumistas”, que incorporan paródicamente la relación centro periferia no sólo en los modelos (la diva hollywoodense) sino en los propios elementos que componen su simulacro. Sin embargo, se abre una zona difusa en el texto cuando a continuación Richard señala: “la estética pobre del travesti de barrio cobra todo su precio al exhibir el hallazgo de la baratura de lo ‘casi nuevo’ cuando su traje de fiesta es una prenda de mujer sacada de las tiendas de ropa usada norteamericana” (Richard, 1993, 73, el subrayado es nuestro). En el cuerpo que “cobra su precio” gracias a los efectos de su vestido, aparece la lógica de la transacción económica. Pero ¿quién cobra? Ese pasaje muestra una zona ambigua donde se torna indistinto hablar de la persona periférica del travesti prostibular y del travestismo “como divertimento urbano”, que es el nombre que Richard da a la práctica de las Yeguas del Apocalipsis.

Se ha advertido que estos textos tempranos de Richard estarían atravesados por un “romanticismo estético”, que no distingue suficientemente entre la persona periférica del travesti y el travestismo como práctica cultural (Rivas 2013). Sin pasar por alto esta crítica, también es posible productivizar aquél fallido. Pues tal vez, la convivencia que Richard detecta en el cuerpo del travesti prostibular, de una lógica económica y otra aneconómica resulten estar en realidad, fuertemente imbricadas.

Pues en el territorio de la transacción sexual, parece que lo máspreciado de la simulación travesti, su darse a la lógica de una razón sensual, de una productividad sin producto que no viene a producir otra identidad para la larga lista existente, puede tener también su valor de cambio, su *precio*. Como apunta Néstor Perlongher en su trabajo sobre la prostitución masculina en Sao Paulo, en el territorio de lo prostibular, las fugas del deseo y los nomadismos de la identidad conviven con “operaciones de codificación específica, que apuntan a inscribir al sujeto en un sistema de categorías, adjudicándole un valor erótico de acuerdo a las reglas del mercado” (Perlongher, 1993: 136). Se abre aquí un punto de tensión, que complejiza las teorías deconstructivistas del género: la desviación de la norma heterosexual puede quedar entramada en la lógica mercantil, puede ser producida por ella como uno de sus efectos, haciendo más sinuosas las ambivalencias de la transgresión del género.

Estas tensiones están presentes en la cita que las Yeguas del Apocalipsis hacen del travesti prostibular del Santiago de los años ochenta, cuando buscan señalar una corporalidad atravesada por la precariedad y por los disciplinamientos del proletariado sexual, que a la vez, resulta fuertemente amenazadora para el orden social. Cuando las Yeguas del Apocalipsis “se disfrazan” de travestis, para entrar al burdel y travestirlo con las marcas suntuarias del arte, como veremos más adelante que sucede a propósito de la obra *Casa particular*^{viii}, buscan también señalar marcas geohistóricas específicas. El gesto de las Yeguas del Apocalipsis presupone que las travestis del prostíbulo de barrio, en sus transacciones clandestinas y en la simulación insumisa de su pose, no sólo producen un territorio controlado de transgresión a la norma que

permite que el sistema social sostenido en fuertes jerarquizaciones, se mantenga intacto; si no que también, ven ahí un momento de desestructuración y fuga de la norma social. Las Yeguas del Apocalipsis trabajan sobre esa tensión, sobre los puntos de sutura y los puntos de ruptura que el universo prostibular pone en juego.

Un último punto que nos interesa abordar es el cruce entre travestismo y política, que Richard menciona a propósito de un hecho puntual: la intervención de Lemebel y Casas en el Encuentro de Homosexuales en Concepción del año 1991. Richard adjudica al travesti operaciones paródicas y desustancializantes que lo sitúan como antítesis del sujeto político definido en torno a “teologías de sentido” y a “tesis de cambio social”, tanto en la izquierda tradicional, como en la militancia de “liberación gay”. Para Richard, el travesti queda ubicado como “contrapartida femenina” de una política homosexual asimilada a la lógica patriarcal de la política tradicional : “Frente a aquellos programas de reivindicación homosexual y también feminista, pudiera ser que la persona periférica del travesti con su divagante metáfora de las identidades superpuestas y canjeables sea uno de los retos más potencialmente subversivos enfrentado a los sistemas de categorización unívoca de la identidad normativa” (Richard, 1993, 73). Por momentos, en aquellos pasajes es posible identificar una lectura idealizada de la “diferencia transformacional” del travesti, como si éste pudiera constituir de por sí un lugar superador de otras formas previas de articulación y agencia políticas^{ix}. Lo que desde hoy parece necesario repensar, es que la transgresión identitaria del travesti no asegura nada si la tomamos sólo en sí misma; es necesario comprender el cuerpo travesti en cada situación, como una superficie de inscripción de discursos políticos irresueltos y entender qué retóricas y qué representaciones moviliza en cada contexto. Por otra parte, aquél trazado entre travestismo y política en que Richard inscribe la práctica de las Yeguas del Apocalipsis, repara sólo en algunos aspectos de su intervención política: resalta sus frentes de conflicto (donde Richard sitúa los espacios de la izquierda y el movimiento homosexual naciente)^x pero no aborda sus adhesiones y complicidades político afectivas (con el movimiento de derechos humanos, con el feminismo).

Desde nuestra mirada, el texto de Richard toma como punto de partida la cita al travestismo prostibular que realizan las Yeguas del Apocalipsis, para hacer una lectura situada de la figura del travesti latinoamericano. A partir de su lectura fue posible retener directrices que suplementan el discurso deconstructivista del género surgido en la academia anglosajona. El texto de Richard permite advertir cómo la construcción del simulacro pobre y mestizo del travesti prostituto, materializa en el cuerpo las relaciones centro/periferia, al ostentar un modelo que nunca coincidirá con el original. Un cuerpo, atravesado tanto por la lógica del mercado sexual, como por el derroche estético de su simulacro, de tal modo que las operaciones de simulación y fuga identitaria del travesti, se entranan y a la vez subvierten las formas de codificación de la lógica mercantil. Y, en suma, un sujeto travesti que resulta necesario situar en un campo de fuerzas políticas, donde lo político no quede completamente reducido a una categoría estética. Este es el marco en el que, desde nuestra perspectiva, la crítica cultural inscribió el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis. A continuación abordaremos algunas de las acciones que quedaron fuera del marco trazado por esta estrategia de inscripción, para finalizar en el último apartado retomando la figura del travesti.

III. (Des) Conquistas

Tras el Golpe de Estado fueron mujeres (las mujeres de las víctimas) las primeras en pronunciarse, las primeras en salir de sus casas y actuar, dando a oír su reclamo. Y de diversas formas. Una de ellas, bailar solas la coreografía de la cueca. Desobedeciendo las reglas que dicen “siempre se baila entre personas de distinto sexo”, o “los movimientos de un solo bailarín, aislado del conjunto, no tienen sentido” (Rodríguez, 1950: 79)^{xi} ellas ejecutan solas el baile popular de cortejo amoroso más extendido en Chile. No cualquier baile, sino ese baile que “evoca la patria y su momento de constitución en la independencia” (Montecino, 2010, 107) y que durante la dictadura se convierte en un signo nacional en disputa. Mientras el régimen militar, obsesionado con su discurso re-fundacional declara a la cueca baile nacional, al mismo tiempo, las mujeres de detenidos desaparecidos, se apropian de la coreografía como una forma de denunciar los cuerpos sustraídos de sus hombres.

Años más tarde, cuando la dictadura precipitaba su declive, Francisco Casas y Pedro Lemebel, realizan una acción en la que bailan una cueca sin música (sólo escuchaban, por auriculares, el latido de sus corazones) con los pies descalzos sobre un mapa de América Latina cubierto de vidrios de Coca-Cola. Se trataba de una cita a la cueca *sola* bailada por mujeres. *La Conquista de América*, se tituló la acción realizada el 12 de octubre de 1989, en la sede de la Comisión de Derechos Humanos^{xii}.

Con esta acción, Casas y Lemebel introducen un nuevo desacato a las reglas (heteronormadas) del baile, escenificando en la coreografía un cortejo marica. Sus giros y movimientos sobre vidrios, que cortan sus pies descalzos provoca la confusión de los flujos sanguíneos que se filtran por las incisiones de la piel. Un cortejo entonces amenazante, acechado por el contagio del Sida, que hace aparecer junto a las víctimas de las dictaduras, otras pérdidas: las de aquellos devastados por el VIH a lo largo del continente.

Ya lo decíamos a propósito de *Las Dos Fridas*, el Sida despierta un nuevo terror a la sangre, anclado en antiguas repulsiones. La sexualidad, opera en el proceso de dominación colonial como el dispositivo mediante el cual se mantuvo o se anuló la diferencia racial^{xiii}. La Conquista funda entonces nuevas identidades, a partir del derramamiento de sangre, el genocidio indígena, la violación de mujeres aborígenes, dejando así testimonio de la violencia instituyente en la base de la conformación de las naciones americanas. Con un imaginario heredado de la dominación colonial (consumada sobre la base de la producción de un otro animalizado e hipersexualizado), la epidemia del SIDA, eso que Nestor Perlongher (2008) sentenció como la desaparición de la homosexualidad, tuvo también una fuerte carga radicalizadora que lo ubicaba como una de las tantas pandemias que atacaban a los países “incivilizados” (Jimenez, 2012). Bajo el argumento de la pobreza y las costumbres sexuales promiscuas de las naciones del Tercer Mundo, el hombre negro (el africano, el haitiano) fue marcado, junto a los homosexuales, como sujeto de riesgo, sancionado como vehículo de propagación y contagio. El Sida constituye entonces un dispositivo de control sexopolítico que materializa en los cuerpos un (renovado) discurso neocolonial, racializador y heteronormativo.

También es posible detenerse en los vidrios rotos de botellas de Coca-cola esparcidos a lo largo del mapa, envoltorios de mercancías descartados, que quedan ahí como restos de un golpe o quebradura. La Coca-cola: emblema del poderío económico norteamericano, signo del imperialismo, de una nueva “Conquista”, que fue impulso y sustento de las dictaduras que desde los años setenta se impusieron a lo largo de América Latina para abrir el camino a la hegemonía neoliberal. Esa retórica setentista del imperialismo, contiene también como contrapunto y fantasma, la evocación marica (a destiempo) de la épica latinoamericanista

Hay, quizás, un momento más en la acción: la interrupción que en ella sobreviene, de las representaciones de la *cueca sola* bailada por mujeres de detenidos desaparecidos. Cuando Lemebel y Casas reiteran la coreografía, el erotismo se filtra en una escena de dolor. Al volver la mirada sobre el baile de una mujer sola, se torna visible que ese cuerpo ausente contorneado por la coreografía, no solo es un cuerpo dolidamente añorado, sino también un cuerpo deseado. Al poner en relieve el lazo entre duelo y deseo, las Yeguas del Apocalipsis permiten desnaturalizar la construcción de las identificaciones de la mujer que resiste a la dictadura; no solo como madre, casta viuda, hermana, hija; todas, figuras des-erotizadas, abnegadas, acordes al sustrato de la moral militante y católico-cristiana arraigadas al movimiento familiar de las víctimas del autoritarismo. 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.

Podría decirse que en esta acción, las Yeguas trazan una contigüidad estratégica entre la posición del homosexual, la del desaparecido político, la de la mujer, la del mestizo, que muestra, como señala Haraway, que “no hay manera de estar simultáneamente en todas, o totalmente en alguna de las posiciones privilegiadas (subyugadas) estructuradas por el género, la raza, la nación y la clase” (Haraway, 1995: 302). Esto permite pensar que si la subyugación antes que la base para una ontología, es una posición, tal vez no sea necesario hablar de un sujeto político nuevo, ideal y mejor; sino de la estrategia descentrada y artificiosa de una política de posicionamientos.

Como si rastreara un hilo de sangre, *La Conquista de América* traza una secuencia apócrifa entre el Sida, la violencia política dictatorial y el imaginario colonial en la que deseo y duelo se traman, cifrando ahí una clave histórica.

IV. Letanías profanas

No resulta del todo claro por qué las últimas acciones de las Yeguas del Apocalipsis, que intervinieron en el campo de representaciones de la violencia política en el escenario posdictatorial, no quedaron inscritas en la letra de los relatos del arte del período, ni fueron consignadas por la crítica cultural periodística^{xiv} que había dado visibilidad a algunos de sus trabajos previos. Ya lo hemos dicho: la parodia travesti de las Yeguas del Apocalipsis, fue la única dimensión de su trabajo que recibió una inscripción en la crítica cultural. En cambio, lo que resultó omitido fue la adhesión política, afectiva y social de las Yeguas del Apocalipsis hacia el movimiento de familiares de víctimas de la dictadura y hacia espacios de la izquierda política. Tal vez, en aquella coyuntura sólo resultaba admisible que las fracturas ejecutadas sobre las representaciones totales y fijas de los nombres y los cuerpos ejecutadas por las mímisis paródicas de las Yeguas se realizaran en dirección explícita hacia las identidades sexuales y genéricas. Es decir, resulta factible la hipótesis de que su ímpetu destabilizador y desustancializador, no resultara abordable cuando se trasladaba a un plano como el de los conflictos de identidad en torno al desaparecido político^{xv}. Es posible que en la falta de inscripción del cruce entre política marica y representaciones de la violencia política dictatorial, se esconda un inesperado reclamo de unidad y coherencia, de clasificación y compartimentación de las voces y los cuerpos.

Frente a los crímenes ejecutados durante la dictadura de Augusto Pinochet, la política de derechos humanos del nuevo gobierno democrático de Patricio Aylwin dice comprometerse con la búsqueda de la verdad, justificando así la postergación de la justicia: se ciñe a publicar el Informe Rettig —con los resultados de la Comisión de verdad y reconciliación sobre las víctimas

de la dictadura— sin emprender juicios contra los responsables. De ahí que, tras su publicación en 1991, los familiares inicien las Marchas del Informe Rettig que ocupan las calles de Santiago marcando un nuevo capítulo en el perseverante camino de exigir justicia. En un escenario donde el borramiento y la impunidad eran necesarios para mantener los pactos que sostenían el consenso posdictatorial, las Yeguas del Apocalipsis se suman a las voces que remarcan un conflicto no zanjado: no hay verdad sin justicia y es necesario politizar la vigencia de un duelo inacabado.

En este contexto, Casas y Lemebel realizan *Tu dolor dice: Minado*. Se trata de una acción que apunta a la cuestión de lo sonoro desde su invitación: una postal que envía la imagen de una oreja. Podría ser, no lo sabemos aún, la oreja de un cadáver, una oreja que ha dejado de escuchar. A la vez la oreja, en primer plano, podría ya anticipar una invitación a la escucha, a prestar oído. De modo que aunque habrá cuerpos, habrá imagen, un lugar del crimen; habrá, antes que nada — la invitación así lo subraya—, un *secreto* que se da a escuchar; una puesta en resonancia antes que una puesta en evidencia.

La acción tiene lugar en septiembre de 1993, en un antiguo centro de tortura ubicado en la calle Belgrado, a unos pasos de Plaza Italia, en pleno centro de Santiago,^{xvi} y abre dos escenas diferentes.

En la primera escena vemos el patio de la casa que sirvió como centro clandestino. A la intemperie se proyecta un video que muestra imágenes de una intervención anterior de Las Yeguas del Apocalipsis, realizada en la Universidad de Concepción en 1992: *Homenaje a Sebastián Acevedo*, el trabajador minero que, en 1983, en la plaza de Armas de la ciudad de Concepción, prendió fuego a su propio cuerpo en protesta por la desaparición de dos de sus hijos.

La proyección con el registro de la acción muestra a Lemebel y Casas acostados en el suelo, formando una franja vertical en símil del territorio de Chile y exponiendo sus cuerpos como superficie de contacto con los minerales explotados en la zona: el carbón la y cal^{xvii}. Su cuerpo está cubierto con cal viva —como suele hacerse en el tratamiento de cadáveres— la que, en contacto con la humedad de la piel, les produce leves quemaduras. Al fondo hay televisores en los que se proyecta el video *Hospital del trabajador*, de Pedro Lemebel^{xviii}. Un ayudante derrama carbón formando una hilera que los atraviesa de modo perpendicular y a continuación, le prende fuego.

Durante toda la proyección, se escucha la reproducción de un audio con el recitado de nombres de distintas ciudades de Chile y los números de documento de Lemebel y Casas. Ciudades; una señal que nos remite al dato decisivo de la desaparición forzada, el lugar y la fecha donde se produce el secuestro, como punto donde se separan cuerpo e identidad. Y los números, aquello que durante la dictadura chilena solicitan las fuerzas policiales como recurso de identificación al transeúnte, instalando la sospecha y el control sobre cualquier ciudadano en el espacio público. Las Yeguas citan para subvertirlo, uno de aquellos procedimientos de control del Estado que forma parte de las políticas de administración de la vida. Pues la repetición en voz alta de los números de documento de Lemebel y Casas, los sindicaba como cuerpos ya despojados de nombre, devenidos cifra, vacío. Las Yeguas se colocan en el lugar de los desaparecidos, dando lugar así a una escena que parece ser aquella de los cuerpos sin nombre: Chile como una gran fosa común.

A la inversa, la segunda escena, en el subterráneo del ex centro clandestino, podría ser descrita como aquella de los nombres sin cuerpo (o del nombre como ceniza, como lo único que queda cuando el cuerpo desaparece, o se extingue). Lemebel y Casas instalan en el sótano un mar de

copas de agua y a continuación se sientan de espaldas al público para realizar, en una suerte de letanía profana, la lectura en voz alta de cada uno de los nombres de las víctimas de la dictadura consignadas en el Informe Rettig. Entre ellos sentados de espalda y el mar de copas, hay un monitor de televisión que transmite en vivo lo que los asistentes no pueden ver directamente: sus rostros mientras leen.

Desde cierta perspectiva, ésta parece la escena de un interrogatorio. Los signos de la tortura están ahí, la mesa, los cuerpos a torso descubierto, las copas con agua intactas, anunciando la sed y al mismo tiempo el impedimento de ingerir el líquido (la imposibilidad de ingerir agua es una de las secuelas de la aplicación de electricidad sobre el cuerpo como práctica de tortura). Los cuerpos homosexuales, en el centro de la escena, parecieran comparecer frente a la lente de una cámara. Sin embargo, a pesar de todos los signos en juego, no se trata de una escena de confesión o delación.

El gesto de Lemebel y Casas de enumerar en voz alta nombres ordenados según el alfabeto, conlleva el acto de *pasar lista*, es decir, de *llamar en alta voz* para que respondan a las personas cuyos nombres figuran en una nómina. En efecto, pareciera que en el nombre hubiera una promesa de volver y así, una voz precisa, justa, invoca. Permanece y hace resonar una llamada sin contestación. Es decir, hace resonar la muerte como la experiencia de lo *sin-respuesta*. En el arrebató de la forma ejecutado por lo sonoro, no es una forma de la desaparición lo que ahí comparece, sino una cierta experiencia para el sobreviviente de lo *sin-respuesta* (Levinas, 1994). Quizás por ello, en esta acción no sólo se pone en juego un testimonio político (Sutherland, 2009), sino también, una forma de *enunciar la ausencia*, pues junto con una política de la voz (una voz que certifica cada uno de esos nombres mientras los pronuncia, evidenciando la ausencia de sus cuerpos), resulta necesario pensar aquí, al mismo tiempo, una política del silencio (el silencio de la “sin-respuesta”, la imposibilidad de escuchar la voz como una forma de hacer presente a quien ya no está). Es preciso saber acoger el silencio de los muertos. Ese es el secreto que la voz da a escuchar, esbozando un posible anudamiento entre duelo irresuelto y hospitalidad.

A través de diferentes estrategias, las Yeguas del Apocalipsis interceptan las representaciones de la violencia política, desbordando el signo “desaparecido” como término homogéneo que sintetizaría, de una vez y sin fisuras, a las víctimas de la dictadura. En *La Conquista de América*, Lemebel y Casas contaminan y descalzan la imagen monolítica del “desaparecido”, erotizándolo, haciendo mutar sus contornos hacia una semblanza que no queda ya exclusivamente reducida a la lógica sacrificial. En *Tu dolor dice: Minado*, se trata de una particular forma de enunciar la ausencia, trabajando sobre los quiebres de la identidad que ocurren en las discontinuidades entre nombre y cuerpo. El filósofo Sergio Rojas, señala que “con el tiempo [la expresión ‘detenidos desaparecidos’] llega a ocupar, en cierto sentido, el ‘lugar’ de la ausencia que ella misma nombra. Así, los desaparecidos desaparecen en ‘los desaparecidos’”. Nicanor Parra trabaja desde esta paradoja cuando escribe: ‘de aparecer apareció/pero en una lista de desaparecidos’” (Rojas, 2006: 179). Es justamente en esa aporía en la que interviene la acción de las Yeguas, que hace que aquellas listas dejen de ser letra muerta, pues son activadas por la performatividad de la voz. Y es como si esa voz le otorgase una fuerza particular a un vocablo que no pronuncia: “desaparecido”. Por un lado, ensancha la palabra “desaparecido” en el espacio de su resonancia, un espacio saturado, *atacado* por el ir y venir de nombres, números y lugares que, a su vez, subvierten los procedimientos que el Estado dictatorial utiliza para gestionar la vida y la muerte de las personas. Por otro, se trata de voces que, al mismo tiempo, producen la escucha del silencio del que ya no está. Si las políticas oficiales buscan a toda costa ahuyentar a los muertos, dejarlos a un lado, la

escucha del silencio es una forma de incorporar al que ha desaparecido (al que nunca estará *bien muerto*) como un otro que constituye la comunidad política, por más que se quiera exorcizarlos. Así, frente a la pretensión oficial de un dolor calculable, acotado, finiquitable, *Tu dolor dice: Minado* hace resonar un dolor *diseminado*, derramado, incontenible.

De alguna manera, estas acciones muestran que la disidencia sexual no tiene un posicionamiento único ni unívoco en relación a la interrupción del sentido común compartido sobre la distribución de los cuerpos y los nombres. En ellas, el cuerpo marica de las Yeguas, adhiere a un reclamo de identificación, del re-unirse de los nombres y los cuerpos de las víctimas, pero a través de un proceso de descalces, pues es un cuerpo marica el que se pone en el lugar del desaparecido, llevando la memoria a bifurcarse, a disociarse en lugar de seguir un relato (o un reclamo) lineal. Puede ser entonces que la intervención sobre el descalce entre nombre y cuerpo (estrategia marica por excelencia) no vaya en una sola dirección (la de la superación de los anclajes identitarios)^{xix}; que entre calce y descalce se den procesos bidireccionales, donde la “regresión” identitaria puede ser también estratégica y situacional. Estas acciones advierten entonces que el trabajo sobre la relación entre nombre y cuerpo es una intervención enteramente política.

V. Parodia de lupanar

En un texto en principio pensado como epílogo del libro *La Manzana de Adán* de Paz Errázuriz y Claudia Donoso, Pablo Oyarzún recuerda un relato de *La Carlina*, el emblemático prostíbulo de Santiago: “La escenificación caricaturesca de la transmisión del mando entre los presidentes Frei y Allende, una noche de 1970, en La Carlina. El travesti que hacía de Allende fue ornado con una banda de papel higiénico a la que uno de los partícipes prendió fuego” (Oyarzún, 1999b: 278). Como si esa imagen pudiera anticipar de pronto, lo que vendría pocos años después, se pregunta Oyarzún si la historia de Chile no estaría “cifrada en el ciego instante de la parodia de lupanar” (Oyarzún, 1999b: 278), una historia -apunta el autor-, donde la tragedia no precede a la farsa, si no al revés.

Veinte años después, en 1989, el último año de la dictadura en el poder, en otro prostíbulo de Santiago, *Casa Particular*, otra escena de celebración, ahora lúgubre: ante la inminente clausura del prostíbulo, las travestis del burdel de barrio junto a las Yeguas del Apocalipsis realizan un ritual que cita profanamente la última cena cristiana. Una versión bordada en un tapiz kitsch del cuadro de Leonardo da Vinci colgado en una de las habitaciones del prostíbulo, ratifica la iconografía del grupo de travestis. La madama sentada al centro de la mesa, asume una pose cristológica y al mismo tiempo, toma el papel del dictador diciendo: “Esta es la última cena de San Camilo, la última cena de este gobierno”. Luego ofrece pan y vino, mientras dice: “este es mi cuerpo, esta es mi sangre”.

La escena no sólo involucra a las travestis en una retórica cristológica, sacrificial, en tanto que “cuerpo entregado” (expuesto al Sida, la precariedad económica, el asesinato). El cuerpo travesti escenifica, a su vez, la connivencia entre mesianismo católico y autoritarismo desde su reverso: el proletariado sexual lumpenizado. La simulación de poses y signos que realiza la madama del burdel en su ritual profano al ubicarse en el lugar de Cristo, recuerda que uno de los soportes libidinales de la dominación autoritaria fue el mesianismo religioso y el liderazgo caudillesco, elementos regresivos que siguieron sustentando el discurso del régimen y contradiciendo su propia retórica de la “modernización”^{xx}.

El fin del gobierno de la madama se superpone al fin del gobierno militar en el enunciado ambivalente que testimonia “la última cena de este gobierno”. La declaración terrible de un final (donde lumpen y fascista se tocan), formula a su vez la máxima de un presagio: el de un país gobernado como se gobierna una casa, una Casa particular. En tanto parodia, la última cena de las travestis anuncia la difuminación de las fronteras entre economía y política, entre administración y esfera pública de la ley y de la ciudadanía; su retórica predice la postdictadura como paraíso de la política como administración, como economía doméstica.

Señala Oyarzún que en aquella sentencia de Marx que dice que todos los grandes hechos y personajes históricos aparecen dos veces, primero como tragedia y luego como farsa, hay ya toda una teoría del travestismo histórico. Cabe pensar aún, qué significa una historia donde los términos de la repetición se invierten. Un pasado estallado en múltiples pretéritos que de pronto devienen parodia, síntoma. Pensar en las Yeguas del Apocalipsis, ese cuerpo marica del arte chileno de retaguardia, deteniendo el tiempo (“nos montamos y se detuvo el tiempo”) entre la farsa y la tragedia. Quizás ahí se esconde una clave de lectura que permita interrumpir la lógica de la linealidad progresiva, superadora, que asedia una y otra vez nuestros relatos. Una clave marica que desaprenda los imperativos arraigados de la modernidad y su catástrofe.

Bibliografía

FERNANDEZ, J., 2004, *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*, Buenos Aires, Edhasa.

FRANCO, J., 1996, *Marcar diferencias cruzar fronteras*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.

GALENDE, F., 2009, *Filtraciones II. Conversaciones sobre el arte en Chile (de los 80 a los 90)*, Santiago, Arcis.

HARAWAY, D., 1995, *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Catedra.

JIMENEZ, M. *El homosexual en tiempos del sida: imaginarios, subjetividades y políticas públicas en cartagena de indias 1981-1989*, Tesis de Maestría, Ecuador: . Universidad Andina Simón Bolívar, 2012 [en línea], tomado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2959/1/T1052-MEC-Jimenez-El%20homosexual.pdf> consultado en octubre de 2012.

LÉVINAS, E., 1994, *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, p. 22.

MARISTANY, J., 2008, “Una teoría queer latinoamericana?: postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel”, en: *Revista Lectures du Genre*, nº4. pp. 17-25, tomado de: http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html Consultado en noviembre de 2012.

MONTECINO S., 2010, *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile, Catalonia.

OYARZÚN, P., 1999a, “Arte en Chile de veinte, treinta años”, en: *Arte, visualidad e historia*. Editorial la blanca montaña. Magister en artes visuales. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, p.191 -238.

- OYARZÚN, P., 1999b. “Una cicatriz, la belleza”, en: *Arte, visualidad e historia*, Editorial la blanca montaña, Magister en artes visuales. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, p. 273-281.
- PERLONGHER, N., 1993, *La prostitución masculina*, Buenos Aires, Ediciones Urraca.
- PERLONGHER, N., 2008, “La desaparición de la homosexualidad”, en: *Prosa Plebeya*, Buenos Aires, Colihue, p.85-90.
- QUIJANO, A., 2000, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina”, en Lander, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO.
- RICHARD, N., 2007 [1986], *Márgenes e Instituciones*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- RICHARD, N., 1993, *Masculino/Femenino: Políticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile.
- RICHARD, N., 1998, *Residuos y Metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago, Cuarto Propio.
- RICHARD, N., 2004, “Lo político y lo crítico en el arte ‘¿Quién teme a la neovanguardia?’”, en: *Pensamiento de los Confines*, N°15, Buenos Aires, p.17-28
- RIVAS, F., 2011, “Diga queer con la lengua afuera. Sobre las confusiones del debate latinoamericano”, en: *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del segundo circuito de disidencia sexual*, Santiago, Coordinadora Universitaria por la disidencia sexual, p.59-75
- RIVAS, F., “Travestismos”, en: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en America Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- RODRÍGUEZ Arancibia, E., 1950, *La cueca chilena: coreografía y significado de esta danza*. Santiago, Taller Grafico, Casa Nacional del Niño.
- ROJAS, S., 2006, “Cuerpo, lenguaje, representación”, en: *Políticas y estéticas de la memoria* (Nelly Richard ed.), Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- SARDUY, S., 1982, *La simulación*. Monte Ávila Editores, Caracas.
- SUTHERLAND, J., 2009, *Nación marica. Prácticas Culturales y crítica activista*. Santiago: Los mecanismos de la Medusa, p.131
- THAYER, W., 2002, “El Golpe como consumación de la vanguardia”, en *Revista Extremo Occidente* N° 2, Santiago de Chile, Universidad Arcis, p.54-58.

ⁱ La retórica del sufrimiento femenino se sustituye así por la del narcisismo, en una burla a los tópicos psicoanalíticos en torno a la homosexualidad.

ⁱⁱ Citamos aquí la crítica que hace Pablo Oyarzún (1999a) a la Escena de Avanzada en su texto “Arte en Chile de veinte, treinta años”, argumento será retomado por Willy Thayer, en una serie de textos, como “El golpe como consumación de la vanguardia”, “Del aceite al collage”, “Crítica, nihilismo e interrupción”. Nos parece importante retener la fórmula “relación ambigua” (utilizada por la propia Nelly Richard) entre el rupturismo de la Avanzada y el fundacionalismo de la dictadura, para despejar la idea de que pueda estar apuntándose a una “complicidad” entre ambos discursos.

ⁱⁱⁱ En Chile, ha sido la filosofía la que ha emprendido la crítica más radical al discurso de la modernización, que prima en el discurso hegemónico de las ciencias sociales y que ha tenido complejas aristas, llegando a ser parte del sentido común de la sociología condenar a la dictadura como una operación biopolítica cruenta y calculada, pero valorarla como régimen de modernización institucional y de liberalización financiera, eclipsando la cuestión de que la aplicación sistemática de la tortura y el asesinato fueron justamente, parte de las condiciones que dicha la transformación de la sociedad se concretara.

^{iv} Ver: Richard, Nelly: *Cuerpo correccional*, Editorial Santiago de Chile, 1980. Para el caso de Carlos Leppe: Richard, Nelly: *La cita amorosa (Sobre la pintura de Juan Dávila)*, Francisco Zegers, Santiago de Chile, 1985 y Richard, Nelly: *Masculino/Femenino practicas de la diferencia y cultura democrática*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993.

^v Aquí no nos detendremos en detalle sobre los distintos matices que adquiere la categoría “travesti” en el trabajo de Nelly Richard. Para un abordaje de la cuestión ver: Rivas, Felipe: “Travestismos”. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 2013.

^{vi} La irrupción de un discurso de disidencia sexual autónomo se vio diferida por años, concretándose recién en los últimos años en espacios y grupos minoritarios: cursos aislados en los departamentos de género de la Facultad de Sociales y la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, más recientemente el Diplomado en Estudios Feministas de la Universidad Arcis, y el trabajo que desde el año 2002 realiza la Coordinadora Universitaria por la disidencia sexual (CUDS).

^{vii} Es preciso señalar que el travestismo como práctica cultural en las Yeguas del Apocalipsis no fue homogéneo. En algunos casos, su asalto travesti quedó registrado en notas de prensa, como sucedió en ocasión del acto que proclama a Patricio Aylwyn como candidato presidencial para las primeras elecciones democráticas después de 17 años de dictadura, en el que Casas y Lemebel, que no habían sido invitados, ingresan con un lienzo que decía “Homosexuales por el cambio”. En otros, su operación travesti quedó formalizada como “obra”, tal como sucede en *Casa Particular* (1989), *Lo que el Sida de llevó* (1989) o *De la Nostalgia* (1991). De modo que la figura del travesti, lejos de ser homogénea, adquirió diversas fisonomías en las intervenciones de Casas y Lemebel.

^{viii} *Casa Particular* es un video realizado por Gloria Camiruaga en colaboración con las Yeguas del Apocalipsis el año 1989. El video muestra la cara diurna y nocturna de un prostíbulo de barrio a fines de los años 80s en Chile y muestra algunas intervenciones realizadas por las Yeguas del Apocalipsis junto a las travestis, como la escenificación de la última cena cristiana sobre la que volveremos al final del texto

^{ix} La siguiente cita, que luego Richard matiza al contrastar el travesti chicano y el travesti latinoamericano, parece ejemplar en este sentido: “Al ignorar la jerarquía tradicional entre apariencia y esencia interior y exterior, realidad y simulación, adquiere una desconocida movilidad, libre finalmente de las restricciones artificiales (Consistencia biológica y social, delimitación geográfica y compulsión histórica) que le impone la cultura dominante en nombre de la pureza esencial” Olalquiaga, en Richard, Nelly: 1993, *ibídem*, p. 73.

^x Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la relación de las Yeguas con los espacios de la izquierda tradicional y con el movimiento homosexual adquiere, más bien, la forma de una zona de disputa que la de un rechazo excluyente.

^{xi} Rodríguez Arancibia, E. *La cueca chilena: coreografía y significado de esta danza*. Santiago: Taller Grafico. Casa Nacional del Niño, 1950: 79.

^{xii} La Comisión Nacional de Derechos Humanos, dependiente de la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica chilena, que otorgaba asistencia jurídica, económica, técnica y espiritual a aquellas personas cuyos derechos fueron violados por el Estado.

^{xiii} La idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América y su consolidación como categoría de clasificación de identidades, legitimó las relaciones de dominación impuestas por La Conquista. Ver Quijano, Anibal: “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Lander, E. (comp): *La Colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000.

^{xiv}Un elemento a considerar, en relación a la crítica periodística, es que durante los primeros años noventa, desaparecieron buena parte de los medios de prensa que durante los ochenta sostuvieron una voz crítica frente al régimen.

^{xv} Este punto abre un eje de tensiones, cuando se considera que si en relación a los cuerpos maricas, excluidos del binarismo de género, las operaciones disolventes de la identidad funcionan como posibilidad de emergencia de nuevas agencias políticas, en cambio, en el caso de los cuerpos sustraídos por regímenes dictatoriales, la disolución de la identidad implícita en la separación de nombre y cuerpo, sólo puede ser leída como violencia.

^{xvi} Se trata de la casa donde actualmente está ubicado el Centro de Investigación Avanzada en Educación (CIAE), que se encuentra en un terreno vecino al recinto que funcionó como cuartel general de la DINA, y luego de la DINE (Dirección Nacional de Inteligencia del Ejército), actualmente emplazada en la calle Periodista José Carrasco Tapia, n° 75, en Santiago de Chile.

^{xvii} Fue en una mina de cal, en la localidad de Lonquén, donde se encontraron los primeros cuerpos de desaparecidos el año 1978. La noticia se hizo inmediatamente pública, constituyendo la primera prueba de que los desaparecidos podían estar muertos.

^{xviii}Se trata de una intervención realizada en 1989 por Pedro Lemebel en las ruinas del Hospital Ochagavía, levantado durante el gobierno de Salvador Allende en un barrio periférico de Santiago. Tendido en el piso, Lemebel cubre su cuerpo con los ladrillos, que señalizan los cimientos reducidos a escombros de la utopía de la salud social erigida monumentalmente en el gobierno de la Unidad Popular. Luego los unta con neoprén, droga lumpen que a fines de los años ochenta convoca al sujeto escoria que comienza a surgir como residuo del apogeo neoliberal que en ese momento habita el ex hospital (días antes de la intervención ocurre un feminicidio en el lugar) y que perdurará excluido y despojado de una cultura de rebeldía en los años postdictatoriales. La acción se consuma cuando Lemebel prende fuego al pegamento sobre los ladrillos en directo contacto con su cuerpo, gesto que tributa a Sebastián Acevedo y su radical acto contra la violencia dictatorial.

^{xix} Un ejemplo de la idealización de los desanclajes identitarios adjudicados a figuras como el travesti, puede encontrarse en ciertos pasajes de los textos tempranos de Richard. Es preciso señalar sin embargo, que se trata de reflexiones realizadas en un determinado contexto, y que la idea de una identidad transformacional situada en un más allá de todas las determinaciones, es un punto sobre el que la propia autora ha vuelto críticamente en textos de los últimos años.

^{xx} El vídeo *Casa particular* se mostró en la exposición *Museo abierto*, que marca el acto inaugural del arte democrático en el país, en el año 1990. Sin embargo, el video fue retirado a causa de una escena que muestra a una de las travestis, posando desnuda ante la cámara. Entre sus gestos y ademanes, la travesti muestra el truco del “candado chino”, que simula una vagina removiendo el pene hacia atrás. En una coyuntura fuertemente custodiada por la censura moral de la iglesia católica, fue esta escena y no la versión profana del signo eucarístico, la que provocó la censura del vídeo.