

REVERSO La entrada en la Universidad de Chile de Francisco Casas y Pedro Lemebel desnudos y subidos a una yegua se considera un acto fundacional que removió los cimientos del arte y del feminismo del país. Revisitamos aquel escenario de controversias bíblicas.

Yeguas del Apocalipsis

La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento

Por Fernanda Carvajal

En 1988, en Santiago de Chile, Francisco Casas y Pedro Lemebel dan origen al dúo Yeguas del Apocalipsis, marcando la irrupción de un cuerpo y un discurso discrepante que materializa en el espacio público cruces antes invisibles e inaudibles entre arte, sexualidad y política. Sería reductista enmarcar la práctica de este dúo en una sola categoría, pues su *poética del asalto coliza* se ramifica por distintos y distantes territorios, desde el *underground* y el circuito literario y artístico hasta espacios vinculados al feminismo, los derechos humanos y la política de izquierdas, a través de heterogéneos soportes como la *performance*, la fotografía, la instalación, el testimonio político, el vídeo o la prensa chilena de oposición de los años ochenta. En lo que sigue, intentamos abordar tres ejes de lectura. En primer lugar, revisaremos la genealogía artística en que han sido inscritas las intervenciones de Yeguas del Apocalipsis en continuidad con el trabajo que Carlos Leppe y Juan Dávila realizan en los años

previos. También, nos detendremos en las fuertes complicidades que pueden rastrearse entre intelectuales feministas y estos artistas, entre el discurso feminista y los inicios de lo que podríamos llamar, con reparos, un *arte homosexual* en Chile. Alianzas *incestuosas* que involucran interlocuciones afectivas que van desde el tráfico de referencias teóricas y artísticas a la colaboración creativa, desde el apoyo material hasta la escritura de textos críticos en clave feminista sobre aquellas prácticas que en su ostentación corporal dislocaban el binomio masculino/femenino. Por último, abordamos los desplazamientos que ejecutan las Yeguas del Apocalipsis en el plano de las representaciones y discursos asentados en el imaginario de la izquierda, operaciones que han tendido a ser soslayadas o invisibilizadas por los discursos de la crítica y la historia del arte en Chile.

I. Escenas inaugurales y figuraciones del deseo homosexual. Para abordar el problema de las

genealogías artísticas que sitúan a las Yeguas del Apocalipsis en continuidad con la obra de Carlos Leppe y Juan Dávila nos detendremos en las distintas operaciones ejecutadas sobre la figuración del deseo homosexual. Esta problemática es anticipada en el texto del filósofo Patricio Marchant, *Sobre el uso de ciertas palabras* (1983), que ofrece esclarecedores precedentes teórico-críticos para abordar las filiaciones y desafilaciones entre aquellas prácticas.

En su artículo, Marchant plantea la importancia de distinguir entre el trabajo artístico de un *artista gay*, uso las palabras del propio Marchant, que se presenta solo como artista, y el de aquél que se presenta explícitamente como *artista gay*. En relación al artista que hace explícita su homosexualidad, todo trabajo de *arte gay* tendría una escena inaugural, que “no es cronológica, sino la producción de un *acontecimiento*” (Marchant, 72). En el contexto chileno, ésta sería, para Marchant, la videoperformance titulada *La Biblia* que Carlos Leppe y Juan Dávila realizan en el Instituto Chileno Francés el año 1982.

La performance de Dávila y Leppe —en la cual también comparece Nelly Richard— puede verse como la escenificación de una pugna entre ambos artistas. En la sala del Instituto Chileno Francés, Dávila escenifica en vivo una cita de *La Pietà* que invierte los roles masculino y femenino de la pose, de modo tal que Dávila toma el lugar de María-Madre, mientras Nelly Richard, principal interlocutora crítica de ambos artistas, está sentada en el suelo y apoyada en el regazo de Dávila, tomando el lugar del hijo. Leppe entra entonces en la sala, vestido formal, elegantemente viril, con el rostro maquillado y con pestañas postizas, trayendo unos papeles en sus manos. Sobre una mesa en el centro de la sala hay un jarro y un recipiente de loza con los que se lava la cara. Luego el mismo Leppe echa a andar un vídeo (una pieza audiovisual realizada por Juan Dávila) donde se ve nuevamente una cita de *La Pietà*, esta vez representada como relación homosexual entre dos hombres. Tras ser visto el vídeo, Leppe toma la palabra, reparte y luego empieza a leer el texto en lenguaje procaz, en el que plantea su posición en el arte chileno y en el que interpela al propio Dávila por haberse exiliado en Australia.

¿Qué claves de lectura se anticipan en esta acción para comprender el posterior trabajo de las Yeguas del Apocalipsis?

Por un lado, la lectura de Patricio Marchant sobre *La Biblia* descubre la torcedura crítica que la doble escenificación de *La Pietà* ejecuta sobre la explicación psicoanalítica de la homosexualidad



Una de las imágenes más emblemáticas de Yeguas del Apocalipsis, el dúo formado por Francisco Casas y el escritor y

activista Pedro Lemebel, que sacudió con sus performances la escena artística chilena desde principios de los 80.

como *fijación en la madre*. La intervención de Juan Dávila en su gesto más decisivo escenifica a la María-Madre religiosa de *La Pietà* como madre sexual (invertida, masculina), tanto en el vídeo como en la *performance* en vivo, para deconstruir la relación edípica con la madre, citando así el discurso psicoanalítico para subvertir el *modelo vertical* (es decir, sustentado en la filiación) *de la explicación del deseo homosexual*.

Por otra parte, Marchant también nota las tensiones entre discurso crítico y obra que *La Biblia* problematiza justamente en la intervención de Leppe, apoyada en la palabra, sostenida en la lectura de un discurso.

Leppe recurre al texto para hablar de su posición en el arte chileno e interpela a Dávila reprochándole su salida de Chile a Australia. Citamos a Marchant comentando el texto de Leppe: “Nunca es tarde para volver a la madre, aquí a Chile y a ese discurso que nos es familiar (...) ¡Por Dios, Dávila!, la contradicción, el error de tus deseos. ¡Qué hiciste!”. Y, refiriéndose a la escritura de Nelly Richard sobre la obra de ambos, continúa “vuélvete al discurso de la muy de mi vida, la rucia tuya y mía” (Marchant, 71). Así, el discurso leído por Carlos Leppe, premeditadamente o no, tematiza también las tensiones que suscita el que estas primeras prácticas homosexuales fueran habladas por otro, es decir, por el discurso amoroso del feminismo como madre, pues el feminismo adquirió en esos años un lugar sustitutivo de la teoría homosexual, en un periodo en el que la irrupción de una crítica homosexual del discurso se ve obstruida por la hegemonía de “la policía textual y temática de la producción de ciencias humanas (y sociales) virilmente sobre determinada” (Mellado, 75). Entonces es posible pensar que lo que se pone en juego en la intervención de Leppe, justamente, es el deseo de un discurso homosexual autónomo. Al menos así parece esbozarlo el propio Marchant cuando señala que en el plano de su contenido latente el discurso de Leppe también diría: “¡Atención Dávila! el discurso, el texto teórico, no lo hace otro, ni lo hace la Nelly, lo hago yo, ya lo hice, lo acabo de hacer” (Marchant, 71).

Es posible notar que en el texto de Marchant sobre esta intervención artística superpone al discurso artístico y al discurso filosófico una comprensión psicoanalítica de la homosexualidad, aun cuando, o justamente porque, lo que intenta esa obra es desarmar críticamente el discurso edípico, freudiano, sobre la homosexualidad. En efecto, en esta línea también Nelly Richard ha indicado como una de las principales características del trabajo de Juan Dávila y Carlos Leppe la capacidad de subvertir la relación unidireccional entre psicoanálisis y arte. Para la autora, en el trabajo de estos artistas, “ya no sería la teoría psicoanalítica la que interpreta la obra, sino el discurso artístico el que revisa y critica el reduccionismo de la lectura psicoanalítica del arte” (Richard, *Masculino/Femenino*, 66).

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

¿Es posible encontrar una escena inaugural en las Yeguas del Apocalipsis? De ser así, sería una escena inaugural por *segunda vez* que cancelaría el estatuto de originalidad, de principio, de estreno. Una escena que en principio no interpela, como la primera, al *modelo vertical* de la homosexualidad edípica referida a la madre. Se trataría de cuerpos que irrumpen desde un espacio lateral al espacio artístico y que no pueden ser marcados ni bajo un *modelo de corporalidad sacrificial* ni como cuerpos organizados por un deseo psicoanalítico, ni aun como cuerpos transfigurados por el simulacro de una estética travesti. ¿Qué cuerpo irrumpen entonces en esta escena, en este estreno serie B?

Se trata de dos cuerpos masculinos desnudos e intrusos, montados sobre una yegua, haciendo su entrada a un recito de la universidad pública. Dos mujeres, Carmen Berenguer y Nadia Prado, caminan a su lado llevando las riendas del animal. En eso consistía *Refundación de la Universidad de Chile*, título con que ha sido conocida una de las primeras intervenciones realizadas por las Yeguas del Apocalipsis en 1988. La cuestión de la *entrada* cita la acción fundacional mediante la cual el conquistador español Pedro de Valdivia instituye la ciudad de Santiago y la decreta capital de Chile. Se trata de una burla a la figura viril de la caballería, en el sentido de la cofradía de caballeros, pero también de la acción de combate dirigida a la colonización militar, a partir de la figuración exhibicionista del deseo homosexual como puesta en escena de la montura, en el sentido militar y sexual del término, que incita a la dispersión del deseo homosexual. Equina, casi una con el animal, la irrupción de las Yeguas hace aparecer una agencia que extravía la forma humana, al tensionar, desarmar y deformar la concepción humanista y moderna de sujeto político como sujeto separado, unificado, soberano de sí.

En su operación más decisiva, esta escena inaugural por segunda vez es encarnada por corporalidades que ponen en escena una forma inmanente del deseo por fuera de la relación vertical, jerárquica, de la filiación generacional. En esta línea es factible remitirse a las tesis de Guy Hocquenghem. Retomando a Deleuze y Guattari, este autor ha propuesto pensar una suerte de homosexualidad primaria, una *grupalización homosexual*, ante la cual la homosexualidad edípica, filial, sería solo una reacción. La radicalidad de la propuesta de Hocquenghem es que esta homosexualidad primaria estaría vinculada a la grupalización deseosa del año. Para el autor el deseo homosexual “grupaliza al año restituyéndole sus funciones de vínculo deseante, reinvirtiéndole colectivamente contra una sociedad que lo ha reducido al estado de *secretito vergonzoso*” (Hocquenghem, 88).

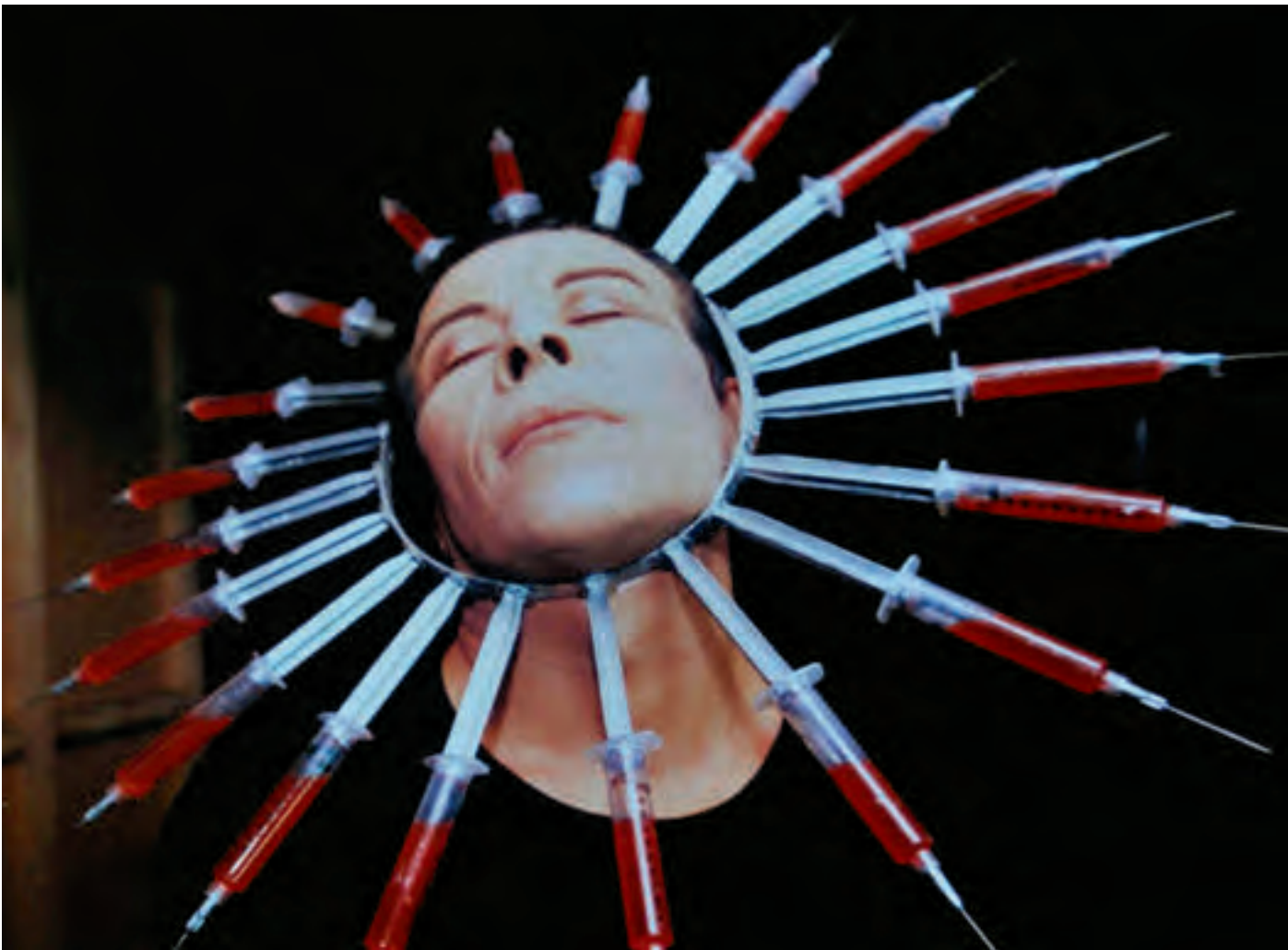
Se trata por tanto de una forma de deseo que “desmorona la jerarquía fálica” (Preciado, 171), para proponer el modo grupal del año que, como órgano compartido por todos, brinda la posibilidad de abrir y exponer un cuerpo a otro u a otros a partir de distintos tipos de roces y conexiones.

Desde aquí, la escenificación *coliza* de la *montura* en el sentido militar y sexual del término que las Yeguas del Apocalipsis ejecutan en su estreno serie B puede verse como la figura del descubrimiento anal, de una desprivatización y una apertura anal y por tanto como una figura de la grupalización del deseo desde una perspectiva horizontal. Y esta operación *desplaza*, por no decir *invierte*, la figura masculino-posesiva de la montura como huella traumática del vocablo *yegua*, el insulto que Lemebel y Casas toman como nombre propio. Como escena inaugural por segunda vez de una homosexualidad que se desublima así misma tanto como puede, la entrada de Casas y Lemebel a la universidad pública sobre una yegua puede ser leída hasta cierto punto como la aparición de un deseo desestructurante (puesto que des-edipizado y anal) que irrumpiría así de forma galopante. Si no fuera por el *hasta cierto punto*. Pues el espectro de la madre, de las madres, permanece en la presencia de las acompañantes-carabinas que *toman las riendas* en la intervención. Pero, por otra parte, ¿hasta qué punto esta alianza estratégica de las Yeguas con las mujeres que las acompañan puede ser también vista como una resistencia frente al peligro de la trascendentalización de una verdad homosexual (Marchant)?

Finalmente, la entrada intrusa de las Yeguas del Apocalipsis en la Universidad de Chile hace visible la conexión tabú de dimensiones que necesitan aparecer cortadas (la práctica educativa necesita excluir la práctica sexual), y permite recordar que cuando la sexualidad entra en la universidad entra como saber, como discurso normalizado, pero no entra como flujo deseante, al menos no de manera visible o decible. La puesta en escena del deseo anal con que Lemebel y Casas irrumpen en el espacio universitario, aún intervenido por la dictadura, hace converger una política de subjetivación que subraya la relación clandestina entre sexualidad y espacio educativo, al tiempo que reclama y anticipa la entrada de las minorías sexuales en la universidad pública.

Es interesante recordar, en este sentido, que siete años después, en 1995, la corporalidad intrusa de las Yeguas del Apocalipsis reingresa perturbadoramente en la universidad como parte de la ritualidad académica en tanto iconografía, cuando *Las Dos Fridas* son utilizadas como *ilustración* de las tesis del feminismo crítico en la inauguración del Departamento de Estudios de Género de la Universidad de Chile.

II. Tensionamiento de los espacios de Derechos Humanos. Una de las intervenciones que de manera emblemática podría expresar los tensionamientos que las Yeguas del Apocalipsis generan en los espacios de la izquierda es *La Conquista de América*, la acción que el dúo lleva a cabo el 12 de septiembre de 1989, en la sede de la Comisión de Derechos Humanos.



En los años más duros del SIDA, Pedro Lemebel solía aparecer en público y en muchos de sus retratos aureolado con una corona de jeringuillas.

En esta intervención, Casas y Lemebel están sentados en un costado de la sala, inmóviles, descalzos, vestidos con pantalones negros y a torso descubierto. Tienen un *walkman* adherido al pecho, que reproduce la música de una cueca (baile tradicional chileno) que solo ellos escuchan. En el piso hay un mapa de América Latina dibujado, y sobre él vidrios rotos de botellas de coca-cola. A las doce del mediodía ambos se levantan, alzan un pañuelo blanco y comienzan a bailar una cueca con todas las figuras, el ocho, el semicírculo, las vueltas. Solo se escucha el golpe de los pies bailando sobre vidrios, mientras el mapa se tiñe de rojo.

En esta intervención, Casas y Lemebel citan la cueca sola que bailaban las mujeres de los detenidos desaparecidos como escenificación del duelo. Citar la figura de la viuda, de la mujer doliente que baila sola, es una forma de somatizar el dolor haciéndolo propio, al tiempo que superponer al reclamo por los desaparecidos políticos la protesta por los homosexuales asesinados impunemente en América Latina. Para Lemebel y Casas “esos crímenes son políticos. Por eso las yeguas bailamos la cueca del maricón solo en la Comisión de Derechos Humanos y gritamos: Compañero Mario alias *La Rucía* caído en San Camilo. ¡Presente!” (Lemebel y Casas, Cauce 28).

Pero también, la cueca de Lemebel y Casas desorienta la trayectoria (heterosexual) del deseo: dramatiza un cortejo entre dos hombres que reitera y a la vez extravía los cuerpos y deseos con que el baile criollo ordena y compone el género según el binomio masculino/femenino. Puede ser, también, la escenificación del doloroso peligro de ese cortejo, custodiado por el contagio del SIDA en la confusión de los flujos sanguíneos que se filtran

por las incisiones de la piel cortada por los vidrios. Aparecen así otras pérdidas: las de aquellos devastados por la enfermedad.

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

A pesar de los conflictos que generó este evento con un sector del feminismo, que acusó al dúo de copar espacios ganados por las mujeres, puede pensarse que lo perturbador de esta acción es que, al resaltar en la coreografía el elemento erótico junto con el de dolor, muestran que aquel baile de una mujer sola contornea otro cuerpo ausente no solo dolidamente añorado, sino también un cuerpo deseado. Poner de ese modo en relieve el lazo entre duelo y deseo permite amplificar la construcción de las identificaciones de la mujer que resiste a la dictadura; no solo como madre, casta viuda, hermana, hija, todas figuras deserotizadas, abnegadas, acordes a un sustrato moral compartido por la ética militante tanto como por la matriz católica cristiana, tan pregnante en el movimiento de derechos humanos en Chile. 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.

La conquista de América produce una cadena de identificaciones y desidentificaciones respecto de las divisiones de género y divisiones políticas ya

naturalizadas. El intruso como figura aparece en esos descalces que hacen visible la frontera donde se urden zonas de dolor y de deseo, experiencias que aunque se conciben como escindidas, se conectan en su capacidad de desposeer al yo, de sacarlo de sí mismo. En esta intervención, duelo y deseo dejan de estar anclados al territorio de la interioridad para trasladarse hacia su dilucidación en una dimensión colectiva. Esto implica que se descalza la experiencia del duelo como experiencia de lo privado que retrotraería a una situación solitaria, melancólica o paralizante, para situarla en cambio (junto con el deseo) como lugar de aprendizaje de la vulnerabilidad corporal primaria, como territorio de potencialidad política. Quizá en este sentido *La Conquista de América* pueda ser vista como una deconstrucción política del duelo. ❖

BIBLIOGRAFÍA

- Francisco Casas/Pedro Lemebel, “Yeguas del Apocalipsis”, entrevista de Favio Salas. *Cauce*, mayo 1989.
- Guy Hocquenghem, “El deseo homosexual”, *El deseo homosexual (Con terror anal)*, Barcelona: Melusina, 2009, pp. 21-131.
- Pedro Lemebel, “Los Mataron por atrás. Título de un diario”, revista *Página Abierta*, nov. 26-oct. 9, 1990.
- Patricio Marchant, “Sobre el uso de ciertas palabras”, *Escritura y Temblor*, Pablo Oyarzún, Willy Thayer (ed.), Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Justo Pastor Mellado, “El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la plástica chilena”, *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Juan Vicente Aliaga, (ed.), Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2009.
- Beatriz Preciado, “Terror Anal”, *El deseo homosexual (Con terror anal)*, Barcelona: Melusina, 2009.