

# Arte y disidencia sexual durante la transición democrática en Chile: Las Yeguas del Apocalipsis y la noción de travestismo como categoría de inscripción.

Avance de investigación

GT 32- Sociología del Arte y la Cultura

Fernanda Carvajal  
UBA-CONICET

## Resumen:

En su búsqueda por introducir una serie de interrogantes sobre los cruces entre sociología del arte y la teoría postfeminista y *queer*, la presente ponencia se propone recuperar los discursos locales que surgieron desde el feminismo chileno para abordar las primeras prácticas que subvirtieron las identidades de género en el campo artístico local. Se realiza una revisión crítica de los primeros textos que, bajo la categoría de travestismo, dieron inscripción a la práctica de las Yeguas del Apocalipsis vinculándolos a la obra de los artistas chilenos Juan Dávila y Carlos Leppe, con el fin de considerar críticamente los modos de inscripción de estos artistas en el campo del arte chileno.

**Palabras clave:** arte, política, disidencia sexual.

La presente ponencia, se inscribe en el cruce entre sociología del arte y lo que desde la academia anglosajona ha sido llamado teoría post-feminista o teoría *queer*. Si ya la sociología del arte ha sido concebida como una subdisciplina menor dentro del campo de la sociología (Heinich, 2003), la pregunta por el rol que tienen aspectos como la sexualidad y la raza en las estructuras sociales hegemónicas que crean a los sujetos como normales y naturales, a través de la producción de otros como perversos o patológicos, parece gozar aún de menor validación (cuando no han sido tomados por una sociología de la desviación). De modo que no es una tarea fácil ubicarse en el cruce de estas perspectivas y al mismo tiempo, seguir apostando por una filiación disciplinar. La tarea suma aún más dificultad, cuando situados en un contexto latinoamericano, nos planteamos hacer el esfuerzo por traducir y situar debates que, como en el caso de la teoría *queer* —tal como su propio nombre nos lo enrostra a cada momento— han sido elaboradas en el norte, como respuesta a las tensiones y conflictos de un contexto anglosajón.

En este sentido, los avances de investigación que presento a continuación, intentan plantearse algunas preguntas aun no resueltas sobre las consecuencias teóricas y metodológicas que presenta mi caso de estudio: las Yeguas del Apocalipsis, el dúo formado por el escritor Pedro Lemebel y Francisco Casas entre 1988 y 1993 en Santiago de Chile, poniendo en acto una serie de estrategias poético-políticas de disidencia sexual. Esto es, cómo introducir la problemática de la disidencia sexual en los marcos conceptuales de la sociología del arte, de tal modo que no constituya meramente un tema, o una posición más dentro del diagrama de posiciones de un campo artístico, sino una herramienta epistemológica de análisis.

Autores emblemáticos para sociología del arte, como Pierre Bourdieu, junto con afirmar la necesidad de desmitificar el arte, consideran que éste constituye uno de los pocos campos de producción cultural que pueden llegar a abrir espacios de libertad cuando logra despojarse, gracias a la

alquimia del capital simbólico que lo configura, de las presiones y determinaciones económicas y políticas (Bourdieu, 1995; Martínez, 2008). Como heredero del marxismo, uno de los mayores aportes de Pierre Bourdieu ha sido el de ampliar el concepto tradicional de clase social. A las luchas por el capital económico, Bourdieu añade como factor indisociable, la lucha por el capital simbólico. Siguiendo al autor francés, éstas pueden ser entendidas a grandes rasgos, como aquellas luchas que se dan en el plano de los signos y las propiedades distintivas que se producen en el plano de los “estilos de vida”, estableciendo diferencias y jerarquías entre los distintos grupos sociales y que tienen como escenario privilegiado los campos de producción cultural (Bourdieu, 2000a). Desde esta perspectiva teórica, sin embargo, otras determinaciones como el sexo o la raza tienen el carácter de “propiedades secundarias”. Sólo hacia el final de su carrera, en el libro “La Dominación Masculina”, Bourdieu planteará de manera más decisiva la cuestión del género, aunque todavía restringida a una perspectiva situada en la diferencia sexual, al plantear la dominación masculina como una forma de violencia simbólica. Es en ese libro del año 1998, en donde Bourdieu traza líneas programáticas para orientar el análisis sociológico hacia los agentes históricos y las instituciones que permiten la reproducción de esta forma de dominación tales como la familia, la Iglesia, la escuela, el Estado y el mundo del trabajo. Solo en relación a este último aspecto, aparece en el último capítulo del libro, apenas mencionado el campo artístico. La cuestión de las minorías sexuales, por su parte, serán incluidas en un apéndice dedicado a los movimientos homosexuales y lésbicos. Estas exclusiones pueden sintetizarse en la afirmación de Natalie Heinich quien observa de qué manera la reducción de la pluralidad de las dimensiones de un campo, y de la pluralidad de los campos a un principio de dominación, “no permite tomar efectivamente en cuenta de la pluralidad de los principios de dominación, ni siquiera cuando se asume desde un punto de vista teórico” (Heinich, 2003,81).

Por su parte, los marcos conceptuales que han abordado la disidencia sexual, como la teoría *queer*, proponen, tal como señala el sociólogo Richard Miskolci, una crítica a los regímenes de normalización del sujeto y las identidades, y a la vez, proponen una epistemología de lo abyecto, basada en investigaciones interseccionales, esto es, investigaciones focalizadas en el análisis de la intersección de distintas relaciones de poder implicadas en la raza, la clase, el género (cuestión que marca un punto de contacto con el llamado feminismo de color (Brah, 2004; hooks, 2004; Mohanty, 2008). La teoría *queer* “busca romper la lógica binaria que resulta del establecimiento de jerarquías y subalternizaciones, pero no apela a la creencia humanista en la defensa de sujetos estigmatizados, porque esto congelaría lugares de enunciación como subversivos e ignoraría el carácter contingente de la agencia” (Miskolci, 2009, 175). Una de las consecuencias de pensar los cruces entre sociología del arte y teoría *queer*, implicaría entonces, “romper con la vieja tendencia sociológica de tomar como punto de partida sujetos ya dados” (Miskolci, 2009, 173).

No se trata de agotar aquí el debate, que daría para un artículo por sí mismo, si de dejar abiertas algunas preguntas, qué tipo de jerarquías producen los procesos sociales de normalización sexual, sobre aspectos como el proceso producción artístico, las modalidades de recepción del arte y el discurso inscrito en las obras? ¿En qué medida esto ha significado que la sociología y la historia del arte han registrado, hasta hace no muy poco, “prácticas masculinas y heterosexuales como si éstas por sí solas pudieran agotar la geografía de lo visible” (Preciado, 2008)? Y si el campo artístico constituye él mismo—sus formas de construcción de verdad y legitimación— un dispositivo de control y disciplinamiento sexual, ¿es posible pensar que en relación a otros campos sociales, constituye un campo relativamente más abierto a visibilizar y problematizar, tanto materialmente como en un plano simbólico, los procesos de sociales que han producido y reproducido la heterosexualidad como norma? Por otra parte, si estudiamos los cruces entre sociología del arte y disidencia sexual ¿cómo no convertirse, parafraseando a Beatriz Preciado, en un “detective de lo invisible”, a mitad de camino entre el policía secreto y el vidente capaz de sacar a la luz geografías hasta ahora ocultas bajo el mapa

dominante, construyendo un archivo de víctimas antes que criticar la opresión, terminando por estetizar la diferencia?

La siguiente ponencia, que tal vez presenta más preguntas que resultados o conclusiones, tiene a la base estas preguntas, y desde ellas, busca analizar las categorías locales que conceptualizaron y les dieron inscripción en su momento de irrupción a la práctica de disidencia sexual de las Yeguas del Apocalipsis y otros casos del arte chileno de los años 80s que las antecedieron. En este sentido, se focaliza en los cruces entre producción artística y producción intelectual, para analizar los modos en que ciertas prácticas artísticas fueron la excusa para formular desde la periferia, un corpus de escritura crítica sobre los roles sexuales y de género que puso en cuestión los relatos de la historia del arte y de la sociología del arte local, en tanto relato eminentemente masculino, blanco y heteronormado. Y que al mismo tiempo, constituyen un importante insumo para el discurso teórico feminista local.

### **Relecturas de los cruces entre arte y disidencia sexual en la producción crítica local**

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 abre entonces la pregunta por cómo leer y poner a trabajar desobedientemente aquellas teorías, evitando una recepción acrítica y deslocalizada de aquellos acervos, para 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 sesgado localismo latinoamericano, sino provocar contaminaciones y choques impropios que cuestionan el traspaso lineal y unidireccional de la teoría en un sentido Norte/Sur para, en cambio, mantener vivo un conflicto de interpretaciones abierto y políticamente eficaz<sup>1</sup>.

Entre los discursos de disidencia sexual surgidos en América Latina durante los años ochenta y noventa, una de las categorías clave fue la noción de “Travestismo”. Como señala Felipe Rivas, “gran parte de la especificidad de los procesos de conformación de lo travesti en Latinoamérica han sufrido

---

<sup>1</sup> Un ejemplo de esta transferencia a posteriori de categorías anglosajonas para el caso de las Yeguas del Apocalipsis, puede encontrarse en un texto del año 2009 en el que el filósofo y crítico de arte Justo Pastor Mellado propone el término *proto-queer* para designar al conjunto de obras y discursos que surgen en Chile desde los años setenta que habrían sostenido “de manera implícita en su diagrama elementos que serán posteriormente reivindicados como teoría *queer*, aunque no de manera explícita en la escena intelectual chilena” (Mellado, 2009, 74). Concretamente, se refiere a la obra de los artistas Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila y Yeguas del Apocalipsis, y al texto publicado en 1980 por la crítica cultural franco-chilena Nelly Richard en clave de un feminismo semiológico, titulado “Cuerpo Correccional”, que Mellado considera fundacional. Prácticas y discursos que habrían surgido en un contexto dictatorial, en el que “no solo deben enfrentar la tolerancia vigilante de las ciencias humanas viriles, sino que no serán acogidas por la teoría marxista [como si sucedería, apunta Mellado, en el contexto norteamericano], porque ésta se encuentra en retirada” (Mellado, 2009, 78). El prefijo “proto” tiene la función de designar a este conjunto heterodoxo de obras y textos no cumplirían los requisitos para constituirse como una escena *queer* propiamente tal, pues (a) Si bien “tenían lugar en plataformas culturales concebidas como espacios de sustitución partidaria”, no habrían estado articuladas con una “militancia gay” explícita y (b) no habría surgido en paralelo un discurso homosexual teórico-conceptual sistematizado. Lo problemático la categoría “proto-*queer*” es que establece una relación a priori y de irradiación unilateral entre la teoría *queer* y las experiencias de activismo que la retroalimentaron en el contexto norteamericano a fines de los años ochenta, y las prácticas y discursos que surgieron en Chile dictatorial desde fines de los años setenta, cuando éstas surgieron antes y en medio de condiciones diferentes de producción, circulación y recepción, de otro estado de conformación de los sujetos, de otras formas de relación con el poder político y económico.

un borramiento al ser ingresados rápidamente –y sin mayor cuestionamiento- bajo las categorías interpretativas centralistas de lo *queer* tal como se concibió en el campo académico norteamericano” (Rivas, 2013, 251). Es interesante notar que el término travesti, no tiene una traducción directa al inglés, al menos no con las connotaciones que recibe en español. En particular, en Chile, esta categoría sirvió para agrupar en una misma genealogía, la obra de los artistas Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila y las Yeguas del Apocalipsis. Por eso resulta importante recuperar y volver a leer críticamente aquellos textos que, desde los años ochenta en Chile, pensaron localmente la disidencia sexual a partir de la figura del travesti.

Fue durante la dictadura, en aquel reducido circuito más tarde ratificado como “Escena de Avanzada”, que surgió un discurso que testificó los tráficó 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, estableciendo un contrapunto respecto a los discursos hegemónicos de la historia del arte, historia que en sí misma, constituye un dispositivo discursivo y político de producción y disciplinamiento sexual y racial. Nos referimos a los textos publicados por la crítica franco-chilena Nelly Richard entre 1980 y 1985, primero en torno a la obra de los artistas Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila y luego, en 1993, a fotografías de Paz Errázuriz y a las Yeguas del Apocalipsis<sup>2</sup>. Es preciso notar que a partir de la publicación de *Márgenes e instituciones* en el año 1986, Nelly Richard, una de las principales promotoras de la escena experimental que surge en Chile desde fines de los años setenta, se valida como una voz autorizada en el campo. Dicho lo anterior, podemos señalar que en el corpus de escritura feminista publicado por Richard en este período, el sujeto privilegiado 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<sup>3</sup>—, como una figura estratégica para desmontar el discurso feminista esencialista. Como ya lo sugerimos, estos textos hablan de la fuerte y productiva 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 y al mismo tiempo, señalan cómo el feminismo teórico constituyó un espacio sustitutivo respecto a un discurso de disidencia sexual autónomo, cuya entrada a escena se postergó por décadas<sup>4</sup>.

Dentro de aquel 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. Prácticas de la diferencia y cultura democrática* publicado en 1993. Aunque desde nuestra perspectiva, y como intentaremos mostrar a continuación, se trata de un texto que interviene sobre las jerarquías que subyacen al eje masculino/femenino, dejando en segundo plano la problemática dicotomía

---

<sup>2</sup> 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 prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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).

heterosexual/homosexual<sup>5</sup>, es un texto ineludible a la hora de pensar localmente la práctica de las Yeguas del Apocalipsis.

Al comenzar el texto, Richard señala que en el contexto dictatorial, frente a las retóricas de la dominación y el sometimiento, que replicarían un pensamiento dicotómico de lo masculino y lo femenino como lo activo y lo pasivo, el travesti “triza el molde de las apariencias dicotómicamente fijado por la rigidez del sistema de catalogación e identificación civil y nacional” (Richard, 1993, 65). A continuación, dedica un primer apartado del texto a la obra de Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila, consignados como los que “introdujeron el tema del psicoanálisis en el arte chileno en torno a la cuestión del deseo homosexual”. Retomando algunas reflexiones del filósofo chileno Patricio Marchant, Richard destaca la capacidad de estos artistas de realizar un juego paródico de los nombres como metáfora travesti y su exacerbación del recurso de la cita para postular la obra de arte como zona de tráfico, apropiaciones y contra-apropiaciones de referentes dispersos del arte internacional, seleccionados y recombinados en una visualidad impura. Aquí la pintura de Juan Domingo Dávila se tornará fundamental, pues en ella lo travesti pasa a ser una metáfora de una cultura latinoamericana, marcada por la relación entre copia y original, centro y periferia:

Vista desde el centro la copia periférica es el doble rebajado, la imitación desvalorizada de un original que goza de la plusvalía de ser referencia metropolitana. Pero vista desde sí misma, esa copia es también una sátira poscolonial de cómo el fetichismo primermundista proyecta en la imagen latinoamericana representaciones falsas de originariedad y autenticidad (la nostalgia primitivista del origen) que Latinoamérica vuelve a falsificar en una caricatura de sí misma como otro (Richard, 1993, 68).

Esta lectura, retomada por Richard en otros textos, será criticada por Justo Pastor Mellado cuando señala que los “rasgos proto-*queer*” que estaban presentes en las obras de artistas chilenos desde fines de los años setenta, “no son invertidos consecuentemente en la formulación de una política del género radical, sino que son reorientados a repensar las relaciones de poder entre centro y periferia” (Mellado, 2009, 83). Es posible, como plantea Mellado, que la emergencia de una teoría homosexual radical a partir de las obras chilenas de disidencia sexual bajo dictadura quedara relegada a una promesa incumplida. Pero al mismo tiempo, la recodificación de la figura del travesti, como una metáfora de las relaciones entre centro y periferia, que para Mellado ya estaba presente en la figura de la matriz y la copia en su propia crítica a los procedimientos del grabado<sup>6</sup>, le permite a este autor volver remirar los textos de Richard y a su vez, interrogar algunos argumentos de Judith Butler. Mellado se pregunta si no resulta tardía la confirmación de la hipótesis propuesta por Butler sobre la inexistencia de modelos originales (el ideal de género), algo que una sociedad periférica, desde siempre relegada al estatuto de copia, *sabe ya de antemano*:

Es preciso provenir de una sociedad de recepción, donde la cuestión de la merma es consustancial a las condiciones de reproducción de los conocimientos para entender de partida la decepción de que no existe un ideal inalcanzable al que haya que responder sino tan solo la sucesión productiva de copias de copias en cuya lógica se monta la mascarada paródica de las reproducciones (Mellado, 2009, 82).

---

<sup>5</sup> Resulta notable, que al comienzo de este texto, Richard plantee que frente al contexto de la rigidización que impone el régimen dictatorial, en torno a dos imágenes contrapuestas del género: “activa (dominación) y pasiva (sometimiento)”, el travesti “gesticula la falla de los géneros uniformados y de las uniformaciones de los géneros”, y “triza el molde de las apariencias dicotómicamente fijado por la rigidez del sistema de catalogación e identificación civil y nacional” (Richard, 1993, 65). Si bien Butler no aparece citada en el texto, es notable la afinidad que esta formulación presenta con la idea del género como norma, aunque sea una norma atribuida al contexto autoritario impuesto por la dictadura.

<sup>6</sup> Ver: Mellado, Justo Pastor (1995), *La novela chilena del grabado*, Santiago, Chile: Economías de Guerra.

Una reflexión similar es formulada por el filósofo y artista peruano Giuseppe Campuzano en otra escena: la de la intrusión colonial. Recordando una cita de Frantz Fanon que señala cómo en presencia del colonizador el indígena recurre al camuflaje, aprende de engaños y simulaciones, lo que haría que todo contacto entre indígena y agente colonial sea una falsedad, Campuzano se pregunta, “¿Y si tal estética de la simulación precedió a la ocupación?” (Campuzano, 2012, 4). Cuestionando toda idea idealizada de un original descontaminado, Campuzano recuerda que la máscara y el carnaval estaban ya aquí antes de la intrusión colonial, esbozando la idea de una pedagogía del doblez y del simulacro que tendría ya una memoria larga entre nosotros.

Pero quizás haya algo más que decir en relación a eso que Mellado presenta como una promesa no cumplida de una teoría homosexual radical, en aquellas prácticas artísticas de disidencia sexual que surgieron en Chile bajo dictadura: esas obras fueron inscritas en un discurso que se mantenía en la lógica de la diferencia sexual. Como ha apuntado Felipe Rivas (2013), cuando Richard señala que el travestismo en las *Yeguas del Apocalipsis*<sup>7</sup> consiste en disfrazar a la mujer y revestirla de signos para entonces “poder disfrazarse de ella robándole sus máscaras” (Richard, 1993), pone el énfasis en el poder del simulacro travesti para, captar las superficies de lo femenino y generar un efecto disolvente sobre la sustancia “mujer” inscribiendo así una crítica dirigida al feminismo conservador, pero sin tocar la cuestión “menos mimética” (Rivas, 2013) que surge al advertir que el simulacro travesti no se restringe, para decirlo en palabras del cubano Severo Sarduy, “a no ser percibido como hombre, a convertirse en la apariencia de la mujer”, pues “la mujer no es el límite donde se detiene la simulación” (Sarduy, 1982: 62). Se trata de 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 y que necesariamente, ponen en crisis el pensamiento heterosexual (Wittig, 1992). Aún así, es posible constatar que este texto decide poner su énfasis en una crítica a la noción de identidad (identidad femenina, latinoamericana) dando prioridad a la disimetría masculino/femenino, postergando aún una reflexión focalizada a la jerarquía y los procesos de normalización que operan en la división heterosexualidad/homosexualidad.

No se trata de enfatizar retrospectivamente lo que nuestras propias expectativas y ansiedades podrían leer como una omisión, como si no tuviéramos en cuenta el contexto de producción de estos textos, y el hecho de que son nada más y nada menos que un hito dentro del complejo camino de la discusión en torno a las disidencias sexuales en nuestra región. En este sentido, también es justo apuntar que los escritos de Richard en los años ochenta y noventa abren un terreno de inteligibilidad y de disputa, que, junto con otros autores como Nestor Perlongher en Argentina o el propio Patricio Marchant en Chile, resultan excéntricos dentro la crítica cultural del período en el continente, y en este sentido, se trata de escritos que dejan una tarea pendiente, por retomar.

Volviendo sobre el texto de Richard, tal vez sea posible plantear que no se trata sólo de un enfoque estético-identitario. Pues el travestismo es pensado ahí en una doble dimensión económica y antieconómica que presupone la distinción entre la participación del travesti en el mercado sexual y el travestismo concebido como simulacro. 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-fantasía” canjeando “realismo por ilusión, volteando la ley

---

<sup>7</sup> Es preciso señalar, como intentaremos mostrar a lo largo de estas páginas, que el travestismo como práctica cultural en las *Yeguas del Apocalipsis* no fue homogéneo. En algunos casos, su asalto travesti adquirió un formato más espontáneo y de batalla, 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.

diurna de la indigencia, con los ilegalismos de una feminidad opulenta y suntuaria” (Richard, 1993: 69).

Lo que Richard parece remarcar es que si la diva cinematográfica en decadencia guiaría la mimesis del travesti prostibular latinoamericano que fabrica su feminidad a partir de combinaciones inadecuadas de “excedentes vestimentarios” que recolectan en las tiendas de ropa usada, Francisco Casas y Pedro Lemebel redoblan ese mecanismo citacional; citan a esos cuerpos prostitutos, de clase, racialmente marcados, que a su vez citan fallidamente e imperfectamente el ideal femenino de la *star*. Exponiendo la arbitrariedad del modelo original, las Yeguas del Apocalipsis escogen como su modelo la caricatura travesti, la “copia rebajada” de la diva<sup>8</sup>.

Richard advierte de qué modo el proceso de citación performativa, como diríamos hoy, ejecutado a través de las “sobras consumistas” de un glamour de segunda mano, implica la paródica incorporación—la materialización en el propio cuerpo— de la relación centro-periferia no sólo en los *modelos* (la diva hollywoodense, marcada como blanca, burguesa, heterosexual) sino también materialmente en los propios *elementos que componen su simulacro* (un glamour sin lujo, fabricado de gestualidad y de ropa usada norteamericana revendida en la ciudad sureña<sup>9</sup>). Ahora bien, cuando Richard señala que “la estética pobre del travesti de barrio” de las Yeguas del Apocalipsis, “*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, la cursiva es nuestra), la distinción entre la dimensión económica y antieconómica arriba trazada se torna entonces promiscua: exhibe esa zona gris en que la mimesis performativa descentrada del travesti prostibular chileno de los años ochenta citado por Lemebel y Casas, implica, al mismo tiempo, una acumulación de valor.

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 una nueva 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 y su excedente libertino pueden quedar entramados, fijados por la lógica mercantil, tornando más sinuosas las ambivalencias de la transgresión del género<sup>10</sup>.

El texto de Richard, nos permite pensar que cuando las Yeguas del Apocalipsis citan al travesti prostibular, trabajan sobre las contradicciones de una corporalidad atravesada por la precariedad y por los disciplinamientos del proletariado sexual, que a la vez, resulta fuertemente amenazadora para el orden social. O dicho de otro modo, las Yeguas del Apocalipsis trabajan sobre la tensión que *los puntos de sutura y los puntos de ruptura* (Perlongher) que el universo prostibular pone en juego. Así ocurre, podemos pensar, cuando Casas y Lemebel “se disfrazan” de travestis para entrar al burdel y travestirlo con las marcas suntuarias del arte, en la obra *Casa particular*<sup>11</sup>, subrayando así el doblez del gesto

<sup>8</sup> Esto es algo ya en cierta manera formulado en el propio discurso de Lemebel y Casas cuando señalan que le interesa el travesti pues “exhibe un modelo original en ostensible decadencia”. Ver: Brescia, Maura (1989). “Estrellas en calle oscura de Santiago”. Diario La Época, viernes 1 de diciembre de 1989, s/p.

<sup>9</sup> Así lo formula también Pedro Lemebel en entrevistas y crónicas.

<sup>10</sup> Este punto ha sido notado también por Brad Epps; ver: Epps, B., 2008, “Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*”. Revista Iberoamericana n°225, vol74, University of Pittsburg, p.897-920.

<sup>11</sup> *Casa Particular* es un video realizado por Gloria Camiruaga en colaboración con las Yeguas del Apocalipsis en el año 1989. El video muestra la cara diurna y nocturna de un prostíbulo de barrio a fines de los años ochenta en Chile y muestra

suntuario y transacción mercantil que puede llegar a operar tanto en el travestismo prostibular como en el arte.

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 políticas homosexuales y feministas asimiladas 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).

Esta afirmación requiere ser leída desde un contexto en que están en auge las políticas de identidad. Es decir aquel proceso mediante el cual aquellos sujetos minoritarios, excluidos del sistema (mujeres, indígenas, minorías sexuales, entre otros), comienzan a emerger conflictivamente en el espacio público, por un lado, remeciendo las nociones con que la izquierda tradicional concibe al sujeto político y define sus horizontes de transformación, y por otro, debiendo afrontar el disciplinamiento de sus luchas cuando se ven obligados a traducir su disidencia y disconformidad en demandas administrables, que implican en muchos casos, su recaptura institucional y su fijación identitaria. Es en ese campo de tensiones que puede leerse el énfasis, un tanto idealizado, en 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. Según mi lectura, el travesti no aparece en este texto como un nuevo sujeto libre de toda constricción<sup>12</sup>. El travesti prostibular citado por Lemebel y Casas cobra su especificidad sexo-política en relación a los circuitos lumpen de la marginalidad urbana con sus respectivas constricciones raciales y de clase, como hemos intentado mostrar. Lo que desde hoy todavía parece necesario pensar, es que la citación performática del travesti no asegura nada si la tomamos sólo en sí misma. En este sentido resulta productivo comprender el cuerpo travesti en cada situación como una superficie de inscripción de discursos políticos irresueltos (Preciado, 2011) y entender qué retóricas y qué representaciones moviliza en cada contexto y hacia qué dirección. Por otra parte, y frente a la actual deriva integracionista de la política homosexual, lo que la formulación de estos problemas heredan a la hora de pensar la relación entre disidencia sexual y política, es la pregunta todavía hoy vigente sobre cómo articular una crítica sistémica desde las disidencias sexuales del sur que logre interrumpir la lógica de las políticas de identidades y que en alianza con el feminismo, pueda afrontar un posicionamiento crítico en torno a la opresión no sólo simbólica sino material de las minorías sexuales; que logre repensar, en un contexto post-sida, la articulación entre emancipación sexual y emancipación social, y que se pronuncie críticamente sobre la ubicación de las minorías

---

algunas intervenciones realizadas por las Yeguas del Apocalipsis junto a los travestis, como la escenificación de la última cena cristiana sobre la que volveremos en el último apartado.

<sup>12</sup> Sin embargo, la siguiente cita, incluida con cierta ambigüedad en el texto de Richard, si parece ir en esa línea y resulta ejemplar en ese 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, 73).



sexuales en las estructuras de división del trabajo y de parentesco reproducidas por el capitalismo global.

Por último, es preciso señalar que 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)<sup>13</sup> pero no aborda sus adhesiones y complicidades político afectivas (con el movimiento de derechos humanos, con el feminismo autónomo).

## Coda

Cabe aún dirimir, hasta qué punto un texto como el que acabamos de revisar, al tomar la figura del travesti para trazar una genealogía en el arte chileno de los años ochenta, constituye o no lo que con Preciado llamamos, al comienzo de esta ponencia, una cartografía identitaria, que a pesar de sí misma, terminaría siendo una suerte de “reverso indispensable de los discursos dominantes” (Preciado, 2008), o si al pensar el travestismo antes que como una identidad como una operación cultural, sienta un precedente para realizar una cartografía crítica. Cuando hablamos del travestismo como “operación cultural” nos referimos a que Richard utiliza la categoría no para analizar una obra concreta, sino un modo de intervención en el campo cultural. Lo cierto, es que podemos decir que resulta necesario no sólo leer, inscribir, caracterizar en sí mismas las obras de artistas como Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila, o las Yeguas del Apocalipsis, si no preguntarse de qué manera pusieron en tensión, alteraron y/o perforaron las concepciones artísticas y políticas en el contexto de su irrupción, un contexto fuertemente marcado por la vigencia de un régimen represivo.

Por otra parte, la noción de travestismo, por sí sola, parece no explicitar las principales fracturas en la continuidad genealógica que vincula a estos artistas, que dejan de manifiesto, como señala Heinich (2003), de qué manera los dominados en un régimen de valoración pueden ser dominantes en otro. Para abordar las múltiples dimensiones en juego, es necesario plantear un análisis interseccional que considere al mismo tiempo sexualidad, raza y clase. Éstas fracturas y pueden sintetizarse en al menos dos aspectos:

1. Como señala Mellado (2009), mientras Dávila pertenecía a una familia burguesa de fortuna y Carlos Leppe a la pequeña burguesía ilustrada, Francisco Casas y Pedro Lemebel provienen de familias de sectores subalternos y no tienen estudios regulares en arte. Casas y Lemebel ostentan cuerpos de clase, alejados de toda codificación suavizada y contenida de lo gay y sus intervenciones son concebidas desde un universo desconectado de las referencias prestigiosas del arte a las que sólo acceden (en principio) de oídas. En palabras de Mellado, las Yeguas del Apocalipsis, “carecían de los protocolos con que los artistas emergentes eran reconocidos, cuestión que los llevó inicialmente a subvertir las normas mínimas de convivencia, que ponían en tensión los procedimientos habituales de inscripción” (Mellado, 2009, 85). Así, a diferencia de Leppe y Dávila, “no es posible afirmar que incorporaban en sus realizaciones y ejecuciones elementos de la cultura popular homosexual, ¿porque eran expresión directa de dicha cultura! fortalecida por comportamientos sociales que los exhibían en una versión amenazadoramente lumpen que sabían manejar con maestría” (Mellado, 2009, 85) Según nuestra hipótesis, hay una relación entre esta diferencia de clase, y el hecho de que las acciones de las Yeguas del Apocalipsis circularan y perduraran en la oralidad del mito urbano y salvo por el breve apartado arriba citado que Richard les dedica a posteriori, sus intervenciones no quedaron atadas a la

---

<sup>13</sup> 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.

letra refinada, culta y codificada de la crítica de arte, como sí sucedió con las obras de Leppe y Dávila y buena parte de las prácticas adscritas a la Escena de Avanzada.

2. Las Yeguas del Apocalipsis hacen de su práctica cultural una forma de interpelación política hacia espacios extra-artísticos. Ejecutan intervenciones que no solo interpelan el territorio del arte, sino que a su vez se desplazan al territorio de la política, en la coyuntura de los últimos años del régimen autoritario de Augusto Pinochet, lo que, por otra parte y a diferencia de Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila, los deja inscritos como hito fundamental de la “prehistoria” del movimiento homosexual (Robles, 2008, Contardo 2011). Esta segunda ruptura introducida por las Yeguas del Apocalipsis respecto a la obra de Leppe y Dávila, se relaciona con su interpelación al plano representacional y discursivo instalado en el territorio de los derechos humanos y de la izquierda política.

Así, durante los años más duros de la dictadura, Juan Dávila y Carlos Leppe realizan radicales configuraciones de las subversiones del género y la sexualidad en sus obras, que de alguna manera interpelan los procesos de normalización sexual que rigen en el restringido territorio artístico (visible por ejemplo en la crítica a la tradición gráfica que realiza Carlos Leppe en “Prueba de artista”, cuando hace del abrazo entre dos hombres una parodia corporal de los procedimientos del grabado, haciendo del grabado una cuestión del tocarse y de la inversión transitiva entre activo y pasivo, matriz y copia, que nunca queda estable o fija y no da lugar a ningún producto). Más tarde, en los últimos años de la dictadura, las Yeguas del Apocalipsis desplazan su corporalidad marica fuera del territorio del arte hacia espacios que interpelan tanto a la política de izquierdas como a las políticas de la memoria sobre la violencia política dictatorial (Carvajal 2013a, 2013b). Intervenciones de Casas y Lemebel como “Refundación de la Universidad de Chile” cuando entran desnudos montados sobre una Yegua al recinto universitario o su irrupción travestidos en un acto del PC (por mencionar solo dos ejemplos) de alguna manera interrumpen o visibilizan las lógicas homofóbicas y heteropatriarcales que rigen territorios como la universidad o el acto político de izquierdas.

El espacio de esta ponencia no nos permite ahondar en estos casos puntuales, que mencionamos aquí solo a modo de contraste, para poder al menos señalar algunos aspectos que no necesariamente quedan contenidos en la categoría de “travestismo” que dio inscripción a estas prácticas. Si el arte no es un espacio social sustraído de las relaciones de poder, pero al mismo tiempo, tampoco puede quedar reducido a ellas, es posible plantear, como sugiere la perspectiva interseccional, que es necesario emprender análisis que puedan ver simultáneamente distintos principios de dominación en juego (Heinich), incluyendo los procesos de normalización sexual y racial, y que incorpore simultáneamente, un aspecto que aquí aún no hemos integrado: de un lado, un enfoque comprensivo sobre la perspectiva de los propios actores y del otro, un análisis del discurso contenido en las obras.

## Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (2000a). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (2000b). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- CAMPUZANO, Giuseppe (2012). *Genealogía velada del futuro travesti*. Lima: Encuentros cercanos.
- CARVAJAL, Fernanda, 2013b. “Enunciar la Ausencia”. *Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en America Latina*. Madrid: Ediciones MNCARS, P.103-110.

- CARVAJAL, Fernanda, 2013b. “Degenerados, artistas del fin de la raza”, en *Agítese antes de Usar. Laboratorio de memorias insurrectas*, Colombia: Ediciones Lugar a Dudas (en prensa).
- CONTARDO, Oscar, 2012, *Raro. Una historia Gay de Chile*, Santiago: Planeta.
- DITTBORN, Eugenio (1983). *La feliz del edén: para prueba de artista de Carlos Leppe*. Santiago, Chile, Taller de Artes Visuales.
- HEINICH, Natalie. (2001). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HOOKS, bell. (2004) “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista”. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- 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.lecturesdugendre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_4/Maristany.html](http://www.lecturesdugendre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html)> Consultado en noviembre de 2012.
- LEPPE, Carlos (1998). *Cegado por el oro*. Santiago de Chile: Galería Tomás Andreu.
- MARTINEZ, Ana Teresa (2008) “Una indagación sociológica sobre el campo literario. Las Reglas del arte, según Pierre Bourdieu”. *Trabajo y Sociedad Indagaciones sobre el trabajo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas* Nº 10, vol. IX, Otoño 2008, Santiago del Estero, Argentina. tomado de: <<http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/MARTINEZ.pdf>> Consultado en julio de 2013.
- MELLADO, Justo Pastor (2009). “El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la plástica chilena”. *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*. Juan Vicente Aliaga, Ed. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo, p. 73-91.
- MISKOLCI, Richard (2009). “A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização”, *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182.
- PERLONGHER, Néstor (1993). *La prostitución masculina*, Buenos Aires, Ediciones Urraca.
- PRECIADO, Beatriz (2008). “Cartografías *Queer*: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o cómo hacer una cartografía —zorra con Annie Sprinkle’”, en: José Miguel Cortés (ed.) *Cartografías Disidentes*, Madrid: SEACEX, 2008, s.p.
- RICHARD, Nelly (1993). *Masculino/Femenino: Políticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile.
- RICHARD, Nelly (1998). *Residuos y Metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago, Cuarto Propio.
- RIVAS, Felipe. (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, Felipe. (2013) “Travestismos”, en: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en America Latina*. Madrid: Ediciones Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ROBLES, Victor Hugo, 2008, *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual de Chile*, Santiago: Cuarto propio.
- SARDUY, Sarduy, 1982, *La simulación*. Carcas: Monte Ávila Editores.