

## ***Performatividad homobarrocha: Las Yeguas del Apocalipsis***

Ángeles Mateo del Pino  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Pedro Mardones —más tarde Pedro Lemebel— y Francisco Casas conformaron en Santiago de Chile, a mediados de los años ochenta, el colectivo de Arte las “Yeguas del Apocalipsis”. Numerosas fueron las intervenciones públicas que llevaron a cabo entre 1987 y 1995. La *performance*, la instalación, la fotografía, el video, el manifiesto... fueron las armas de un activismo político entendido como acción necesaria, entre otros motivos debido a la aparición del Sida, la globalización, el cuestionamiento de las identidades sexuales y las nuevas luchas políticas. Sin embargo, de entre todas las acciones, en este trabajo nos detendremos a analizar las *performances* que llevaron a cabo, para ello haremos referencias a la prensa de la época y a las obras literarias de ambos artistas, así como a reportajes, entrevistas y textos que den cuenta de este colectivo. Sin olvidar el contexto, el periodo en que sus cuerpos —soporte y texto— (d)escribieron la convulsa historia chilena de las últimas décadas.

### ***Performance: Cultura en Acción***

No es fácil definir el término *performance*, quizá, como advierte Josette Féral (1993: 202), esto se deba a su propia naturaleza que escapa a toda definición, lo cual, por otro lado, ha propiciado que cada artista reinvente las leyes del género y sus manifestaciones. Aunque la noción de *performance* se diferencia del concepto “teatro”, no podemos negar que a menudo se han identificado. Sin embargo, si acaso tuviéramos que hacer una traducción lo más cercana posible a la lengua

original —la Real Academia Española no recoge esta entrada, aun cuando su empleo es cada vez más frecuente en el ámbito hispánico— tendríamos que convenir que lo acertado sería hablar de “representación”<sup>1</sup>. No obstante, como veremos, ambos términos no remiten exactamente a lo mismo, siendo más amplio el campo de acción de la *performance*, lo que ha motivado que se siga prefiriendo el uso de la voz inglesa.

Esa filiación entre teatro y *performance* es lo que observamos en la reflexión que hace Kati Röttger (1999: 12), quien además señala cómo por lo general al referirse a la producción teatral latinoamericana se recurre a categorías occidentales de análisis, tales como teatro del absurdo, teatro existencialista, teatro brechtiano..., pero no se tienen en cuenta otros aspectos, como son los diversos contextos culturales en los que ésta surge. Reivindicación, por otra parte, que afecta no sólo a lo teatral sino a todo lo literario. Paul Verdevoye, en su ensayo “Validez o/e insuficiencia de los conceptos europeos para el estudio de la literatura hispanoamericana”, advertía que al utilizar una terminología europea deberíamos tener en cuenta que “ésta no cubre exactamente la idiosincrasia de las literaturas hispanoamericanas” (1986: 257), por lo que enunciaba que se hacía necesaria la búsqueda de conceptos apropiados. De esta manera concluía que, en una época en la que se habla tanto de las identidades de los pueblos, “la originalidad de la literatura hispanoamericana no se puede satisfacer con una conceptualización importada” (Verdevoye 1986: 260), ya que bajo un mismo concepto se ocultan a menudo realidades distintas.

A raíz de esta conciencia histórico-cultural, Röttger (1999:

---

<sup>1</sup> El *Diccionario panhispánico de dudas* (2005: 496) señala que esta voz inglesa usada con frecuencia en español, especialmente en los países de América del Sur, es un anglicismo evitable, pues en todos los casos pueden encontrarse términos españoles de sentido equivalente. De esta forma propone que cuando se emplee para designar la acción de actuar o interpretar un papel o una pieza musical o con el sentido de ‘representación (de teatro, danza, etc.)’ debe sustituirse por *actuación*, *interpretación* o *espectáculo*, *representación*.

12) se replantea los términos y para ello remite a la obra de Diana Taylor y Juan Villegas, *Negotiating Performance: Gender, Sexuality & Theatricality in Latin/o American* (1994), ya que estos autores proponen sustituir la denominación tradicional de "teatro" por la de "discursos teatrales", a fin de englobar una diversidad de prácticas —formas teatrales indígenas, instalaciones, carnavales, manifestaciones públicas, acciones de género (travestismo, cultura *drag*...)— y no resultar excluyente.

Hubert Besacier (1993: 128) considera que lo que distingue la *performance* del teatro es el hecho mismo de la "exhibición" —*exhibitio*— del artista, que es quien en verdad se expone, se muestra en público. Ahora bien, apunta de nuevo Féral, la *performance*, lejos de tener significado, tiene flujos, zonas de deseo, espacios imaginarios. De ahí que, siguiendo a este crítico, podamos colegir que el *performer* "interviene" de forma activa, es decir, que más allá de "actuar" o "representar", como hace un actor en escena, se implica en el proceso y acepta riesgos: "Se pone en situación. Él es la situación" (Besacier 1993: 210-211).

Patrice Pavis establece que aquello que denominamos "práctica espectacular" es mucho más extenso de lo que parece, incluso sobrepasa los límites del espectáculo, concebido éste como producto terminado. De ahí que considere necesario recolocar y repensar las prácticas espectaculares, no sólo aquellas que se refieran a las puestas en escena occidentales, sino también otras, tales como los rituales teatralizados o las danzas tradicionales no europeas (1998: 196-197). En este sentido, para dicho investigador tal práctica no es más que un caso particular de una serie más amplia de prácticas culturales (en la línea de *cultural performance*), una especie de "cultura en acción". Tengamos presente que, como matiza el teórico francés, las prácticas culturales comprenden, entre otras manifestaciones, la cultura popular, las ceremonias y los rituales, así como los comportamientos cotidianos en circuns-

tancias diversas, las artes del espectáculo... Por tanto, no se limitan sólo a las artes de la escena.

Conviene resaltar también que la *performance* tiene la capacidad de conectar con esa función esencial del arte moderno, aquella que va más allá de copiar o representar la realidad, la que se preocupa en captar sus fuerzas, en revelarlas y en explicar las tensiones que recubren lo cotidiano (Besacier 1993: 134). Esta idea del compromiso —con la sociedad y con el yo del artista— nos lleva a relacionar la *performance* con lo que se consideraba un nuevo género de espectáculo en la década del sesenta, nos referimos al *happening*. Susan Sontag lo definió en 1962 como “un cruce entre exposición de arte y representación teatral” (2007a: 337). Además constató que el primer *happening* público fue *Eighteen happenings in six parts*, presentado por Allan Kaprow (1927-2006), alumno de John Cage (1912-1992), en la *Reuben Gallery*, en octubre de 1959. Entre los diversos rasgos que enumera Sontag al analizar los *happenings* —tratamiento del público, del tiempo, y los materiales—, por presentar ciertas analogías con las *performances*, destacamos los siguientes:

- 1.- Quizá, el rasgo más sorprendente de los *happenings* sea el tratamiento que en ellos se dispensa al público. El suceso parece ideado para molestar y maltratar al público.
- 2.- Otro aspecto sorprendente de los *happenings* es el tratamiento del tiempo. La duración de un *happening* es imprevisible; puede durar entre diez y cuarenta y cinco minutos; su duración media es de unos treinta minutos. Como su nombre sugiere, los *happenings* están siempre en el tiempo presente. No es posible comprar un *happening*, sólo sufragarlo. Es consumido en el terreno.
- 3.- Lo fundamental en un *happening* son los materiales. Esta preocupación por los materiales es también expresada en el uso o tratamiento de las personas, no tanto como “personajes”, cuanto como objetos materiales. En los *happenings*, las personas suelen aparecer como objetos. Los *happenings* registran (de un modo real, no simplemente ideológico) una protesta contra la concepción de museo de arte —la idea de que la tarea del artista consis-

te en producir cosas para que sean preservadas y protegidas—. No es posible apoderarse de un *happening*. Sólo podemos apreciarlo como apreciaríamos un petardo que estalla peligrosamente cerca de nuestro rostro.

Algunos han denominado a los *happenings* “teatro de pintores”, que pueden ser descritos como pinturas animadas o, más exactamente, como “*collages* animados o *trompe l’oeil* vivificados” (Sontag 2007a: 339-343).

Resulta curioso que unos años más tarde, 1964, Sontag se refiriera a lo que consideraba una sensibilidad moderna, un nombre de culto en la época: lo *camp*. Su esencia viene a ser un “amor a lo no natural: al artificio y la exageración” (2007b: 351). Se trata de una sensibilidad, subraya esta autora, pues es diferente a una idea, tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso; a través de ella lo serio se convierte en frívolo. En un intento de atrapar dicha sensibilidad “huidiza” la crítica norteamericana esboza una serie de notas, un total de cincuenta y ocho, de las que extraemos sólo algunas, aquellas que, al igual que sucedía con los *happenings*, manifiestan coincidencias con las *performances*:

- 1.— Lo *camp* es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético.
- 2.— La sensibilidad *camp* es no comprometida y despolitizada; al menos, apolítica.
- 3.— Lo *camp* es también una cualidad perceptible en los objetos y en los comportamientos de las personas.
- 7.— Todos los objetos, y las personas, *camp* contienen una parte considerable de artificio.
- 8.— Es el amor a lo exagerado, lo *off*, el ser impropio de las cosas.
- 9.— El andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad *camp*.
- 10.— Percibir lo *camp* en los objetos y las personas es comprender el ser-como-representación-de-un-papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro.
- 38.— Lo *camp* encarna una victoria de la ironía sobre la tragedia.
- 41.— Lo *camp* es lúdico, antiserio.
- 43.— Lo *camp* introduce una nueva pauta: el artificio como ideal, la teatralidad.

- 44.— Lo *camp* propone una visión cómica del mundo.  
54.— El *camp* afirma que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto.  
55.— El gusto *camp* es, sobre todo, un modo de deleitarse, de apreciar; no de enjuiciar. (Sontag 2007: 353-371)

Como veremos más adelante, algunas de estas notas difieren de la "sensibilidad" que encontraremos en las Yeguas del Apocalipsis, quizá una de las más notorias sea el carácter de lo político. Al respecto, Carlos Monsiváis (1996 [1966]: 172), trayendo a colación la segunda observación de Sontag, dice que en este punto se oyen los murmullos airados de una primera objeción, pues aun cuando la ensayista norteamericana señala que el *camp* carece de actitud polémica, él lo lleva al terreno latinoamericano para establecer la diferencia, pues, si lo *camp* es una sensibilidad y ésta descansa en la inocencia, dirá: "acudir a la sensibilidad *Camp* en países donde la ideología oficial rechaza a la frivolidad en nombre de la solemnidad y rechaza a la seriedad en nombre del equilibrio, equivale a sustentar una polémica en torno a la inocencia" (1996 [1966]: 172). De esta manera para el mexicano, sin ser ésta la pretensión inicial, la búsqueda del *camp* nos aproxima a la política: "el ejercicio experimental de una sensibilidad como método de conocimiento" (1996 [1966]: 172). Y concluye: la perspectiva *camp*, al acercarnos a la realidad en términos de estilo, puede esclarecer las fallas o las imperfecciones de estilo de esa realidad, con la consiguiente derivación política (1996 [1966]: 173)<sup>2</sup>. En la misma línea se sitúa Efraín Barradas, quien subraya que la sensibilidad *camp* que percibimos, por ejemplo, en la *performance* travesti de Lemebel está politizada y, además, asevera que esta categoría estética en Hispanoamérica, distinto de lo que ocurre en Europa y en Estados

<sup>2</sup> Con posterioridad, Gonzalo Celorio, retomando estos dos textos, el de Sontag y el de Monsiváis, asevera que muchas de las características atribuidas al *camp* son afines a la estética del neobarroco y aplicables a diversas obras narrativas hispanoamericanas, tales como las de Sarduy, Arenas, Donoso, Puig... (2001: 24). Vid en este libro nuestro estudio preliminar, "Barroco constante más allá de..."

Unidos, se politiza siempre, por lo que concluye que acaso esto sea la contribución mayor que Hispanoamérica hace al *camp* (2009: 79). No obstante, este aspecto lo observaremos con más claridad en el siguiente epígrafe. Por ahora cabe resaltar cómo el *happening*, la sensibilidad *camp* y la *performance* parecen coincidir en el tiempo y en los presupuestos que los caracterizan.

Para Franck González la historia de la *performance* es la crónica de una revolución sin parangón en las artes del siglo XX, considerada un producto artístico por excelencia, *fuera de mercado*, en tanto que acto efímero —quizá sea en ello, como enfatiza la crítica, donde resida parte de la eficacia de la *performance* (Besacier 1993: 134)—, no comercializable y, por tanto, no museable: “El arte sale de las galerías a las calles, a los bares, a los mercados para *regresar a la vida*” (2001: 15). En este sentido ambas acciones —*performance* y *happening*— comparten “esa protesta contra la concepción de museo de arte”, tal y como recogía Susan Sontag al aludir al segundo (2007a: 343). Pero además, siguiendo a González, en la *performance* el artista se desprende de la materialidad de su producción —pintura, escultura, etc.— para convertirse él mismo en la materia de su trabajo, en intérprete de una obra de la que también es su autor (2001: 15), lo que, por otro lado, coincide con la reflexión anterior de Féral: “[el *performer*] se pone en situación. Él es la situación” (1993: 210-211).

En un afán por establecer la trayectoria del término *performance*, Beatriz J. Rizk se hace eco del sentir de investigadores y críticos, para quienes será Estados Unidos y los turbulentos años sesenta del siglo XX el marco temporal y espacial dentro del cual se desarrolla tanto el nuevo género híbrido llamado “arte *performativo*” como el concepto de la *performance* en general. De la misma manera dicha autora recoge otras opiniones, las que abogan por el arte “conceptual” pictórico como punto de partida (2001: 206). Ahora bien —dirá Rizk—, si algo caracteriza este arte es la “dimensión temporal”, es

decir, la “dimensión de la ausencia”, de la que no resta sino trazos, base del arte conceptual y del arte *performativo*. Se entiende por arte conceptual aquel que no se podía coleccionar en un museo —al igual que el *happening* y la *performance*—; que era considerado arte desechable; que se producía en cualquier parte, tanto en galerías como en habitaciones, en calles o en espacios abiertos. Una vez “instalado” su existencia era absolutamente transitoria, por lo que no es de extrañar que de él quedara tan sólo documentación escrita o fotográfica, la que, paradójicamente, hoy en día se puede consultar en museos o en galerías. Recordemos, además, como lo hace Rizk (2001: 207), que el público de la *performance* se había familiarizado con ella en épocas anteriores, cuando la teatralidad irrumpió en el arte. Un antecedente lo hallamos en los futuristas, como también en los dadaístas y surrealistas, hasta llegar, como vimos más arriba, a los llamados *happenings* de los años cincuenta.

Ahora bien, si esto es a *grosso modo* su historia y algunas de sus peculiaridades, no podemos dejar de mencionar la importancia que el cuerpo adquiere en la *performance*. Gloria Picazo (1993: 15) destaca el hecho de que para muchos artistas la *performance* ha sido una vía para explorar la dimensión física del cuerpo; ya que por medio de él se expresa toda suerte de sensaciones y sentimientos, de repudios y aceptaciones, y se hace evidente el compromiso con la sociedad. Por este motivo asegura que la *performance* es una de las prácticas artísticas más comprometidas con el yo del artista: éste es el protagonista básico. Más allá de considerar el cuerpo humano como canon o modelo de referencia, en la *performance* éste también deviene sustento de un proceso físico. Soporte que “en ocasiones es desnudado, maltratado” (González 2001: 15). De esta forma, el cuerpo se convierte en espacio, “habitación de la idea” —en el arte conceptual la idea es muy importante y en muchos casos es la obra en sí misma— y, en este sentido, puede ser desublimado y sometido a un proceso de objetua-



lización. La *performance* —explica González— en tanto que «mecanismo de comunicación», como la definiera el crítico de arte francés, Pierre Restany, debe ser capaz de transformar la pasividad del público en receptividad y la receptividad en acción: “Un arte, en fin, en lo que lo primordial es la fisicidad del proceso y no ya sus derivados objetuales” (González 2001: 15). Una vez más “arte en acción”.

Se hace preciso comentar que, en la década del setenta, tanto en el contexto europeo como en el norteamericano surgió un grupo de artistas que se ocupó de la *performance*, entendiendo ésta como ritual, como lucha entre la vida y la muerte. De ahí que las autoagresiones, la extenuación, la búsqueda de las propias limitaciones se convirtieran en caminos de exploración para el propio artista. En este sentido evocamos las acciones de la francesa Gina Pane (1939-1990). Su trabajo era fruto de una observación atenta de la vida, comprometida social y políticamente. Las lesiones *performativas* que se inflinge ante los otros —con cuchillas de afeitar, escalones dentados, espinas de rosas...— no son más que una toma de conciencia de las pulsiones *thanáticas*, algo así como “tentar la vida para ser consciente de la realidad de la muerte” (Picazo 1993: 25). De este modo, para Pane la herida deviene memoria; memoria del cuerpo, de la fragilidad, del sufrimiento, de la existencia. Aunque no es menòs cierto, que trabajar sobre el propio cuerpo implica no sólo una intervención física, sino también el deseo de un cambio social.

Esta idea del cuerpo que se “maltrata” se vincula con el pensamiento de Féral y, como apreciaremos más adelante, con la práctica de la *performance* que llevan a cabo en Chile el grupo CADA<sup>3</sup> y las Yeguas del Apocalipsis. El *performer*

---

<sup>3</sup> En Chile, tras el golpe de Estado de 1973, surge en 1979 el Colectivo de Acciones de Arte [CADA], formado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. El carácter político de CADA queda de manifiesto en sus intervenciones, que buscan la disidencia con los discursos artísticos de la época y ser expresión de oposición en la escena nacional. Así, junto con negar la institución artística del momento, CADA rechaza la

trabaja con su cuerpo al igual que lo hace un pintor con el lienzo. Una labor múltiple y diversa en la que caben diferentes acciones, pues el cuerpo se vuelve materia prima sobre la cual experimentar, molde del trabajo artístico. De esta manera, el artista usa su cuerpo,

lo inscribe en el espacio, lo saca de él; lo funde en él y lo disuelve; lo explora, lo manipula, lo pinta, lo cambia de lugar, lo corta, lo asila, lo mutila, lo encierra, lo empuja hasta los límites de la resistencia, del sufrimiento, del asco. Su cuerpo es a la vez el instrumento de la experimentación y el objeto que la soporta, sujeto y objeto a la vez. Se encuentra en los dos extremos del proceso como productor y como producto. (Feral 1993: 209)

Podríamos añadir que éste es un quehacer recíproco, pues si el artista trabaja su cuerpo la *performance* lo trabaja a él: lo transforma. En esta línea, Besacier (1993: 135), recordando al artista francés Jean Clareboudt (1944-1997), enuncia que la "*performance* es el cuerpo que da su medida a la obra", y a continuación anota que ésta es después de la fase de escritura, la del «Cuerpo Escritor»; la etapa en la que el cuerpo experimenta la historia de los signos y reestructura el espacio a su medida. A propósito, no podemos dejar de mencionar lo que teorizó Severo Sarduy, quien al investigar las relaciones entre el cuerpo y el texto, define al autor como tatuador y a la literatura como arte del tatuaje<sup>4</sup>. Así sostenía que para que la masa informativa se convirtiera en texto, para que la palabra comunicara, el escritor tenía que tatuarse, que insertar en ella sus pictogramas. La escritura sería, pues, el arte de esos *grafos*, de lo *pictural* asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación, lo que, según el cubano, podía llamarse *escripturalidad* (Sarduy 1999: 1154). A partir de esta re-

---

institución política del régimen militar. El colectivo se mantuvo unido hasta 1985. Vid. *Memoria Chilena. Biblioteca Nacional Digital de Chile* y Neustadt (2001).

<sup>4</sup> Claudio Daniel utiliza esta imagen de Sarduy para dar título a la "Introdução. A escritura como tatuagem" de su muestra de poesía neobarroca en América Latina: *Jardim de camaleões* (2004: 17-21).

flexión podemos sostener que en la *performance* el cuerpo escribe e inscribe el dolor mediante el tajo, el corte, la herida. *Performance* como escritura de la incisión.

Anxo Abuín González (2006: 171), por su parte, en el artículo “Denegación y corporalidad”, advierte sobre la dificultad de acotar el territorio de la *performance*, ya que su carácter es híbrido, pues participa de otros registros, incluidos los multimedia: la poesía, el teatro, la música, la danza, la pintura, el vídeo, el cine, la fotografía y los nuevos medios tecnológicos y electrónicos. No obstante, esta autora insiste en remarcar algunos aspectos, más allá de los apuntados, tales como su oposición al teatro convencional o su conexión con los rituales —aquellas “prácticas culturales” de las que hablaba Pavis (1998: 196-197)—. De este modo, sugiere que acaso sea la palabra *provocación* o *ironía* la que mejor explique lo efímero y subversivo de la *performance*. Y de nuevo remite a esa condición de “hibridez”, pues en ella se funden lo sublime y lo grotesco. Desde esta perspectiva, traemos a colación la sensibilidad *camp* esgrimida por Sontag, aquella anotación en la que se aprecia la victoria de la ironía sobre la tragedia y el carácter lúdico del mismo (2007b: 366-367). Sin duda, estos elementos forman parte de la *performance* y a menudo han sido aprovechados como medio de expresión y denuncia por ciertos colectivos que tradicionalmente han sido silenciados —minorías de todo tipo—. De esta manera la *performance* se erige en un modo de rechazar lo dado, lo socialmente aceptado, lo convencional —lo que no es más que una forma de resistencia— que se sirve del cuerpo como pancarta: lienzo-texto. Rizk conecta con esta idea, al menos así parece confirmarlo sus palabras, pues para ella la *performance* contribuye, dentro de las actuales artes escénicas y gracias a su estilo directo y hasta cierto punto marginal y contestatario, a la re-visión del discurso de la sexualidad, así como a la deconstrucción del patricarcado (2001: 272). A este respecto podemos convenir que ambas investigadoras —Abuín y Rizk— coinciden en lo

ya esbozado, la consideración de la *performance* como arte de acción, un arte políticamente comprometido.

En un artículo reciente sobre las *performances* de la artista cubana Tania Bruguera, Lea Ramsdell (2009: 202) analiza una de ellas, *El peso de la culpa*, puesta en escena que quedó fuera de los auspicios de la VI Bienal de La Habana (1997), pues el gobierno prohibió su participación oficial, lo que motivó que la “representación” tuviera lugar en La Habana Vieja, en la casa de la artista<sup>5</sup>. Fue precisamente la naturaleza efímera del hecho artístico, al decir de Ramsdell, lo que proporcionó cierta inmunidad a Bruguera. Por este motivo recuerda que el arte de la *performance* es un medio eficaz para expresarse estética y políticamente en el contexto de una sociedad censurada, precisamente porque no deja ninguna evidencia que se pueda utilizar en contra del artista. Para remarcar este pensamiento citemos a Coco Fusco, quien esgrime lo siguiente: “*ephemeral, easily adaptable works constitute the ideal means of circumventing the power of the state*”<sup>6</sup> (2000: 9).

A continuación veamos las diferentes *performances* que llevaron a cabo las Yeguas del Apocalipsis, para ello hemos hecho uso del término difundido por Judith Butler (1998: 297, 309), quien destaca que la identidad de género no es más que un resultado *performativo* y como tal es susceptible de transformarse. Ahora bien, nos interesa sobre todo subrayar la “puesta” del travesti, pues sus *performances*, consideradas subversivas, desafían no sólo la distinción entre sexo y género sino entre apariencia y realidad y de esta manera se amplía el campo cultural corporal. Hemos optado también por recurrir a la denominación *neobarrocho* que le debemos a Soledad Bianchi, quien al comentar las crónicas de Pedro Lemebel re-

<sup>5</sup> Creemos conveniente subrayar la coincidencia espacio-temporal que se da entre Tania Bruguera y las Yeguas del Apocalipsis, pues si la *performista* cubana sufrió censura no ocurrió lo mismo con los chilenos, invitados a participar como colectivo de arte en esa misma Bienal habanera, en mayo de 1997.

<sup>6</sup> “Las obras fácilmente adaptables constituyen el medio ideal de eludir el poder del Estado” (la traducción es nuestra).

saltaba los deslizamientos o desplazamientos que usaba éste y reconocía en él una tradición que lo ligaba a Lezama Lima, Sarduy, Perlongher, cada uno a su modo y con sus particularidades, lo que nos hace transitar de un territorio a otro, desde Cuba, La Habana-París, a Buenos Aires, para terminar atracando “en las santiaguinas orillas del Mapocho; delineando un mapa otro, diferente y de la diferencia. Fluyendo del Barroco, al Neo-Barroco (americano ya), al Neobarroco rioplatense, al Neobarrocho” (1997). Y, en este sentido, como un guiño también a Ben Sifuentes-Jáuregui (2002: 139), y a lo que define como homografía o discurso *homobarroco* en la obra de Sarduy, ponemos a circular el neologismo *homobarrocho*, para enfatizar esa puesta en escena barroca, “loca”, homosexual y travesti de estas Yeguas chilenas.

## Las Yeguas del Apocalipsis: Cuerpo Escritor

Tal vez lo único que decir como pretensión escritural desde un cuerpo políticamente no inaugurado en nuestro continente sea el balbuceo de signos y cicatrices comunes. Quizás el zapato de cristal perdido esté fermentando en la vastedad de este campo en ruinas, de estrellas y martillos semienterrados en el cuero indoamericano. Quizás este deseo político pueda zigzaguar rasante estos escampados. Quizás éste sea el momento en que el punto corrido de la modernidad sea la falla o el flanco que dejan los grandes discursos para avizorar a través de su tejido roto una vigencia suramericana en la condición homosexual revertida del vasallaje

Pedro Lemebel, “Loco afán” (2000 [1991])

El colectivo de arte las Yeguas del Apocalipsis, nombre tras el que se ocultan Pedro Mardones-María Félix y Francisco Casas-Dolores del Río<sup>7</sup>, realizaron, entre 1987 y 1995, numerosas intervenciones públicas: *performances*, instalaciones, foto-

<sup>7</sup> Según Francisco Casas (2004: 17) fueron Los Traukos, Pedro Bueno y Antonio Arroyo, creadores de una revista chilena de igual nombre, *Trauko* (1988-1991), quienes les dieron estos apodos de divas mexicanas.

grafías, videos, manifiestos... Imposible dar cuenta de todas y cada una de estas acciones, por lo que sólo nos detendremos en algunas *performances*<sup>8</sup>.

Julio Ortega, en el capítulo que le dedica a Pedro Lemebel, recogido en su obra *Caja de Herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno* (2000: 71), al presentar a este autor destaca sobre todo el interés *performativo* que lo guía, el hecho de que cada fase de su identidad creadora está trazada sobre el paisaje de la cultura chilena de la resistencia. De este modo se aúnan identidad, *performance*, cultura y resistencia en Chile. No en vano, dicho colectivo se dio a conocer a mediados de los años ochenta, en una época de dictadura en la que por imperativos políticos se margina el arte y, por ende, la literatura.

Las diversas actividades que llevó a cabo este colectivo fueron las siguientes<sup>9</sup>:

<sup>8</sup> En un trabajo anterior, "Mariconaje guerrero. Ciudad, cuerpo y *performatividad* en las Yeguas del Apocalipsis" (2013; 195-223), hemos analizado las diferentes acciones de arte de este colectivo chileno. En esta ocasión hemos revisado, ampliado y actualizado los datos.

<sup>9</sup> Esta información ha sido extraída de un *dossier* que nos entregó personalmente Pedro Lemebel en 1995, en él se contiene un manifiesto, "A modo de presentación" de las Yeguas del Apocalipsis, además de una cronología de las obras, nota de los autores y recortes de prensa correspondiente a los años 1989, 1990, 1991 y 1994. El *dossier* presenta una portada con la imagen de las Yeguas del Apocalipsis en pose de cuadro de Frida Kahlo, con el título "Grupos humanos. Ser homosexual en Chile. Ellos, ellas y los otros". En la información que figura en la prensa el periodista Fabio Salas hace mención a otro tipo de acciones llevadas a cabo por las Yeguas, como, por ejemplo, una corona de espinas que le impusieron a Raúl Zurita en 1988 con motivo de la obtención del Premio Pablo Neruda y la clavada de una calavera de caballo en la puerta de Enrique Lihn —probablemente en 1987— en la noche de año nuevo (Salas 1989: 26). Existe otra información menos completa de las acciones artísticas de las Yeguas del Apocalipsis, la que recoge, en una nota a pie de página, Julio Ortega (2000: 72-73). Una vez contrastados estos datos con los que nos cedió Lemebel hemos comprobado que existen discrepancias entre ellos, por lo que sólo hemos consignado los que no dio el propio autor. Figura con asterisco aquella información que hemos incluido nosotros y que, como se verá, corresponde a la participación en una muestra colectiva que se llevó a cabo en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, en 1990, y a una acción posterior a la disolución de las Yeguas del Apocalipsis, La Habana, 1997.

—“Instalación de Stand con material informativo sobre homosexualidad y Sida”, Feria chilena del Libro, Santiago, dieiembere de 1987.

—“Travestismo con bandera”, Intervención del espacio cultural (Acción de arte), Feria Chilena del libro, Santiago, diciembre de 1987. Registro fotográfico de Pedro Marinello.

—“Bajo el puente”, intervención del espacio público (*Performance*), Paso a nivel en el Cerro Santa Lucía, Santiago, febrero de 1988. Registro fotográfico de Ulises Nilo.

—“Refundación Universidad de Chile”, intervención espacio cultural (Acción de arte), Facultad de Arte, Universidad de Chile, agosto de 1988. Registro fotográfico de Ulises Nilo.

—“Tiananmen”, *Performance*-Homenaje por estudiantes chinos asesinados, Sala de Arte “Garage Matucana”, Santiago, junio de 1989. Registro fotográfico de las Yeguas del Apocalipsis.

—“¿De qué se ríe, presidente?”, intervención en el espacio político (Acción de arte) (Proclamación presidencial), Teatro Cariola, Sala Carlos Cariola, Santiago, agosto de 1989. Registro fotográfico de Eduardo Ramírez.

—“La conquista de América”, *Performance* (baile nacional —la cueca— descalzos sobre mapa de América con vidrios), Comisión Chilena de Derechos Humanos, Santiago, 12 de octubre de 1989. Registro fotográfico de Paz Errázuriz.

—“Lo que el SIDA se llevó”, Exposición de fotografía y *performance*, Instituto Chileno-Francés de Cultura, Santiago, noviembre de 1989. Registro Fotográfico de Mario Vivado y Elías Jamet.

—“Estrellada”, intervención espacio público (Acción de arte), Calle San Camilo (zona de prostitución travesti), Santiago, 25 de noviembre de 1989. Registro Video-arte de Gloria Camiragua: “Yeguas del Apocalipsis en *Performance*”.

—“Suda América”, *Performance*-Homenaje a Sebastián Acevedo, Ruinas del Hospital del Trabajador (Proyecto de Salud Pública del Gobierno de Salvador Allende), Santiago, 2 de diciembre de 1989. Registro fotográfico de Mauricio del Pino.

—“Yeguas Troykas”, intervención Congreso del Partido Comunista (Acción de arte), Estadio Santa Laura, Santiago, enero de 1990. Registro fotográfico de Yeguas del Apocalipsis.

—“Cuerpos contingentes”, intervención espacio cultural (Acción de arte), Galería de Arte CESOC, Santiago, mayo de 1990. Registro fotográfico de Leonora Calderón.

—“Las dos Fridas”, *performance*, Galería de arte Enrico Bucci, Santiago, julio de 1990. Registro fotográfico de Pedro Marinello.

- \* “Museo abierto”, exposición colectiva, instalación y *performance*, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1990.
- “Teatro chino”, intervención espacio cultural (Acción de arte), Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1990. Registro fotográfico de Ulises Nilo y Claudia Román.
- “Agua que se va”, intervención espacio cultural (Acción de arte), Cine-Arte Normandie, Santiago, agosto de 1991. Registro fotográfico de Verónica Quiñe y Alvaro Hoppe.
- “1º Encuentro Lésbico-Homosexual Chileno”, lectura de ponencia “Las políticas de la homosexualidad: EL LOCO AFÁN, Playa Blanca, Concepción, noviembre de 1991.
- “Cal-sida-dos”, instalación, video, *performance*, Facultad de Periodismo, Universidad de Concepción, diciembre de 1991. Registro en Video de Mónica Haute.
- “Foro Feminista «Eva dice a Adán»”, lectura de ponencias: “La homofobia como excedente de violencia”. “Valparaíso-zaz, el eco de cincuenta puñaladas”, Universidad de Valparaíso, agosto de 1992.
- “1º Encuentro Lésbico-Homosexual del Cono Sur”, participación en mesas de debates, en Canelo de Nos, Santiago, noviembre de 1992.
- “Homenaje por Sebastián Acevedo”, instalación, video y *performance*. Facultad de Periodismo, Universidad de Concepción, 1993.
- “Tu dolor dice-minado”, instalación y *performance* por los derechos humanos, Facultad de Periodismo, Universidad de Chile, septiembre de 1993. Registro fotográfico de Paz Errázuriz.
- “La mirada oculta”, exposición colectiva, fotografía. Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago, 1994.
- “N.N.”, instalación por los detenidos desaparecidos, Universidad de Talca, octubre de 1995. Registro fotográfico de Yeguas de Apocalipsis<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Al final del dossier, como nota, se recoge la siguiente información sobre Pedro Lemebel: “su trabajo como cronista de la homosexualidad lo recopila en el libro *Ojo gótico. Ciudad Paranoia*”. Respecto a Francisco Casas se dice: “Actualmente se encuentra terminando su novela *Americón*”. Sin duda, por el contexto, Lemebel está haciendo referencia al libro de crónicas que se publicará posteriormente en 1995: *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. En una entrevista que se le hace a Lemebel en *La Nación*, octubre de 1994, éste señala que en breve publicará un libro de crónicas y adelanta otros títulos, *Buitres sobre el Sidario* u *Ojo gótico* (Lemebel 1994). En lo concerniente a Casas su novela no apareció hasta el 2004, bajo el significativo título de *Yo, Yegua*. En otro *dossier*, en este caso individual firmado como Pedro Lemebel, igualmente cedido por el autor, cuya portada es una foto de la *Performance* que Lemebel hizo como invitado al Festival Stonewall de New York



—\* “Yeguas del Apocalipsis”, VI Bienal de Arte en Cuba, La Habana, mayo de 1997.

Además de estas acciones, en aquellos primeros años Lemebel participó en el Seminario Internacional “Utopías”, presentando al escritor mexicano Carlos Monsiváis, y en el Seminario “El Arte Actual en Chile”, ambos celebrados en Santiago en 1993. Poco después fue invitado al Festival Stonewall (New York, 1994) y a la Conferencia “Crossing National and Sexual Borders, Latin America Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender” (New York, 1996). Su producción literaria abarca varios registros, desde el cuento —Incontables (1986)— a la novela —*Tengo miedo torero* (2001)—, pasando por la crónica, aunque sin duda este último género es el que le ha resultado más productivo y la crítica ha valorado más. Su obra cronística figura recogida en los siguientes volúmenes: *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales* (1998), *Zanjón de la Aguada* (2003), *Adiós Mariquita linda* (2004), *Serenata Cafiola* (2008) y *Háblame de amores* (2012)<sup>11</sup>. Como cronista ha colaborado en diversos medios de

---

en 1994, se incluye la siguiente anotación: “Actualmente está en prensa el libro *Loco afán (Crónicas de sidario)* y escribo la novela *La loca del Frente (o Tacosaltos en el atentado)* para publicarla el próximo año. También se está traduciendo al inglés *La esquina es mi corazón*, para publicarla en N.York a mediados de 1996. Es posible que los registros visuales y textos de las «Yeguas del Apocalipsis» se traduzcan en un libro documental que haríamos con Francisco Casas”. La novela que menciona Lemebel apareció en Santiago de Chile, en 2001, con el título *Tengo miedo torero*. Hasta el momento no contamos con ninguna obra gráfica hecha por las propias Yeguas. Sin embargo, en el año 2007 los periodistas Aracelly Rojas, Diego Zurita y Consuelo Ábalos hicieron un documental, “Yeguas del Apocalipsis”, registro audiovisual de dicho colectivo de arte, lo que junto a una memoria les sirvió para obtener el título de Periodistas, en la Escuela de Periodismo, Instituto de Comunicación e Imagen, de la Universidad de Chile. Aun cuando Pedro Lemebel se negó a participar, sí lo hicieron, además de Francisco Casas, aquellas personas que estuvieron cerca de las Yeguas del Apocalipsis, tales como Pía Barros, Isabel Larraín, Sergio Parra, Rita Ferrer, Pedro Marinello, Jorge Aceituno, Ana María Saavedra y Maura Brescia. Posteriormente, Miguel Ángel Soto Vidal ofrece en la web un Repositorio sobre el arte contemporáneo chileno que aporta datos sobre Las Yeguas del Apocalipsis (2011).

<sup>11</sup> En la bibliografía final consignaremos las diferentes ediciones en español que se

comunicación, tanto en revistas como en periódicos nacionales y extranjeros. En este sentido cabe citar su participación en los diarios *La Nación* y *The Clinic*, y en las revistas *Página Abierta*, de la que además ha sido editor, *Punto Final* y *Revista de Crítica Cultural* de Santiago de Chile. Igualmente importante ha sido su labor en el programa de crónicas “Cancionero” en la RadioTierra de Santiago. Ambos espacios propiciaron la circulación y difusión masiva de sus textos.

Ahora bien, cabe preguntarse el porqué del nombre “Yeguas del Apocalipsis” y a ello responde Pedro Lemebel cuando hace unos años fue invitado a La Habana, ya que del 21 al 24 de noviembre de 2006 se le dedicó la Semana de Autor en la Casa de las Américas. Al respecto precisa el escritor:

En 1987 el SIDA ya cobraba muchas vidas en Chile, donde el primer caso documentado databa de 1983. El término Apocalipsis aludía precisamente a la oscura connotación que tenía para la humanidad la epidemia, en un contexto nacional, además, marcado al rojo vivo por la tenebrosa dictadura pinochetista y el auge de la oposición popular al régimen. [Yegua] es nombre como puerca, perra, peyorativo para la mujer. Tampoco éramos jinetes. Nuestra primera obra fue este nombre, llamarnos Yeguas del Apocalipsis, no Pepi y Lucy y las chicas del Rincón... Era ya en sí una agresión, provocábamos ya una reacción a partir del nombre. Nos preguntaban por qué éramos tan agresivos, pero igual se lo han preguntado a los negros, a los jóvenes, a las minorías cuando reivindican sus derechos. (Lemebel 2006b)

Una denominación, *Yeguas del Apocalipsis*, sumamente significativa. Si *Apocalipsis*, palabra de origen griego, significa ‘revelación’, *lo apocalíptico*, según Pérez-Rioja (2003: 71), es, por una parte, simbólico de lo profético; por otra, de lo emblemático, misterioso, equívoco o confuso. En este sentido, alude a una alegoría oscura, de ahí que las plagas de la humanidad se hayan representado a través de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis —conquista, guerra, hambre y peste—. Por este

---

han publicado de estas obras.

motivo, los artistas chilenos utilizaron el término para referirse a esa época de catástrofe y espanto que supuso el Sida en los años ochenta, considerado una nueva epidemia exterminadora. Además, no se trataban de *cuatro jinetes*, número simbólico del mundo físico, sino de *dos*, que sugiere la contraposición, el eco, el reflejo y el conflicto (Pérez-Rioja 2003: 181, 148). A pesar de que, como ha subrayado Lemebel en alguna ocasión, cuando se decía “¡Que vienen las Yeguas!” la gente esperaba la llegada de un tropel de equinos (Gómez B. 1997). Ahora bien, más revelador resulta sobre todo el hecho de apropiarse de una voz —*yegua*— que aplicada al género femenino ha servido para denostar. El *Diccionario del habla chileno* (1978: 250) alude con esta denominación a algo grande, excesivo, monstruoso, descomunal o bien a una mujer ordinaria y pendenciera. Por su parte, el *Diccionario del hampa y del delito* (Escobar 1986: 336) amplía estos significados, pues refiere que con este término en Chile se alude a una mujer mala, perversa y traidora. Vulgarmente a una mujer degradada, de contornos marcados, voluptuosa, erótica, buscona. Pero también dañina, de mala entraña. Al parecer éste no sólo es un término que hallamos en Chile, de igual manera figura como entrada en el *Diccionario ilustrado de voces eróticas cubanas* (García y Alonso 2001: 208). En este caso la significación difiere de lo visto hasta ahora, pero, sin embargo, su sentido parece avenirse bien con los propósitos reivindicativos de los artistas chilenos:

**Yegua. 1.** F. Homosexual masculino *pasivo* y afeminado. Según Paz (1998: 55), muchos coinciden en señalar que esta voz peyorativa —*yegua*— surge para denominar al afeminado, «por relación con el contoneo al caminar que caracteriza a estos individuos, y que semeja la forma de andar de estos animales». La vulgar comparación, además, pudiera estar dada por la capacidad que tiene esta hembra de recibir del caballo un falo tan desproporcionado para el criterio humano. El término también se extiende al homosexual masculino no afeminado. **2.** F. Hombre afeminado.

Por último, no queremos dejar de mencionar a la escritora argentina María Moreno, quien, en su libro *A tontas y a locas* (2001), bajo el elocuente título de “Breve diccionario machista (Para enderezar el diccionario feminista de Victoria Sau)”, recoge la voz “Yegua” y a ella, de manera irónica, atribuye el protagonismo de la fábula de madera empleada por los griegos para el rendimiento de Troya:

Metáfora de mujer. Abunda en la literatura argentina y en las obras de escritores como Miguel Briante, David Viñas, Rodolfo Rabanal y Jorge Asís. Estos autores, para definir la belleza de ciertos personajes femeninos, aluden a “cascos”, “caderas”, “belfos”, “lomos” y “crines”. La literatura oral utiliza esta expresión tanto de manera admirativa como peyorativa. Diversos eruditos aseguran que el caballo de madera a causa del cual se perdió Troya era una Yegua. (Moreno 2001: 98)

Una vez elegido el nombre —acaso la primera acción artística, como destacaba Lemebel más arriba— el compromiso con la sociedad se hace presente. De esta forma, las Yeguas se erigen en medio de expresión y denuncia, un arte de acción que obliga a revisar los discursos políticos, sexuales, sociales... del Chile de la época, y lo hacen a cara descubierta, poniéndoles voz y dándoles cuerpo a tantos silenciados. En el año 1994, “A modo de presentación”, las “Yeguas del Apocalipsis” firman el siguiente manifiesto<sup>12</sup>:

Las YEGUAS DEL APOCALIPSIS es un colectivo de arte homosexual que se inició el año 1987, constituyéndose en el primer gesto público de la homosexualidad chilena, cuando el país sufría la peor dictadura militar de su historia. En este marco de absoluta marginación, donde todos los esfuerzos políticos estaban destinados a la defensa y organización de los valores democráticos, se hace imprescindible, por primera vez en la historia del país, fundar una colectividad que dé cuenta de los atropellos, crímenes impunes, castigos sociales y otras formas de segrega-

<sup>12</sup> Este manifiesto forma parte del *dossier* “Grupos humanos. Ser homosexual en Chile. Ellos, ellas y los otros”, que nos fuera entregado por Pedro Lemebel.

ción padecidas calladamente por la homosexualidad chilena. Por estas razones, desde la doble marginación proletaria y utilizando el cuerpo como soporte de arte, Pedro Lemebel y Francisco Casas desarrollan un trabajo de intervenciones y acciones públicas, con todo el riesgo que para la época significa, logrando incidir políticamente en los espacios culturales alternativos que la institucionalidad dominante no tenía tomados.

El colectivo hizo suyas, en primera instancia, las demandas socio-políticas de los sectores homosexuales chilenos más agredidos y desamparados, como el travestismo que permanece hacinado y expuesto al crimen y a la explotación. También sacó a la luz pública, en entrevistas, los chantajes de la dictadura a los jueces homosexuales. Y denunció, en acciones de activismo cultural, los cientos de crímenes impunes que amenazan diariamente a cada homosexual (Comisión de Derechos Humanos, 1989). Así, este trazado de obras, que van desde la acción de arte, la *performance*, el video, la fotografía, la instalación —por nombrar algunas— conforman un discurso político-artístico de lo minoritario, que establece un referente con la cara descubierta y que se inscribe como subversión reivindicativa de la homosexualidad chilena.

El trabajo de las YEGUAS DEL APOCALIPSIS tiene como fundamento una estrategia cultural que busca multiplicar en su propuesta el desate de las inhibiciones y demandas por justicia y libertad. El colectivo asume el arte como estrategia política, con la finalidad de incidir en el proceso de las reformas democráticas respecto a los cambios legales necesarios para la dignificación del movimiento homosexual chileno; sobre todo en el Chile de hoy, donde las demandas minoritarias aún no encuentran acogida.

...El cuerpo como soporte de arte, demandas socio-políticas, activismo cultural, discurso político-artístico de lo minoritario, estrategia cultural y política... Una de las primeras *performances*, la que se conocerá como "Refundación Universidad de Chile" (1988), es recordada desde la ficción por Francisco Casas. Éste relata que fue María Félix —Mardones— quien le dijo a Dolores del Río —Casas— que el oráculo había predicho que, a las doce en punto del mediodía, debían entrar a la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, totalmente desnudas y montadas a caballo (Casas 2004: 146). Más ade-

lante cuenta cómo durante mucho tiempo estuvieron recorriendo la zona precordillerana de Peñalolén a la búsqueda de un caballo, aunque al final encontraron tan sólo un “huesudo jamelgo” junto a un muchacho. “Te arriendo tu caballo” —grita Dolores—, pero “el mozuelo lanza una carcajada que resplandece en su piel morena. Pregunta si el par de maricones son artistas, que para qué queremos su corcel”. “¡Además que no es caballo, mire usted, es potranca y se llama *Parecía!*” (Casas 2004: 151). Una vez conseguida la jaca, la *performance* tiene lugar. María Félix y Dolores despojadas de todo atavío cabalgan la yegua, mientras Carolina Jérez abre paso con los sonos de su flauta traversa. *La marcha triunfal* de *Aída* pone las notas y Carmen Berenguer arrea el animal (Casas 2004: 166). A pesar de que la Universidad está tomada, las *Ladys Godivas* acceden a la Facultad de Arte de la Chile, los estudiantes llevan varios días exigiendo la renuncia del rector militar y el retorno del país a la democracia. El propósito de la *performance* era la “re-fundación”, volver a fundar, a caballo, tal y como hizo Pedro de Valdivia, el territorio, en este caso el lugar ilustrado del saber, la Universidad, que la institucionalidad dominante también tenía tomada, y hacerlo en calidad de homosexuales, no sólo a cara sino a cuerpo descubierto.

“¿De qué se ríe, presidente?”, fue una intervención en el espacio político, en el acto “Los intelectuales por la democracia”, que se celebró en agosto de 1989 en Santiago de Chile. Las Yeguas, sin ser invitadas, se sentaron en la primera fila con unos abrigos largos, pero cuando se apagaron las luces aprovecharon la ocasión para quitarse el sobretodo, saltar al escenario y desplegar una pancarta: “Homosexuales por el cambio”. Pedro se acercó a Ricardo Lagos, quien será ministro de Educación durante el gobierno de Patricio Aylwin<sup>13</sup>, y lo

<sup>13</sup> Ricardo Lagos fue Ministro de Educación entre el 11 de marzo de 1990 y el 28 de septiembre de 1992. Entre el 11 de marzo de 1994 y el 1 de agosto de 1998 fue Ministro de Obras Públicas. Entre el 11 de marzo de 2000 y el 11 de marzo de 2006 fue Presidente de la República de Chile.

besó. El hecho ocasionó un gran desconcierto, pues la prensa se hizo eco de la intempestiva irrupción de dos extraños personajes en el acto de adhesión de artistas e intelectuales a la candidatura de Patricio Aylwin. “Se trataba de dos sujetos vestidos con mallas de ballet [...] desaparecieron sin dar más señas” (“Colectivo identificado” 1989). En esta ocasión el objetivo era hacerse presente —significarse— en un espacio político para desde ahí poner en escena la homosexualidad, que no estaba contemplada en el programa del gobierno democrático que se presentaba. “Se quedaron con la boca abierta, hasta que empezaron a aplaudir. Después nos sacaron a empujones y se censuraron las fotos” (Lojo 2010).

“La conquista de América” es la *Performance* que tiene lugar en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos, el 12 de octubre de 1989. Para la ocasión escenificaron descalzos el baile nacional —la cueca— sobre un mapa de América cubierto con vidrios rotos de botellas de Coca Cola. De nuevo recurrimos a Francisco Casas, quien desde la ficcionalización nos narra lo acontecido:

Dolores y María, inmóviles, sentadas en un taburete frente a la cartografía dibujada a mano alzada en enormes pliegos de papel blanco. Descalzas, desnudas de la cintura hacia arriba, cada una con un *walkman* adherido al pecho —como un corazón taiwanés—, sujetado a la piel por cintas adhesivas negras (de esas que se ocupan para aislar la corriente eléctrica de los cables pelados) y conectados por audífonos a sus orejas, que eran invadidas de una música silenciosa, muda, compuesta para sordos. Sobre sus regazos parecen dormitar dos pañuelos blancos, los cuales sujetan con decisión por uno de los extremos. Cuando todo estuvo listo, miró la hora en su reloj de pulsera.  
— ¡Las doce del día en punto! —dijo, y solo entonces, Mirna abrió las puertas de la comisión. (Casas 2004: 191)

Una vez que hubo entrado el público y se fue colocando alrededor del mapa, siempre en silencio, las Yeguas se levantaron, se tomaron del brazo y dieron una primera vuelta sobre el territorio dibujado. “Los pies parecieron hundirse entre los

filosos vidrios repartidos en la superficie” (Casas 2004: 195). Luego, acabado el primer pie de cueca, se fueron cojeando, igualmente en sigilo, mientras alguien retiraba los cristales trizados sobre el mapa y doblaba cuidadosamente ese lienzo de América ensangrentada. Parafraseando a Néstor Perlongher, podríamos afirmar que el mensaje de esa *performance* se sustenta en el hecho de evidenciar que en América hay sangre: “Hay cadáveres” (Perlongher 1997: 109-123). Lo significativo de esta acción de arte, además de la fecha elegida, el día de la Hispanidad o de la Raza, y la sede, la Comisión Chilena de Derechos Humanos, es haberse hecho eco, una vez más, de los silenciados, no sólo manifiestamente por ese mutismo que lo inundó todo, sino por dejar hablar a esos carteles que figuraban en el recinto: la Declaración Universal de los Derechos Humanos y, sobre todo, los *affiches* realizados por la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos. De este modo fue el silencio el que *gritó* desde la ausencia. Acallados, censurados, reprimidos... bailaron la cueca nacional hermanados en y con ese continente latinoamericano que en el danzar deviene sangre y herida.

En el mismo año, 1989, pero en este caso un mes después, realizan otra actividad digna de mención, “Lo que el SIDA se llevó”, esta vez intervienen el espacio del Instituto Chileno-Francés de Cultura, ya que contaban con el auspicio de esta entidad. Coincidiendo con la llegada a Chile de Georges Rousse (1947), artista parisino, conocido por sus intervenciones urbanas y el registro de éstas en fotografías, las Yeguas, junto a otros creadores, llevan a cabo varias acciones que se enmarcan en una serie de diez Intervenciones Plásticas en el Paisaje Urbano. Recordemos que la *performance* de las Yeguas tiene lugar en una época en la que el SIDA era una dolencia letal, esto unido al desconocimiento que se tenía de ella provocó miedo generalizado. Las primeras muertes acaecidas en Chile por esta enfermedad datan de 1983. Sin embargo, con posterioridad se sabrá que su aparición se remontaba a fines de los años setenta, aun



cuando se debió esperar hasta 1982 para que el Departamento de Salud de Estados Unidos la nominara con el término oficial de AIDS-SIDA —*Acquired Immune Deficiency Síndrome*— Síndrome de inmunodeficiencia adquirida—. En 1986, tras un acuerdo internacional, al agente causante se le denomina Virus de la Inmunodeficiencia Humana —VIH—. En 1987 se aprueba el uso de zidovudina —AZT—, primer fármaco antirretroviral contra el VIH, aunque su coste es elevado, tiene efectos secundarios y no puede evitar la muerte del enfermo. Por tanto, cuando asistimos a esta *performance* el SIDA provocaba numerosos fallecimientos en el mundo; todavía faltaban algunos años para que el “cóctel antiviral” fuese una realidad y aún más para que fuese una realidad al alcance de muchos<sup>14</sup>.

“Lo que el SIDA se llevó” (1989) evoca desde el título el film *Gone with the Wind* (1939) —*Lo que el viento se llevó*—, una de las películas más famosas de la historia del cine. Si el espectador ante el drama cinematográfico era conocedor de los entresijos de la Guerra de Secesión, junto al no menos dramático desencuentro amoroso entre Scarlett O’Hara y Rhett Butler —Vivien Leigh y Clark Gable—, en esta ocasión las Yeguas “escenificarán” la pérdida que ha causado otra ofensiva mortal, el SIDA, rindiendo un homenaje a los desaparecidos por la epidemia. En realidad se trataba de intervenir el Instituto Chileno-Francés exponiendo una serie de fotografías de Mario Vivado y junto a ellas las mismas ropas que las Yeguas usaron para posar ante el ojo de la cámara, de esta manera se conseguía transformar el espacio en una *boutique*, que era lo que había sido en el pasado, aunque ahora, según las noticias aparecidas en las páginas culturales del periódico *La Época*, “todo era muy *kitsch*, con los vestuarios, pelucas

---

<sup>14</sup> En 1996, del 7 al 12 de julio, durante la XI *International Conference on AIDS* — Conferencia Internacional sobre Sida—, celebrada en Vancouver, se da a conocer el “cóctel antiviral”, combinación de tres medicamentos —Indinavir, Ritonavir y Saquinavir— que logra desacelerar el avance del virus en el organismo y prolongar la vida a las personas que viven con él, con lo cual la enfermedad deja de ser mortal para la mayoría de los afectados y se convierte en crónica.

y postizos usados por los travestis" (Brescia 1989b). De este modo se logra el propósito artístico, convertir el lugar cultural en una zona prostibularia. Además, hacía acto de presencia un Pedro-San Sebastián, pero en lugar de flechas se encuentra ensartado por inyecciones, símbolo de la contaminación: "Fue el *body-art* de un cuerpo sobre un pedestal [...] una metáfora del cuerpo homosexual atravesado por jeringas, por escupos, por insultos" (Brescia 1989b). Recordemos a propósito la cita que inaugurará después *Loco afán. Crónicas de sidario*: "La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario" (Lemebel 1996: 7).

La segunda acción, conectada con la anterior, "Estrellada", realizada el 25 de noviembre de 1989, consistió en intervenir la calle San Camilo, pero a la inversa del caso anterior. Ahora, una zona prostibular devendrá zona cultural, gracias a que a ella se lleva a un grupo de críticos, fotógrafos, periodistas... En este sentido, las Yeguas apuntan que eligieron este lugar porque era una de las últimas zonas de tráfico sexual que iba quedando en Santiago, con prostíbulos y residuos de travestis: una copia latinoamericana de personajes famosos, como Marilyn Monroe, Greta Garbo, Marlene Dietrich... La intención fue alumbrar e iluminar zonas de desecho para "transformar San Camilo en un Teatro Chino, un Hollywood decadente" (Brescia 1989b). La producción fue de Gloria Camiragua, quien instaló haces de luces, reflectores, focos que iluminaban todo el espacio, filmando a tres cámaras, como si de una gran película se tratase. Las Yeguas del Apocalipsis aparecieron en medio de esta escenografía, con el cuerpo pintado de blanco y adornado con tinta china negra, la cabeza se la cubrieron con una media, algunos opinaban que parecían androides o calaveras. Así, durante una noche, una zona de tráfico sexual se convierte en zona de tráfico cultural y con ello se logra alterar, transformar la memoria colectiva, el cotidiano del barrio. Para fijar esta intervención, los artistas dibujaron a

lo largo del suelo diversas estrellas con trazos blancos y negros, símbolo del positivo y negativo con el que se representa el drama de la enfermedad, ser portador del virus del SIDA.

No obstante, en este caso la conjunción Sida y San Camilo era tan sólo una metáfora. Los propios artistas aclaran que no quieren refrendar la ecuación Sida = Homosexualidad, pues lo de ellos consistía en la estructuración de una intervención plástica: “Nosotros somos el Apocalipsis, y por eso tomamos este barrio como símbolo del fin —aseveró Pedro Mardones— (Brescia 1989b). Cabe citar, una vez más, el desconocimiento que se tenía de la enfermedad en aquellos primeros años, lo cual dio lugar a que en 1981, cuando los Centros de Control de Enfermedades [CDC] de los EEUU comienzan a observar un índice alarmante de una rara forma de cáncer (Sarcoma de Kaposi) y de afecciones pulmonares, los medios de comunicación hablan de “cáncer rosa”, puesto que se pensaba que era un síndrome desconocido que afectaba particularmente a homosexuales masculinos muy promiscuos. De ahí que la primera denominación de esta enfermedad fuera *Gay Cancer*, aunque pronto fue rebautizado como GRID (*Gay Related Immune Deficiency* —Inmunodeficiencia relacionada con los gays—), por lo cual los medios siguen aludiendo al “cáncer rosa”, sin duda, viejos ecos del pasado que consideraba la homosexualidad como pecado, delito o enfermedad. En 1982 se encuentran nuevos casos entre heroinómanos, hemofílicos y haitianos, además de los homosexuales, y se empiezan a utilizar las expresiones “las cuatro haches” o “grupos de riesgo”. Sin duda, todo ello está muy presente cuando las Yeguas del Apocalipsis llevan a cabo su *performance*, de ahí que se hiciera pertinente la aclaración de Mardones.

Pero esta intervención contó además con el favor del azar. El día de la puesta en escena, 25 de noviembre de 1989, sábado por la noche —para más *inri* cumpleaños de Pinochet—, se produjo un apagón justo cuando las Yeguas del Apocalipsis estaban terminando la *performance*, con lo cual en medio

de la oscuridad sólo “resplandecían” las estrellas de una calle del barrio San Camilo, tal y como se hizo eco la prensa del momento (Brescia 1989b).

Las Yeguas recurren así a un *glamour hollywoodense*, que tan presente se hará luego en las crónicas de Lemebel, sobre todo como elemento *performativo* que le permite contrastar la homosexualidad estadounidense con la latinoamericana, especialmente aquella que remite a ese *loquerío* de travestis “tercermundistas”. Esta acción de arte será evocada por Lemebel en su libro *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), obra donde alude con más frecuencia a sus intervenciones artísticas, recordando acciones y anécdotas<sup>15</sup>. No resulta gratuita esta coincidencia, pues conviene destacar que existe una correspondencia entre su arte y su escritura, tal como ha señalado la crítica, haciendo expresa mención a las *performances* “Lo que el SIDA se llevó” (1989) y “Tu dolor dice minado” (1993) y su vinculación con los textos recogidos en *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996) y *De perlas y cicatrices* (1998) (Lemebel 2006b). En cierta ocasión, además, el propio escritor al aludir al primer título — *Loco afán* — declara que es el más ligado a la militancia ejercida en la década del ochenta, pues en él se cruza el tema del Sida con la historia homosexual y política del Chile de los últimos veinte años:

Es un libro que quiero mucho como embarazo largamente esperado, quizá el libro más ligado a la tardía militancia que conocimos sólo en los ochenta. Al final del continente todo llega atrasa-

<sup>15</sup>A la hora de hablar de *Loco afán. Crónicas de sidario* se hace necesario remitir a las dos ediciones de esta obra, tanto a la primera, publicada por LOM en Santiago de Chile, 1996, como a la española, editada por Anagrama en Barcelona, 2000. Ello es debido a que se aprecian cambios entre una y otra. Si la primera recoge un total de veintinueve crónicas, la segunda recopila treinta y una. De esta manera desaparecen algunos textos — “Cecilia”, “Juan Dávila” y “La loca del pino” — y se incorporan otros — “Crónicas de New York”, “Homoeróticas urbanas”, “Loco afán”, “Rock Hudson” y “El fugado de La Habana” —. La cita con la que iniciamos este segundo epígrafe pertenece a la crónica “Loca afán”, que se integra a la edición catalana (Lemebel 2000: 124-128).

do, hasta el sida que hizo su estreno a comienzos de los ochenta, como una antigua película extranjera que nos conquistó nuevamente con los vidrios technicolor de su tráfico letal. Este libro ya está publicado por la editorial LOM y son crónicas que resucité de los escombros. Tal vez la ironía metafórica de esos escritos detone en humor sobre la forma cristiana y piadosa como se transa la plaga, la risa sube las defensas. (Blanco y Gelpí 1997: 98)

En la larga dedicatoria con que se abre *Loco afán* aparece una alusión a Francisco Casas y a las Yeguas del Apocalipsis: “por las huellas de ese carnaval ceniciento” (Lemebel 1996: 5). Por lo tanto, desde el inicio de esta obra se presagia ese halo de reminiscencias de un pasado ligado al arte en acción y, como subrayamos con anterioridad, esto no hace más que denotar la estrecha vinculación existente entre el arte y la escritura. En la crónica “La muerte de Madonna” —correlato textual del hecho *performativo*— se trae a colación la figura de la Madonna, una travesti con cara de mapuche, que contrajo el virus en el barrio San Camilo, zona —como subrayamos— de travestismo prostibular, donde casi todas las travestis estaban infectadas. Sin embargo, a modo de ambientación, Lemebel nos introduce en la conciencia artística de los años ochenta, cuando, según afirma, el arte corporal era el *boom* de la cultura chilena: “Cuando el cuerpo expuesto podía representar y denunciar los atropellos de la dictadura” (Lemebel 1996: 35). Por este motivo, las Yeguas intervinieron el espacio público de la calle con su “Estrellada” (1989). Al decir del cronista, la intervención escenografiaba un homenaje, “una estrellada nocturna desplegada en el cemento sucio. Una parodia de *Broadway* en el barrio de la sodomía latinoamericana” (Lemebel 1996: 35). Con esta acción lograron —ya lo apuntamos más arriba— el desplazamiento territorial del travestismo, intercambiar las zonas de tráfico, así la calle de San Camilo, espacio de deseo lumpen, se transformó en lugar para lo cultural. Por su parte, el Instituto Chileno-Francés, sitio de intercambio cultural se convierte en área de comercio lumpen

(Brescia 1989a: 27). En este punto advertimos cómo Lemebel remite al *glamour hollywoodense* para remarcar las diferencias entre ese esplendor *fashion* de la alfombra roja estadounidense y el pavimento sucio de la ruta chilena. Lo que nos evoca aquella otra imagen ofrecida por Nelly Richard, quien al definir cierto travestismo local lo hace en los siguientes términos: “la parodia de la parodia de una parodia: Latinoamericana” (Richard 1993: 68). La *performance* en cuestión consistía en pintar en positivo y negativo una serie de estrellas, que sirvieran para reafirmar la poética del título de la acción “Lo que el Sida se llevó”. Todo había sido preparado como si se tratara de un *atrezzo hollywoodense*, focos, cámaras de filmación, y “las travestis más bellas que nunca, engalanadas para la *premier*, posando para la prensa alternativa, mostrando la silicona recién estrenada de sus pechos” (Lemebel 1996: 35). De esta manera, ante las miradas de artistas, teóricos del arte, camarógrafos, fotógrafos... el barrio pobre se creyó un “Malibú de latas donde el universo de las divas se espejeaba en el cotidiano tercermundista. Calle de espejos rotos, donde el espejismo, enmarcado por las estrellas del suelo, recogía la mascarada errante del puterío anal santiaguino” (Lemebel 1996: 36). La Madonna, la más fotografiada, la más profesional, la que estampó sus huellas en el “paseo de la fama”, dejó que el ojo de la cámara de Gloria Camiruaga la viera desnuda con todos sus juegos de artificio:

La única que le posó desnuda bajo la ducha. Tal como dios la echó al mundo, pero ocultando la vergüenza del miembro entre las nalgas. El candado chino del mundo travesti, que simula una vagina echándose el racimo para atrás. Una cirugía artesanal que a simple vista convence, que pasa por la timidez femenina de los muslos apretados. Pero a la larga, con tanto foco y calor, con ese narciso tibio a las puertas del meollo, el truco se suelta como un elástico nervioso, como un péndulo sorpresa que desborda la pose virginal, quedando registrado en video el fraude quirúrgico de la diosa. (Lemebel 1996: 36)

Estas *performances* seguirán dando que hablar mucho tiempo. Más tarde, llegada la “demos-gracia”, tal como la ha denominado en varias ocasiones el propio Lemebel —*La esquina es mi corazón* (Lemebel 1995: 18); *De perlas y cicatrices* (Lemebel 1998: 20)—, el Museo Nacional de Bellas Arte, con su repuesto director, el artista Nemesio Antúnez<sup>16</sup>, organizó en septiembre de 1990 una muestra colectiva, “Museo abierto”, que incluía, además de la pintura y la escultura, el grabado, el video, la *performance*, la fotografía... De este modo, la Madonna, registrada en aquel video —“Casa particular”— que Gloria Camiruaga había realizado con las Yeguas del Apocalipsis en San Camilo, se mostró en todo su esplendor. Pero el *fatum* malicioso quiso que ese día los colegios visitaran los museos y que la mirada impúdica de los escolares focalizara con exactitud el lugar del simulacro, en ese acto en el que la vista se desliza en vertical para descubrir, parafraseando de nuevo a Nelly Richard, ese “*lapsus* que presagia el terror de que se ponga al descubierto el subterfugio travesti que amenaza con la revelación pánica de la mujer con pene” (Richard 1993: 69). Así, los ojos infantiles son testigos en primera fila de cómo esa “Venus pudorosa” se transforma en una diosa libertina y perversa cuando “el elástico se suelta y un falo porfiado desborda la pantalla” (Lemebel 1996: 37). Y todo son risas, todo son fiestas, correr de secretarias, auxiliares, profesores... Nemesio Antúnez ve el video y aplica la censura. Luego tirones de orejas del presidente, expulsiones de artistas, críticas de la derecha... A pesar del escándalo, Lemebel ha comentado que la Madonna chilena nunca se enteró de nada, demasiado preocupada como estaba por su vestimenta y por conseguir ser amiga de la cantante estadounidense: el original de su copia.

Por este hecho las Yeguas fueron expulsadas del templo museístico, como los fariseos. Al parecer, según recogen los

<sup>16</sup> Nemesio Antúnez, artista chileno, fue director del Museo de Bellas Artes entre 1970 y 1973. Con posterioridad, designado por Patricio Aylwin, se desempeña en el mismo cargo, entre 1990 y 1993.

periódicos de la época, comenzó entonces una polémica de censuras y más censuras entre las Yeguas y Antúnez. Esto provoca que las Yeguas del Apocalipsis decidan preparar una *performance* frente al citado museo. Francisco Casas da su particular visión sobre este suceso: "En venganza, por ser arrojadas como bataclanas a la calle, Dolores y María se prendieron fuego a lo bonzo frente a las puertas de esta Institución" (Casas 2004: 155). En una noticia aparecida en el periódico *La Época*, fechada el martes 2 de octubre de 1990, se recoge la siguiente información, al pie de una foto en la que se ven a las Yeguas dentro de una estrella incendiada:

El domingo a las 20 —alude al 30 de septiembre de 1990—, frente al Museo Nacional de Bellas Artes, el colectivo "Las Yeguas del Apocalipsis", tal como lo habían anunciado, realizó una *performance* a la que acudió numeroso público. Pedro Mardones, a la izquierda de la fotografía, y Francisco Casas, con su rostro cubierto, aparecen abrazados y con vestidos femeninos. Ambos están de pie en el centro de una estrella de fuego en la intervención titulada "La conquista de América"<sup>17</sup> ("Las Yeguas" en una estrella" 1990).

En una documentación posterior, a manera de repaso de las acciones efectuadas por las Yeguas del Apocalipsis, se hace expresa mención a esta intervención frente al Museo, pues también este hecho generó diferencias con el director. Los artistas decidieron hacer algo en la vereda. Antúnez les reclamó. Dijeron que la calle les pertenecía. El director respondió que no frente al Museo. Ellos contestaron que entonces lo tapara, y después de dimes y diretes las Yeguas actuaron el día y a la hora que habían señalado:

<sup>17</sup> Creemos que se trata de una confusión, pues "La conquista de América" es una *performance* que se realizó el 12 de octubre de 1989, en tanto que la información que se ofrece corresponde a la fecha del 30 de septiembre de 1990. Además los espacios intervenidos son diferentes, "La conquista..." se había llevado a cabo en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos y la que nos ofrece el periódico sucede en la calle, frente al Museo Nacional de Bellas Artes.



Repitieron lo de San Camilo. Pintaron estrellas y llegaron vestidas a lo Dolores del Río y Rita Hayworth. Llenaron cada astro de neoprén, estamparon su mano y quemaron para borrar la huella dactilar de las sobras de Hollywood. (Robino 1991: 45)

Con anterioridad a este incidente, una de las Yeguas del Apocalipsis, en este caso Pedro Mardones, ofrece una nueva acción de arte. Se trata de "Suda América", *Performance*-Homenaje a Sebastián Acevedo, llevada a cabo en las ruinas del Hospital del Trabajador (Proyecto de Salud Pública del Gobierno de Salvador Allende), el 2 de diciembre de 1989. Sebastián Acevedo Becerra era un trabajador de la construcción de la ciudad de Coronel —VIII región—, quien el 11 de noviembre de 1983 se inmola quemándose a lo bonzo frente a la catedral de Concepción, para pedir así que la CNI —Central Nacional de Información— le devolviera a sus hijos represaliados. Este hecho y la utilización de un edificio tan emblemático, como era el inacabado Hospital del trabajador, son elegidos por el artista para manifestar su repulsa, exponiendo para ello, una vez más, el propio cuerpo. De esta manera, se cubre con ladrillos, se rocía con neoprén y se prende fuego, todo esto tiene lugar sobre los escombros de la abortada construcción y los numerosos desechos de alrededor. Dicha *performance* debe leerse entonces como una invocación al sacrificio ejecutado por Sebastián Acevedo, pero también una alusión al muro de Berlín —recién caído por esos días, el 9 de noviembre de 1989—, y a cualquier represión a la que haya sido sometido el cuerpo humano durante la dictadura. Hechos que aluden tanto al individuo de manera particular como a la sociedad como colectividad, al igual que a cualquier tipo de violencia que haya tenido lugar a lo largo de la historia. Dicho territorio se erige, pues, en zona alegórica de destrucción, esa que articula un Chile de atentados, torturas, amenazas de muerte o inmolaciones y sirve para denunciar cualquier tipo de injusticia cometida. De nuevo remitimos a los diarios de la época, espectadores de la acción *in situ*, en los cuales se resalta la figu-

ra humana frente a la labor arquitectónica, ambos igualmente desprotegidos por el Estado: “Mardones en la gigantesca mole de cemento [...], el hospital que, con sus diez mil metros cuadrados y doce pisos de altura, es hoy un auténtico monumento al desprecio del régimen por el cuerpo como soporte de la salud y la vida” (Moreno 1989). Además, el periodista, Marco Antonio Moreno, sumándose a estas críticas, añade:

Ese hospital fue ideado por el gobierno de Frei, construido en el de Allende, echado al más absoluto abandono por el gobierno militar cuando tenía los ascensores y varias de sus terminaciones instaladas.

La acción de arte realizada el sábado en ese recinto fue un llamado de atención a ese testimonio vivo de estos 16 años, metáfora de la burla que el autoritarismo ha ejercido hacia los sectores más pobres. ¿Pasaría lo mismo si ese hospital se hubiese comenzado a construir en el barrio alto? Este sitio entregado hoy a pandilleros, drogadictos, neopreneros y violadores, fue iluminado el sábado por un rato. El artista interventor Pedro Mardones utilizó los mismos elementos que allí palpitan: el ladrillo, sinónimo de la construcción, y el neoprén, de la consecuencia última a que se arrastran los marginales. La resultante sólo busca transgredir la campaña que se ha iniciado (incluso en la TV con un programa de Don Francisco) para demoler esta construcción una vez por todas. (Moreno 1989)

Años más tarde, Pedro Lemebel, en la piel del cronista, proyecta en *De perlas y cicatrices* (1998) el recuerdo de ese Hospital del trabajador, esa “gran calavera” (Lemebel 1998: 210), ese “elefante de concreto”<sup>18</sup> (Lemebel 1998: 210) que alguna vez fue esperanza para los pobres y que con el paso

<sup>18</sup> Otro “elefante de concreto”, en este caso “blanco”, al que hace referencia la película argentina de Pablo Trapero, *El elefante blanco* (2012), se halla en Buenos Aires. Durante el Mundial de fútbol de 1978, la dictadura militar que comandaba Jorge Videla, para no afejar la vista a los turistas, levantó un muro en torno a una de las villas miserias. La villa número 15, conocida desde entonces como “Ciudad oculta”. Allí se halla el Elefante Blanco, un gigante esqueleto de hormigón, un edificio de doce plantas, cuyo destino era ser el hospital más grande de Latinoamérica, pero, aun cuando el proyecto del edificio es de 1923, se comenzó a construir en 1938, se paralizó y fue retomado durante los gobiernos de Perón (1947-1955), nunca se finalizó.

del tiempo quedó convertido en pura espera, en desesperación:

La bofetada golpista pilló al Hospital del Trabajador en paños menores, los militares se tomaron sus dependencias y jugaban tiro al blanco desde sus pisos altos. Por varios años, historias de detenidos y fusilados navegaron por los ecos nocturnos de metracas y balazos en sus enormes naves vacías. Y después, cuando ellos se fueron, el saqueo poblacional dejó la cáscara descarnada de esa ilusión en la penumbra del eriazo. Muchas casas de los alrededores amononaron sus baños y cocinas con las baldosas arrancadas del hospital. Los ascensores sirvieron de baños, los bisturíes para pelar papas, y las camillas con ruedas un novedoso juego para los cabros chicos.

Ya en plena época de protesta, ladrillos y fierros fueron material de barricadas para la resistencia. Durante una de estas acciones, una mujer con mal de Parkinson, regó de bencina el cerco de madera que le habían puesto los militares, y lo incendió, coronando de llamas el edificio que iluminó de lacre resplandor toda la comuna. Después fue guarida de vagabundos que encontraron tibieza de alojamiento en sus mudos sótanos. Son varios los cadáveres que se han descubierto en esas mazmorras de la indigencia urbana. Como también son muchos los usos que ha tenido ese gran teatro del desamparo. Así, las parejas pobladoras lo habrán usado de hotel, los locos volados para masturbarse, desatando su calentura violenta en esa soledad con olor a moho. Para algunos artistas, el hueco sobrecogedor de sus galpones les ha servido para hacer instalaciones, fotos, o filmar video clips. Y varias veces apareció en reportajes para la televisión como un testimonio arqueológico de la Unidad Popular. (Lemebel 1998: 211)

“Las dos Fridas”, una *performance* que tuvo lugar en la Galería de arte Enrico Bucci, en Santiago de Chile, julio de 1990, nos ofrece una nueva lectura en este catálogo de acciones artísticas de las Yeguas del Apocalipsis. En primer lugar, llama la atención el modelo elegido para realizar la parodia, el de Frida Kahlo, pues, en tanto imagen de la resistencia en la que se ha convertido, a menudo ha servido para hablar de la diferencia. Al respecto, Nelly Richard rememora que, cuando a mediados de la década del noventa en Chile la Iglesia y el Sena-

do discutían la legitimidad conceptual de la palabra “Género” y se debatían los planteamientos oficiales, en la Universidad de Chile se inauguraba el Programa Género y Cultura en América Latina. Por este motivo se invitó a Jean Franco, profesora de la Universidad de Columbia, para que impartiera un Seminario sobre “Género, Cultura y Poder”. Dicho acto tuvo lugar en la Sala institucional Ignacio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, durante los días 16, 17 y 18 de agosto de 1995. Para la sesión de apertura dicha académica inició la lectura de su conferencia proyectando una diapositiva: “Las dos Fridas”<sup>19</sup>(1990). Este gesto, en palabras de Richard, “condensó en sí mismo varias transgresiones de género(s)”:

La proyección de la diapositiva rompía, primero, el formato magisterial de la conferencia universitaria con una visualidad marginal que atentaba contra la oficialidad académica del lugar. La proyección de la obra de *Las Yeguas del Apocalipsis* sometía, además, la autoridad patriarcal del conocimiento de la ciencia y de la filosofía —representada por la imagen de los rectores universitarios— al espectáculo de una contorsión homosexual montada desde el arte de la *performance*. La oblicuidad feminizante del travestismo iba destinada a perturbar el control de una verdad-del-saber, con sus enredos cosméticos y sus intrigas simulacionales. Además, la obra descolocaba el mercado de las representaciones de identidad con su parodia travesti que carnavalesca tanto lo femenino como la iconización feminista de Frida Kahlo que, después de haber sido emblematizada como bandera de lucha y resistencia femeninas, terminó comercializándose a través de la moda “Frida”. [...] La foto de *Las Yeguas del Apocalipsis* exhibía descaradamente la trampa sexual para excitar la imaginación crítica en torno al secreto de los pliegues y dobleces de la masculinidad y femineidad no-reglamentarias. (Richard 1998: 212-215)

Según Jean Franco esta representación de las “Yeguas del Apocalipsis” adquiere un nuevo significado en los años del

<sup>19</sup> Un registro visual de esta *performance*, *Las dos Fridas*, aparece como imagen de portada de la edición española del libro de Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas de Sidario* (2000). La fotografía corresponde a Pedro Marinello.

SIDA, se trata de otro dolor, de otro padecimiento, en aquellos tiempos en los que dicha enfermedad se consideraba letal. Si el 'original' de Kahlo remitía a la separación desgarrada de Diego Rivera, simbolizada en esa mano que corta una arteria del corazón, la 'copia' de las Yeguas se apropia de esos sentimientos que se han considerado "típicamente" femeninos, no sólo el llanto ante la pérdida de alguien sino, sobre todo, la exposición pública de esa desolación: "En el caso de la tarjeta-pastiche de la pintura de Kahlo, los artistas chilenos habían creado una copia en vivo que cuestionaba el patetismo que circunda el mito de Kahlo como mujer-víctima" (Franco 1996: 33).

"Agua que se va" fue una intervención en el espacio cultural, realizada en agosto de 1991, durante la última función del Cine-Arte Normandie. La película a visionar era *El barón de Munchausen*. Las Yeguas asistieron a la proyección, pero más tarde, antes del final, se fueron al baño y regresaron ataviadas con sus mejores galas, convertidas en verdaderas divas. De esta forma lloraron, más bien celebraron, con lágrimas artificiales la despedida cinematográfica: "porque está bien que se termine el Normadie, basta de mausoleos vivientes, donde se junta el *jet* chileno para después tomar en una barapestoso donde le escupen la comida a los homosexuales" (Robino 1991: 45). De nuevo asistimos a la reivindicación por la diferencia, la denuncia social a la par que la sexual, envuelto todo ello en un *glamour hollywoodense*.

Poco tiempo después, en octubre de 1991, Francisco Casas publica su poemario *Sodoma mía*, dedicado a Pedro Lemebel —atrás queda ya Pedro Mardones—, en él hace expresa mención al VIH. Igual que ocurrirá con los textos posteriores de Lemebel —*Loco afán. Crónicas de Sidario* (1996) —, podemos establecer una correlación entre este primer libro y las acciones artísticas que las Yeguas del Apocalipsis llevaban a cabo por esos años, en particular con la *performance* "Lo que el SIDA se llevó" (1989). Tal y como anota Soledad Bianchi, ya

desde el propio título se advierte el juego de máscaras, Sodoma mía, soma mío, sodomía: “Sodoma, ciudad «viciosa», leyenda [...] Sodoma se actualiza porque Francisco Casas quiere quitar velos, desnudar, descubrir el hipócrita disfraz del «nada sé» y del «aquí no pasan esas cosas»” (Bianchi 1991: 9):

Tu amor y el mío, *lo que el sida se llevó* de la marquesina junto con mis colitas Travestidos de Hollywood con sus laycras de calle Franklin, sentado en la última butaca esterilizada de la sala de espera, donde reemplazarán su cabaret por una mortaja blanca. (Casas 1991: 63, la cursiva es nuestra)

Respecto a “Cal-sida-dos”, instalación, video, *performance*, celebrada en la Facultad de Periodismo de la Universidad de Concepción, en diciembre de 1991, no existen muchos datos al respecto. En la memoria elaborada por Ábalos, Rojas y Zurita (2007: 7-8), con el fin de obtener el título de periodista y que sirvió de base al documental *Yeguas del Apocalipsis*, se consigna, de manera errónea, que ésta es la tercera aparición del colectivo de arte en cuestión y, a continuación, recogen las palabras de Francisco Casas:

En Concepción colocaron cal en todo el piso. Sobre la cual dibujaron con carbón estrellas y al medio de cada estrella un monitor de televisión con fuego. Ellos, desnudos, tendidos en el suelo. En un momento de un extremo a otro una línea de fuego cruzó el recinto incendiando lo que encontró a su paso, sus torsos incluidos: “Fue bien tremendo porque se desprendió mucha cal estuvimos un mes entero despellejados enteros”, cuenta Pancho. (Ábalos, Rojas y Zurita 2007: 8)

Una de las últimas intervenciones de las Yeguas del Apocalipsis lleva por título “Tu dolor dice minado”, instalación y *performance* por los derechos humanos, que se realizó en la Facultad de Periodismo, Universidad de Chile, en septiembre de 1993. El lugar de la instalación fue elegido con premeditación, pues según refiere Lemebel, en esta escuela, en un sub-

terráneo lleno de enchufes, se torturó en tiempos de la CNI (Lemebel 1994). Para la ocasión *performativa* llenaron el suelo de copas con agua y a través de una pantalla leyeron el Informe Rettig<sup>20</sup> de espaldas al público. Cuatro horas duró el acto, así que terminaron con afonía, al mismo tiempo que se extinguía el reflejo de unas linternas sobre las copas. La *performance* evoca, desde el título, el poema de Pablo Neruda “Alturas de Macchu Picchu”. Si Neruda poetizaba en el poema XII aquello de “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”, “Acudid a mis venas y a mi boca.// Hablad por mis palabras y mi sangre” (1999: 447), estas Yeguas vienen de igual modo a hacer presente “los silenciosos labios derramados” (1999: 447), pero para ello, en una vuelta de tuerca, más bien del juego lingüístico y la homofonía, el vocablo “diseminado” se convierte en “dice minado”. De tal forma, los significados se enriquecen a la misma vez que la ambigüedad se torna lúdica. Si “diseminado” alude a algo que está ‘esparcido’, ‘repartido’; “minado” apunta también al camino o galería abierta bajo tierra, a lo destruido poco a poco e incluso a la acción de enterrar, poner o colocar artificios explosivos. Desde luego, igualmente se hace presente la voz lunfarda “mina” = ‘mujer’, así podríamos entender que ese “minado” conecta con la imagen de homosexual, amanerado, (afe)minado. No obstante, cierto es que en esta *performance*, teniendo en cuenta la fecha en

---

<sup>20</sup> Informe Rettig, nombre con que se conoce el documento final entregado el 9 de febrero de 1991 por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación sobre las violaciones a los derechos humanos acaecidas en Chile durante el régimen militar de Augusto Pinochet. La Comisión, también conocida popularmente como la *Comisión Rettig*, debido a quien fuera designado como presidente de la misma, el jurista Raúl Rettig, se reunió durante nueve meses y su informe cubrió el período que va desde el 11 de septiembre de 1973 hasta el 11 de marzo de 1990. Esto originó una controversia, pues distintas personas estimaron que también debía abarcar el gobierno de Allende, antecedente clave para comprender los hechos ocurridos durante el mandato de Pinochet. Dicho informe concluye que en total 2.279 personas perdieron la vida en este período, de los cuales a 164 los clasifica como víctimas de la violencia política y a 2.115 de violaciones a los derechos humanos. Véase Comisión Chilena de Derechos Humanos. *Nunca más en Chile*. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig (1999).

que se presenta —septiembre de 1993, veinte años después del golpe militar— y el lugar donde se produce, las diversas acepciones parecen avenirse bien y multiplicar el mundo de sugerencias y sentidos de lo destruido, aniquilado, marginado..., que igualmente observamos en el texto nerudiano. Con todo, recordemos aquel poema contenido en el *Canto General* (1938-1949):

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda

zona de tu dolor diseminado.

No volverás del fondo de las rocas.

No volverás del tiempo subterráneo.

No volverá tu voz endurecida.

No volverán tus ojos taladrados. (Neruda 1999: 446)

La importancia de todas estas acciones llevadas a cabo por las Yeguas del Apocalipsis reside sobre todo en el sostenido discurso político de la resistencia que ponen en acción. Tal y como recoge Jean Franco, citando a Francisco Casas y el papel que jugó dicho colectivo artístico, éste resalta el hecho de haberse reinventado como cuerpo, “diferencia, mórbidamente sexuado y lumpen” (cit. Franco 2003: 299, Casas 2000: 220-222). De la misma idea resulta Pedro Lemebel, quien, en una entrevista concedida en 1997, manifestaba que las Yeguas del Apocalipsis fue una experiencia político-cultural que ejecutaron en el Chile custodiado de los ochenta. Pero, además, vincula aquellas actividades de arte a la escritura y a la misma elección del género que luego será su marca de registro discursivo, la crónica:

Quizás esa primera experimentación en la plástica, la acción de arte, la *performance*, el video o las instalaciones fue decisiva en la mudanza del cuento a la crónica. Es posible que esa exposición corporal en un marco político fuera evaporando la receta genérica del cuento. Más bien se fue permeando con la noticia del diario, con el manifiesto homosexual que publiqué en esa



época, con ciertas lecturas de mujeres escritoras que entonces daban la pelea. Tal vez el intemporal cuento se hizo urgencia crónica en los artículos sobre la homosexualidad y acontecer político que comencé a publicar en diarios y revistas. No sé, todo eso, Las Yeguas, el desacato, la invitación a mezclar géneros y artes desnutridas con panfletos militantes, la tentación de iluminar el suceso crudo y apagarle la luz a la verdad ontológica... (Blanco y Gelpí 1997: 94)

Más adelante añade, cuando se le pregunta por la teatralidad presente en sus crónicas, que en realidad nunca fue tan devoto del arte dramático y justifica por ello la elección de la *performance*, porque ésta, según dicho autor, se vincula mejor con la plástica, aun cuando no deja de reconocer ciertos elementos teatrales a la hora de “representar” a sus personajes, tal y como observamos constantemente en sus textos:

No me gusta la representación, ni la ópera, ni el ballet y todos esos montajes estéticos de la burguesía. Por eso Las Yeguas elegimos la *performance*, la acción de arte, ese riesgo plástico era más político y excitante. Pero también tienes razón, en mis crónicas hay algo de teatralidad, a veces me sorprende interpretando al péndex poblador y pasa quizás por cierta maternidad incestuosa, una especie de doblaje que transita el deseo por mi lengua ventrílocua y esquizoide. Los otros personajes son aproximaciones afectivas, ironizaciones que corporizan mi libertad para decir. (Blanco y Gelpí 1997: 95)

Por último, queremos que sea Roberto Bolaño, gran defensor de la obra de Pedro Lemebel, a quien consideró —y así lo afirmó cada vez que pudo— el más grande poeta de su generación y uno de los escritores más brillantes de Chile (2005: 65 y 76), el que cierre este trabajo aludiendo al verdadero significado de este arte en acción:

[Pedro Lemebel] durante un tiempo, un tiempo, por otra parte, bastante jodido, fue uno de los dos integrantes del grupo «Las Yeguas del Apocalipsis», cuyo nombre ya es un hallazgo y cuya sobrevivencia más bien fue un milagro.

¿Quiénes eran las Yeguas? Las Yeguas eran, antes que nada, dos homosexuales pobres, lo que en un país homofóbico y jerarquizado (en donde ser pobre es una vergüenza, y pobre y artista, un delito) constituía casi una invitación a ser pasado por las armas en todos los sentidos. Una buena parte del honor de la República real y de la República de las Letras fue salvado por las Yeguas. Después vino la separación y Lemebel comenzó su carrera en solitario. Travestido, militante, tercermundista, anarquista, mapuche de adopción, vilipendiado por un *establishment* que no soporta sus palabras certeras, memorioso hasta las lágrimas, no hay campo de batalla en donde Lemebel, fragilísimo, no haya combatido y perdido. (Bolaño 2005: 76)

Combate y pérdida, tal podría ser el lema de las Yeguas del Apocalipsis, quienes se fueron difuminando hasta desaparecer. Tal vez, como ha sostenido en alguna ocasión Francisco Casas, ellos tuvieron razón de ser antes de la llegada de la democracia, luego, paradójicamente las cosas cambiaron, se tornaron más difíciles para luchar por las minorías:

Las Yeguas fuimos los primeros en Chile en declararnos homosexuales y escritores de izquierda [...] en lo nuestro había una intencionalidad claramente política. Con el retorno a la democracia se descubrió que Chile debía ser tolerante con las minorías, que debía soportarlas. A nosotros se nos anuló desde la tolerancia. (Quiroz 2004)

Algo parecido opina Pedro Lemebel, para quien las Yeguas del Apocalipsis se quedaron en la frontera de la democracia:

Nos paralizó esta bienvenida democracia. Nos detuvo en una instancia de reflexión, de pensar si tenía el mismo efecto seguir realizando nuestro rito en la escena del arte. Así estuvimos mucho tiempo, hasta que este año —se refiere a mayo de 1997— nos invitaron a la Bienal de Arte de La Habana, donde hicimos una *performance* sobre la memoria. Incluso actuamos para los pacientes del sidario (Gómez 1997).

Aun cuando Pedro Lemebel en alguna ocasión manifestó

su intención de reactivar el imaginario de las Yeguas del Apocalipsis a través de una retrospectiva y que incluso señaló como fecha probable la de 1998, Año de los Derechos Humanos (Gómez 1997), ésta nunca se ha llevado a cabo. Sin embargo el relincho de estas Yeguas, ahora cabalgando por separado, sigue haciéndose presente<sup>21</sup>, trotando sin cesar contra el olvido.

## Bibliografía

- Ábalos A., Consuelo; Rojas V., Aracelly y Zurita P., Diego (2007) *Yeguas del Apocalipsis* [en línea]. Memoria para obtener el título de Periodista. Instituto de Comunicación e imagen. Escuela de Periodismo. Santiago de Chile, Universidad de Chile. [http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2007/abalos\\_c/pdf/abalos\\_c.pdf](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2007/abalos_c/pdf/abalos_c.pdf) [22.05.2010].
- Abuín González, Anxo (2006) "Denegación y corporalidad". En: *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia, Tirant Lo Blanch: 171-175.
- Academia Chilena (1978) *Diccionario del habla chilena*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Barradas, Efraín (2009) "Para travestirte mejor: Pedro Lemebel y las lecturas políticas desde los márgenes". *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal* (Alemania). 33 (9): 69-87.
- Besacier, Hubert (1993) "Reflexiones sobre el fenómeno de la *performance*". En: Gloria Picazo (coord.) *Estudios sobre performance*. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro/Productora andaluza de Programas/Junta de Andalucía: 119-136.
- Bianchi, Soledad (1991) "Maquillaje para una carcajada triste". En: Francisco Casas *Sodoma mía*. Santiago de Chile, Cuarto Propio: 9-11.

<sup>21</sup> En junio de 2009 en Santiago de Chile se presentó el documental *Pedro Lemebel: Corazón en fuga*, duración 53 minutos. La dirección, la cámara y el montaje corresponden a la fotógrafa, poeta y cineasta chilena Verónica Qüense. Sonido de Santiago de la Cruz y música de Camilo Salinas. Productor ejecutivo Italo Retamal y productora de campo Valentina Salgado. La producción pertenece a Producciones La Perra.

- (1997) "Un guante de áspero terciopelo, la escritura de Pedro Lemebel" [en línea]. *Cyber Humanitatis*. 3. <http://www2.cyber-humanitatis.uchile.cl/03/textos/SBIANCHI.HTML> [20/02/2010].
- Blanco, Fernando y Gelpí, Juan G. (1997) "El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel". *Nomada* (Puerto Rico). 3: 93-98.
- Bolaño, Roberto (2005) "Fragmentos de un regreso al país natal". En: *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama: 59-70.
- (2005). "El pasillo sin salida aparente". En: *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama: 71-78.
- Brescia, Maura (1989a) «Las Yeguas del Apocalipsis» en una acción de arte". *La Época*. (17.10.1989): 27.
- (1989b) "Estrellas en calle oscura de Santiago". *La Época* (01.12.1989).
- Butler, Judith (1998 [1990]) "Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" [en línea]. Trad. de Marie Lourties. *Debate Feminista* (México D.F.). 18 (9): 296-314. <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf> [07.05.2012].
- Casas, Francisco (1991) *Sodoma mía*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- (2000) "Las Yeguas del Apocalipsis: The Equine Lips of Exile". En: Coco Fusco (ed.) *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. London/ New York, Routledge: 220-222.
- (2004) *Yo, yegua*. Santiago de Chile, Planeta.
- Celorio, Gonzalo (2001) "Del barroco al neobarroco" [en línea]. Conferencia magistral del 14.09.2001, Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar (Universidad de Guadalajara): 6-25. <http://www.jcortazar.udg.mx/es/documentos/del-barroco-espanol-al-neobarroco-hispanoamericano> [22.02.2013].
- Comisión Chilena de Derechos Humanos (1999) *Nunca más en Chile*. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig. Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- Daniel, Claudio (2004) "Introdução. A escritura como tatuagem". En: Claudio Daniel (org., sel. e notas). *Jardim de Camaleões. A Poesia Neobarroca na América Latina*. Trad. de Claudio Daniel, Luiz Roberto Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo, Iluminuras: 17-21.

- Escobar, Raúl Tomás (1986) *Diccionario del hampa y del delito*. Buenos Aires, Editorial Universidad.
- Féral, Josette (1993) "La *performance* y los «media»: la utilización de la imagen". En: Gloria Picazo (coord.) *Estudios sobre performance*. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro/Productora andaluza de Programas/Junta de Andalucía: 197-219.
- Franco, Jean (1996) "Género y sexo en la transición hacia la modernidad". *Nomadias* (Universidad de Chile)1: 33-43.
- (2003) "Cuerpos dolientes: narrativas de la globalización". En: *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Trad. de Héctor Silva Míguez. Barcelona, Debate: 287-304.
- Fusco, Coco, ed. (2000) *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. London/New York, Routledge.
- García, Marlene y José Ramón Alonso (2001) *Diccionario ilustrado de voces eróticas cubanas*. Madrid, Celeste Ediciones.
- Gómez B., Andrés (1997) "Es necesario liberar algunas perversiones. Entrevista a Pedro Lemebel" [en línea]. *La Tercera* (21.09.1997). <http://www.letras.s5.com/lemebel6.htm> [22.05.2010].
- González, Franck (2001) "Radio de acción". En: *Radio de acción en torno a la performance en Canarias 1964-2000*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno [CAAM]: 13-36.
- Lemebel, Pedro. s/f. "Dossier: Grupos humanos. Ser homosexual en Chile. Ellos, ellas y los otros". Cedido por el autor.
- (1995) *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- (1996) *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- (1997) (2º ed.). *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- (1998) *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- (2000) *Loco afán. Crónicas de sidario*. Barcelona, Anagrama.
- (2000 [1991]) "Loco afán". En: *Loco afán. Crónicas de sidario*, Barcelona, Anagrama: 124-128.
- (2001a) *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile, Planeta Chilena/Seix Barral.
- (2001b) *Tengo miedo torero*. Barcelona, Anagrama.

- (2003) *Zanjón de la Aguada*. Santiago de Chile, Planeta Chilena/Seix Barral.
- (2004) *Adiós Mariquita linda*. Santiago de Chile, Sudamericana.
- (2006a) *Adiós Mariquita linda*. Barcelona, Mondadori.
- (2006b) “Las razones del exceso y la provocación” [en línea]. *La Ventana*. Portal informativo de la Casa de las Américas (Cuba) (23.11.2006) <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=3446> [25.05.2010].
- (2008) *Serenata cafiola*. Santiago de Chile, Planeta Chilena/Seix Barral.
- (2012) *Háblame de amores*. Santiago de Chile, Planeta Chilena/Seix Barral.
- ; Gómez, Sergio y Molina, Ricardo (2012) *Ella entró por la ventana del baño*. Santiago de Chile, Ocho Libros.
- Lojo, Martín (2010) “Entrevista a Pedro Lemebel. Mi escritura es un género bastardo” [en línea]. *La Nación* (13.01.2010) <http://letras.s5.com/pl130310.html> [22.05.2010].
- Mardones, Pedro (1986) *Incontables*. Santiago de Chile, Ergo Sum.
- Mateo del Pino, Ángeles (2013) “Mariconaje guerrero. Ciudad, cuerpo y performatividad en las Yeguas del Apocalipsis”. En Nanne Timmer (ed.) *Ciudad y escritura: Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden (Holanda), Leiden University Press: 195-223.
- Memoria Chilena. Biblioteca Nacional Digital de Chile (s/f) “Colectivo de Acciones De Arte (CADA)” [en línea]. <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=eliticada> [30.03.2013].
- Moreno, Marco Antonio (1989) “Sobre Yeguas, abandonos y el Apocalipsis chileno”. *Fortín Mapocho* (05.12.1989).
- Moreno, María (2001) “Breve diccionario machista (Para enderezar el diccionario feminista de Victoria Sau)”. En: *A tontas y a locas*. Buenos Aires, Sudamericana: 95-98.
- Neruda, Pablo (1999) “Alturas del Macchu Picchu” —*Canto General*—. *Obras completas. Vol. I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento» 1923-1954*. Ed. y not. Hernán Loyola. Int. Saúl Yurkievich. Pról. Enrico Mario Santí. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 434-447.
- Neustadt, Robert (2001) *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

- Ortega, Julio (2000) "Pedro Lemebel". En: *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago de Chile, LOM Ediciones: 71-80.
- Pavis, Patrice (1998) *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Trad. y comp. de Gloria María Martínez. Santiago de Chile, LOM Ediciones/Universidad ARCIS.
- Perlongher, Néstor (1997) "Cadáveres" —*Alambres*—. En: *Poemas completos*. Ed. y Pról. de Roberto Echavarren, nota de Reynaldo Jiménez, epíl. de Tamara Kamenszain. Buenos Aires, Seix Barral: 109-123.
- Pérez-Rioja, José Antonio (2003) *Diccionario de Símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos.
- Picazo, Gloria (1993) "La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta". En: Gloria Picazo (coord.) *Estudios sobre performance*. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro/Productora andaluza de Programas/Junta de Andalucía: 13-30.
- Quêense, Verónica (2009) *Pedro Lemebel: Corazón en fuga* (documental).
- Quiroz, Rodrigo (2004) "Las Yeguas del Apocalipsis. El último relincho" [en línea]. *La Nación* (18.04.2004). [http://www.lanacion.cl/p4\\_lanacion/antialone.htm/?page=http://www.lanacion.cl/p4\\_lanacion/site/artic/20040417/pags/20040417185040.html](http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/antialone.htm/?page=http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/site/artic/20040417/pags/20040417185040.html) [24.04.2010].
- Ramsdell, Lea (2009) "El peso de la cubanidad: Performance de Tania Bruguera durante el período especial". *Letras Femeninas*. 2 (XXXV): 193-209.
- Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española (2005) *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid, Santillana Ediciones Generales.
- Richard, Nelly (1993) "Contorsión de géneros y doblaje sexual; la parodia travesti". En: *Masculino / Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor: 65-76.
- (1998) "Género, valores y diferencia(s)". En: *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile, Cuarto Propio: 199-218.
- (2003) "Entrevista a Pedro Lemebel". *Revista de Crítica cultural* (Santiago de Chile) 26: 50-54.

- Rizk, Beatriz J. (2001) *Posmodernismo y teatro en América Latina. Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- Robino, Carolina (1991) "Las últimas locas del fin del mundo". *Hoy*. 736: 42-45.
- Röttger, Kati (1999) "Introducción". En: *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert: 9-21.
- Salas, Fabio (1989) "La Yeguas del Apocalipsis". *Cauce*. 204: 26-29.
- Sarduy, Severo (1999) "Escrito sobre un cuerpo". En: Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). *Obra Completa*. T. II. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José, Galaxia Gutenberg: 1119-1194.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben (2002) "Transvestite and Homobaroque Twirls: Sarduy on the Verge of Reading Structuralism/Psychoanalysis/Deconstruction". En: *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature. Genders Share Flesh*. New York, Palgrave: 119-149.
- S/n. (1989) "Colectivo identificado". *La Tercera* (28.08.1989).
- S/n. (1990) "«Las Yeguas» en una estrella de fuego". *La Época* (02.10.1990).
- S/n. (1994) "Pedro Lemebel, escritor. Desnudo sobre una yegua". *La Nación* (16. 10.1994).
- Sontag, Susan (2007a) "Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical". Trad. de Horacio Vazquez Rial. En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Debolsillo: 337-350.
- (2007b) "Notas sobre lo *camp*". Trad. de Horacio Vazquez Rial. En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Debolsillo: 351-372.
- Soto Vidal, Miguel Ángel (2011) *Repositorio sobre el colectivo de arte contemporáneo chileno 80'S o una muy buena excusa para hablar del "under"... Las Yeguas del Apocalipsis y su fractura historiada chilensis performística de trans-vanguardia* [en línea] <http://es.calameo.com/read/0002321146fb72cbf7543> (10.04.2013).
- Stocker Salinas, Alberto (1995) "Las Yeguas, los monos y los cocos del Apocalipsis". *Cría Cuervos*. 2 (julio-agosto): 7.
- Taylor, Diana y Villegas, Juan, eds. (1994) *Negotiating Performance*:



*Gender, Sexuality & Theatricality in Latin/o American*. Durham, Duke University Press.

Verdevoye, Paul (1986) "Validez o/e insuficiencia de los conceptos europeos para el estudio de la literatura hispanoamericana". En: Saúl Yurkievich (coord.) *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid, Alhambra: 256-261.