


Fall 2016

# Una mueca irónica: !El travestismo como recurso artístico de las Yeguas del Apocalipsis / An ironic grin: ! Cross-dressing as an artistic resource of the Apocalypse of the Yeguas

Sophia Cantizano

*SIT Study Abroad*, [sophia.cantizano@gmail.com](mailto:sophia.cantizano@gmail.com)

Follow this and additional works at: [http://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection](http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection)

 Part of the [Art and Design Commons](#), [Community-Based Research Commons](#), [Critical and Cultural Studies Commons](#), [Gender and Sexuality Commons](#), [Gender, Race, Sexuality, and Ethnicity in Communication Commons](#), [Latin American Studies Commons](#), [Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Studies Commons](#), and the [Politics and Social Change Commons](#)

---

## Recommended Citation

Cantizano, Sophia, "Una mueca irónica: !El travestismo como recurso artístico de las Yeguas del Apocalipsis / An ironic grin: ! Cross-dressing as an artistic resource of the Apocalypse of the Yeguas" (2016). *Independent Study Project (ISP) Collection*. 2468.  
[http://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/2468](http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/2468)

This Unpublished Paper is brought to you for free and open access by the SIT Study Abroad at SIT Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Independent Study Project (ISP) Collection by an authorized administrator of SIT Digital Collections. For more information, please contact [digitalcollections@sit.edu](mailto:digitalcollections@sit.edu).

Sophia Cantizano  
Fall 2016: Valparaiso Chile

## Una mueca irónica:

El travestismo como recurso artístico de las Yeguas del Apocalipsis

SIT Chile: Identidad Cultural, Justicia Social y Desarrollo Comunitario  
Consejero: Felipe Rivas San Martín  
Directora Académica: Sandra Rojas

## ABSTRACT

The *Yeguas del Apocalipsis* (Mares of the Apocalypse), were an art collective consisting of two men, Pedro Lemebel and Francisco Casas, who revolutionized the way transvestism was used in performance art. Active between 1988 and 1997, the *Yeguas* lit the way out of the dictatorship and into the post-regime transition period. For this reason, the context in which Lemebel and Casas made their art was more conducive to their own open criticism and explicit commentary of the political and social landscape, than that of the performance artists who functioned during the authoritarian dictatorship itself. This gave the *Yeguas*' performances a unique twist, an acerbic vigor.

In this investigation, I seek to explore the ways in which transvestism served as a vehicle to pull the country out of the dictatorship and separate the people from the fear and violence of their past. I will present conversations I had with personal friends of Lemebel and demonstrate how their words provide evidence for my conclusions. Through my research, interviews, and discussion of various works by the *Yeguas*, this investigation will consider the socio-political context, artistic backdrop, and state of human rights of the era.

I conclude that the *Yeguas*' transvestism affected the transmission of their performances on three different fronts. Firstly, the manner in which they straddle the gender gap, through cross dressing, attempts to deconstruct the patriarchal hierarchy produced, not only by a machista society, but also by the structure of the dictatorship itself. Second, the historical context in which they operate, the post-regime transition period, allows for their transvestism to act as an intensifying force, instead of a mechanism to disguise their criticism, as it was used during the regime. Third, and finally, the fluid nature of their gender, in other words, the lack of a clear gender binary, and the ephemerality of their performances serve to reject the intense consumerism of the transition period. By creating a product which is, in fact, not a product at all but a moment in time, the *Yeguas* interrupt the burgeoning capitalism and rigidity of expression.

## ÍNDICE

Abstract.....	2
Agradecimientos.....	4
Gráficas y Abreviaturas.....	5
Introducción.....	6
Problema.....	6
Justificación.....	6
Repaso de investigaciones anteriores.....	7
Objetivos.....	7
Definiciones de términos claves.....	7
Marco Conceptual y Teórico.....	8
Metodología.....	12
Resultados.....	14
Capítulo 1: Disolución de la jerarquía binomial.....	14
1.1. Evidencia	
1.2. Discusión	
Capítulo 2: Expresión hipervisible y ruptura con la codificación del pasado.....	17
2.1. Evidencia	
2.2. Discusión	
Capítulo 3: Carácter efímero y humano que rechaza el consumismo.....	20
3.1. Evidencia	
3.2. Discusión	
Conclusión.....	24
Citas/Entrevistas.....	25

## **AGRADECIMIENTOS**

Me gustaría expresar mi gratitud sincera a algunas personas sin quienes no podría haber hecho esta investigación.

Felipe Rivas San Martín, artista visual, activista, académico, y mi consejero extraordinario durante este último mes de trabajo. Por tu sabiduría, interés y bondad.

Paloma Castillo, por su tiempo, aportes valiosos y historias que me han inspirado a pensar.

Carmen Berenguer, por sus palabras sinceras y fuertes. Espero que le haya vuelto a incorporar a la narrativa de esta historia con gracia.

El equipo SIT, Sandra “Choqui” Rojas, Karina Bilbao y Pancho Pérez, por su apoyo e infinita paciencia a lo largo del semestre.

Mi familia anfitriona, Edith, Jaime, Cynthia y Canela, por su amor, atención y cariño estos últimos 3 meses.

## **GRÁFICAS Y ABREVIATURAS**

Yeguas: Las Yeguas del Apocalipsis, el colectivo artístico comprimido por Pedro Lemebel y Francisco Casas. Conocido por su uso de travestismo en sus obras de *performance*.

La Avanzada: La Escena de Avanzada, el término acuñado por Nelly Richard para describir el ambiente artístico durante la dictadura en Chile. La Avanzada fue caracterizado por la politización de su arte.

## INTRODUCCIÓN

### **Problema:**

La censura y autoritarismo durante la dictadura militar, limitó la libertad de expresión en Chile, haciendo que el pueblo se sintiera atrapado en una sociedad autoritaria. Esa condición hizo que muchas personas lucharan para encontrar vías de escape a su situación. Inicialmente, muchos de ellos se expresaron a través de medios artísticos tradicionales y discursos contestatarios, pero estas formas de arte fueron fácilmente sofocadas y censuradas. Pronto surgió un movimiento de arte alternativo que se ubicó en el campo antidictatorial, pero utilizando lenguajes artísticos no directos ni habituales, para sortear la censura, lo cual se constaba de una gama de técnicas artísticas innovadoras, una de ellas la *performance*. Las Yeguas del Apocalipsis, quienes operaron desde fines de la dictadura cuando la censura no era una amenaza tan fuerte, se enfrentaron no con el problema de dónde presentar sus actos polémicos sino de cómo desplegarlos para mostrar vida y rabia en vez de desesperanza y tristeza. Lo que trataron de hacer fue interrumpir las rutinas represivas y miedo continuo que amenazaba el país utilizando el recurso artístico del travestismo.

### **Justificación:**

En esta época cuando la violencia contra el cuerpo, el cuerpo homosexual y femenina en particular, era tan cruel, se requiere una visión creativa y un alma valiente para resistir y responder con el cuerpo mismo. Esto es justamente lo que hacían las Yeguas del Apocalipsis. La justificación para este trabajo se centra mayormente en la necesidad de crear un discurso para expresarse cuando la palabra ya no tiene poder. En contraste con el arte visual, el arte *performance* siempre viene con un cuerpo vinculada a la expresión. Por lo tanto, el artista, la intención, la expresión, y la manifestación son imposibles de separar. En el espacio del arte *performance*, existe una característica inherentemente efímera de las obras. El momento en que el artista para de ocupar el espacio, deja de existir la expresión artística. El artista se puede salir corriendo de repente si hay la amenaza de peligro. De esa manera, el arte *performance* es un tipo de expresión muy humano. Nada es para siempre, y todo se crea en un momento transitorio.

### **Repaso de las investigaciones anteriores:**

Existen muchos estudios sobre el tema del escenario artístico de la época dictatorial en Chile. Hay una gama de académicos que han explorado el asunto, una de las más predominantes entre ellos, Nelly Richard. Autora de nueve libros, Richard es posiblemente la pensadora más ubicua del arte chileno desde la dictadura. Por lo tanto, mi investigación no pretende descubrir nuevas ideas revolucionarias. Lo que si hace mi estudio es recolectar anécdotas de primera mano y hacer conclusiones basadas en ellas. Esas anécdotas no son de Lemebel o Casas, son de personas que se sienten borradas de la historia. La mayoría de las investigaciones que ya existen consisten en entrevistas con las Yeguas mismas, no con personas quizás más periféricas. No encontré estudios del estilo de mi investigación que intentan volver a incorporar estas personas a la narrativa. Mi proyecto construye argumentos a base de evidencia en forma de entrevistas. Lo que espero traer al campo académico con este estudio es una perspectiva nueva en cuanto el conocimiento de las Yeguas del Apocalipsis, una perspectiva que incluye otras participantes que han sido silenciados a lo largo de los años.

### **Objetivos:**

El objetivo principal de este proyecto es de analizar como el travestismo del arte *performance* de las Yeguas del Apocalipsis ha funcionado como lenguaje de resistencia durante la dictadura de Pinochet en Chile. La meta es de conocer las obras de las Yeguas y entender como su travestismo sirvió para rechazar un régimen violento y resucitar un pueblo acosado con miedo. Quiero comprender por qué los artistas decidieron expresarse de esa forma y cómo reaccionaron los espectadores. Finalmente, este proyecto atreva explorar como el travestismo de este colectivo en particular partió del travestismo del pasado.

### **Definiciones de términos claves:**

*Definidos por la Real Academia Española*



## Cantizano 8

### Travestismo:

1. m. Práctica que consiste en el uso de las prendas de vestir del sexo contrario.
2. m. Práctica consistente en la ocultación de la verdadera apariencia de alguien o algo.

### Performance:

1. f. Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador.

## MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

### Performance:

Las Yeguas del Apocalipsis se formaron en Chile durante un momento de gran innovación en el contexto artístico de la dictadura. Una nueva forma de arte, llamada *performance*, había aparecido en Chile en un momento clave para el país. Diana Taylor, profesora en la Universidad de Nueva York, define *performance* como:

*...una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De manera repentina un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la performancera y su público (Taylor 8).*

Frente a la censura de la dictadura, los artistas de esa nueva técnica no solo cambiaron la manera de diseminar el arte y el mensaje político, sino también cambiaron la manera en que la gente recibiera el arte. Transformaron cualquier espacio en un lugar dedicado a la expresión artística. Los museos, teatros y galerías ya no eran los únicos lugares dignos para recibir artistas. Una obra de *performance* podía tener lugar en la calle o el banco. La *performance* ayudó que el arte se convirtiera en una forma de expresión comunitaria e inclusiva.

La utilización del cuerpo también era una característica central del *performance*.

Según Nelly Richard, el cuerpo era un “soporte creativo de una desenfrenada pulsión de sentido que se abría huecos en la sintaxis represiva de un paisaje de la negación y la clausura. De un modo u otro, estas obras fueron transmisoras de una nueva energía sónica que logró fisurar el enmarque totalitario de la dictadura” (*Lo Político en el Arte*). El cuerpo, simultáneamente un objeto perseguido durante la dictadura, se convierte en un sujeto poderoso contra viento y marea.

### **La Escena de Avanzada:**

La Escena de Avanzada, un término acuñado por Nelly Richard en su libro *Márgenes e Instituciones*, fue una construcción creada por ella para catalogar el movimiento artístico que buscó “reformular el nexo entre arte y política” (*Lo Político en el Arte*). La época de la Escena de Avanzada fue caracterizado por el experimentalismo crítico dentro del campo antidictatorial y por la utilización del arte-situación, algo que, sobre todo, significaba la realización de obras dentro del esférico público en la vida cotidiana.

*Quienes integran dicha escena reformularon, desde fines de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video, el cine, el texto crítico) y que amplían los soportes técnicos del arte a las dinámicas procesales del cuerpo vivo y a la ciudad: el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas (*Márgenes e Instituciones* 15).*

Las artistas de la Avanzada querían que el arte dejara de ser creado afines de un sistema mercantil donde la cultura de consumo dirige. Sus obras fueron los precursores para las Yeguas, quienes tomarían sus ideas y las desarrollarían, ajustando su discurso para enfrentarse con el cambiante contexto histórico.

**Travestismo:**

El fenómeno del travestismo es algo que muchos teóricos han aceptado como definitivamente performativo. Uno de estos teóricos más conocidos y prolíficos es la filósofa post-estructuralista, Judith Butler. Butler plantea la idea que el género es una fabricación, algo que uno se actúa. Ella reta la idea que el género es un resultado de la anatomía. Sus ideas sobre el travestismo siguen la misma lógica.

*We are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance. If the anatomy of the performer is already distant from the genera of the performer, and both of those are distant from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance (Butler 137).*

Mucha gente sustenta que el travestismo no es sinónimo al transgénero. Alguien que traviste no necesariamente quiere cambiar su sexo. El travestismo marca solo un momento de *performance*, un momento de cambio en el tiempo infinito. Es un tipo de máscara torcida que hace que uno construya una identidad efímera.

## METODOLOGÍA

La investigación que hice durante el último mes se centró mayormente en entender 3 temas: el contexto artístico durante el régimen militar en Chile, las obras de las Yeguas del Apocalipsis y el fenómeno que es el travestismo. Este trabajo requiso mucha investigación en forma de leer y estudiar teorías previas sobre las temas mencionadas anteriormente. Para alcanzar un conocimiento holístico de la tema, mis estudios no solo fueron basados en la historia de las Yeguas, sino también en otros artistas de *performance* de la época.

Por segunda parte, esta investigación no podría haber sido realizada sin las entrevistas que conduje. Hice dos entrevistas con amigas y contemporáneas de Pedro Lemebel, y hice una entrevista con un experto en la temática del arte dictatorial. El objetivo de esas entrevistas fue de mejor entender el escenario artístico durante y después de la dictadura, y también de conocer algunas perspectivas de gente que personalmente vio y participó en las obras de las Yeguas. Me encontré con algunas limitaciones al planificar las entrevistas. Al escribir a los entrevistados por primera vez me enfrenté con silencio y en algunos casos resistencia precavida. La temática de que quería hablar yo es algo bastante sensible dentro de la comunidad artística de esa época. “Aquella generación de los años 80 tuvo muchos problemas entre sí”, me explicó Felipe Rivas, mi consejero y uno de mis entrevistados. Este asunto complicaba mi investigación, y por lo tanto, no podría entrevistar una mayor cantidad de gente como me gustaría, pero si alcancé reunirme con algunos de ellos.

Conduje las 3 entrevistas semi-estructuradas en Santiago. Las clasifico como semi-estructurada porque aunque tenía una guía de preguntas, en realidad, la entrevista fue guiada de las respuestas de los entrevistados. Como eran asuntos sensibles, no quería dirigir la conversación con rigidez o sin empatía, por eso, tomé la libertad de conversar lentamente de temas que les interesaron a los entrevistados más. El 14 de Noviembre, me encontré con Paloma Castillo, artista y amiga personal de Pedro Lemebel. Grabé nuestra entrevista en una aplicación en mi teléfono móvil y el próximo día la transcribí en mi computadora. Luego, este teléfono móvil sería robado, entonces aunque ya había transcrito la entrevista, me encontré limitada por no poder reconsiderar las palabras de Castillo. El 21 de Noviembre, me encontré con Carmen

## Cantizano 13

Berenguer, escritora y amiga cercana de las Yeguas. Además, ella participó en varias de las obras de las Yeguas. Grabé esta entrevista en mi computadora. Finalmente, el 25 de Noviembre, entrevisté a Felipe Rivas San Martín, artista visual, académico y activista.

## RESULTADOS

A través de mis conversaciones con Paloma Castillo y Carmen Berenguer, llegaron a quedar claro tres de los múltiples aportes que el travestismo ha contribuido al arte *performance* de las Yeguas. Los tres temas destacados son: la disolución de la jerarquía binomial, la expresión hipervisible de las obras y el carácter efímero y humano que rechaza el consumismo.

### Capítulo Uno: Disolución de la jerarquía binomial

#### 1.1. Evidencia

Pregunta: ¿Qué cree usted que Lemebel quería transmitir a través de su travestismo?

Respuesta de Castillo: “Él cuando hacía sus lecturas lo que hacía era vestirse con chaqueta... pantalones... pero se ponía tacos altos. Eso era el giro, no? Se maquillaba, si...no todos los días. No era el travestis típico. Tenía estas cosas muy bonitas... vestido de hombre pero con tacos altos. ...Yo creo que lo que querían transmitir era este odio generalizado de izquierda, de derecha, de lo que fuera hacia las mujeres y los homosexuales. Y tampoco ellos querían irse contra los hombres sino que querían mostrar que hay un reflejo que les muestra (a los hombres) algo de ellos mismos y no quieren verlo entonces...como que ‘¿mejor lo elimino, no?’ Lemebel quería borrar esa mentalidad”.

---

Pregunta: Me interesa mucho los paralelos que hay entre como se vestían y como su arte contradijo el pasado. Quizás era una manera de decir que no hay solo dos géneros. Puede haber una mezcla o algo extranjero que la gente en esta época no aceptó. ¿Qué piensa usted de esta teoría?

Respuesta de Berenguer: “Mira, bueno, los travestis de alguna manera se comenzó a visualizar un poco...Lo que tú decías, de que no existían dos géneros solamente, eso es parte del feminismo, el análisis del feminismo, de que la cultura no era un binomio: blanco y negro...El siglo pasado, la modernidad misma era una modernidad que dejó

fuera esa modernidad a mucha de estas tendencias. Otras posibles tendencias quedaron fuera. No fueron analizadas, no fueron vistas, no fueron nada. Entonces este siglo busca un poco, te digo yo, el observar esta bipolaridad. El travestismo estaba casi en todas las cosas que nosotros observábamos, pero no la habíamos analizado realmente. Y que se observaba allí como...como el mismo maquillaje de la mujer, por ejemplo. Es una manera que la mujer utiliza una carreta, una otra, que se reviste de una máscara. El travestismo es una máscara más torcida que hace que tu puedas ver sobre sus huecos, a través de las bisagras, el otro lado. Entonces el travestismo hace ver este otro lado. Hace vislumbrar un otro o una otra. Se oculta lo que no se quiere mostrar y se desoculta lo que no se quiere mostrar también. Hay una gama de hipnosis yo diría una gama que te da el ojo para observar eso medio torcido en una sociedad. Y cuando eso está torcido y tu eres el rostro de ese torcimiento es por que estás mostrando allí que algo no camina muy bien en el mundo. Entonces el travestismo es el lucimiento animal también, que tú ves los animales que lo hacen para conquistar a las hembras. Sexual, erótico, sacan sus plumas maravillosas. O en la guerra para ocultarse se visten de hojas”.

---

Pregunta: ¿Cómo caracterizaría usted el estilo de las Yeguas?

Respuesta de Berenguer: “Nosotros en realidad estábamos muy decepcionados y desencantados de todo...de la política...de todo, todo lo que había ocurrido en Chile. Y vivíamos una dictadura, entonces era una cosa pesada para nosotros, así que teníamos el gesto de ser un poco ácido. Esto era nuestra característica. Era ácida. Era irónica. Nosotros teníamos una suerte de mueca irónica porque también éramos críticos a la izquierda imperante en esos años. No a la historia, por supuesto, pero si a lo...a como se actuaba. No ante el dolor porque no íbamos nosotros a reír del dolor de Chile, sino que simplemente éramos críticos a la contingencia que ocurría en esos años. Y nos dio la razón porque la concertación se armó a partir de allí”.



## 1.2. Discusión

Pedro Lemebel, anteriormente Pedro Mardones, cambió su apellido a el de su madre para rendir homenaje a la figura femenina. “Desempolvé mi segundo apellido: Lemebel...El Lemebel es un gesto de alianza con lo femenino, inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travestí”, notó el artista (Lewis 244). Este acto recalca un gran propósito del arte de las Yeguas: la subversión de la jerarquía de género dentro de la sociedad chilena. Para las Yeguas, la fisonomía de una mujer y la fisonomía de un hombre no eran mutuamente excluyentes. En el contexto de la dictadura, la jerarquía de género corresponde a la jerarquía del poder en el país, es decir, lo masculino del dictador contra lo femenino de la patria. Las Yeguas mantuvieron que al desconstruir la normalidad del binomio sexual, también interrumpe el ciclo de poder en el país. Se travestían para romper con el sistema falocéntrico.

(<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>)



A fines de 1989, las Yeguas intervinieron en la calle San Camilo, un lugar en Santiago conocido por sus actividades de comercio sexual, para montar una representación alternativa de *La Última Cena* de Leonardo da Vinci (de la Fuente). En su versión, los apóstoles eran travestís que comían pan y bebían vino, el cuerpo y la sangre de Jesús, sino que es este caso, tal vez el cuerpo y la sangre no eran de Jesús pero de las prostitutas mismas quienes vendieron sus cuerpos para consumo cada día. Este acto ácido torció los roles de género dentro de un tema sumamente sagrado para la sociedad chilena. No sólo eran hombres travestidos de mujer, sino también montaron la escena “religiosa” en un prostíbulo para despertar conciencia a la epidémica VIH. Se invirtió completamente la jerarquía social.

## **Capítulo Dos: Expresión hipervisible y ruptura con la codificación del pasado**

### **2.1. Evidencia**

Pregunta: ¿Cómo llegó a conocer Pedro y Francisco usted?

Respuesta de Castillo: “Mi ex pareja, Sergio Parra, era muy amigo de ellos. Mi primera impresión con ellos fue...no fue agradable. Porque eran...bueno era dictadura...eran agresivos...Lo entiendo ahora porque eran agresivos porque ellos eran muy fuerte como personas, entonces su manera de defenderse era un actitud muy agresiva hacia la gente, muy impactante, muy doloroso. Porque además era en una casa de los derechos humanos o sea tenía todo como un...todo tenía sentido de alguna manera. Y en esa época, en dictadura, todo era muy calladito, muy escondido, no se hablaba fuerte. Y en cambio ellos eran un grito, o sea en todos sentidos, de rabia, de alegría...”

---

Pregunta: La memoria es una cosa complicada. ¿Cree usted que las obras de las Yeguas eran una manera dramática de olvidar del pasado? ¿O cree que querían mantener una noción de las atrocidades de la dictadura?

Respuesta de Castillo: “Ellos no eran para olvidar. No eran festivas...eran bien fuertes...no había ninguna intención de hacer fiesta. Eran tan poderosos que yo nunca

me las he olvidado...las tengo aquí como grabadas. De los fuertes que eran, del mensaje que daban y tampoco era un mensaje muy panfletario, tenían un sentido artístico...creo que lo importante es que no eran panfletarios, que no eran del militante de cantar canciones con la guitarra y llorar, no. Eran vivos, cachai? Era rabia...era como todo que nos pasaba estaba allí. Era un grito de rabia, visto desde una manera artística. Era como mirar esa rabia y hacer algo con esa rabia...no hacer una canción triste ni llorar...y además ver el dolor de esta dictadura también en los homosexuales, en los travestis y en las mujeres”.

---

Pregunta: ¿Cómo diferenciaron los sentimientos de las obras durante y después de la dictadura?

Respuesta de Berenguer: “Tenemos una visión un poco alejada de las cosas...de hecho la entrada al Cariola fue eso. Cuando entraron al Cariola—que es un teatro grande donde se ha hecho todas las manifestaciones de la izquierda—entonces cuando entra el primer presidente, que fue Patricio Aylwin, fue a darle la bienvenida a los artistas y convocó a una cantidad de artistas. Y allí llegaron las Yeguas. Intervinieron el espacio. Fueron vestidas de bataclana. No dando cuenta un poco que esto era una charada. Todas las cosas artísticas que estaban incorporándose al nuevo sistema generalmente eran eventos. Eran espetáculos. Nada de fondo. Todo el contrario...anular y borrar. Esa fue otra etapa. No era la etapa anterior que uno no podía ser crítico con la izquierda. Acá no, acá era una forma de, como lo había hecho también la dictadura, borrar. Borrar todo vestigio del pasado. Aquí quedó una palabra suspendida. Aquí nos costaba contar esa historia. No se podía contar la historia. Es como dice Giorgio Agamben, fue una enigma porque los relatos que se relatan, es una manera que digamos que va diciendo la percepción personal, pero donde uno verdaderamente puede leer el horror es a través de los silencios o de la donde no está, donde no está la palabra. Las ausencias. Pero también dice algo interesante que la ética de nuestro tiempo está en las ruinas...se encuentra en las ruinas de las palabras de los testimonios.

## 2.2. Discusión

Los artistas que usaban el travestismo durante la dictadura, como Carlos Leppe y Paz Errázuriz, lo hicieron de una manera conceptual e implícito. El contexto dictatorial en que funcionaban les forzó que ocultaran sus discursos anti-dictatoriales detrás de un contenido codificado. En contraste, las Yeguas, quienes funcionaban a finales y después de la dictadura, se expresaron de una manera audaz, yo diría, como una función de su marco histórico. En vez de ocultar el carácter crítico de sus obras, como hacían los artistas durante la dictadura, las Yeguas tenían la libertad de hipervisibilizar sus críticas. El país estaba en un momento clave, un momento de transición. Las Yeguas aprovecharon de su contexto para desplegar sus obras de una manera frontal y utilizaron el travestismo, no para enmascarar su propósito verdadero, sino al contrario para llamar atención a su crítica del gobierno y la sociedad. Durante la dictadura, “uno podría pensar que el travestismo era una operación del ocultamiento del carácter crítico de la obra. Pero en el contexto de las Yeguas del Apocalipsis no es así, es como una intensificación de la ruptura”, dice Felipe Rivas. “Probablemente la diferencia tendrá que ver con diferencias de contexto que le dan a ciertas obras un contenido más disruptivo y crítico y más evidente que otras que están mucho más relegadas al ámbito de la reflexión crítica, del arte conceptual y del espacio de la galería”, añade.

La obra que describió Berenguer, “El Encuentro de Aylwin con los Artistas”, como lo llamaron, fue un momento definitivamente revoltoso. Como dijo Berenguer, el nuevo presidente Patricio Aylwin y una cantidad de artistas se encontraron en el Teatro Cariola para discutir las políticas culturales que el gobierno promovería (de la Fuente). Interrumpiendo un discurso, las Yeguas entraron al escenario fuera del programa y travestidos de bataclana. Llevaron un lienzo que decía “HOMOSEXUALES POR EL CAMBIO” (de la Fuente). Articulando su crítica y su deseo, de manera frontal, se hipervisibilizaban sus cuerpos a través del travestismo y del despliegue.



(<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>)

## Capítulo Tres: Carácter efímero y humano que rechaza el consumismo

### 3.1. Evidencia

Pregunta: ¿En qué contexto se hacían las obras de performance?

Respuesta de Castillo: “Pedro y Francisco siempre llegaron en lugares como que lo llenaban y eso no era habitual. O sea sucedía si estábamos en una casa, pero en lugar con público no era habitual. Entonces daba miedo porque cualquier estridencia podían llegar los pacos...la policía...el miedo era permanente...todos tan escondidos todo sucedía así como de boca en boca...hoy día acá a esta hora...siempre la sospecha de que si hay alguien que no es de acá pero parece como se viste como nosotros. Pero nos está observando...los sapos.....como que se travestían también...el pelo corto significaba que era milico. El carácter de las Yeguas era: Yo te quiero molestar que me veas. Quiero interpelarte todo el rato a quien sea. Y eso era muy interesante y era muy

audaz también. Nadie en ese tiempo interpelaba al otro. Y eso fue bien revelador para todos”.

---

Pregunta: ¿Cómo caracterizaría las Yeguas usted?

Respuesta de Berenguer: “Las Yeguas no eran sola las Yeguas del Apocalipsis como se han vendido. Sino que era un sentido...un momento...un momento político cultural... un momento cultural importante en donde aparecen el segmento homosexual en la sociedad chilena”.

---

Pregunta: ¿Cómo respondió la gente a las obras que hacían ustedes?

Respuesta de Berenguer: “La gente se reía porque en la televisión, el homosexual siempre hizo el papel del circo, el payaso, el que hacia reír. Siempre el homosexual a la gente le causaba risa. Pero estos homosexuales no causaban esas risas. Causaban más bien interés de lo que estaban haciendo. Además era bastante confrontacional; lo que se hacía no era tan suave como se pensaba. Se estaban poniendo allí muchas temas en contradicción, pero la gente no sabía si reírse o mirarlo así como...se quedan pensando. La risa es un tema bien interesante, el humor es un tema bien interesante, pero la risa ha sido siempre como un descanso, un lapsus...para sacar el miedo, para cuando no sabes que hacer...está en esa frontera de no sé que hacer”.

### **3.2. Discusión**

Las obras de las Yeguas existían en un espacio temporal. Se montaban en un espacio público y de repente la *performance* se acabó. Los espectadores tenían que estar en el lugar correcto al momento correcto para poder participar en la acción. Como dice Paloma, “todo sucedía así como de boca en boca...hoy día acá a esta hora”. Eran actos espontáneos, actos fluidos, actos que inspiraron emociones complicados en la gente que los veía. No solo la manera en que desplegaron los actos de *performance* contribuyó al carácter transitorio de la obra, sino también el recurso bien matizado del travestismo. Lemebel y Casas experimentaron un proceso de construcción de una

identidad dentro de las obras cuando travestían. Era una identidad constantemente cambiante. Cada vez que se maquillaron entraron en una nueva identidad de género fluido. La temporalidad de las obras, a través de la espontaneidad y travestismo, produjo una fractura con el consumismo intenso de la transición. Las obras de las Yeguas no podían ser compradas ni repetidas. Eran únicas en su clase y representaban un momento no un producto.



(<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>)

Como protesta contra un acto de censura que sufrió una de sus obras, las Yeguas, en 1990, intervinieron sin autorización en frente del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago. Los artistas travistieron de Rita Hayworth y Dolores del Río, dos actrices de la época dorada del cine, y reprodujeron una versión de la obra que fue censurada anteriormente. Se situaron dentro de una estrella dibujada con pegamento inflamable y la prendieron en fuego. Esta obra espontánea es un momento en el tiempo. De la misma manera que el fuego se apagará, la obra cesará de existir. La

estrella de Hollywood prendida en fuego no solo representa la muerte de una sociedad capitalista sino también lo intocable del acto de *performance*. Niega la rigidez de la expresión artística a cambio de una situación precaria y temporal.



## CONCLUSIÓN

A lo largo de esta investigación, me he estado preguntando, ¿Cuál es el legado de las Yeguas del Apocalipsis? La respuesta no es clara. Lo que me he llegado a dar cuenta es lo siguiente: Las Yeguas eran un colectivo que construyeron territorios que no existían antes. Eran un colectivo que siempre andaba en las fronteras de lo irreconciliable. Sea la frontera entre lo femenino y lo masculino, el cuerpo y el lenguaje, lo extranjero y lo familiar, la revolución y la conformidad, lo activo y lo pasivo, lo público y lo privado, las Yeguas pisaban esa línea. Pero no solo pisaban la línea, sino que construyeron su propio espacio donde esta línea existe.

En el primer capítulo, vimos como, a consecuencia de su travestismo, Lemebel y Casas se ahorcaban los campos de la mujer y del hombre, estableciendo un espacio donde los dos géneros podían coexistir. De la misma manera, en el capítulo dos, se revela como las Yeguas ocupan la frontera entre el cuerpo y el lenguaje, entre lo corporal y lo intangible. Lemebel y Casa se meten en un espacio donde lo físico de su travestismo se encuentra con lo emocional de su discurso. La frontera entre lo corporal y lo intangible se sitúa justo donde las Yeguas hacían que su discurso fuera hipervisible. De una manera más obvio, las Yeguas se ubican en la frontera entre la dictadura y la democracia, la transición. Como exploramos en el capítulo tres, este momento de transición se manifiesta en el carácter efímero de las obras. Niegan la censura de la dictadura al mismo tiempo que rechazan el consumismo de la democracia. En sus obras, crean un momento en el tiempo, un momento en que solo existe la *performance*. No existe el pasado o el futuro, solo la fuerza del presente.

Sobre todo, creo que la frontera más impresionante que ocupan las Yeguas es la frontera entre izquierda y derecha. Como dijo Paloma Castillo, lo que querían dismantelar fue “el odio generalizado de izquierda, de derecha, de lo que fuera hacia las mujeres y los homosexuales”. De los dos lados amenazaba el odio, pero las Yeguas negaban la negatividad a cambio de una perspectiva ácida que les situó en su propio campo. Un campo que rechazó el odio, perjuicio y patriarcado.

### **CITAS**

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print.

Dle.rae.es. N.p., n.d. Web. 29 Nov. 2016.

De La Fuente, Alejandro. D21 Proyectos De Arte. N.p., n.d. Web. 29 Nov. 2016.

Lewis, Vek. *Crossing Sex and Gender in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Print.

Richard, Nelly. "Lo Político En El Arte: Arte, Política E Instituciones." Hemispheric Institute. N.p., n.d. Web. 29 Nov. 2016.

——— *Masculino/femenino: Prácticas De La Diferencia Y Cultura Democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993. Print.

——— *Márgenes E Instituciones: Arte En Chile Desde 1973*. Santiago De Chile: Ediciones/Metales Pesados, 2007. Print.

Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002. Print.

Taylor, Diana, and Marcela Alejandra Fuentes. *Estudios Avanzados De Performance*. México, D.F.: Fondo De Cultura Económica, 2011. Print.

### **ENTREVISTAS**

Berenguer, Carmen. Personal interview. 21 Nov. 2016.

Castillo, Paloma. Personal interview. 14 Nov. 2016.

Rivas San Martín, Felipe. Personal interview. 25 Nov. 2016.