

Prácticas artísticas de disidencia sexual y perturbaciones sobre los signos de la izquierda política.

Carvajal, Fernanda.

Cita:

Carvajal, Fernanda (2013). *Prácticas artísticas de disidencia sexual y perturbaciones sobre los signos de la izquierda política. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-076/217>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/esgz/zMr>

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VII Jornadas de Jóvenes Investigadores 6, 7 y 8 de noviembre de 2013

Fernanda Carvajal

UBA-CONICET-IIGG

lapidicola@gmail.com

Feminismos, estudios de género y sexualidades.

Prácticas artísticas de disidencia sexual y perturbaciones sobre los signos de la izquierda política.

El homosexual solo puede ser un degenerado puesto que no engendra, un artista del fin de la raza.

Guy Hocquenghem, 1972

En su libro *El deseo homosexual* publicado en el año 1972, refiriéndose a la izquierda partidaria en el contexto francés post-68 Guy Hocquenghem, que también fue un ex militante del Partido Comunista, planteaba que era preciso “decidirse a renunciar a los sueños de reconciliación entre los detentadores oficiales de la revolución y la expresión del deseo” (Hocquenghem, 2009, 114). Para Hocquenghem, la sociedad capitalista logra que la interiorización del discurso edípico (que es otra forma de decir, en su caso, la norma heterosexual) tienda a universalizarse y a funcionar bajo todo el arco político. El capitalismo requiere reproducir personas de acuerdo con modelos sociales que sean útiles para el incremento del capital, ubicando al homosexual como un “asocial en la sociedad heterosexual familiar” (Hocquenghem, 2009, 86), como un *artista del fin de la raza*. Frente al ideal humanista-civilizatorio que atraviesa el proyecto de transformación de la izquierda, la disidencia sexual no puede sino constituir un “salvajismo”, toda vez que “no puede constituirse en el significante de ese algo diferente que sería una nueva organización social” (Hocquenghem, 2009, 117).

Antes bien, la disidencia sexual interroga los presupuestos universalistas sobre los que se monta la política de izquierda tradicional al presuponer un sujeto de emancipación planetario (el proletariado), un modo objetivo y universal de racionalidad y un sentido de la historia común. La disidencia sexual advierte, o al menos, puede llegar a advertir, que aquellos presupuestos se sustentan en construcciones raciales, sexuales y de género no marcadas, en una noción de la política circunscrita a la vida pública que da primacía a lo económico relegando lo privado (y la sexualidad) a una esfera prepolítica¹ y en una noción universal de historia que tiende a negar o subsumir otras temporalidades históricas.

Buena parte de estas tensiones fueron planteadas a partir de los años setenta desde los primeros movimientos homosexuales surgidos en los centros metropolitanos. A lo largo de este texto, intentamos preguntarnos por las especificidades que adquirió en las batallas de representaciones simbólicas libradas desde el campo artístico la relación entre la emancipación social y la “emancipación” de la norma heterosexual —en las Yeguas del Apocalipsis y otros casos previos en el contexto chileno— desde una perspectiva que no puede ignorar ya la pregunta por cómo descolonizar los procesos de producción de subjetividad (imaginario social, memoria histórica y conocimiento) que operan como instrumentos de control del capitalismo colonial/moderno (Quijano, 2008), incluso para la propia subjetividad homosexual.

El puño

Si la crisis no es solo política y económica, sino también una crisis de los modos de subjetivación, el estallido del orden ha de implotar la propia sujeción del sujeto que lo soporta y garantiza.

Néstor Perlongher, 1991.

Fue durante su exilio en Melbourne que el artista chileno Juan Domingo Dávila se vinculó con el movimiento gay australiano. La enunciación política de su obra adquirió su consigna más explícita en un conjunto de piezas presentadas en el año 1982 en Santiago de Chile. Se trata de dos fotografías que trabajan sobre la relación entre homosexualidad y política de

¹ Ver: Butler, Judith: Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del “postmodernismo”, en: LA VENTANA, NÚM. 13 / 2001, p.7-41. Consultado en enero del 2013 en: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana13/ventana13-1.pdf>

izquierdas, *La Biblia de María Dávila y Liberación del deseo* ≡ *Liberación social*. En su mutuo doblaje, ambas imágenes requieren ser leídas conjuntamente.

La primera fotografía muestra a Dávila travestido de virgen con los labios pintados, el rostro emblanquecido y el brazo izquierdo erecto, empuñado. La imagen, que lleva inscrita la consigna “Reina de Chile / Pan nuestro” e interviene el imaginario del marianismo latinoamericano —ethos cultural que muestra que en este continente, el discurso culmina “no como en el discurso europeo en un Dios padre sino directamente en una Diosa madre” (Marchant, 2001, 79)—, se inscribe muy probablemente, en una serie de imágenes realizada a propósito de la performance-video *La Biblia* (1982)². “Reina de Chile”, es el nombre que se le da en Chile a la Virgen del Carmen, patrona del ejército, ícono reivindicado por el nacional-catolicismo durante la dictadura militar. La representación hegemónica de la Virgen Conquistadora, construida en torno a una feminidad blanca, heterosexual y pasiva, es travestida y trastocada con la cita al saludo con el puño cerrado, emblema de la lucha por la liberación en la cultura de izquierda que condensa la fuerza performativa de la amenaza insurgente. La imagen de una virgen liberadora recuerda que aquí el discurso de izquierda se traduce en una *teología de la liberación* y en una noción de emancipación como cuestión de fe. Pero la fuerza amenazante no está solo ahí en el puño sino también en la exaltación de los labios pintados, que hacen de la imagen un oxímoron, una “virgen-prostituta” (Marchant, 2001, 77). La figura barroca de una virgen- prostituta- travesti perfora así la representación del “hombre nuevo”, con la que el imaginario libertino de Dávila redobla la liberación, dirigida no sólo a la utopía de la sociedad sin clases, sino también a la liberación de un deseo polivalente, que no puede ser fijado en un solo “blanco”, donde “el encuentro con el deseo es primero el olvido de la diferencia de los sexos”(Hocquenghem, 2009, 109) (dicho de otro modo, en Dávila la liberación social debe darse en el marco de la liberación del deseo).

La segunda imagen, bajo la consigna “Liberación del deseo ≡ Liberación social”, funciona como desmontaje de la virgen-prostituta travestida: Dávila exhibe su rostro descubierto y sin maquillaje. La tela utilizada como velo y la peluca sobre su cabeza en la imagen anterior, caen ahora sobre sus hombros y torso desvestido. Su brazo derecho doblado, se levanta sobre su cabeza, en un gesto que cita la retórica gestual de una pose erótico-femenina de languidez al

² “*La Biblia de María Dávila*” puede leerse en relación a la doble escenificación de *La Pietá* que realiza Dávila en la performance que realiza junto a Nelly Richard y Carlos Leppe en el Instituto chileno francés en 1982, primero como relación homosexual entre dos hombres y luego al invertir los roles masculino/femenino, hijo/madre, escenificando así una maternidad imposible, estéril y a la vez erotizada, es decir, como señala Patricio Marchant, ejecutando una transgresión a la figura de la maternidad.

tiempo que la rigidiza en la tirantez amenazante de la mano empuñada. Se trata de una escenificación torcida del saludo con el puño cerrado como emblema del gesto militante de izquierda que a la vez invoca el imaginario de la práctica del *fistfucking*. Tal vez, esta imagen tienda a ser leída como un develamiento del artificio, que disolvería el simulacro travesti para restituir una supuesta corporalidad masculina pre-existente. Sin embargo, también puede ser vista como una imagen que habla del propio gesto de una desestructuración donde la “masculinidad” no ha quedado indemne: la cosmética travesti no sólo desustancializa lo femenino sino también lo masculino³. Esta operación de desmontaje que la segunda imagen ejerce sobre la primera, habla de la inestabilidad del sujeto político en la disidencia sexual. No estamos diciendo que la disidencia sexual niegue o llame a prescindir del concepto de sujeto político, sino que, en su gesto desestructurante, esta imagen se interroga sobre el proceso de su construcción, de los significados y las consecuencias políticas de concebir el sujeto político incuestionadamente o como algo ya dado, incluso cuando, como en este caso, se trata de la figura del sujeto político de izquierda intervenida por el imaginario marica, evidenciando las construcciones de género no marcadas que lo atraviesan. Pues lo que señala esta imagen es que la tarea de cuestionar las matrices de poder y el conjunto de procedimientos excluyentes y selectivos que articulan al sujeto como tal, no se detiene ahí, sino que se trata de una tarea que debe reanudarse una y otra vez.

El martillo y la hoz

Es necesario llevar a cabo la lucha revolucionaria contra la opresión capitalista en el lugar en el que está más profundamente arraigada: en lo vivo de nuestro cuerpo.

Félix Guattari, 1973.

No se trata de una pasión morbosa por lo exótico, ni de algún liberalismo romántico o extremo sino más bien de pensar cuál es el interés de esas minorías desde el punto de vista de la existencia colectiva.

Néstor Perlongher, 1991.

El Manifiesto *Hablo por mi diferenciade* Pedro Lemebel, leído por primera vez en un acto de izquierda en Santiago en septiembre de 1986 —el mismo mes en que ocurre el fallido

³ Como señala Sarduy: “El travestimiento... no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una realidad infinita... ser cada vez más mujer hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer...pero también camuflaje, pues *nada asegura que la conversión cosmética o quirúrgica del hombre en mujer no tenga como finalidad oculta una especie de desaparición, de invisibilidad, d’effacement y de tachadura del macho en el clan agresivo, en la horda brutal de los machos*”(Sarduy, 1982,15).

atentado a Augusto Pinochet a manos del FPMR⁴—, marca la irrupción de un *rostro* y de un *acto de habla*: “No necesito disfraz/Aquí está mi cara/Hablo por mi diferencia” (Lemebel, 1990a. 15)⁵. Su interpelación tiene un destinatario claro, la izquierda partidaria. Ya en las primeras líneas cuando, reclamando su lugar entre los excluidos del capitalismo, señala “No me hable del proletariado/porque ser maricón y pobre es peor”, Lemebel anota ese momento en que un sujeto subalterno, hasta entonces fuera del campo de lo audible y lo visible en el espacio público, rasga el velo que lo dejaba en las sombras, alterando la forma en que se distribuye la toma de la palabra en el espacio político⁶.

El Manifiesto de Pedro Lemebel desafía e impugna la homofobia de la izquierda. A contrapelo del imaginario monogámico que poco a poco comienza ya en esos años a rodear una imagen domesticada del “gay”, Lemebel amenaza con liberar la homosexualidad sublimada del “compañero de izquierda”, y toca así el pánico arraigado a las normas del género: “¿No cree usted que solos en la sierra algo se nos iba a ocurrir? /Aunque después me odie / Por corromper su moral revolucionaria / ¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?”⁷.

Decadencia burguesa, desviación moral, cobardía, traición, son los significados que traducen en la jerga revolucionaria el conjunto de nombres ligado al significante “homosexual” (“Usted cree que pienso con el pote⁸/ y que al primer parrillazo⁹ de la CNI/ Lo iba a soltar todo”). En aquel lenguaje, quedar fuera de lo que las normas del género ratifican como masculino, es ser desterrado del campo legítimo de entrenamientos, destrezas y códigos morales adecuados al compromiso militante/guerrillero. O más precisamente, ser desterrado de la escena de la furia política, del compromiso y del asumir un riesgo por una causa, que quedan como experiencias capturadas por la figura del militante que ha pasado sin desviarse por todos los ritos de

⁴ El 7 de septiembre del mismo año, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) brazo armado del Partido Comunista chileno realizó el fallido atentado a Augusto Pinochet. El propio Lemebel fue colaborador del FPMR, ver: <http://www.lanacion.com.ar/1241380-mi-escritura-es-un-genero-bastardo>

⁵ El Manifiesto de Pedro Lemebel, *Hablo por mi diferencia*, fue publicado por primera vez en el año 1990 en la revista *Página Abierta*, junto a una fotografía del artista que muestra su rostro maquillado con una hoz y un martillo en su mejilla izquierda. En adelante, todas las citas del manifiesto corresponden a la misma referencia.

⁶ Nos referimos aquí al habla subalterna en el sentido que le da a esta formulación GayatriSpivak (1985). Aunque Lemebel toma un espacio político para enunciar su voz, esto no debe confundirse con la cuestión de que las minorías sexuales tengan un lugar de enunciación política legitimado en el campo social, para lo cual, en el contexto chileno, aún tendrán que pasar años.

⁷ Como señala Hocquenghem, “No es contra la homosexualidad que el Partido Comunista dice tener algo: es contra la mezcla de los géneros, contra la aparición de cuestiones puramente privadas (por lo tanto, privadas de sentido político) en la esfera de las relaciones oficiales entre las clases sociales” (Hocquenghem, 2009, 116).

⁸ En la jerga Chilena el vocablo “poto” como dice la Real Academia Española de la lengua, proviene del mochica “potos” que significa “partes pudendas” y refiere a las nalgas.

⁹ Se refiere a la práctica de tortura que consistía en atar el cuerpo a un catre de hierro para luego aplicarle electricidad.

socialización masculina. Por eso la cuestión de la “hombría” es, entre línea y línea, el estereotipo a disputar y a desarmar.

En el Manifiesto de Lemebel el reclamo por la “hombría” juega con el doble sentido de la palabra, como designación de la sustancia interna masculina y en tanto sinónimo de “valor”, apuntando así a la matriz sacrificial que condiciona la pertenencia a la política de izquierda:

No sabe que la hombría / Nunca la aprendí en los cuarteles / Mi hombría me la enseñó la noche / Detrás de un poste / Esa hombría de la que usted se jacta / Se la metieron en el regimiento / Un milico asesino / De esos que aún están en el poder / Mi hombría no la recibí del partido / Porque me rechazaron con risitas / Muchas veces / Mi hombría la aprendí participando / En ‘la dura’ de esos años / Y se rieron de mi voz amariconada / Gritando: Y va a caer, y va a caer / Y aunque usted grita como hombre/ No ha conseguido que se vaya / Mi hombría fue la mordaza / No fue ir al estadio / Y agarrarme a combos por el ColoColo / El fútbol es otra homosexualidad tapada / Como el box, la política y el vino / Mi hombría fue morderme las burlas / Comer rabia para no matar a todo el mundo / Mi hombría es aceptarme diferente (Lemebel, 1990a, 15)

En el discurso de Lemebel “hombría”, no es una esencia sino algo definitivamente exterior que “se enseña” y “se aprende”, algo que “te meten”, algo que “se recibe”, algo que puede dejar de ser (“mi hombría *fue...*”). En contraste con los espacios hegemónicos de producción de la virilidad como el cuartel militar o el fútbol, Lemebel reclama una “hombría” aprendida “atajando cuchillos en los sótanos sexuales donde anduve”, es decir, al interior de las propios circuitos secretos por los que transitan las prácticas abyectas del deseo. Néstor Perlongher hablaba de “fugas de la normalidad” aludiendo a ese “salir a vagar por ahí” que rompe con la disciplina familiar, escolar y laboral quebrando los ordenamientos corporales, “abriendo un campo minado de peligros”(Perlongher, 2008, 39) que desengancha aquellos impulsos nómades de todo romanticismo y marcan el destino trágico del marica de barrio.

Así, confrontar la homofobia es en Lemebel, todo un aprendizaje del coraje político, donde el recurso a la cita subversiva no está ausente. Cuando escribe “Mi hombría es aceptarme diferente/Ser cobarde es mucho más duro/Yo no pongo la otra mejilla/Pongo el culo, compañero”, Lemebel deja al descubierto una hombría dislocada, en la que aquello que sostiene el ideal masculino, la jerarquía fálica, es desactivado toda vez que “poner el culo”, ofrecer el ano, es dejar al descubierto que el cuerpo masculino tiene igual estatuto que todo otro cuerpo. Como apunte Beatriz Preciado: “todo lo que es socialmente femenino podría entrar a contaminar el cuerpo masculino”. Lemebel reclama y al mismo tiempo desactiva

paródicamente la retórica sacrificial, ofreciendo la desprivatización del goce sodomita del ano, aquello que debe permanecer en secreto para preservar al sujeto contenido y continente que requiere la reproducción social (y la emancipación social).

Decíamos que el Manifiesto como acto de habla estuvo acompañado por la aparición de un rostro. Lemebel muestra su rostro; pero lo muestra velado por el artificio cosmético, haciendo de su rostro un territorio de simulación en el que la disputa ideológica por los signos puede tener lugar: al trazar en su mejilla izquierda la hoz y el martillo comunista, hace del artificio mimético y efímero del maquillaje una consigna, una escritura “apta”. Y a la vez erotiza el signo político. Sus brazos vestidos con una tela acanalada y guantes de encaje, propios del ajuar de vedette (una vedette punk), refuerzan la pulsión ornamental de la loca, que posa y construye un rostro-emblema, girando y retocando lascivamente los signos, alterando la horizontalidad y la verticalidad de las formas. El martillo levemente inclinado pero erecto en el signo original, aparece aquí volteando en horizontal (como el puño torcido en Dávila) y el rasgo preminente lo tiene el instrumento cortante, una hoz cubierta por una hilera de estrellas que dibuja sobre su mejilla una sonrisa-tajo (una sonrisa vertical). Lemebel juega en la brecha que hay entre maquillaje y mácula, entre adorno y mancha moral: el maquillaje de revuelta brilla en su perfil izquierdo entre las sombras del desperdicio suntuario, de un sacrificio sin virtuosismo o sin finalidad, que no hace herencia, que se aleja del sacrificio ascético del hombre nuevo. Ya lo sabemos, no hay otra mejilla inmaculada (sino el culo como estandarte).

En Lemebel “lo postidentitario no es postideológico” (Moraña, 2010, 277), es decir, permite pensar que en la disidencia sexual, es necesario separar deseo e interés. Nos referimos aquí a la crítica que GayatriSpivak en su famoso texto *¿Puede el subalterno hablar?* dirige a Delueze y Foucault, señalando que estos autores asumen que el interés se encontraría ahí donde lo sitúa el deseo, omitiendo así uno de los presupuestos más importantes del marxismo, según el cual los individuos y colectivos pueden llegar a tener deseos que van en contra de sus intereses: “Marx no trabaja para crear un sujeto indivisible donde deseo e interés coinciden (...) está obligado a construir modelos de un sujeto dividido y dislocado cuyas partes no son continuas ni coherentes unas con otras” (Spivak, 2006, 309). Lo que Spivak señala aquí es que al pasar por alto esa no coincidencia entre deseo e interés, lo que queda fuera del análisis es aquello que en la tradición marxista se conoce como ideología, fenómeno que es

explícitamente ignorado por los filósofos franceses en su conversación¹⁰. Desde la perspectiva de Spivak, al fundir deseo e interés, Foucault y Deleuze reintroducen subrepticamente un concepto de sujeto soberano, sin fisuras, que sería dueño de todas sus acciones y que sabe sobre sí con plena certeza¹¹. Esto presupondría que incluso los dominados serían dueños de su propia voz, lo que en realidad, para Spivak supone una ignorancia radical respecto de las situaciones de silenciamiento padecidas por las clases subalternas en las periferias del mundo capitalista, mostrando así “su incapacidad de dar cuenta de las condiciones geopolíticas (...) de las nociones de ‘poder’ y ‘sujeto soberano’” (Comaroff, 2013, 17).

La crítica de Spivak viene a advertir sobre los peligros de la reivindicación triunfalista del “deseo” como único recurso de movilización política. Repara (como Butler desde otra perspectiva), en los peligros de retornar a la idea de un sujeto soberano y vuelve a echar luz sobre las determinaciones ideológicas de clase, un aspecto que resulta crucial en un análisis interseccional. Si es preciso ratificar que “lo tremendamente transgresor que tiene el desplazamiento homosexual es [que] quiebra la realidad de la clase con el mapa de los deseos” (Muñoz, 1982, 11)¹², al mismo tiempo, resulta necesario exponer la multiplicidad de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de los homosexuales, también atravesado por jerarquías, por privilegios de clase y raciales no marcados. Y lo que Lemebel hace en su Manifiesto, entre otras cosas, es reclamar un (heterodoxo) lugar de clase, un lugar junto a los explotados por el capitalismo.

Desde esta perspectiva, lo que nos interesa pensar es que a partir del Manifiesto de Lemebel es posible pensar un sujeto que se mueve alternadamente y no sin tensión en la dimensión de la heteronomía y la autonomía. En su Manifiesto no solo hay una crítica sobre la mirada monolítica del sujeto erigido por la izquierda y un llamado a hacer ingresar el deseo (y su fuerza desestructurante) al concepto de lo político. También hay una apelación a que el sujeto marica no quede inmovilizado en un compartimento (la política sexual), si no justamente, librado a la invención de estrategias de rebelión que contaminen y sean cómplices con otros flujos combativos. Creo que desde ahí también se puede comprender su postdata a la política

¹⁰ El texto que Spivak toma para realizar su crítica son los diálogos entre Gilles Deleuze y Michel Foucault consignados en “Los intelectuales y el poder. Entrevista a Michel Foucault por Gilles Deleuze”, en Foucault, Michel, *Microfísica del Poder*, Madrid: La Piqueta, pp. 77 – 86.

¹¹ Sería interesante trazar un paralelo entre la crítica al sujeto soberano que realiza a Spivak convocando al marxismo clásico y la que por su parte realiza Judith Butler, en su redefinición del concepto de agencia, que presupone un sujeto que actúa desde un campo de normas y discursos que en tanto restricciones son al mismo tiempo posibilidades.

¹² Continúa Muñoz: “La ciudad tiene una rígida organización social que el gay quiebra porque puede estar con un banquero como en dos horas más con un lumpen o un obrero en otro sector y en ambos lugares con igual propiedad” (Muñoz, 1982, 11).

por venir: “Hay tantos niños que van a nacer/Con una alita rota/Y yo quiero que vuelen compañero/Que su revolución/Les dé un pedazo de cielo rojo/Para que puedan volar” (Lemebel).

El acto relámpago

Colizas buscando una patria, un rincón de machos para brindar por Sodoma...el culo estandarte, el culo panfleto, los fletos¹³ y el “pan, trabajo, justicia y libertad”.

Yeguas del Apocalipsis, 1989

También las Yeguas del Apocalipsis tomarán por asalto espacios y signos de la izquierda política. Fue en 1989, en un masivo Congreso del Partido Comunista chileno realizado en el estadio Santa Laura, que Lemebel y Casas salieron de entre el público travestidos, y con el ademán exhibicionista de su vedetismo combativo, intentaron llegar hasta la tribuna oficial con la intención de instalar un lienzo con la consigna “Homosexuales por el cambio”. Sin embargo, antes de lograr su objetivo, fueron interceptados por un grupo de las juventudes comunistas, que los emplazaron a dejar el lugar, en una violenta interrupción de su participación intrusa. Interrupción y no expulsión, puesto que no es posible expulsar a aquel que nunca ha pertenecido.

El asalto al acto del PC es relatado al final de una nota publicada en la revista *Trauco* fechada en agosto de 1989 y titulada “Yeguas Troycas: que no muera el sexo bajo los puentes”. La página de la revista muestra una serie de tres fotografías que exhibe a Casas y Lemebel semidesnudos, eróticos, en poses impúdicas, estilizadamente lúmpenes. Junto a las imágenes, la letra coa¹⁴, barroca —que funde la voz literaria de Casas y Lemebel en una sola firma, Yeguas del Apocalipsis— compone un texto epistolar dirigido a “mi niño querido”:

Ahora que todo cambia, nosotros, las muñecas trágicas, nos hacemos las PATAS MALAS, le jugamos al tiempo, damos las caras y decimos “HOMOSEXUALES UN PROYECTO”, una vereda para el travesti, un trazo de río, una jubilación para las putas, aliadas incondicionales, que no muera el sexo bajo los puentes, que no prendan la luz del cine CAPRI, asientos reclinables en los baños públicos...

¹³ Palabra utilizada en la jerga chilena para nombrar ofensivamente al homosexual.

¹⁴ En Chile, “coa” designa el lunfardo, la jerga hablada por la gente del hampa.

¡En el partido no hay maricones! Nos gritaron casi con miedo, dos homosexuales contra un estadio, queríamos entregar un manifiesto a los TRIBUNOS MAIRA Y VOLODIA¹⁵, la guardia pretoriana casi nos hace puré de yegua, el lienzo que no pudimos abrir decía “HOMOSEXUALES POR EL CAMBIO” como YEGUAS TROIKAS y no tenía ninguna falta ORTOgráfica, pero no lo entendieron, ¿cachay? (Yeguas del Apocalipsis, 1989, s/p, mayúsculas en el original).

Si Lemebel y Casas recurrieron a múltiples estrategias de enunciación política, aquí su modo de inscribir su *affaire* público con el PC chileno es exponer la homofobia con el acento ácido de la parodia. Lemebel y Casas se burlan de la retórica del cambio que le toma el pulso a la transición democrática, y juegan a traducir la política del deseo en la retórica del petitorio de demandas, movilizandó así una épica anárquica y lasciva. Al relatar la escena de la exclusión del estadio Santa Laura, no sólo exponen el poder del acto discursivo como amenaza de daño (“¡en el partido no hay maricones!”), sino que exponen al mismo tiempo que ese poder no es cabal, si no que esconde una debilidad, una forma de pánico (“Nos gritaron casi con miedo”). Las Yeguas del Apocalipsis advierten cómo su irrupción, provoca el rechazo de lo que aún no ha entrado al campo de lo socialmente ininteligible (“no tenía ninguna falta ORTOgráfica, pero no lo entendieron”). Desde la lógica de la ambivalencia, la consigna “homosexuales por el cambio”, en su apertura y en su formulación aplazada (¿cambio social, político, sexual? ¿el cambio de qué, hacia qué?), adquiere una operatividad difusa, pues se trata de una consigna que se resignifica según su modo de inscripción en cada contexto. Ese es su problema y al mismo tiempo su potencialidad, pues aquí las Yeguas del Apocalipsis eligen utilizar (y ser utilizados por) el término “homosexuales”¹⁶ abriendo una forma de enunciación discursiva, que sin embargo, no queda ligada a una única consigna —en contraste con afirmaciones enguetizantes de la identidad “homosexual” avocadas a la reivindicación de reconocimiento—, sino que apela a una lógica parasitaria, a la interrupción de discursos políticos programáticos, como modo de intervenir situacionalmente sobre múltiples frentes. Después de todo, esa irrupción no era nada más y nada menos que un modo heterodoxo de manifestar un deseo de alianza con la izquierda política.

¹⁵ Se refieren a los dirigentes Volodia Teitelboim del Partido Comunista y Luis Maira de la Izquierda Cristiana.

¹⁶ Las Yeguas del Apocalipsis utilizan en muy pocas ocasiones el término “homosexual” para auto-definirse. En relación a la utilización que las Yeguas del Apocalipsis hacen en este contexto de la identidad homosexual, vale la pena tener a la vista este pasaje de Judith Butler: “La movilización de las categorías de identidad con vistas a la politización siempre está amenazada por la posibilidad de que la identidad se transforme en un instrumento del poder al que nos oponemos. Ésa no es razón para no utilizar la identidad, y para no ser utilizados por ella. No hay ninguna posición política purificada de poder, y quizá sea esa impureza lo que ocasiona la capacidad de acción como interrupción eventual y cambio total de los regímenes reguladores” (Butler, , 2007, 32).

En efecto, una intervención similar ocurrió meses más tarde en el acto que proclamaría a Patricio Aylwin como candidato por la Concertación de Partidos por la Democracia¹⁷ para las primeras elecciones presidenciales tras 17 años de dictadura. Travestidos, Lemebel y Casas ingresan imprevistamente al acto, para instalar el lienzo con la consigna “Homosexuales por el cambio”, tensionando así las exclusiones/inclusiones sobre las que se levantaría la tarima de la “nueva cultura democrática”. A diferencia de lo sucedido en el acto del PC, en esta ocasión, reciben la superficial aceptación de una clase política transicional que para construir hegemonía necesita al menos en apariencia, incluir a todos los sectores (apariencia evidenciada no solo en distintos episodios de censura que tienen la homosexualidad como motivo, sino en el hecho de que el artículo 365 que criminaliza las relaciones homosexuales no es derogado hasta el año 1999). La risa complaciente fue tiranteada por la provocación erotizante del travesti, cuando según los testimonios, Lemebel besa en la boca a Ricardo Lagos (que sería años más tarde presidente de Chile), dejando claro que el “homosexual por el cambio” que se subía al escenario no era el de la figura en ascenso del gay, que el mercado hacía tolerable y políticamente correcta.

La estrella

Para las masas, en su existencia más honda, inconsciente, las fiestas de la alegría y los incendios son solo un juego en el que se preparan para el instante enorme de la llegada a la madurez, para la hora en que el pánico y la fiesta, reconociéndose como hermanos tras una larga separación, se abracen en un levantamiento revolucionario.

Walter Benjamin, 1929

Como plantea Campuzano a propósito de la figura del travesti como alteridad histórica, quizás no se trate ahí, en plena puesta en escena de la política, de “la irrupción de una presencia nueva”, sino de “la emergencia destellante de algo siempre existente, pero subterráneo y oscurecido” (Buntinxy Torres en Campuzano, 2008, 12). La cuestión de la interrupción del régimen de visibilidad y de toma de la palabra bajo la forma del destello, retornará a propósito de la estrella como signo, retomada una y otra vez en las acciones de las Yeguas del Apocalipsis. Simultáneamente, tal vez sea posible encontrar ahí, una resignificación no evidenciada, sobre los signos de la izquierda. Lo cierto es que la figura del travesti prostibular como estrella cinematográfica clase B desfilando en la galería de un Hollywood

¹⁷ Conglomerado de partidos de Centro Izquierda que reúne al Partido Socialista, el Partido por la Democracia, el Partido Demócrata Cristiano y el Partido Radical Social Demócrata y que se mantenido en el poder durante cuatro gobiernos sucesivos desde 1990 hasta la actualidad.

tercermundista fue la marca más fuerte que Lemebel y Casas imprimieron sobre el signo estrella. En sus testimonios, nunca explicitan hacer una cita a la estrella roja. Sin embargo, en algunos gestos marginales y algunas zonas periféricas de su discurso, ponen a jugar esa referencia. Dos acciones pueden verse aquí, una junto a la otra, en esta clave: *Lo que el Sida se llevó* (1989) una acción que intervino la calle San Camilo y *Estrellada* (1990), realizada frente al Museo Nacional de Bellas Artes.

Estrellas de neoprén

En noviembre de 1989, en el contexto de las *Intervenciones plásticas en el Espacio Urbano*, un encuentro artístico organizado por el Instituto Chileno Francés de Cultura¹⁸, las Yeguas del Apocalipsis realizan *Lo que el sida se llevó*, una acción que provoca desplazamientos entre la galería de arte y el prostíbulo, trastocando las convenciones institucionales. La acción buscaba, por un lado, convertir un espacio artístico, la sala de exhibiciones del Instituto Chileno Francés, en una “boutique kitsch, con vestuarios, pelucas y postizos usados por los travestis del barrio San Camilo” (Brescia, 1989). Y por otro, buscan citar paródicamente la intervención *Zona de dolor* Ique realiza en el año 1979 la escritora y ex-miembro del grupo CADA Diamela Eltit, cuando limpia las calles del prostíbulo y lee en voz alta ante las prostitutas fragmentos de su novela *Lumpérica*. A diferencia de Eltit, las Yeguas del Apocalipsis generan un tráfico de ida y vuelta entre el prostíbulo y el espacio artístico.

Gracias a la colaboración logística de Gloria Camiruaga, que les facilitó todo tipo de equipos, Lemebel y Casas convierten por una noche una zona de tráfico sexual en una zona de tráfico cultural, para alterar así la memoria del barrio: un aparataje de haces de luces, reflectores y flashes convierten la calle San Camilo, foco prostibular de Santiago en los años ochenta, en

¹⁸ Aunque contamos con información del propio Instituto Chileno Francés, sobre el evento, pues tras el cambio de sede se perdieron gran parte de los documentos de los años ochenta, una nota de prensa incluye a los siguientes artistas en la nómina inicial: “Gonzalo Díaz, Francisco Brugnoli, Justo Pastor Mellado, Carlos Altamirano, Juan Pablo Langlois, Pablo Langlois, Virginia Errázuriz, Eduardo García de la Sierra, Lotty Rosenfeld, Eugenio Dittborn, Vicente Riosco y los grupos Sindicato, Ángeles Negros y Las Yeguas del Apocalipsis” (Brescia, 1989c, 34).

un set cinematográfico. Las Yeguas del Apocalipsis aparecen con el cuerpo pintado de blanco y figuras negras (piel dibujada que retiene ese travestismo arcaico cifrado en los diseños corporales de onas y selknam), y comienzan a imprimir con estencil estrellas en el pavimento en positivo y negativo por cada una de las travestis del lugar (en lo que entendían como una alusión al sida que se propagó entre aquellos travestis de forma despiadada), jugando con la idea del Hollywood sudaca para marcar esa zona urbana en el momento en que esos prostíbulos comenzaban a desaparecer. De ahí el nombre de la intervención: *Lo que el sida se llevó*. El término de la acción coincidió, en una complicidad accidental, con el derribo de una torre de alta tensión producido por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez que dejó la ciudad a oscuras. Una nota de prensa publicada en el *Diario la Época*, un medio opositor al régimen, señaló: “sólo quedaron *encendidas* las estrellas de la calle San Camilo” (Brescia, 1989).

La figura del travesti prostibular como *star*, que “exhibe un modelo original en ostensible decadencia” (Brescia, 1989), es retomada en septiembre de 1990 en *Estrellada*, una intervención en la que Casas y Lemebel exhiben sus cuerpos travestidos rodeados en una estrella de fuego. *Estrellada* es la reacción al acto de censura que dejó a las Yeguas del Apocalipsis fuera del *Museo Abierto*, la gran exposición con la que el Museo Nacional de Bellas Artes celebra su “reapertura” y el inicio de la nueva cultura democrática. La figura del travesti, no era ahí intrascendente: esa figura era la que había sido tachada. *Casa particular*, el video realizado por Gloria Camiruaga en colaboración con las Yeguas del Apocalipsis, da visibilidad al territorio de sexualidades clandestinas e inapropiadas del prostíbulo travesti, que la censura vuelve a confinar al ámbito violento y privativo de lo privado, puertas adentro de la “casa particular”.

En *Casa particular* el cuerpo travesti es mostrado como una superficie de inscripción de discursos políticos irresueltos (Preciado, 2011), que moviliza una serie de retóricas y representaciones en el contexto de la transición democrática. El video documenta la vida cotidiana de un prostíbulo de barrio durante 1989, el último año de la dictadura en el poder. Ante la inminente clausura del prostíbulo, las travestis del burdel de barrio junto a las Yeguas del Apocalipsis realizan un ritual que cita profanamente la última cena de Cristo. Una versión bordada en un tapiz kitsch del cuadro de Leonardo da Vinci, ratifica la iconografía del grupo de travestis. La madama, sentada al centro de la mesa, asume una pose cristológica y al mismo tiempo, toma el papel del dictador diciendo: “Esta es la última cena de San Camilo, la

última cena de este gobierno”. Luego ofrece pan y vino, mientras dice: “este es mi cuerpo, esta es mi sangre”.

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

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

Sin someter a discusión las retóricas en conflicto que *Casa particular* ponía en juego en relación a la transición, y como muestra de la excesiva obediencia y cautela que mantenía la oficialidad democrática frente a la censura moral de la iglesia católica, el video realizado por Gloria Camiruaga y las Yeguas del Apocalipsis fue retirado de la muestra (y el nombre de Lemebel y Casas, quitado del programa de “performances e instalaciones”). El escándalo fue desatado por la irritación del guía de un grupo de scouts frente a la imagen de uno de los travestis posando desnudo ante la cámara¹⁹. Si ya el nombre “Museo Abierto” no hacía sino poner, en primer plano, su previa condición de cerrado como referencia al período dictatorial, este acto de censura no pudo si no visibilizar el retorno del “cierre” que ejecuta, como repetición traumática, la aclamada apertura.

La exclusión no es sólo constituida por quien excluye; también el excluido puede ocupar esa posición construyendo distintas ficciones políticas. La reacción de las Yeguas del Apocalipsis

¹⁹ El travesti muestra el truco del “candado chino”, que simula una vagina removiendo el pene hacia atrás. En una coyuntura fuertemente custodiada por la censura moral de la iglesia católica. Fue esta escena y no las tensiones alrededor de la versión profana del signo eucarístico, la que provocó la censura del vídeo.

ante su expulsión consistió en subrayar su relegamiento a la vereda del arte, realizando la acción *Estrellada* el 30 de septiembre de 1990, lo que de alguna manera indica que consideraban el *Museo Abierto* como un lugar a disputar. Al mismo tiempo con su estrella-barricada²⁰, las Yeguas del Apocalipsis producen y afirman al travesti prostibular como *espectro de la historia*, es decir no como la irrupción de un sujeto nuevo sino, como sugerimos arriba, como la visibilización de algo siempre existente, pero en las sombras.

Una de las fotos que registran la acción *Estrellada* que las Yeguas del Apocalipsis realizan en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, para manifestar su reacción a la censura del video *Casa particular*, muestra a Pedro Lemebel envuelto en una boa de plumas alzando uno de sus brazos en un gesto batallante, mientras Francisco Casas, con el rostro cubierto por el vestido, mira las llamas en un gesto de indefensión. La estrella dibujada con neopré²¹ sobre el pavimento se enciende para iluminar con sus llamas el glamour provinciano de un cuerpo travesti que incita al contagio festivo y al despilfarro anárquico de sí, en un exhibirse siempre expuesto a la interrupción violenta de la reacción homofóbica: en cualquier momento puede ocurrir la caída de la fiesta en la tragedia. Pero a la vez se trata de una imagen ambivalentemente amenazante que evoca tanto la puesta en escena pública del espectáculo de cabaret pobre, como la beligerancia del que sabe manejar el fuego: de su tensión festiva, en cualquier momento puede saltar la chispa o el incendio que podría arrasarlo con todo. Cuando Pedro Lemebel alza el puño en alto, la retórica corporal de la izquierda retorna extrañada en su gesto, y en un parpadeo, el brillo suntuario de la estrella lumpen de la diva travesti y el contenido inflamable de la estrella proletaria, se chocan y confunden.

Esa estrella de fuego porta consigo restos lumínicos de sucesos pasados. El travesti rodeado de llamas de neopré evoca una imagen más recóndita, un relato que pertenece a las memorias subalternas del lumpen, y que desde la historiografía oficial, probablemente sería relegado a mero rumor o fabulación. En un texto escrito a fines de los años ochenta, Pablo Oyarzún cita aquella sentencia de Marx que dice que todos los grandes hechos y personajes

²⁰ La estrella, podría hacer referencia también a la bandera nacional ya utilizada por el dúo en la acción *A media asta* (1988), acción realizada por Francisco Casas y Pedro Lemebel en el marco del lanzamiento del libro homónimo de Carmen Berenguer, ambos tomados de la mano, visten de blanco, azul, rojo y Casas tiene una estrella blanca en su torso, sus cuerpos, uno junto al otro, simulan así la bandera de Chile y arrastran un velo negro en señal de duelo nacional por la dictadura. Así, la estrella, en tanto emblema que construye la ficción del Estado Nación unitario, imagen aquí tensionada con la referencia a sujetos que en ese momento, son excluidos del pacto transicional constituido sobre el discurso de la reconciliación y bajo la vigilancia moral de la iglesia católica: el lumpen sexo-político y el extremista político.

²¹ Pegamento que se inhala como droga lumen en esos años, antes del ingreso de la pasta base de cocaína. Al usar este material, la acción de las Yeguas del Apocalipsis convoca a esos sujetos marginales como parte del imaginario que atraviesa la acción.

históricos aparecen dos veces, primero como tragedia y luego como farsa, apuntando cómo en esa máxima, hay ya toda una teoría del travestismo histórico. La célebre frase le permitía a Oyarzún traer a colación una anécdota de La Carlina, un famoso prostíbulo de Santiago en los años sesenta y setenta: “La escenificación caricaturesca de la transmisión del mando entre los presidentes Frei y Allende, una noche de 1970, en La Carlina. El travesti que hacía de Allende fue ornado con una banda de papel higiénico a la que uno de los partícipes prendió fuego” (Oyarzún, 1999, 278). Como si esta imagen pudiera anticipar lo que vendría pocos años después (el golpe, La Moneda en llamas), se pregunta Oyarzún si acaso la historia de Chile no estaría “cifrada en el ciego instante de la parodia de lupanar” (Oyarzún, 1999, 278), una historia —apunta el autor— donde la tragedia no precede a la farsa, sino al revés.

Aquella oposición entre dos figuras teatrales de la historia, la figura trágica (auténtica expresión de la lucha entre el mundo antiguo y el nuevo) y la cómica (repetición irrisoria de una historia acabada y de valores ya muertos) supone la jerarquía entre el original y la copia, entre lo alto y lo bajo. Sin embargo, aquí el travesti prostibular, como sujeto tachado y frontera no hablada de la comunidad política, como destello o espectro de la historia, muestra que “a veces el eco precede la voz” (Sarduy, 1987, 147). Sarduy llamó *retombée*²², a la “causalidad anacrónica” (Sarduy, 1987, 144) que muestra que la consecuencia de algo puede anteceder a su causa o que las cosas pueden parecerse a algo que todavía no existe, vislumbrando un universo de cronologías múltiples. Pero aquí no sólo se trata de una inversión de la jerarquía temporal y de valores entre el modelo (la tragedia) y la copia (la farsa), sino de una parodia que contiene ella misma en su interior lo trágico, lo infausto que sobreviene como aparición amorfa de lo reprimido en el cuerpo travesti prendido fuego.

Estas imágenes contienen toda una pedagogía de las matrices sacrificiales incrustadas en el trazado de los límites de lo político. Tal vez, lo que aquí comparece son aquellas temporalidades fuera de quicio, contra-tiempos a partir de los cuales toman revancha aquellos que han sido relegados a “la sala de espera de la historia” (Chakrabarty, 2008, 35). Si ese día de septiembre de 1990, en ese tiempo de frontera histórica, en que la bipolaridad llegaba a su fin, en que la historia con mayúscula, se decía, llegaba a su fin sellando la victoria capitalista, las Yeguas del Apocalipsis realizan su parodia travesti para encender la estrella roja, ese signo en la caída hacia su obsolescencia, no se trataría ahí como en La Carlina, de la parodia de un inicio. Sino de la parodia de un final, donde un tiempo desquiciado “anuncia por venir lo

²² La palabra *retombée*, designa el efecto después de una explosión. Ver: <http://www.thecult.es/Cronicas/entrevista-con-severo-sarduy.html>

transcurrido / y postula pasado lo futuro” (Sarduy, 2007, 153). De modo que la estrella de fuego no testifica la defunción de las revueltas del pasado, sino que proyecta su luminiscencia hacia el porvenir. Y en ese mismo acto, señala aquellos sujetos que, ya quedaba claro, serían excluidos de las fronteras de la comunidad política durante el período postdictatorial. En su señalización del afuera del museo, es posible pensar que *Estrellada* señala también el adentro y el afuera de la transición, marcando aquellos sujetos “sacrificados” por el pacto transicional: el travesti y el proletariado sexual, el guerrillero, el mapuche, el adolescente lumpen que comienza a surgir como residuo del apogeo neoliberal y que perdurará excluido y despojado de una cultura de rebeldía en los años postdictatoriales.

En las Yeguas del Apocalipsis, como en Dávila y Lemebel, la pasión por el artificio y la tarea permanente de señalar “las fracturas del discurso oficial” (Marchant, 2001, 79), no es opuesta a nociones de emancipación ni a un discurso anticapitalista, en todo caso, se postulan como base para una acción disidente de un sujeto que, como señalamos a propósito del Manifiesto *Hablo por mi diferencia*, se debate entre su autonomía y su heteronomía. Tal vez, decíamos, en *Estrellada* es posible ver una proyección hacia el futuro, pero una *proyección sin pronóstico* que, una vez más, no llega a constituirse en el significante de ese algo que sería una nueva organización social: frente a la idea de la historia como un horizonte cerrado *el artista del fin de la raza* antepone desde lo subterráneo y oscurecido, el indicio de la (re) apertura *anárquica* del devenir histórico.

Referencias

Brescia, Maura (1989). “Estrellas en calle oscura de Santiago”. Diario La Época, viernes 1 de diciembre de 1989, s/p.

Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2001), “Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del “postmodernismo””, La Ventana, n°13, p.7-41. [consultado en enero del 2013] <<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana13/ventana13-1.pdf>>

Chakrabarty, Dipesh (2008). *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Barcelona: TusQuets Editores.

Hocquenghem, Guy (2009). *El deseo homosexual (Con terror anal)*. Barcelona: Melusina.

Quijano, Anibal (2008) “Des/colonialidad del poder: el horizonte alternativo”, [consultado el 1 de mayo de 2013] <<http://alainet.org/active/24123&lang=es>>

Lemebel, Pedro (1990) “Hablo por mi diferencia”. *Revista Página Abierta*, quincena del 20 de agosto al 2 de septiembre de 1990, 15. Marchant, Patricio (2001). “Sobre el uso de ciertas palabras”. *Escritura y Temblor* (p.65-79). Ed. Pablo Oyarzún, Willy Tayer. Santiago: Editorial Cuarto Propio,.

Moraña, Mabel (2010). “La escritura del límite. Repetición, diferencia y ruina”. *Desdén al Infortunio. Sujeto comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago, Cuarto Propio.

Oyarzún, Pablo (1999) “Una cicatriz, la belleza”. *Arte, visualidad e historia* (p. 273-281). Santiago: Editorial la blanca montaña, Magister en artes visuales. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Perlongher, Nestor. “Matan a un marica”. *Prosa plebeya* (pp.85-90). Buenos Aires: Colihue.

Preciado, Beatriz (2009). “Terror Anal”. *El deseo Homosexual (Con terror anal)* (pp.135-174). Barcelona: Melusina

Sarduy, Severo (1982)*La simulación*, Caracas: Monte Avila Editores.

Sarduy, Severo (2007). “Que se quede el infinito sin estrellas”. *Obras I. Poesía* (p.153). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Sarduy, Severo (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Spivak, Gayatri (2006) “¿Puede el subalterno hablar?”. *Revista Orbis Tertius* N° 6, p.297-364.

Yeguas del Apocalipsis (1989). “Yeguas Troycas: que no muera el sexo bajo los puentes”. *Revista Trauco* n° 16, p.19.