

YEGUAS DEL APOCALIPSIS

DESBOCADAS



RETROSPECTIVA

DESBOCADAS

YEGUAS DEL APOCALIPSIS
RETROSPECTIVA

IMAGEN DE PORTADA

Estrellada II, 1990

Registro: Ulises Nilo

PRESENTACIÓN

Varinia Brodsky Zimmermann

DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

La exposición *Desbocadas. Yeguas del Apocalipsis. Retrospectiva* es la primera retrospectiva dedicada a este colectivo fundamental del arte latinoamericano. Curada por Gerardo Mosquera, la muestra reúne una parte significativa de la obra existente y de los registros de acciones efímeras que, por la propia naturaleza contra-institucional de su práctica artística, han sido muy difícil, si no imposibles, de rescatar.

Que las Yeguas del Apocalipsis vuelvan a este museo más de treinta años después de haber sido censuradas en este mismo espacio, no es un gesto neutro ni meramente cultural. Es un acto político, un acto de memoria y, sobre todo, un acto de responsabilidad institucional frente a nuestra historia.

En palabras de Pedro Lemebel -entrevista con Tati Penna en el programa "De vez en cuando la vida" el año 2000-, "cuando se habla de minorías, no se habla de una suma matemática, de una suma en términos de cantidad, se habla en relación al poder". Por ello, esta exposición tiene un significado profundo para el MNBA. No solo porque reconoce una deuda histórica con quienes fueron excluidos, sino porque reafirma que las comunidades disidentes son parte central de nuestro presente y futuro. Asumir, desde un museo público, ese reconocimiento es una obligación ética.

En el Chile actual, en un país que sigue debatiéndose entre avances y retrocesos en materia de derechos, esta muestra nos interpela con urgencia. Nos recuerda que los derechos conquistados nunca están completamente a salvo. Que las violencias del pasado desaparecen si no se nombran y que la democracia se mide también por cómo se trata a quienes incomodan. Que esta exposición exista hoy aquí, es una señal clara: el museo no es un espacio neutral. Es un territorio de disputa simbólica, de reparación, de escucha y de encuentro. Al abrir sus puertas a las Yeguas del Apocalipsis, este museo decide situarse del lado de la memoria, de aquellas "minorías" y de los derechos humanos.

El trabajo de Francisco Casas (n. 1959) y Pedro Lemebel (1952-2015) se desarrolló en un contexto marcado por los últimos años de la dictadura

y los primeros del tránsito a la democracia, por la crisis del VIH/sida, por la violencia estructural y la homofobia. Fueron un cuerpo disidente cuando el cuerpo era peligro. Desde allí, su accionar constituyó un activismo que desafió las formas tradicionales de inscripción institucional. Sus acciones irrumpieron en el espacio público y cultural con plumas, tacones, con performance y acciones incómodas visibilizando memorias sistemáticamente excluidas.

Quiero detenerme de manera explícita y necesaria en la figura del artista, poeta, performer y activista Francisco Casas. Su trayectoria ha insistido, por décadas, en una ética de la disidencia que no busca ser tolerada, sino transformar profundamente las estructuras de exclusión; y cuya obra sigue interpelándonos en el presente. Pedro Lemebel, figura imprescindible de la cultura chilena, nos enseñó que la memoria no es solemne ni cómoda. Que también es rabiosa, popular, marica y desobediente. Que la lucha por los derechos humanos no ocurre solo en los informes oficiales o en los tribunales, sino también en el cuerpo, en la calle, en el arte y en la palabra que se niega a pedir permiso.

Es por todo ello que nos enorgullece profundamente presentar la primera muestra retrospectiva de las Yeguas del Apocalipsis. Volver al lugar donde fueron censuradas y situarse en el MNBA hoy, es un acto de justicia simbólica al dúo que fue icónico en desafiar la norma en años muy difíciles para el país. Su accionar desde el cuerpo y la palabra que denuncia es hoy en día un símbolo cultural y en plena vigencia para muchas generaciones. Reflejo de eso fue la apertura de la exposición a la que asistieron más de 2.200 personas con un alto porcentaje de jóvenes que ocuparon balcones y hall central. Así, el 20 de enero de 2026 se vivió una experiencia que fue más que solo un acto ceremonial, fue una invitación a seguir incomodándonos y un llamado a preguntarnos qué cuerpos siguen quedando fuera, qué voces aún no escuchamos y qué responsabilidades seguimos postergando.

Es importante siempre agradecer y esta exposición, que es más bien una reivindicación, merece profundos agradecimientos a Francisco Casas, por su generosidad, confianza en nuestro equipo y porfía incansable; a Gerardo Mosquera, por un trabajo riguroso, sensible e iluminador; a D21 Proyectos de Arte; y a las y los fotógrafos, realizadores e investigadores que hicieron posible reconstruir estos fragmentos de historia.

A la memoria de Pedro Lemebel cuando se cumplen diez años de su partida; y de la poeta Carmen Berenguer, quien fue una compañera y cómplice activa.



MANIFIESTO YEGUAS DEL APOCALIPSIS

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 segregación 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 sociopolíticas 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.

1994

Este manifiesto forma parte del dossier *Grupos Humanos. Ser Homosexual en Chile. Ellos, Ellas y los Otros*, que fue entregado por Pedro Lemebel a Ángeles Mateo del Pino. Publicado en Ángeles Mateo del Pino, "Performatividad homobarrocha: Las Yeguas del Apocalipsis", en *Ángeles maraqueros. Trazos neobarrocos-ch-os en las poéticas latinoamericanas*, ed. Ángeles Mateo del Pino (Buenos Aires: editorial Katatay, 2013), pp. 356-357. Se reproduce bajo la autorización de Francisco Casas.

mariconaje libertario
 mariconaje libertario
 mariconaje libertario

mariconaje
 libertario

mariconaje libertario
 mariconaje libertario
 mariconaje libertario

MARICONAJE LIBERTARIO

GERARDO MOSQUERA

CURADOR EXPOSICIÓN DESBOCADAS.
 YEGUAS DEL APOCALIPSIS.
 RETROSPECTIVA

mariconaje libertario
 mariconaje libertario
 mariconaje libertario

mariconaje libertario
 mariconaje libertario
 mariconaje libertario

mariconaje libertario

Esta muestra retrospectiva reúne por primera vez casi toda la obra existente y toda la documentación de acciones efímeras que se conserva de las Yeguas del Apocalipsis, dúo integrado por Francisco Casas (n. 1959) y Pedro Lemebel (1952-2015). La dupla de artistas actuó intensamente en Chile durante un período muy breve, de 1987 a 1993, cuestionando el contexto político y social de los últimos años de la dictadura encabezada por Augusto Pinochet y los primeros del tránsito a la democracia. Lo hacían tanto al irrumpir por sorpresa en espacios públicos con acciones performáticas, como al hacer escenificaciones anunciadas, que en ambos casos efectuaban casi siempre travestidas, desnudas o semidesnudas. Se trata no sólo de la primera retrospectiva que se les dedica: es además su primera muestra personal con un grupo de obras diferentes. Resulta significativo que la retrospectiva tenga lugar en el mismo museo donde las artistas fueron censuradas treinta y cinco años atrás. Con anterioridad las Yeguas exhibieron una obra única en el Instituto Chileno Francés en Santiago en 1989, como parte del evento "Intervenciones Plásticas en el Paisaje Urbano": las fotos escenificadas de *Lo que el sida se llevó*, junto con las ropas que usaron para posar en ellas y el performance *Sebastián*, de Pedro Lemebel. La exposición solo duró un día, y las fotos volvieron a presentarse en D21 Proyectos de Arte en 2011, también en Santiago, más de veinte años después. Su individual en la Galería Bucci, Santiago, en 1990, solo incluyó el performance *Las dos Fridas*. Se ve claramente que a las Yeguas les interesaba la calle mucho más que la galería, y que a esta y al museo poco le atraían las artistas (o las temían).

(*) Gerardo Mosquera (1945)

Curador, historiador y crítico de arte y escritor cubano, de larga trayectoria. Ha publicado importantes libros y ensayos a nivel global. Fue cofundador de la Bienal de La Habana (1984-1989); curador del New Museum of Contemporary Art, Nueva York (1995-2007), director artístico de PhotoEspaña, Madrid (2011-2013) y cocurador de la Trienal de la Imagen de Guangzhou, China (2021), entre otras exposiciones internacionales.

Así, el reconocimiento institucional tan merecido que esta retrospectiva semi-póstuma implica (es muy lamentable que Lemebel no alcanzó a verla) ha tardado por el desinterés y la censura institucionales, pero también debido al carácter anti institucional y anti inscripción y archivo de las artistas y su obra. De ahí que esta muestra sea contradictoria: una exposición de lo que, en buena parte, no se hizo para exponer, al punto de que en muchos casos el registro que ha quedado de las acciones de las Yeguas es muy limitado o inexistente, y las memorias orales a menudo tienen lagunas y son contradictorias¹. Estas ausencias son también parte de la exposición, como espacios vacíos en ella. Es bueno que hayan quedado tantos faltantes, pues el arte de las Yeguas buscaba un impacto impetuoso, directo, de confrontación inmediata, una entrega total a la acción y su carácter impredecible, al gasto, no la creación de algo para ser registrado, exhibido y vendido después, en una “anti-economía del despilfarro”². Negaban también de este modo una práctica establecida en el performance, tan a menudo escenificado, cuidadosamente fotografiado y grabado para la exposición, la publicación y el mercado, con un número reducido de copias a manera de originales vicarios para coleccionistas. Esta documentación fetichizada con fines auráticos y comerciales ha devenido en muchos casos el verdadero objetivo de los performances, más que su comunicación viva y efímera. Con frecuencia es la que dicta la realización de las obras desde la fase de proyecto. Más que actuar se procura representar, más que el efecto eficaz e inmediato de una acción se busca la entrada de objetos exhibibles y coleccionables en los circuitos legitimadores y en el mercado.

No para las Yeguas. Además de la directa confrontación social, política, cultural y de género, el dúo de escritores devenidos artistas cuestionaba los protocolos establecidos del mundo del arte. Más que con ese mundo, su obra inicial se relacionó con el literario. Julio Ortega ha llegado a decir que las Yeguas eran “escritores convertidos en actores de su propio texto, en agentes de una textualidad en devenir”³. En Chile la mayoría de los artistas posee estudios universitarios, y es posible que el hecho de que las Yeguas carecieran de formación en las artes visuales las haya dotado de una libertad que propició la frescura de sus acciones, excepcionales en el mundo del arte chileno de entonces. Ellas no veían su trabajo dentro de los

¹Fernanda Carvajal señala que “son más las apariciones del dúo que no se documentaron (...), que las que sí dejaron registro”. Fernanda Carvajal, *La Convulsión Coliza: Yeguas del Apocalipsis (1987-1997)*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2023, p. 36.

²Nelly Richard, “... bordar de pájaros la bandera de la patria libre...”. Pedro Montes y Sergio Parra (curadores), *Arder. Pedro Lemebel*, Metales Pesados y D21 Editores, Santiago de Chile, 2017, p. 12.

³Julio Ortega, *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2000, p. 72.

cánones del arte, y actuaban con espontaneidad en un espacio autónomo, situado entre el arte y la acción política. Sus performances de irrupción sucedían por sorpresa, casi siempre fuera del medio artístico, a veces de forma clandestina, ilegal incluso. Las Yeguas estaban desbocadas: su órbita era la calle, la escena *underground*, los bajopuentes, las noches bravas, la crisis del VIH/sida, contextos marginales como los de la prostitución travesti y la subcultura punk. Desde ellos –¿su lugar de enunciación?– irrumpían en otros contextos para confrontarlos. Las Yeguas, al decir de Fátima Vélez Giraldo, sustituyeron “la desaparición por una imagen vívida de la irrupción (...) que es ya de por sí una transgresión” en el contexto normativizado del Chile de entonces, creando un “estética de la irrupción”⁴. En otra época su accionar podría llamarse arte guerrilla, y hoy activismo radical e interseccional. Es notable que varias de estas intervenciones tuvieron lugar en el ambiente represivo bajo la dictadura militar. Más allá, hay que insistir en su filo en un medio tan conservador como el chileno, donde la homosexualidad estuvo penalizada por ley hasta 1999 y el divorcio solo fue legalizado en 2004 (penúltimo país en hacerlo, con una ley que más que facilitar lo dificulta). Además, según puntualiza Carvajal, la proclamación pública de una emancipación homosexual como liberación social previa a la crisis del VIH/sida no ocurrió en Chile, o no con la intensidad que manifestó en otros países⁵.

La retrospectiva se compone de seis tipos de exponentes y un no-exponente, además de documentación contextual:

1. Instalación:

Se reproduce la instalación *Tu dolor dice: minado* (1993), a partir de la documentación existente. La lectura en vivo que efectuaron las Yeguas fue grabada, y este video se reproduce en un monitor, mostrándolas tal y como se vieron originalmente en circuito cerrado. La instalación se acompaña de un video y una foto documentales de la acción original y otros materiales.

2. Fotos escenificadas por las artistas como producto final o para publicación:

Se exhiben impresiones de las obras *Lo que el sida se llevó* (1989), *Instalamos pajaritos como palomas en alambritos* (1990), y el recorte de prensa de la revista *Trauko* que reproduce las fotos de *Que no muera el sexo bajo los puentes* (1989).

⁴Fátima Vélez Giraldo, “Estética de la irrupción. Activismo y performance en Las Yeguas del Apocalipsis (Chile 1987-1993)”, *Escena. Revista de las artes*, San José, v. 78, n. 2, enero-junio de 2019, pp. 99-101.

⁵Carvajal, *op. cit.*, p. 172.



Tu dolor dice: minado, 1993
Registro audiovisual: Tevo Díaz



3. Video original:

Casa particular (1989), de Gloria Camiruaga, que incluye *La última cena de San Camilo* (1989), un performance y escenificación de las Yeguas en un prostíbulo travesti y otras interacciones de las artistas con las trabajadoras sexuales.



4. Videos que documentan performances:

Videos que no fueron realizados bajo el control de las Yeguas: *Bajo el puente* (1988), *A media asta* (1988), *Estrellada San Camilo* (1989), y *Homenaje a Sebastián Acevedo* (1991).



5. Fotos que documentan performances:

Registro fotográfico efectuado sin escenificación ni bajo el control de las artistas: *Refundación de la Universidad de Chile* (1988), *Tiananmén* (1989), *La conquista de América* (1989), *Estrellada San Camilo* (1989), *Estrellada II* (1990), performance *Las dos Fridas* (1990), *Cadáveres* (1996) y *Ejercicio de memoria* (1997).

6. Documentación de prensa con fotos de acciones de las que no se conserva otro registro:

Coronación de espinas (1988), *De qué se ríe, presidente* (1989), *Cuerpos contingentes* (1990), y la última aparición de las Yeguas en la presentación del libro *Copiar el Edén* (2006).



EDUARDO RAMÍREZ

Los intelectuales por la democracia quedaron atónitos cuando ellas subieron al escenario.

¿De qué se ríe, presidente?, 1989

Fuente: sin identificar

Registro fotográfico: Eduardo Ramírez

7. Acciones de las que no se conserva registro alguno, sólo memorias personales:

Sobre el VIH/sida en la Feria del Libro del Parque Forestal de Santiago (1987); gesto de mostrarle el trasero al poeta Nicanor Parra (1987); clavada de una calavera de caballo en la puerta del escritor Enrique Lihn (¿1987?); intervención en la inauguración de la muestra de Gonzalo Díaz Lonquén. *10 años*, Galería Ojo de Buey, Santiago (1989); lavado de pies a personas afectadas por el sida (1989); *Yeguas Troikas*: irrupción interrumpida en el acto cultural de clausura del Congreso del Partido Comunista de Chile, Estadio Santa Laura, Santiago (1989); irrupción en el *Encuentro con Gabriela Mistral*, Casa de la Mujer La Morada (1989); intervención en la presentación de un libro en la Sociedad de Escritores Chilenos, Santiago (1990); intervención en una capilla en el Festival Cultural por el Advenimiento de la Primavera A Desgolpizar, Instituto Profesional de Santiago (1991); segunda marcha por el Informe Rettig, Santiago (1993); *N.N.*: instalación por los desaparecidos, Universidad de Talca (1995).



La última cena, 1989
Registro: Leonora Calderón

La retrospectiva ha procurado articular todo este material tan diverso tratando de que no sea una “muestra de archivo”, cuidando en lo posible de subrayar el carácter artístico de las acciones de las Yeguas, activándolo en la exposición. Esto es importante, pues ellas siempre usaron a su gusto y manera, en forma muy libre, recursos propios del arte, como la simbolización, la escenificación, la caracterización, la pulsión emotiva, la visualidad, la parodia, la pintura y el aderezo corporales, para potenciar el impacto subversivo de sus intervenciones. El filo político de estas era aguzado por una “densidad estética”⁶ que demuestra cómo lo estético puede aumentar el poder contestatario del arte en lugar de disminuirlo. No se trata del compromiso con lo estético proclamado por Claire Bishop⁷, sino de una “ocupación deseante”⁸: lo artístico y lo estético como deseo y placer actuantes, disfrutados a la vez que usados en sus obras. Hay en ellas un concepto social de lo estético, a manera del definido por Jacques Rancière como permeabilidad mutua entre arte y vida, algo que él veía amenazado por dos peligros opuestos a los que, ejemplarmente, no sucumbieron las Yeguas: reducir el arte a mera vida o a mero arte⁹. Su obra constituye además un activismo estético, enfrentado a los cánones de la belleza y sus normas establecidas con una estética cuir, camp, que se valió del simulacro y del grotesco.

Además de la contradicción señalada al inicio, la retrospectiva es consciente de otra: la entrada de la obra anti-institucional de las Yeguas en una alta institución estatal legitimadora, que de contra lleva el nombre de “Bellas Artes”. ¿Oficializa esto una obra tan voluntariamente anti-institucional como la de las Yeguas? ¿O su presencia en la institución museo contribuye a transformarlo, o al menos a sacudirlo un poco? En todo caso, la disyuntiva sería perder la posibilidad de dar a conocer –en particular para las generaciones jóvenes e internacionalmente– una obra de valor artístico, político y social todavía bastante ignorada a pesar de su mitificación, en vez de usar su agencia para viralizar la pesada anatomía institucional del museo con cuerpos cuir combativos que lo infecten y lo usen, y no conceder su espacio para el establishment y sus suburbios.

⁶ Sebastián Reyes Gil: “Terror y morBBo en visualidades del contagio VIH/sida en Chile (1980-2018)” *Escena. Revista de las artes*, San José, v. 78, n. 2, enero-junio de 2019, p. 156.

⁷ Jennifer Roche: “Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop”, *Community Arts Network Reading Room*, julio de 2006. <https://contextualpractice.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/08/bishopinterview.pdf>. Consultado el 9 de agosto de 2025.

⁸ Francisco Casas: “La insoponible levedad de los (las) disidentes sexuales Yeguas del Apocalipsis”, *Errata 12*, Bogotá, junio de 2014, p. 232.

⁹ Jacques Rancière: “The Aesthetic Revolution and its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy”, *New Left Review*, Londres, n. 14, marzo-abril de 2002, p. 150.

Forzar a la institución museo a promover lo que la sobresalta, a que aprenda de lo que no le gusta, a que sea un motor de pensamiento crítico. Es el desafío entre cooptación y transformación que, aunque siempre presente, resulta agudo en este caso. Pero los museos no son inamovibles, y los aires de transformación vienen aquí desde el interior del museo mismo, traídos por la visión renovadora de su dirección actual, que decidió acometer sin ambages la retrospectiva. Lemebel ha postulado que “el trabajo consagrado es trabajo momificado y la fuerza de las Yeguas radica justamente en todo lo contrario, en ser más bien una estrategia, un atentado cultural, un trabajo siempre al borde de lo delictual, esencialmente político. Eso es lo que me gustaría que quedara de nosotros, la estrategia”.¹⁰ Pero no debemos olvidar que las Yeguas no rechazaron los espacios del mundo del arte cuando lo consideraron pertinente, como este mismo museo (que los censuró), la Galería Bucci, la galería del Centro Chileno Francés de Cultura, y D21 Proyectos de Arte, todas en Santiago, o el Centro Wifredo Lam durante la VI Bienal de La Habana. Algunas obras importantes, como la emblemática *Las dos Fridas*, *Lo que el sida se llevó*, e *Instalamos pajaritos como palomas en alambritos*, son fotos de estudio creadas con todo cuidado y tomadas por fotógrafos profesionales para ser expuestas. Lo coherente e importante es que ellas lo hicieron siempre en forma subversiva, una agenda que esta exposición aspira a prolongar, aún más por su pertinencia en estos tiempos.

De las artistas se conoce más el nombre sonoro, provocador, insultante de Yeguas del Apocalipsis que el corpus de sus acciones. Y es que, como afirma Lemebel, “el solo nombre ha sido nuestra mayor intervención”¹¹. El eficaz nombre incluye instancias feministas, al ser “yegua” un insulto contra la mujer en Chile, que las Yeguas asumían y proyectaban, y que a la vez los travestía humana y animalísticamente: eran yeguas, no caballos y menos jinetes, como en los personajes del Apocalipsis, último libro de los Evangelios que era parodiado con profana irreverencia. El Apocalipsis, a su vez, refería a la debacle producida por el VIH/sida en la sociedad en aquellos años, y en el medio homosexual en particular. Se asumía la injuria en el nombre “como una memoria insobornable del daño”¹², que se revertía agresivamente, en un “mariconaje guerrero”¹³. La apropiación del insulto trastocaba los límites sexo-

¹⁰ Citado en Elizabeth Neira, “Las estrategias del deseo”, *Revista Rocinante*, Santiago de Chile, n.9, 1999, pp. 8-9.

¹¹ Marla Fabiola Freire Smith, *Territorios políticos, cuerpos politizados. Acerca del género en el arte de acción: Chile (1970-1992)*, tesis para optar al grado de doctora, Universidad Autónoma de Madrid, 2014, p. 201.

¹² Carvajal, *op. cit.*, pp. 89.

¹³ Pedro Lemebel, *Loco afán. Crónicas del sidario*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 117.

Estrellada II, 1990

Registro: Ulises Nilo



genéricos y establecía unos cruces, una alianza inter-especies, una animalidad¹⁴ proclamada al incorporar figuras de pájaros en sus cuerpos en varias obras. El nombre ha seguido siendo hasta hoy un grito sacudidor, una bomba súper cuir que estalla hacia muchos lados. Es en sí mismo el lugar de enunciación de partida para las Yeguas¹⁵.

No es de extrañar que un nombre así facilite la creación de un mito que refiere más al rumor que al conocimiento de una trayectoria artística, descuidada de un registro que permita identificar a cabalidad sus obras. Afortunadamente, ya se han dado grandes pasos en esta dirección, sobre todo la creación por Fernanda Carvajal y Alejandro de la Fuente de un archivo del trabajo de las Yeguas, depositado en el Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes. El sitio en la red creado a partir de este archivo ha hecho posible, desde 2018, conocer mejor la trayectoria del dúo gracias a una investigación en profundidad, clave para esta retrospectiva. Para hacerla posible, y para salvar el legado de las artistas, ha sido crucial también la colección de sus obras y documentación realizada por Pedro Montes en D21 Proyectos de Arte. Se cuenta además con *La Convulsión Coliza: Yeguas del Apocalipsis (1987-1997)*, el libro fundamental de Carvajal publicado en 2023. También hay unos cuantos textos críticos y entrevistas publicados en Chile y pocos en el exterior. Ahora, esta muestra y su catálogo son una contribución importante para apreciar y comprender la obra de las Yeguas, para fundamentar su mito sobre bases reales. Como se ha indicado, este se ha constituido sobre todo a partir del nombre y el rumor, pero también de una sola obra: *Las dos Fridas* (que, además de su impacto propio, se benefició del mito de su referente), aunque lo más importante de las artistas ha sido su espíritu rebelde, libertario, su actuación crítica combativa “contra todas las banderas” de la represión y el autoritarismo. Como un gesto para romper la identificación de las artistas con una sola obra y enfatizar el conjunto de su trabajo, esta retrospectiva no exhibe *Las dos Fridas*, que puede verse en la muestra de la colección del Museo, en el piso superior.

El mito de las Yeguas es además limitado: sobre todo chileno, del Cono Sur, y solo hasta cierto punto latinoamericano, poco conocido más allá. La participación de las Yeguas en las exposiciones *crisiss... América Latina, arte y confrontación 1910-2010*, Ciudad de México, 2011; *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, 2012, Lima y Buenos Aires, 2014; *Dios es marica*, 31ª Bienal de Sao Paulo, 2014, seguidas por otras muestras colectivas, y la reciente incorporación del donativo de dos de sus obras a la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde fueron exhibidas, han sido pasos

¹⁴ Carvajal, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁵ *Ibidem*, p. 74.

importantes, pero insuficientes, en la difusión y valoración internacional de las artistas. Las Yeguas han sufrido una doble ignorancia: de unos circuitos del arte todavía no verdaderamente internacionalizados y descolonizados, y como consecuencia del rechazo al cuerpo cuir escandalosamente militante y a la radicalidad subversiva de las artistas.

Hoy llamaríamos interseccional a la denuncia de discriminaciones y opresiones interrelacionadas que practicaron las Yeguas. Es la perspectiva más importante del dúo de artistas, y brinda gran actualidad a su obra. El espectro de su disidencia fue amplio, integrador y transversal: de la dictadura y las represiones de toda índole, a la crisis desatada por el VIH/sida, al apoyo a los familiares de detenidos desaparecidos, a la agenda feminista, a la afirmación de las diferencias, a criticar la homofobia tanto como la lucha homosexual exclusivamente centrada en el reconocimiento de sus derechos por el Estado, sin vincularse a una agencia opositora más extensa. Casas lo ha atribuido al contexto:

Nosotros cruzábamos los Derechos Humanos con la homosexualidad, porque en ese momento primaba toda la carnicería humana que estaba viviendo nuestro país, lo homosexual venía después, primero estaba el compromiso social con los que estaban más desamparados, y después el compromiso con los homosexuales¹⁶.

Como ha señalado Alejandro de la Fuente, “el sujeto de libertad para las Yeguas venía enquistado en la idea de emancipación que se acuñó durante la resistencia a la dictadura”¹⁷. De ahí que no se integraran en el proceso de oficialización de la contracultura que se produjo tras el fin de la dictadura¹⁸, porque “desplazaban los límites de la lucha por la emancipación, desde el enfoque de derecho (jurídico-administrativo) que se resolvía con la vuelta a la democracia en el país, hacia una lucha en un sentido libertario”¹⁹. Esta acción era además un “cruce entre políticas de izquierda y políticas del deseo”²⁰, donde lo político se realizaba a través de lo transgenérico, por ejemplo al bailar la “cueca sola” en *La conquista de América*, como si fueran las mujeres que

¹⁶ Víctor Hugo Robles, *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual en Chile*, Editorial ARCIS y Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2008, p. 28.

¹⁷ Alejandro de la Fuente, *Colizas del arte buscando una patria. Política, cultura y sexualidad en el archivo de las Yeguas del Apocalipsis*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2013, p. 128.

¹⁸ *Op. cit.*, ps. 92-94.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 52.

²⁰ Fernanda Carvajal y Alejandro de la Fuente, <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>. Consultado el 21 de junio de 2025.

hacían el gesto simbólico para reclamar a sus familiares desaparecidos. El posicionamiento de las Yeguas cuestionaba en sí mismo el exclusivismo de las políticas identitarias y de género, en detrimento de otras económicas, distributivas, de clase, en fin, de transformación de las estructuras dominantes, en contra de la represión política y en apoyo a los derechos humanos. La amplitud y pertinencia de su trabajo ha llevado a afirmar que “desde el cuerpo insurrecto, las Yeguas del Apocalipsis encarnaron las demandas de buena parte de la sociedad”²¹, y esto es uno de los mejores elogios que pueden hacerse a su visión. Nos deja una lección para el presente, cuando, en general, los discursos y las políticas de género, raza e identidad han dado grandes pasos de afirmación –aún insuficientes–, pero la agenda progresista ha descuidado otros frentes. Casas ha sido crítico en extremo:

El gran problema de las maricas es que siempre han sido despolitizadas. Los homosexuales solamente marcharon cuando les cerraron la discoteca Stonewall. Así empezó la revolución: porque cerraron una discoteca. No salieron porque estaban apaleando a un negro o una mujer afuera, por los derechos civiles (...)”²².

Las Yeguas seguían un posicionamiento de izquierda y al mismo tiempo denunciaban la homofobia del Partido Comunista y de otras agrupaciones "progresistas". Un antecedente fue una acción emblemática de Pedro Lemebel en 1986, cuando travestido y con la hoz y el martillo pintados en el rostro, leyó su poema-manifiesto *Hablo por mi diferencia* en un acto cultural organizado por el Partido Comunista en la abandonada Estación Mapocho, en Santiago. Aunque fue un acto individual, se correspondía con la posición que tendrán después las Yeguas. La pertinencia de esta crítica resulta elocuente cuando la única acción del dúo que fue impedida a la fuerza, al grito de “¡en el Partido no hay maricones!”, ocurrió cuando trataron de desplegar un lienzo con la consigna “Homosexuales por el cambio” en el acto político-cultural de clausura del XV Congreso del Partido Comunista de Chile efectuado en 1989 en el estadio Santa Laura, en Santiago²³.

²¹ Marla Fabiola Freire Smith, *op. cit.*, p. 219.

²² Diego Rojas, “Francisco Casas, Yegua del Apocalipsis: El gran problema es que las maricas siempre han sido despolitizadas”, INFOBAE, Buenos Aires, 15 octubre de 2019. <https://www.infobae.com/america/cultura/2019/10/15/francisco-casas-yegua-del-apocalipsis-el-gran-problema-es-que-las-maricas-siempre-han-sido-despolitizadas>. Consultado el 10 de julio de 2025.

²³ Yeguas del Apocalipsis, “Las Yeguas Troycas. Que no muera el sexo bajo los puentes”, *Trauko. Cómico mensual para adultos*, Santiago de Chile, agosto de 1989. Citado en Carvajal, *op. cit.*, p. 159.

Cuando se inquiriere por su identidad en una entrevista, las Yeguas responden que son: “Yeguas, yaga²⁴, yagana²⁵, piel roja, ¿tú sabes que las machis²⁶ eran maricas? Nosotros somos chamanas sexuales, iniciadores de hombres”²⁷. Carvajal comenta con agudeza:

Se trata de una forma de autodenominarse a partir de cadenas de sustituciones que lxs des-identifica (del rótulo “homosexual”) a la vez que lxs ponen en relación con otrxs sujetos instalados en los márgenes sociales (mujer sexualizada, mapuche, yagana, yaga, piel roja). Una forma de enunciación que puede parecer paradójica, pues Lemebel y Casas afirman una diferencia, a la vez la tornan ambigua y desde ese lugar inestable, trazan una complicidad política²⁸.

La autora ha señalado lo que llama un “rasgo anfibio” del dúo, dada “su capacidad de atravesar diferentes territorios (...) sin atarse o adherirse completamente a sus códigos, sino más bien traficando signos y narrativas entre diferentes ecosistemas político-afectivos”²⁹. En su conferencia en la VI Bienal de La Habana en 1997, Casas y Lemebel se definieron como “seres pensantes, políticos y homosexuales”; en ese orden de prioridad, según refiere Alejandra Pozo en su reportaje³⁰, pues siempre rehuyeron ser subsumidos bajo la etiqueta de homosexuales, sin negar su condición. En toda esta cuestión hay que destacar que, aparte de su activismo, las artistas tuvieron una intervención activa en la sociedad civil, participando en marchas y otros eventos, y muy especialmente actuando en el movimiento por los derechos de los homosexuales y las lesbianas.

²⁴ Miembro masculino de un pueblo indígena de la Tierra del Fuego y las Islas Malvinas. [nota del autor]

²⁵ Miembro femenino de ese pueblo. [nota del autor]

²⁶ Chamanes mapuches. [nota del autor]

²⁷ Fabio Salas, “Yeguas del Apocalipsis. Entrevista de Fabio Salas”. *Revista Cauce*, Santiago de Chile, mayo de 1989, p. 26.

²⁸ Fernanda Carvajal, “El duelo innombrado. Reseña de *La Conquista de América* de las Yeguas del Apocalipsis en *Perder la forma humana*”, *Aletheia*, Universidad Nacional de La Plata, v. 5, n. 9, octubre de 2014. <http://aletheiaold.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-9/arte-cult-mem/el-duelo-innombrado-resena-de-la-conquista-de-america-de-las-yeguas-del-apocalipsis-en-perder-la-forma-humana>. Consultado el 7 de julio de 2025.

²⁹ Carvajal, *op. cit.*, p. 92.

³⁰ Alejandra Pozo, “Cuerpos de artistas en plena acción: Performances durante y alrededor de la Sexta Bienal de La Habana”, *Art Nexus*, Bogotá, n. 26, octubre-diciembre de 1997, p. 79.

Es posible que las Yeguas hayan sido “el primer colectivo artístico en Latinoamérica que vuelve visible un problema de salud que no le importaba al estamento político”³¹, pero en todo caso su actividad temprana fue muy importante. El VIH/sida obró para ellas, como ocurrió por todos lados, a modo de un detonador del activismo homosexual que dio visibilidad a las acciones y a los cuerpos no normativos, y reclamó sus derechos sociales. La homosexualidad proclamada por las Yeguas fue además no normativa ella misma. En una suerte de descolonización de la homosexualidad, eran muy críticas hacia la normalización y estetización del cuerpo homosexual, y en particular al modelo de homosexual blanco, musculoso, masculino, que consideraban un ideal impuesto hegemónicamente desde esferas de poder económico y simbólico, en particular desde Estados Unidos. Adoptaban, verbalizaban y practicaban una posición “tercermundista” de la homosexualidad, una disidencia transgénero marginal, pobre, agresiva políticamente. Al decir de Casas, “las yeguas eran proletas, venían de otro lado, eran sucias”³², y este posicionamiento social marcó raigalmente el arte de la dupla. Justo Pastor Mellado ha puntualizado que las Yeguas no incorporaban en su accionar elementos de la cultura popular homosexual: eran su expresión directa³³.

Defendieron además una política homosexual basada en la figura del travesti,

cuya función es desarticular las fuerzas del homosexual masculinizado yanqui, el cual es, según las Yeguas, al mismo tiempo lo que provoca el contagio, no solo del cuerpo individual, sino del cuerpo social. Es decir, desde la perspectiva del colectivo, la travesti se instituye como una especie de “guerrera” que debe militar para impedir la propagación del homosexual masculinizado; figura “importada”, extranjera, responsable del germen de la enfermedad y de su expansión en territorio antes virgen³⁴.

³¹ D. Reyes & Da Silva, “El arte chileno desde el paradigma de la decolonización: el caso de las Yeguas del Apocalipsis e Ingrid Wildi Merino y su aportación educativa a la enseñanza artística”, *Comuniars. Revista de Imagen, Artes y Educación Crítica y Social*, Universidad de Sevilla, n. 3, 2020, p. 36.

³² Ángela Barraza, “Entrevista a Francisco Casas. Francisco Casas y la mejor performance que se ha hecho en la historia de Chile”, *Fisuras s/n*, Santiago de Chile, 2013. <https://angelabarrazarisso.blogspot.com/2013/01/entrevista-francisco-casas.html> Consultado el 8 de julio de 2025.

³³ Justo Pastor Mellado, “El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la escena plástica chilena”, Juan Vicente Aliaga (editor), *En todas partes: políticas de la diversidad sexual en el arte*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2009, p. 86.

³⁴ Vélez Giraldo, *op. cit.*, p. 97.



Homenaje a Sebastián Acevedo, 1991
Registro audiovisual: Christian Rodríguez

La travesti que reivindican es también pobre³⁵, marginada, vernácula, en las antípodas de “una homosexualidad desinfectada, monógama, asexual, asimilable por la sociedad familiar heterosexual”³⁶. Más allá, y de mayor importancia, las Yeguas, además de una práctica particular del “mariconaje guerrero” postulado por Lemebel, plantean un mariconaje guerrero situado, descolonizador, libertario.

Es interesante en este sentido el comentario de Nelly Richard: “más que vestirse de mujer, pareciera que a las Yeguas del Apocalipsis les gusta disfrazarse de travestis”³⁷. Su travestismo “opera no solo como hombres que se disfrazan de mujeres, sino como hombres homosexuales que asumen la figura de las estrellas más representativas de Hollywood y hacen de su cuerpo un territorio de disenso entre géneros, mundos, imaginarios; un territorio de subversión desde el cual se articulará la irrupción”³⁸. Su representación de las estrellas de Hollywood era además paródica, no ocultaba su marginalidad y la fricción que ésta producía.

El activismo libre y provocador de las Yeguas era ajeno incluso al arte crítico de vanguardia en el Chile de entonces. En la época en que irrumpen las Yeguas se había consolidado allí la Escena de Avanzada, rótulo bajo el cual Richard agrupó a varios artistas de gran importancia que habían comenzado a trabajar a mediados de la década de 1970. No se trataba de un movimiento sino de una extraordinaria coincidencia de ideas, estrategias y prácticas surgidas en la situación traída por el corte que estableció la dictadura: un fermento intenso que renovó el arte en Chile. Fue un proceso artístico, crítico y cultural responsivo a su entorno, a la vez que una investigación deconstructiva de los medios del arte, unidos a un discurso crítico riguroso y opinante. Puede resultar extraño que las Yeguas hayan sido muy poco discutidas en relación con la Avanzada, a pesar de que sus acciones podrían, si no entrar en el rango de poéticas, políticas y discursos de aquella escena, al menos rozarlo, y a pesar también de ser posteriores al momento álgido de la Avanzada. Había coincidencia, en términos generales, en el empleo del cuerpo como “un dispositivo estético que otorga una matriz política al contexto”³⁹ y “convierte al cuerpo en sistema

³⁵ Salas, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ Carvajal, *op. cit.*, p. 168.

³⁷ Nelly Richard, *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2018, p. 45.

³⁸ Vélez Giraldo, *op. cit.*, p. 99.

³⁹ Eugenia Brito, “El cuerpo performático de los años 80”, en Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes (editores), *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2011, p. 68.

de enunciación”⁴⁰, lo que ha sido visto como un rasgo caracterizador de una parte notable del arte chileno en la década de 1980⁴¹.

Así, “el cuerpo y la ciudad fueron quizás dos de sus puntos de contacto más fuertes”⁴². Además, existía una simpatía mutua, y natural, entre las Yeguas y Richard, Diamela Eltit, Paz Errázuriz y otras protagonistas de la Avanzada. Richard incluso escribió en 1989 el primer ensayo sobre la dupla, pero no fue publicado hasta 2018⁴³. Por un lado, las Yeguas mantuvieron siempre una total independencia, rebelde a cualquier agrupamiento o institución. Por otro, según ha puntualizado Richard, “tenían una actitud manifiestamente contracultural, contraacadémica, contrateórica y sospechaban muchísimo del dispositivo crítico y también sospechaban infinitamente y tenían una mirada algo desinteresada respecto de lo que había sido la Avanzada”⁴⁴.

Este descalce se manifestó hasta en las irrupciones de las Yeguas en las aperturas de dos exposiciones de la Avanzada: la personal de Gonzalo Díaz Lonquén. *10 años*, en la Galería Ojo de Buey en 1989, y en *Cuerpos contingentes*, curada por Eltit y Lotty Rosenfeld en la Galería del Centro de Estudios Sociales en 1990. En la primera tomaron en la boca y escupieron el agua de las copas que formaban parte de la famosa instalación de Díaz, en la segunda pusieron sus propios cuerpos en escena en contraste con las obras en la muestra, buscando resignificar su título en referencia al VIH/sida. Había diferencias en orígenes, poéticas, posicionamiento y accionar. Como puntualiza Catalina Valdés, las Yeguas “se diferenciaron de la Escena de Avanzada con una propuesta que apelaba a la libertad más que a las metáforas de la represión,”⁴⁵ expresada esta última con fuerza en el cuerpo como un cuerpo individual y social dolido, reprimido, sacrificial incluso, que plantearon poderosamente algunos artistas de la Avanzada. El cuerpo

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Jerónimo Duarte-Riascos, “La estrategia del pájaro carpintero. Consideraciones sobre la vigencia y singularidad de las Yeguas del Apocalipsis”, Sergio Delgado, María José Delpiano y José Falconi (editores), *Conceptual Stumblings: Arte en Chile, 1969s – 2000s*, David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, Cambridge, MA, 2022. <https://www.conceptualstumblings.cl/ensayos/la-estrategia-del-pajaro-carpintero/>, s/p. Consultado el 9 de agosto de 2025.

⁴³ Nelly Richard, “Locas, alocadas”, en su *Abismos temporales. Feminismos, estéticas travestis y teoría queer*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2018, ps. 43-45.

⁴⁴ Nelly Richard, “...como una tiara de rubíes en la cabeza de un pato malandra... una conversación con Pedro Lemebel”, *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, n. 26, junio de 2003.

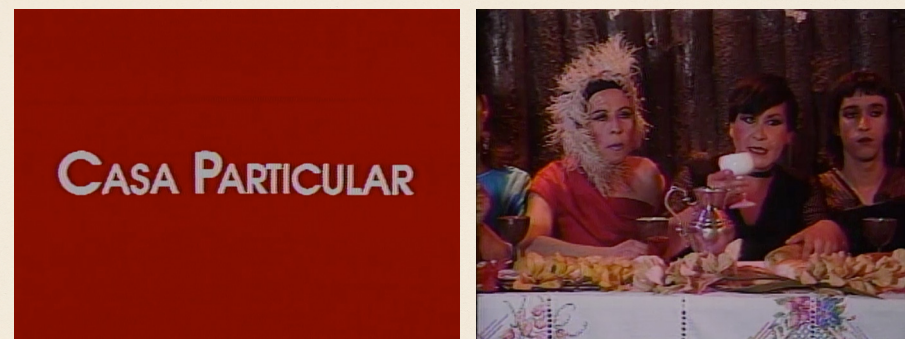
⁴⁵ Catalina Valdés, Gerardo Mosquera (editor), *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*, Puro Chile, Santiago de Chile, 2006, p. 568.

de las Yeguas no negaba la represión, pero a menudo la enfrentaba con un cuerpo gozador, desfachatado, que se manifestaba con escándalo en situaciones donde su sola presencia travestida alteraba las políticas del dominio. La proclamación homosexual era una afirmación, y a la vez un instrumento apto para una crítica social más amplia. Y no se trataba sólo de la subversión provocada por el cuerpo travestido, sino de su operación rebelde en el espacio público, que desestabilizaban. Sus acciones eran agresivas, más afirmativas que negadoras, no victimistas, proclamaban una agencia actuante. Por ejemplo, desnudas sobre una yegua “refundaban” la Universidad de Chile en 1988 en una acción memorable que aludía a la estatua ecuestre de Pedro de Valdivia, fundador de Santiago, mezclado con Lady Godiva. También interrumpían sorpresiva e irreverentemente un acto de apoyo al aspirante a la presidencia Patricio Aylwin travestidas y con un lienzo que proclamaba: “Homosexuales por el cambio”. La acción a la vez apoyaba al candidato y daba visibilidad a la sexualidad disidente. Las Yeguas tampoco se adscribían a la seriedad y al rigorismo conceptual de la Avanzada: se divertían confrontando, valiéndose del humor y el sarcasmo corrosivos y denunciante; un “arte majadero” en palabras de Casas⁴⁶, con un imaginario “demencial”⁴⁷ a veces.

Resulta ilustrativo comparar las acciones de las Yeguas y las de Diamela Eltit en prostíbulos marginales. En 1980 Eltit realizó la acción *Zona de Dolor I* en un burdel en la calle Maipú, tras ponerse de acuerdo con las trabajadoras sexuales durante visitas previas. En su acción se cortó y quemó con ácido los antebrazos y los pies, leyó fragmentos de su novela inédita *Por la patria* (título que cambiará más tarde por *Lumpérica*) dentro del prostíbulo, teniendo como oyentes a las prostitutas, algún cliente y unos pocos invitados del mundo del arte. Finalmente lavó agachada la acera a la entrada del establecimiento. Estas acciones fueron documentadas en un video. Las Yeguas, que habían visitado varias veces un prostíbulo travesti en la calle San Camilo, familiarizándose con las trabajadoras sexuales, realizaron la acción *Estrellada San Camilo* en la acera frente al prostíbulo en 1989. Semidesnudas y pintadas de blanco con dibujos negros en el cuerpo, trazaron estrellas fosforescentes sobre la acera, a la manera del Paseo de la Fama en Hollywood, acción iluminada por potentes focos de filmación. Un mes después participaron travestidas en el video de Gloria Camiruaga *Casa particular*, haciendo una parodia de *La última cena* con las travestis y participando en una fiesta donde Casas cantó un tango.

⁴⁶ Catálogo de la exposición *Lo que el sida se llevó: Yeguas del Apocalipsis*, D21 Proyectos de Arte, Santiago de Chile, 2011, p. 6.

⁴⁷ *Ibidem*.



La última cena, 1989

Autoría audiovisual de *Casa Particular*: Gloria Camiruaga

Aparte de la coincidencia en accionar en prostíbulos marginales y en la calle frente a ellos, las diferencias son de fondo. Eltit lacera su cuerpo, posiblemente relacionando su dolor individual con el sufrimiento del país bajo la dictadura de Pinochet, y proyectándolo como un acto físico sacrificial para leer su novela, vestida de negro, en el burdel. La lectura debe haber sido una representación más que una comunicación: es muy difícil que las trabajadoras sexuales pudieran comprenderla, ya que resulta una lectura difícil aún para entendidos. Eltit se humilla después limpiando agachada, trabajosamente, la acera ante el prostíbulo. Ella define estas acciones como un “arte de la intención”, que enuncia una salvación de “los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados”⁴⁸, que son a la vez “la plusvalía del sistema: su suma dignidad”⁴⁹, proclamada en la aspiración a una utopía social revolucionaria: “es nuestra intención que esas calles se abran algún día y que sus hijos copen los colegios y las universidades”⁵⁰. Así, el arte de la intención tiene resonancias de aquel “se abrirán las grandes alamedas” de las últimas palabras de Salvador Allende, y de expiación cristiana.

El espíritu de las acciones de las Yeguas en el prostíbulo es muy diferente. El prostíbulo es travesti, no heterosexual. No hay dolor sino fiesta. Como dice Duarte-Riascos: “El cuerpo de la Avanzada fue sufriente; el de las Yeguas, hedonista”⁵¹. Más allá, al burdel no hay que limpiarlo, sino exaltarlo. No hay mortificación cuasi religiosa sino burla

⁴⁸ Diamela Eltit, “Arte de la intención”, 1980, *Fundamentos*, Santiago de Chile. <http://www.lettras.mysite.com/diamela240701.htm>. Consultado el 8 de agosto de 2025.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Duarte-Riascos, *op. cit.*, s/p.

sarcástica y ambivalente a la religión. Casas ha exclamado: “hasta cuándo esta cosa cristiana, de limpiar con cloro las puertas de los prostíbulos, o sea, nosotros poníamos estrellas en las puertas de los prostíbulos”⁵². No se busca la superación salvífera de la prostitución sino la proclamación de su mundo propio, darle visibilidad, enaltecimiento y participación social. Ambas posiciones son respetables. La diferencia principal es que las acciones de Eltit meten el arte como entidad externa dentro del prostíbulo y hablan a las prostitutas en un lenguaje ajeno. Las Yeguas, al contrario, meten el burdel dentro del arte, hacen que el arte participe del contexto y hable su lenguaje.

Las acciones de las Yeguas podrían considerarse bajo la noción bajtiniana de la carnavalización como respuesta anti-aristocrática de la cultura “baja” contra la moral y las instituciones impuestas, a partir del modelo cultural del carnaval. La carnavalización se manifiesta en la desestabilización del absoluto, la burla de las jerarquías, su inversión e hibridación, la ambivalencia dialógica de los opuestos en un lenguaje polifónico. Usa el humor como acción a la vez destructora y renovadora, con el grotesco como expresión del cuerpo biológico. En resumen, subvierte el orden existente, sus normas, instituciones y discursos⁵³. Así, las Yeguas crearon siempre espacios de libertad donde los órdenes se invertían y lo marginal, lo no aceptado, lo cuir, tomaba agencia. Toda esta perspectiva está en la base de la contraposición de la dupla con algunas poéticas de la Avanzada, aunque no con otras. No obstante, para las Yeguas el carnaval podía reunir a Eros y Tánatos. En la dedicatoria de *Loco afán. Crónicas del sidario*, Lebel incluye “a los que danzaron en el carnaval ceniciento / y hoy solo queda el vaho de un recuerdo”⁵⁴. La frase “carnaval ceniciento” une la fiesta libertaria, desafiante y de resistencia, con la muerte y el luto traídos por la epidemia del VIH/sida.

Las Yeguas del Apocalipsis contribuyeron a la afirmación de las diferencias y al avance de las políticas sociales, culturales y de género en Chile y más allá. Su legado se mantiene muy vigente hoy día, con el espacio conquistado por las comunidades LGTBQ+ (a lo que ellas mucho coadyuvaron) y el artivismo enfrentado al poder y la represión, y aumenta su filo en estos tiempos de auge de la ultraderecha. La radicalidad del cuestionamiento activo de las Yeguas a los prejuicios y a las estructuras dominantes, su subversión interseccional de lo establecido, junto con su

⁵² Barraza, *op. cit.*

⁵³ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

⁵⁴ Lemebel, *op. cit.*

imagería visual y sus acciones duras e irruptoras, son paradigmáticos de una praxis política del arte, en el sentido más trascendente de “un horizonte libertario”⁵⁵ personal y social. Esta retrospectiva constituye un esfuerzo por presentar el universo de este trabajo en toda su extensión hasta donde es posible, y por reactivar su fuerza crítica hacia el presente. El desinterés de las artistas por conservar la memoria de sus actos fue un abandono del pasado: su territorio era el presente activo. No era, **es** el presente: las Yeguas nos siguen haciendo falta.



Refundación de la Universidad de Chile, ca. 1987
Registro: Carlos Berenguer

⁵⁵ Alejandro de la Fuente, *Colizas del arte buscando una patria... op. cit.*, p. 72.



Lo que el sida se llevó, 1989
Registro: Mario Vivado







Instalamos pajaritos como palomas
en alambritos, ca. 1990
Registro: Pedro Marinello



honrar la vida honrar la vida
 honrar la vida romper los sellos

honrar la vida
 honrar la vida
 romper los sellos
 romper los sellos
 romper los sellos
 romper los sellos

ROMPER LOS SELLOS HONRAR LA VIDA

DIAMELA ELTIT (*)

romper los sellos
 honrar la vida

honrar la vida romper los sellos.
 romper los sellos
 romper los sellos
 romper los sellos
 romper los sellos
 romper los sellos

La primera acción del colectivo “Las Yeguas del Apocalipsis”, conformado en 1987, radicó, desde mi perspectiva, en la creación del nombre que se otorgaron. Se construyeron como colectivo artístico cultural a partir de una denominación totalmente disruptiva, ejercida en medio del espacio chileno dictatorial. Aunque aún se mantenía al país cautelado por signos mortíferos y vigilantes, ya existían diversos espacios opositores que se organizaban para demandar el fin de la prolongada dictadura que iba a definirse el año 1988 mediante el NO en las urnas, para generar en 1990 la transición a la democracia.

El “nacimiento” social de las yeguas, su bautizo alucinante y profano, fue resonante, certero en el campo cultural debido al efecto de la estela del poder indiscutible emanado de su origen bíblico: “Los cuatro jinetes del apocalipsis”, contenido en el Nuevo Testamento. Un escenario protagonizado por los jinetes que atravesaron y continúan atravesando los tiempos que se replican en diversos espacios donde se cruza el mito religioso, el “pop” y las turbulencias góticas.

La palabra “apocalipsis” proviene del griego y significa develar o como afirmaba José Donoso, implica correr el tupido velo. En el relato, los cuatro jinetes montados en caballos de diversos colores fueron los encargados de romper los sellos del libro apocalíptico y diseminar su contenido ante la colectividad. Ese fue el desafío y la tarea política que debieron asumir: abrir los sellos que prohibían la lectura del tiempo nefasto contenido en el libro para así visibilizar una realidad catastrófica que era necesario explicitar para ponerle fin.

Así, en esta escena bíblica, son entonces los caballos de distintos colores los que transportan a sus jinetes que irrumpen para denunciar el poder, el hambre, la guerra, la muerte. El apocalipsis entonces no es el final, sino en la medida que el libro se abre y muestra los males sociales, se inicia una forma de deconstrucción que permite la suspensión impune de su ejercicio, porque la ruptura de los sellos revela y devela el fin de un tiempo o de “ese” tiempo que, a su vez, permite iniciar un nuevo ciclo social. Es importante relacionar la puesta en marcha de las Yeguas con el inminente fin de la dictadura como totalitarismo pues ya el libro sellado por más de una década se empezó a abrir para desencadenar el fin que ya se vislumbraba.

(*) **Diamela Eltit** (1949)

Escritora y docente chilena, figura esencial de la literatura. Integrante fundadora del Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Destacan sus novelas *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986), entre otras.

Recibió el Premio Nacional de Literatura 2018 y el Premio Internacional Carlos Fuentes en 2021, entre otros reconocimientos.

De esa manera, la emergencia del colectivo se fundó en esa escena bíblica, la inscribió mediante una re-vuelta elocuente y así se realizó su primera y poderosa intervención. Su emergencia produjo una plataforma de sentidos que resultaron ineludibles, maquínicos, articulados en la fusión entre el jinete y el animal, poniendo de relieve la categoría, digamos, hembra, como sede asimétrica, meramente reproductiva, ajena al prestigio productivo: la yegua. Una yegua que por su uso lingüístico se desliza hacia la animalización de la mujer como ofensa y desmán machista, pero que, en el colectivo, sin renunciar a esa operación discursiva, se erigió como desafío y desenfreno cultural.

Desde este escenario -el del nombre- el colectivo formado por Pancho Casas y Pedro Lemebel, construyó una “avanzada política múltiple” extremadamente compleja pues contenía una poética transgresora porque instaló la acción de romper los sellos y abrir el libro que develaba la violencia, la desigualdad, el hambre y la guerra en contra de las identidades y las disidencias. Esa es la primera gran escena, la ruptura y el deseo de poner fin a un estado de cosas, para que desde el nombre o desde ese preciso nombre, instalar un libro abierto, un libro yegua para construir de manera desafiante el deseo político de incidir desde la disidencia y la diferencia.

Las dos Fridas-Yeguas marcan un momento ultra significativo en la inscripción nacional e internacional del colectivo. Su realización implicó el ingreso a una de las obras latinoamericanas más importantes elaboradas desde Latinoamérica: *Las dos Fridas* de la pintora mexicana Frida Kahlo, para resignificarla, reactivarla y disponerla como una creativa sede identitaria a partir de una politización, desde el arte, de esos cuerpos yeguas -doble y doblaje- cuerpos que exigen su protagonismo, su dualidad, su viaje desde la pintura a la pose fotográfica para restablecerse como pinturas Fridas en una acción inesperada y, desde luego, colosal.

Las yeguas llegaron para sumarse y sumar de manera frontal, junto a la historia de la extensa criminalidad dictatorial, la opresión a las disidencias como campo social, como sede de impugnación, como castigo. Mostraron un camino áspero y segregador y desde esa superficie conceptual, iniciaron las acciones que iban a imponer un orden y un desorden estético-cultural.

Desencadenaron una suma de intervenciones. Una tras otra y otra, efímeras o extensas, documentadas o sin registro. Intervenir mediante una acción de arte, significa interrumpir los ejes de una determinada circunstancia. En esos años, el concepto de “performance” no estaba establecido en el circuito chileno, entonces es más pertinente referirse a estas intervenciones como “acciones” que iluminaron la producción de acontecimientos.



Performance *Las Dos Fridas*
realizada en Galería Bucci, 1990
Registro: Ulises Nilo

Una de las acciones que me resulta más intensa y compleja es *La Conquista de América* que realizaron las yeguas, Pancho y Pedro, en la sede de Derechos Humanos, bailaron cueca sobre un mapa de América, cubierto por vidrios rotos de botellas de Coca Cola. Lo hicieron un 12 de Octubre, día que nombra la irrupción colonizadora de América considerada como una de las más devastadoras y mortíferas de la historia y que Carlos Marx señala como el origen del capitalismo.

Esa acción debe ser leída en relación a la "cueca sola", pues el baile nacional, ya sabemos, fue una impecable, política e inolvidable acción de las mujeres familiares de detenidos desaparecidos que bailaron la denuncia y la protesta, así se generó una poética del desamparo, elocuente y significativa. El ultra reconocido cantante inglés, Sting, compuso la canción "Ellas bailan solas" como un homenaje a las mujeres familiares, a las víctimas chilenas y a la memoria social.

Las Yeguas del Apocalipsis bailaron esa cueca en un lugar exacto: el sitio de la Comisión Chilena de Derechos Humanos. Aunque esta cueca les pertenece a las mujeres familiares de desaparecidos, la acción de las yeguas, junto con citarlas, detonó nuevos sentidos, abrió un escenario marcado por otra soledad, por una prolongada y extensa falta, por un no. Ese baile nacional doloroso (los vidrios) el mapa, expuso la discriminación nacional, geográficamente extensa punzante, que hería el acto de bailar y exponía la caminata. De esa manera la cueca bailada por el colectivo, se incorporó a través de la cita a los detenidos desaparecidos como uno de los actos más alevosos de la dictadura y sumó a los cuerpos disidentes también como ausencia, como desaparición forzada por el asedio y el hostigamiento barrial, escolar, familiar, laboral.

Esa cueca abrió una fisura en la apretada trama de la negación, la violencia y la discordia, permaneció como signo y síntoma que hizo de las yeguas un acontecimiento pues ese día rompieron un sello al llevar hasta la sede de Derechos Humanos una acción de arte solemne que re-textualizó los cuerpos y activó el horizonte de una búsqueda prolongada, interminable.

Y la ciudad. La calle. El barrio. Los barrios prostibularios adquieren un estatuto innegable. Por una parte, devalúan las cuadras, pero también se establecen como zonas comerciales donde el precio del cuerpo es la mercancía que se transa. La prostituta forma parte no sólo de la vida social más concreta sino también es central en obras literarias, en teatro, cine. Es la contracara de la mujer piadosa, es la amenaza del derrumbe, es la fiesta permanente y la caída final.

Las yeguas acudieron a la calle San Camilo que albergaba el barrio prostibulario destacado por su oferta travesti. Allí estrellaron la calle de manera ceremonial para hacer del cuerpo travesti el centro, la estrella de la noche en la calle santa. Ya una serie de teóricos y teóricas han indagado en el género y los cuerpos, se ha puesto de manifiesto el género como construcción y fetiche, la prensa roja ha relevado la necropolítica ejercida de manera sostenida sobre el travestismo, han mostrado como el travesti "es" género, de qué manera lo elabora a partir del deseo masculino y cómo el género "femenino" para ser un género-feliz requiere hoy mismo de químicos, pabellones, anestésicos, quiero decir, capital.

Claudia Rodríguez, la escritora travesti, en su libro *Ciencia Ficción Travesti* abordó una categoría sexual que aún no está lo suficientemente instaurada ni analizada teóricamente en relación a los hombres heterosexuales. Se refiere a la práctica referida a los heterosexuales que transitan las noches buscando prostitutas travestis. Ella señala que lo que en verdad desean es acceder a mujeres con pene. Ese es el centro de su deseo, su exacta búsqueda. Su texto abre un sello que muestra una práctica sexual que los discursos sociales no han examinado con prolijidad, en la medida que allí se establece para los clientes una situación precisa, la necesaria confluencia en los cuerpos deseados entre sexo y género que no resultan adversos para el cliente sino complementarios, necesarios, eróticos.

Entonces, en el barrio, en la calle San Camilo, el prostituto travesti, sede de marginación y maltrato, porta saberes indispensables que merecen ser liberados y analizados para examinar "esa" heterosexualidad que convoca la travesti.

Las yeguas, aunque terminaron su cabalgata, están presentes como referentes porque abrieron el libro apocalíptico, un libro que se reabrirá una y otra vez si se precipita el castigo, la negación, la guerra y el hambre en contra de las identidades y el nomadismo corporal, un castigo ocasionado por las estrategias destructivas del fascismo.

yeguas desbocadas
 yeguas desbocadas
 yeguas desbocadas desbocadas

yeguas desbocadas yeguas desbocadas
 yeguas desbocadas

YEGUAS DESBOCADAS

TICIO ESCOBAR (*)

yeguas desbocadas
 desbocadas
 desbocadas
 desbocadas
 desbocadas
 desbocadas
 desbocadas

yeguas desbocadas
 yeg
 yeg

La irrupción y la relativamente breve permanencia de las Yeguas del Apocalipsis en la escena visual chilena trazaron una incisión hiriente en su historia. El asalto de este conjunto, integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, constituyó un acontecimiento, tanto por su carácter violentamente intempestivo como por la persistencia de las cuestiones que instalaron: cuestiones que, en cuanto vinculadas con zonas traumáticas y oscuros deseos y miedos, no pueden ser archivadas.

Según los registros, que titubean siempre en zonas turbias, aproximadamente en diez años las Yeguas realizaron entre quince y veinte acciones que llenaron de inquietudes y demandas el panorama cultural de Chile y despertaron ecos amenazantes, o promisorios, que siguen resonando en América Latina. La feroz fuerza de este dúo no se tradujo solo en las denuncias de las violaciones de los derechos humanos cometidas durante la dictadura y continuadas, en parte, durante los primeros años de la transición, y no se manifestó solo en los reclamos de colectivos disidentes, especialmente los homo y transexuales. Se expresó, sobre todo, en una manera alternativa de concebir y entamar el arte y la política; una estrategia provista de ostensible singularidad, aunque apoyada, sin duda, en los entonces recientes pensamientos y prácticas del medio santiaguino.

La crisis de la moderna autonomía estético-formal plantea al arte contemporáneo un problema complejo. ¿Cómo delimitar el campo de lo artístico una vez abiertas sus fronteras a la intrusión de contenidos políticos y socioculturales oriundos de regiones extramuros? Este problema acarrea otro: el concepto de representación se encuentra en crisis en los ámbitos de la política y el arte. Pero, ¿cómo procesar operaciones de arte más allá del orden simbólico, los códigos y lenguajes que conforman el andamiaje representacional? La crítica de la representación no intenta anular esta instancia, sino deconstruirla, volverla vulnerable; transgredir sus límites para imaginar lo real imposible.

(*) Ticio Escobar (1947)

Teórico, crítico, historiador, curador, antropólogo y promotor cultural paraguayo. Actual director del Centro de Artes Visuales del Museo del Barro en Asunción y fundador del Museo de Arte Indígena de Paraguay. Fue Director de Cultura de la Municipalidad de Asunción (1991-1996) y Ministro de Cultura de Paraguay (2008-2012). Ha sido curador de la muestra *Tres Fronteras* de la 6ª Bienal del Mercosur (2007), curador general de la Trienal de Chile (2009) y del Pabellón de Chile en la Bienal de Arte de Venecia en 2017. Ha publicado *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular, La maldición de Nemur, y El arte fuera de sí*, entre otros libros.

Uno de los caminos para asumir, que no resolver, estas cuestiones intrincadas es recurrir a los expedientes del rito, capaces de mantener oscilantes los términos del litigio forma/contenido. Las Yeguas... conservan en tensión irresuelta las oposiciones entre el arte y la política (la sociedad, la vida) y entre las instancias de los representados y sus representantes. Para hacerlo apelan a acciones rituales capaces de mantener abierto (como lo hacen todos los ritos) el tránsito entre ámbitos diferentes. No representan sus cuerpos: los presentan. Y más que reclamar los derechos LGBTIQ+, los ejercen. Descaradamente. Tal como sucede en un ritual indígena, los oficiantes no representan a sus dioses o a sus antepasados muertos, sino que los convocan al círculo ceremonial y, por un instante, son ellos mismos y son los otros simultáneamente. Cruzan la cuarta pared del teatro, como tanto quisiera hacerlo el arte, para saltar al aire libre de la existencia, a la intemperie del mundo. Las acciones de las Yeguas... se internan en los bajos fondos o perturban las instituciones de Santiago atravesando el contorno del círculo de la representación para hacer de las zonas lumpen o de los sitios de exhibición otras escenas, nuevos lugares inventados aquí-y-ahora. Son lugares ambiguos, al mismo tiempo reales y representados. Por eso cada término allí nombrado tiene alcances equívocos: las escenas son provisionales (en el doble sentido de transitorias y precarias), son contingentes (tanto sujetas al azar como expuestas a riesgo) y son remisas a ser encasilladas en géneros

(en la acepción de constructos de sexualidad, pero también, en la de clasificaciones referidas al arte). Y, por eso, las acciones escapan a toda categoría establecida y a toda posibilidad de clausurar sus significaciones, que discurren en cursos diferentes y, aun, contrarios, aunque el sentido de resistencia de cualquier forma de discriminación se mantiene constante.

Este texto toma como caso una obra clave de las Yeguas del Apocalipsis: *La conquista de América*, representada (presentada) en 1989 en la Sede de la Comisión Chilena de los Derechos Humanos con motivo de la celebración del Día de la Raza el 12 de octubre. La acción es simple en su coreografía y en su montaje, pero los potentes significados que dispara en distintas direcciones vuelven la obra compleja y, en algunos puntos, indescifrable. Se simplifica el registro de esta performance para recalcar cuatro figuras que dan indicios de lo recién expuesto. *La conquista de América* consiste en la interpretación de una cueca, danza tradicional chilena, cuyos intérpretes bailan descalzos sobre un mapa de América Latina cubierto de fragmentos de botellas de vidrio de Coca-Cola. Ambos llevan el torso desnudo y, adheridos a él, sendos *walkmans* que transmiten la música.

La primera figura corresponde a la cueca misma, que acumula sucesivas apropiaciones históricas, provoca tergiversaciones estético-políticas y activa movimientos sinérgicos entre ellas. Una de las apropiaciones es la que hace la cueca criolla chilena de la jota española, señalada como posible origen suyo. Otra, corresponde a la realizada por la dictadura chilena, que la declara danza nacional por decreto del 6 de noviembre de 1979, con un sentido patriotero-oficialista desprovisto de arraigo popular. Una tercera, llamada “cueca sola”, es bailada por mujeres de luto para expresar su soledad y denunciar la ausencia de los muertos y desaparecidos bajo el régimen de Pinochet. La “cueca maricona”, la danza de las Yeguas, pone en fricción las versiones anteriores y dispara significaciones que aluden a la tensión colonial de su origen, disputan el sentido nacional-militarista otorgado por la dictadura y se adhieren solidariamente al dolor de las víctimas de la dictadura. Pero también deconstruyen el sentido heteropatriarcal de la danza tradicional a cargo de un hombre y una mujer.

La segunda figura es la de la Coca-Cola, emblema del imperio americano que sostuvo la dictadura militar chilena, entre otras tantas. La botella trizada puede aludir a la voluntad de hacer añicos un sistema que sigue colonizando el mundo en clave de globalización neoliberal o neoconservadora. Pero los fragmentos cuyos filos hieren los pies desnudos de los danzantes también pueden connotar los pesares de la “cueca sola”



La conquista de América, 1989
Vista de registros en sala

y la “cueca maricona”, más vinculadas con los dolores de la pérdida y el baldón de la diferencia que con la alegría de la cueca festiva. De hecho, solo los bailarones escuchan la música transmitida, o se supone que la escuchan; transmitidas por los *walkmans*, ella no es percibida por los asistentes, a quienes solo llegan los inquietantes crujidos de los vidrios rotos o, quizá, los ayes del sufrimiento contenido apenas.

Tercera figura: el mapa de América Latina que cubre el tablado. Es un mapa cuya carencia de divisiones limítrofes internas puede sugerir tanto la vieja utopía de la anulación de las fronteras geográficas como la nivelación de los Estados nacionales del Cono Sur en clave represiva producida por la siniestra Operación Cóndor. Pero también sugiere la homogeneización neocolonial que busca uniformizar los territorios en provecho de la expansión del capitalismo globalizante. Es un mapa manchado con sangre de los danzantes, heridos por el vidrio de las botellas rotas. Sangre de redención auto-sacrificial que tiñe los ritos trágicos. Metáfora, quizá, de *Las venas abiertas de América Latina*, nombradas por Eduardo Galeano, o de los rastros del martirio de los indígenas que resistían (que resisten) la colonización. Según relatos míticos de los guaraníes de la región misionera compartida por Argentina, Brasil y Paraguay, el color rojo de la tierra paranaense se debe a la sangre derramada en combate por los indígenas resistentes. Por último, la sangre vertida en esta danza brutal es vinculada por casi todos los comentaristas de esta obra con la estigmatización de la figura homosexual basada en el pánico paranoico que causaba en esos años el temor al contagio del sida. La amenaza del intercambio de flujos también es tratada en la performance-instalación *Las dos Fridas*, 1990, que conecta a las dos artistas mediante una sonda de transfusión sanguínea, así como en la obra *Alacranes en la marcha*, 1994, que incluye jeringas desechables cargadas con sangre.

La cuarta figura, la del cuerpo, cruza transversalmente las anteriores. El cuerpo intruso actúa como evidencia de lo que, omitido, exige un lugar en la escena estético-política. El cuerpo marginado del homosexual y del trans; el cuerpo indígena, lumpen, desaparecido: el que, infligido por esos atributos, no resulta apto para ser presentado en el espacio público, aun el flexibilizado por la lógica de targets de la cultura hegemónica y la corrección política de sus argumentos. No se trata ya del cuerpo del gay admitido en términos de la estética-ética light (del mercado) neoliberal, ni el del trans glamoroso de los espectáculos estelares y los nuevos cánones de la moda y la publicidad, sino del cuerpo del travesti-prostituta y el del “maricón” de los bajos fondos. Se trata del cuerpo de “Madonna”, el primer mapuche víctima del sida en los años ochenta, así como el

del trans indigente que no puede acceder a una operación exitosa de reasignación de sexo (presentado en la obra *Casa particular*, 1989). Las Yeguas... exponen diferentes discriminaciones (por género, por etnia, por clase social, por enfermedad) y las conectan en combinaciones deliberadamente sórdidas.

Esos acoples provocan cortocircuitos en el régimen de los significados y promueven formas alternativas de identificación de sexo-género y, por ende, de subjetividad; formas inconciliables con los catálogos de la cultura establecida. La presentación –política, estética– de esos modelos cismáticos puede contribuir a trazar estrategias micropolíticas que disputen al sistema hegemónico el control sobre la vida personal y social. Puede resistir el racismo contemporáneo mediante la exposición de los cuerpos vedados por un poder que se sostiene generando exclusión y manteniendo desigualdades.

No concebido como ilustrador de consignas o representación de inequidades sociales, sino como presentación, puesta del cuerpo, acción política en sí misma, el arte de las Yeguas del Apocalipsis propone estrategias diferentes para sortear la colonización de la sensibilidad y el pensamiento y permite imaginar otros mapas: lugares libres para la danza, el deseo y el goce.

2022

Texto inédito escrito para el libro no publicado *100 x 100. Arte en Chile*, editado por Patricio Pozo.

LAS YEGUAS TROYKAS:



QUE NO MUERA EL SEXO BAJO LOS PUENTES

Nota de Redacción: Los conceptos vertidos en esta sección corresponden a sus autores y ellos no representan necesariamente la línea editorial de la revista, la cual se expresa en la sección respectiva.

- Entonces... ¿en cuál sección? - y bueno... que se yo en cuál!!
Sodoma y Camorra, Agosto 89.

MI niño querido:

En este país salchicha donde todo se transa a espaldas de la mirada peatonal, en este invierno venenoso; la vieja sorda, el cojo juvilado, el tráfico de **FEAVISTA**, el paco preso, el peso para el cigarro, la Alameda **ALAMEDA**...caminando solas, yeguas-chilene, maricoviento del Pancho-Pedro, colizas del arte buscando una patria, un finón de machos para brindar por sodoma, la gran puta, **SODOMA -MIA**, la perseguida... **SAN CAMILA-MON AMOUR**, maricones forever, el derecho por el chico, el culo estandarte, el culo panfleto, los fletos y el "pan, trabajo, justicia y libertad"...Ahora que todo cambia, nosotros, las muñecas trágicas nos hacemos **PATAS-MALAS**, le jugamos al tiempo, damos las cara 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 en el cine **CAPRI**, asientos reclinables en los baños públicos... Filo con el under, cuicos que pagan quinientos pesos en **MATACAMAS**, con eyaculación precoz, cantando "**PERROS GAY**", estos chicos que no son duros más bien son chicos con problemas y que dicen "**VAMOS JUNTOS**" y es una mentira porque ahora no vamos juntos a ninguna parte. Las tribus se manejan solas; los gitanos, el lumpen los maracos, los apuestos jipis-pijes de **SAN ALFONSO**, los sudacas, el mmo **PUNKY** que me comí una noche, el frente **PATRIOTICO** (del frente) únicos cojones libertarios, en fin (suspiro)...**CHILITO-BOLAS**, sopa de naufrago, virgencita del neoprán... **CHILITO-HUECO**, apaleado travesti en la visita del **PAPA**, sucio lana traficando a **ALLENDE** bajo las lacrimógenas... **CHILITO - ROJO** que nos hecharon del **VIVA LA GENTE**.

¡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 **VOLODIA**, la guardia pretoriana casi nos hace puré de yeguas, el lienzo que no pudimos abrir decía "**HOMOSEXUALES POR EL CAMBIO**" como **YEGUAS TROYKAS** y no tenía ninguna falta **ORTO**gráfica, pero no lo entendieron... ¿cachay?

Afectuosamente las **Yeguas del Apocalipsis**.



Maricas de las ciudades de carne tumefacta y pensamiento inmuado...*



Que dan a los muchachos gotas de sucia muerte con amargo veneno.

¡Maricas de todo el mundo Asesinos de palomas!*



*Oda a Walt Whitman, fragmentos, F. García Lorca.

19

Que no muera el sexo bajo los puentes, 1989

Fuente: revista *Trauko*, N°16, p. 19

EXHIBITION TEXT

UNBRIDLED. YEGUAS DEL APOCALIPSIS. RETROSPECTIVE

This retrospective brings together, for the first time, all extant works and the surviving documentation of the ephemeral actions of the Yeguas del Apocalipsis (Mares of the Apocalypse), the duo formed by Francisco Casas (b. 1959) and Pedro Lemebel (1952–2015).

Writers turned artists, they were intensely active in Chile from 1987 to 1993, challenging the political and social contexts of the dictatorship and the country's transition to democracy. They did so both by unexpectedly bursting into public spaces with performative actions and through announced stagings, which they generally carried out either in drag or nude. Due both to the countercultural and often spontaneous nature of their work—largely unconcerned with documentation—and to institutional disinterest, a significant portion of their actions has remained undocumented. Hence, this exhibition presents some of them solely through description, based on memories.

The Yeguas rejected the established artistic protocols.

They independently practiced a militant transgender dissidence that was at once "Third World," poor, and situated in marginality from a radical left position. Their emancipatory actions inverted orders: what had been deemed unacceptable—the queer—acquired a destabilizing critical power. They disruptively used brazen, non-normative bodies, scandalously intruding into situations where their mere presence in drag altered the politics of domination.

This activity was always affirmative, never victimizing, and extended transversally from denouncing the dictatorship, the massacre in China, homophobia, and repressions of all kinds, to supporting the families of the disappeared, people living with HIV/AIDS, feminism, and critiquing a homosexual struggle focused solely on itself.

The artists contributed to the affirmation of difference and to the advancement of social, cultural, and gender politics in Chile and beyond. The radical nature of their challenge to prejudices and dominant structures, the intersectional subversion of their actions against the established order on both the right and the left, together with the provocative creativity of their visual imagery, are paradigmatic of a universal libertarian praxis of art.





EXPOSICIÓN

DESBOCADAS. YEGUAS DEL APOCALIPSIS. RETROSPECTIVA

ORGANIZA

Museo Nacional de Bellas Artes

DIRECTORA

Varinia Brodsky

CURADURÍA

Gerardo Mosquera

COORDINADORA ARTÍSTICA

Daniela Berger

ENCARGADA DE EXPOSICIONES

María de los Ángeles Marchant

PRODUCCIÓN

Pamela Fuentes
Alejandra Rivera
Pedro Fuentealba
Lorena Musa
Claudio Vidal
Nicolás Carrasco

DISEÑO MUSEOGRÁFICO

SISU Diseño

COMUNICACIONES

María José Vilches
Paula Fiamma
Paula Celis
Denisse Leighthon

MONTAJE

Adrián Gutiérrez
Stephan Aravena
Marcelo Céspedes
Gonzalo Espinoza
Mario Silva
Marcelo Zunino

ILUMINACIÓN

Jona Galaz

GESTIÓN DOCUMENTAL

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
ANGÉLICA PÉREZ GERMAIN MNBA

Alejandra Wolff
Anita María Moreno
Carlos Alarcón
Gonzalo Ramírez
Juan Pablo Muñoz

GESTIÓN PATRIMONIAL

Tania Salazar
María José Escudero
Eloísa Ide

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu
Matías Cornejo
Constanza Nilo
Mariana Vadell

TEXTO LENGUAJE CLARO

Natalia Miralles

COLABORADORES

Biblioteca Nacional
D21 Proyectos de Arte
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

AGRADECIMIENTOS

Francisco Casas
Pedro Montes
Álvaro Hoppe
Christian Rodríguez
Claudia Román
Jorge Aceituno
Leonora Calderón
Mario Vivado
Miguel Parra
Patricio Alarcón
Paz Errázuriz
Pedro Marinello
Tevo Díaz
Ulises Nilo
Carolina Jerez Berenguer
Rocío Ramos Camiruaga
Alejandro de la Fuente
Daniela Mardones
Geraldine Mardones
Fernanda Carvajal
Fernanda Pizarro
Inés Ortega-Márquez
Paola Guerrero

CATÁLOGO**COORDINACIÓN Y EDICIÓN**

Comité Editorial MNBA

TEXTOS

Varinia Brodsky
Yeguas del Apocalipsis
Gerardo Mosquera
Diamela Eltit
Ticio Escobar

DISEÑO CATÁLOGO

Claudio Vidal

CRÉDITOS FOTOGRAFÍCOS

Carlos Berenguer
Jorge Brantmayer
Leonora Calderón
Marcela Carrasco
Pedro Marinello
Ulises Nilo
Mario Vivado

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES**DIRECCIÓN**

Varinia Brodsky Zimmermann

ASISTENTE DIRECCIÓN

Ignacio Gallegos Cerda

ÁREA ARTÍSTICA

JEFA
Daniela Berger Prado

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

EXPOSICIONES

María de los Ángeles Marchant L.
Pamela Fuentes Miranda
Pedro Fuentealba Campos

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo
Claudio Vidal Hernández

INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA

Romina Díaz Navarrete

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

ARQUITECTURA Y MUSEOGRAFÍA

Camila Martorell Felis
Magdalena Vergara Vildósola

MONTAJE

Adrián Gutiérrez Villanueva
Stephan Aravena Manterola
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Jona Galaz Irarrázabal
Mario Silva Urrutia

ÁREA GESTIÓN PATRIMONIAL

JEFA
Tania Salazar Maestri

Eva Cancino Fuentes

Manuel Alvarado Cornejo
Carolina Correa Orozco
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro
Hugo Núñez Marcos
Florencia San Martín Guillén

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

ANGÉLICA PÉREZ GERMAIN

JEFA
Alejandra Wolff Rojas

Carlos Alarcón Cárdenas
Anita María Moreno Donoso
Juan Pablo Muñoz Rojas
Gonzalo Ramírez Cruz

ÁREA COMUNICACIONES Y RELACIONES INSTITUCIONALES

JEFA
María José Vilches García

Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz

ÁREA ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

JEFE
Manuel Arenas Bustos

Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Paola Santibáñez Palomera
Hugo Sepúlveda Cabas

SEGURIDAD

Rodrigo Barrera Jaña
Fernanda Cáceres Plaza
Alejandro Contreras Gutiérrez
Alejandro Díaz Moraga
Germán Flores Flores
Sergio Muñoz Sepulveda
Héctor Ojeda Ormero

Hernán Oyarce Ulloa
Roberto Sandoval Escárate
Eduardo Vargas Jara
Pablo Véliz Díaz
Jorge Viveros Reyes

AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE

Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo

INVITA



COLABORA

D21
PROYECTOS DE ARTE

APOYA



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *DESBOCADAS. YEGUAS DEL APOCALIPSIS. RETROSPECTIVA*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 20 de enero hasta el 19 de abril de 2026. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 1000 ejemplares, impresos en papel bond ahuesado de 90 grs.

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS DE ESTA EDICIÓN.

© Museo Nacional de Bellas Artes

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

www.mnba.gob.cl

