

DISIDENCIA SEXUAL EN LA FIGURA DE LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS DESDE UNA
PERSPECTIVA *QUEER* Y PERFORMÁTICA

SEXUAL DISSIDENCE IN LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS FROM A QUEER AND PERFORMATIVE
PERSPECTIVE

MARÍA JOSÉ FLORES GODOY
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO
mjfloresgodoy@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0005-5574-7421>

Recibido: 12 de septiembre de 2023

Aceptado: 8 de diciembre de 2023

Resumen

En el presente artículo trabajamos con la obra *Yo, yegua* de Francisco Casas con el objetivo de demostrar que en la representación que el texto hace de las yeguas del apocalipsis estas usan su cuerpo a través de la *performance* artística como crítica social de su época dictatorial y de su situación de marginación como sujetos *queer*. Cabe destacar que el concepto *queer* lo abordaremos desde la identidad abyecta que poseen las yeguas por el hecho de ser travestis homosexuales y que, pese a esto, son capaces de reivindicarse y formar una resistencia. Así pues, las yeguas se harán notar a través de la *performance* a modo de protesta en contra de la cultura heteronormativa. De esta forma, intentarán desestabilizar lo hegemónico, que entenderemos desde Pierre Bourdieu como la dominación masculina, la cual se refiere al patriarcado que determina el orden del mundo y sus estructuras sociales.

Palabras clave: *performance*, *queer*, travestis, resistencia, dominación masculina

Abstract

This article examines Francisco Casas' novel *Yo, Yegua* and demonstrates that in the representation of the yeguas del apocalipsis, the author uses their performativity bodies as a social critique of the dictatorship and their exclusion as a queer subject. We are going to understand the "queer" concept of the yeguas through their abject identity by the fact of being transvestite/homosexuals and, in spite of this, they have the ability to vindicate and resist. Because of this, the yeguas will make a name for themselves through the performance like a protest against the heteronormative culture. Thus, they will try to

destabilize the hegemony that Pierre Bourdieu understands as male domination, the patriarchy that determines the world order and its social structures.

Keywords: Performance, Queer, Travestis, Resistance, Male domination

El sociólogo francés, Pierre Bourdieu, propone en su libro *La dominación masculina* que existe una relación de dominación entre hombre y mujer, en que este se posiciona por sobre la voluntad de esta última y logra oprimirla. Es así como el patriarcado es una estructura social hegemónica que determina el orden y el funcionamiento de una mayoría. Bourdieu señala que:

Los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales. Eso puede llevar a una especie de autodepreciación, o sea de autodenigración sistemáticas, especialmente visible. (50-51)

Teniendo en cuenta la cita anterior, hay condiciones que para las mujeres pueden aparecer como condiciones aceptables y naturales. En otras palabras, se ejerce una violencia simbólica que permite el funcionamiento de lógicas de dominación y esquemas androcéntricos. Según Bourdieu, la violencia simbólica se ejerce a partir de esquemas mentales que son el producto de las relaciones de poder androcéntricas en las que están atrapadas las mujeres y no tienen otra opción que utilizarlos. Así, la violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador, ya que no dispone de esquemas para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores.

Si bien Bourdieu solo se enfoca en la relación entre hombre y mujer, y esta es representada como dominada, este pensamiento se puede extrapolar a nuestro tema, pues aquello que es diferente a la masculinidad –desde esta teoría– puede ser entendido desde la lógica de la dominación. Recordemos que “la peor

humillación para un hombre [consistía...] en verse convertido en mujer” (Bourdieu 36). Tomando en cuenta esto, la figura del travesti se trata de un hombre convertido en mujer y, por lo tanto, funcionaría bajo estas lógicas androcéntricas que someten tanto a la mujer como a lo que es feminizado. Y en este sentido, el homosexual se relaciona con esto último, con la “feminización”, por lo que también puede ser entendido desde la dominación masculina.

Ahora bien, cabe destacar que hay quienes rompen con este orden patriarcal y lógicas de dominación androcéntricas. En este caso, nos centraremos en la figura de las yeguas del apocalipsis representada en la novela de Francisco Casas *Yo, yegua*, ya que las yeguas como personajes feminizados no funcionan como dominados, sino que desafían y subvierten la dominación masculina a través de la *performance* artística y el travestismo. A su vez, se apoyan en su condición de marginados y la utilizan como una forma de resistencia.

Teniendo en cuenta lo dicho, cabe destacar que, a través de la figura de las yeguas del apocalipsis, se pone de manifiesto el cuerpo como un significante que evidencia la exclusión, en consonancia con lo que señala Giorgio Agamben en “Máquina antropológica”:

Como todo espacio de excepción, esta zona está en verdad perfectamente vacía, y lo verdaderamente humano que debe producirse es tan sólo el lugar de una decisión incesantemente actualizada, en la que las cesuras y sus rearticulaciones están siempre de nuevo deslocalizadas y desplazadas. Lo que debería obtenerse así no es, de todos modos, una vida animal ni una vida humana, sino sólo una vida separada y excluida de sí misma, tan sólo una *vida desnuda*. (76)

Es así como podemos decir que las yeguas del apocalipsis se presentan como vidas desnudas que no entran al sistema simbólico de reconocimiento hegemónico. Y a su vez, reafirman su desnudez al estilo *queer*, es decir, su vulnerabilidad la transforman en una forma de resistencia.

Un ejemplo de esto, lo vemos en la exageración del llamado mundo bajo – de lo vulnerable– a través de la pobreza, el lenguaje visceral y un travestismo que se caracteriza por ser del barrio. En palabras de Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* “[se trata de] la necesidad *de lo ‘bajo’ material y corporal que a la vez materializa y alivia*, liberando las cosas de la seriedad falaz” (339). Este mundo bajo en *Yo, yegua* es reafirmado al estilo *queer* como un modo

de resistencia a través de las yeguas, que se presentan como una especie de reinas *undery*, de este modo, se enfrentan contra el poder hegemónico.

Lo que hacen las yeguas del apocalipsis es afirmar su identidad desde los insultos, la discriminación y la violencia que reciben por parte de la cultura hegemónica. Y se identifican a sí mismas con lo más bajo: “Dentro del pequeño cuarto, la mierda se rebalsa de la taza. Apiladas alrededor del único urinario, como reinas magas junto al pesebre, las locas hacen su agosto” (Casas 126). Como reinas *under*, las yeguas del apocalipsis exageran el mundo bajo, entendido desde Bajtín a partir de lo visceral y lo material-corporal: “El rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal [...] es el cielo que desciende a la tierra y no al revés” (334). Es así como la orientación hacia lo bajo es característica de la alegría popular y el realismo grotesco.

Continuando con lo anterior, en *Yo, yegua* esto es posible de observar por ejemplo en las menciones del sexo anal y oral, de la mierda, de la mugre de las orejas, de urinarios, etc. Esto se complementa con la actitud *queer*, pues las yeguas se sienten orgullosas de lo más bajo, de lo grotesco –que es rechazado– que, según Bajtín, es un rebajamiento que resignifica lo bajo. Es decir, lo mejor reside en lo bajo y no en lo superior. Se trata pues, de una inversión. La exageración del mundo bajo mencionada en el párrafo anterior, la podemos observar en los travestis de *Yo, yegua*:

La loca resopla, gime, se araña, da gritos al cielo, hasta que encuentra un escotadísimo vestido rojo [...] De un brinco salta el muro de la costanera para caer parada en el agua mugrienta del río. Ahí se lava los sobacos para luego engalanarse con los trapos [...] saca unos pendientes brillantísimos y los enchufa en sus grandes orejas mugrientas, para luego proceder a pintarse el hocico hediondo a resaca. (28)

El mundo bajo lo vemos acentuado en las ropas (trapos), actitudes y descripción del espacio que rodea a las yeguas del apocalipsis desde un lenguaje visceral. Por ende, en el caso de *Yo, yegua*, tendremos un travestismo proveniente del mundo bajo. Además de potenciarse con el hecho de que María Félix y Dolores del Río se identifican con lo *undery*, por lo tanto, con lo grotesco.

Si bien podemos identificar a las yeguas del apocalipsis como vidas desnudas, hay variaciones dentro de la teoría que postula Agamben, pues las

yeguas sí articulan un lenguaje y asumen su condición de *vidas desnudas* con orgullo, y lo hacen a través del estilo *queer* y a través del uso de la *performance* artística como protesta. De manera que hay una resistencia en su propuesta artística, esto lo vemos por ejemplo en aquella *performance* en que las yeguas entran totalmente desnudas montadas en un caballo a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Las que fueron recibidas con “lluvia de papel, seguido de aplausos secos” (Casas 167). De modo que la *performance* artística de las yeguas genera disidencias y halagos, pero ellas apoyándose en una actitud *queer* no se permiten vulnerar ante el entorno. Al contrario, se resisten ante las burlas de universitarios y académicos y legitiman su identidad de vidas desnudas a través de su acción de arte, es decir, representan su vulnerabilidad y la transforman en una forma de resistencia. Se trata pues del excluido orgulloso de serlo y que lo expone públicamente. Esto como una forma de quitarle a la abyección sus efectos de dominación ya que, al asumir su desnudez, las injurias pierden su connotación. La resistencia se construye a partir de los mismos insultos y discriminaciones que les son achacados.

De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, es esencial la idea de protesta, ya que las yeguas utilizan el mismo discurso de la hegemonía que los ataca, en este caso ser tratados como vidas desnudas, y los resignifican. Es así como el discurso adquiere una connotación político-social. En el hecho de hacer una *performance* basada en las marcas de dominación está la efectividad de la crítica social que las yeguas del apocalipsis realizan, puesto que, desde lo *queer*, resignifican los mismos discursos que las oprimen. Es así como las yeguas en su identidad marginada convierten sus *performances* en un acto propicio para resistirse al poder hegemónico, y lo hacen dramatizando la marginación. Por lo que sus acciones de arte se caracterizan por ser sociales. En palabras de Antonio Prieto S.:

A partir de los 70s, el performance (como arte y como acción social) se convierte en un acto propicio para la articulación de identidades minoritarias, disidentes, subalternas [...] El performance se usa en resistencia al poder hegemónico [...] mediante estrategias de parodia, ironía, carnavalismo, transgresión [...] el performance articula, crea nuevos espacios, nuevas epistemologías identitarias. (1)

Por ejemplo, en la *performance* artística en que las yeguas llegaron vestidas de *vedettes* al Teatro Cariola interrumpiendo la proclamación presidencial de Patricio Aylwin: “En esa oportunidad, María y Dolores desplegaron un lienzo en que manifestaban su adhesión de las Nenúfares a la candidatura (Homosexuales por el cambio)” (Casas 19-20). Y, en esta ocasión, las yeguas besaron a la fuerza al futuro ministro de Educación Ricardo Lagos. En esta *performance* vemos que las yeguas no funcionan como dominadas, al contrario, crean y recuperan sus propios espacios a partir de aquellos que les son negados. La *performance* de las marcas de dominación lo vemos en la creación de un partido homosexual que sí las representa, a diferencia de la democracia ofrecida por Aylwin, que pese a ser para todos, no incluye identidades *queer*. También lo vemos en su mofa a las autoridades a través del beso que le dan a la fuerza a Lagos, en la cual se burlan de quienes no las representan. Los burlados son el propio poder ejecutivo y el mismo Estado representado en la figura de Patricio Aylwin y Ricardo Lagos, acción atrevida por parte de las yeguas que da cuenta de la existencia de una protesta y transgresión hacia las estructuras establecidas por el poder hegemónico.

Ahora bien, cabe destacar que cuando hablamos de sujetos abyectos, nos referimos a alguien “despreciable, vil en extremo” (RAE). Lo *queer* vendría a representar esta abyección, de hecho, esta palabra “servía para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social” (Preciado 14). Al mismo tiempo, es pertinente agregar que, según Beatriz Preciado, el insulto *queer* no tenía un contenido en específico, sino que reunía todas las señas de lo abyecto. Es así como quien utilizaba esta ofensa marginaba a aquel que era llamado de esa forma y lo marcaba como un extraño que estaba fuera del sistema de la representación heteronormativa. Tal y como lo vinculamos con la mudez de las vidas desnudas que no poseen un correlato simbólico en el lenguaje. Dentro del marco de nuestras discusiones, es importante destacar que el travestismo lo entenderemos desde Severo Sarduy, quien afirma que “El travesti no imita a la mujer. Para él, *á la limite*, no hay mujer, sabe –y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo–, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto” (1267). Es así como Sarduy nos dice que el travesti no copia, sino que simula, es decir, no se define y justifica a partir de proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, en la verosimilitud del modelo. De este modo, el travesti se caracteriza por ser *hipertélico* porque van más allá de su fin, de manera que la mujer no es el límite

donde se detiene la simulación. Se trata de una híper-mujer, cuya performance – ya que así lo entenderemos– no se reduce a un simple simulacro.

El travesti no solo ocupa la apariencia de la mujer, sino que en la nitidez del artificio muestra la coexistencia, en un solo cuerpo, de significantes masculinos y femeninos: “Lo que [...] significa es el pintarrajeo, la ocultación, el encubrimiento” (Sarduy 1151). Como una máscara que enmascara una máscara. En este sentido, lo que vemos a través del travestismo es una inversión sexual, donde significarse como mujer se constituye como una inversión. Esto lo podemos vincular a Bajtín, en tanto se lleva a cabo el procedimiento de invertir un significado. En este caso, se trata de un hombre que connota la apariencia de una mujer, que va más allá y se convierte en una híper-mujer.

Lo relevante de los travestis es que hacen de su cuerpo el soporte de la obra, el cual pintan y llenan de ornamentos. Se camuflan a través de lo cosmético, logrando la tachadura del macho, esto implica una especie de desaparición e invisibilidad del sexo masculino. Ahora bien, el hecho de que el cuerpo sea el soporte de la obra, nos permite vincularlo a la *performance* artística que como señalamos en párrafos anteriores, utiliza el cuerpo como una expresión de arte. En el caso de *Yo, yegua*, el cuerpo de los travestis se expresa como una forma de protesta y arma política, lo cual no aborda Sarduy en sus ensayos “La simulación” y “Escrito sobre un cuerpo”. De todas maneras, igual nos sirven las definiciones que este autor hace con respecto al travestismo, aunque nosotros las utilizaremos con un fin más político.

En esta relación entre *performance* artística y travestismo, Judith Butler afirma que en la actuación del género hay una alegoría de una pérdida que no se puede llorar y el travestismo expone u ofrece una alegoría de la melancolía heterosexual. Sigmund Freud entiende por melancolía la imaginación de un objeto perdido y, también, el hecho de que esa pérdida no sea integrada en la vida presente. Teniendo en cuenta la primera, entenderemos por melancolía heterosexual el concebir como objeto perdido la condición natural de ser mujer u hombre: “la melancolía mediante la cual se forma el género masculino partiendo de la negación a lamentar lo masculino como un objeto posible de amor; a su vez, el género femenino se forma (se adopta, se asume) a través de la fantasía incorporativa que excluye lo femenino como objeto posible de amor” (Butler 330-331). Como tal, se manifiesta como objeto perdido porque siendo una abstracción no se manifiesta naturalmente en ella o él. En consecuencia, la performatividad del género se torna necesaria y se refleja a través de una serie de discursos y

comportamientos dirigidos a afirmar la heterosexualidad en negación en vínculo con la homosexualidad.

Siguiendo con lo anterior, el travestismo “pone de relieve lo que después de todo, sólo está determinado en relación con lo hiperbólico: la cualidad subestimada, sobreentendida, de la performatividad heterosexual” (Butler 333). En otras palabras, el travestismo introduce la alegoría de la melancolía heterosexual, de acuerdo con el proceso de afirmación/negación, nombrado en el párrafo anterior, que en sus prácticas ponen en escena esa afirmación y artificialidad. Es así como podríamos decir, según Judith Butler, que la heterosexualidad opera a través de la producción regulada de versiones hiperbólicas del hombre y la mujer, que en su mayoría estas son actuaciones impuestas que no han sido elegidas, pero que se está obligado a negociar.

Lo que nos interesa a nosotros en relación con la *performance* y el travestismo, según Butler, es que lo que se actúa en el travestismo es el signo del género que “no es lo mismo que el cuerpo que figura pero que, sin ese cuerpo, no puede leerse” (332). Según Butler, entenderemos el signo como un imperativo de género que es menos una asignación que un mandato y, como tal, produce sus propias insubordinaciones. De este modo, veremos por ejemplo en *Yo, yegua* a homosexuales que siendo hombres actúan el signo del género y simulan ser mujeres, lo cual se constituye en una característica esencial del travestismo.

A su vez, la crítica social la podemos ver a través del travestismo que se identifica con el “mundo bajo”, es decir, con aquello que es marginado y reprimido, ya sea lo bajo popular como lo bajo visceral y corporal. Vemos así a las yeguas del apocalipsis como reinas *under* que se identifican con lo más bajo y lo presentan con orgullo. En este caso, se identifican con el baño de un bar bohemio: el Jaque Mate. Ellas son reinas, sacerdotisas, en las festividades de este bar (Casas 20). De esta manera, a través del travestismo las yeguas incluyen a un sector que no es ni legitimado ni reconocido hegemonícamente, a saber, el “mundo bajo”. Es así como la *performance* artística aparece ligada a una estética político-social que posiciona como lo privilegiado a lo marginal y lo hace desde lo *queer*. De modo que legitimar la identidad excluida se constituye en un acto de subversión que da cuenta de una actitud político-social, pues se trata de incluir la voz de una minoría (pobres, homosexuales y travestis) que no es escuchada por la hegemonía. Así esta es desestabilizada a través de actos performativos que exponen nuevos discursos que se caracterizan por ser disidentes. Se intenta así, intervenir en lo que se

encuentra normalizado por la dominación masculina y en este sentido, se anuncia una ruptura explícita con esta norma.

Destacamos también la identificación con la pobreza en las *performances* artísticas de las yeguas del apocalipsis que dan cuenta de que estas funcionan como acción social, tal y como lo trata Antonio Prieto S: “Los grupos subalternos usan el performance para cuestionar su construcción, como meros objetos. El performance permite atacar los supuestos que subyacen la dicotomía sujeto-objeto, los mecanismos que acallan a ciertos actores sociales” (1). Si bien es cuestionable abordar a las yeguas como subalternas ya que, aunque posean una postura disidente hacia los intelectuales aburguesados, de igual manera son letradas y son capaces de representarse a sí mismas. No obstante, sí podemos notar en ellas una identificación con lo subalterno. De hecho, ellas representan a los pobres como un sector marginado por parte de los más poderosos. Además, cabe destacar que las yeguas mismas se caracterizan como pobres y marginadas: “Babea, habla en sueños, recuerda su niñez de marica fea, agredida, humillada por la homofobia del arrabal que le tocó vivir” (Casas 74). Como tal, las yeguas se asocian a los arrabales poblacionales, y sintiendo orgullo de donde provienen atacan y cuestionan aquellos mecanismos que permiten la situación de marginación a través de sus actos performativos.

Teniendo presente lo anterior, podemos decir que, en *Yo, yegua*, se aborda una doble marginación. Es decir, la de los pobres y la identidad propia de las yeguas, que a través de la *performance* artística se transforma en resistencia, puesto que es legitimada y preferida por sobre lo reconocido hegemonícamente, por lo que las acciones de arte de estas tienen la función política-social de cuestionar y atacar los mecanismos hegemónicos que permiten la situación de marginación. Esta función de la *performance* artística, la podemos vincular con lo *queer*, ya que las yeguas transforman tanto su vulnerabilidad como la de los pobres en orgullo y, así, se reivindican a través y en contra de los discursos que intentaron repudiarlos y lo hacen performándolos.

Siguiendo con la idea de legitimación de los marginados, vemos que las yeguas del apocalipsis tienden a optar por lo barato: “Aún tiene los labios amoratados por el mosto barato, a falta de Helena Rubinstein, dijo la otra, ¡tinto no más!” (Casas 24). En *Yo, yegua* hay una constante mención de marcas o elementos pobres, lo cual notamos también en que los cuentos que vendían las yeguas estaban impresos en papel Kraft: “papel que ocupan generalmente en las carnicerías del barrio alto para envolver la carne” (Casas 27). Aquí nuevamente se

hace el contraste entre ricos y pobres, y las yeguas del apocalipsis representan a estos últimos. Y podemos notar que las yeguas reivindican la identidad marginada, dándole un lugar y una preferencia a través del orgullo que sienten al utilizar elementos precarios y al identificarse como pobres. Esto es por sobre lo rico y lo reconocido hegemónicamente, de manera que reivindican su abyección y le quitan así, sus efectos de dominación. Así, ya no se trata de sujetos con actitud de sometidos ante el poder, sino que disidentes ante él.

Ahora bien, es relevante subrayar que no solo la función social estaba presente en las *performances* artísticas de las yeguas del apocalipsis, sino que, como señalamos en párrafos anteriores, también la política. Esto lo notamos desde el origen mismo del nombre de las yeguas:

Fue durante la segunda noche que las malditas se bautizaron yeguas, Yeguas del apocalipsis, pensándose profetas de la pandemia que ya por esa fecha amenazaba con llevarse sus dignidades [...] Las penitentes en la conversa solidarizaban con el luto chileno. Se declararon comunistas, hoz y martillo. Una golpea y la otra corta. (Casas 124-125)

Las yeguas del apocalipsis le dan una función política a su arte y expresan su compromiso político con aquella parte de la sociedad que sufre por la dictadura de Augusto Pinochet. Su *performance* artística es como un arma (hoz y martillo) que utilizan según nosotros como un modo de crítica social. Como en la *performance* en que se critica a la democracia que no incluye a la homosexualidad a través de la candidatura de Patricio Aylwin, también tenemos aquella *performance* en que la Emperatriz (Carmen Berenguer) y las yeguas organizan una falsa ceremonia de premiación a Raúl Zurita, en la que las yeguas del apocalipsis coronaron al autor con una corona de espinas. Esto se puede ver como una crítica al academicismo y al mundo intelectual en sí. En estos ejemplos podemos notar que las acciones de arte de las yeguas funcionan como un arma que da cuenta de una crítica social que ataca a los sectores más poderosos como los políticos, los religiosos y a los intelectuales aburguesados. Esta crítica siempre apunta a la marginación en la que mantienen tanto a los pobres como a los sujetos abyectos.

El arte de las yeguas del apocalipsis se constituye en un arma para criticar a quienes las reprimen, y así protestar contra ellos. Tal y como nos dice Krzysztof Kulawik, en *Yo, yegua* el travestismo funciona como un arma para parodiar y criticar. De manera que se transforma en una expresión artística política-social de

inconformismo y oposición. Así, se busca descentrar y desestabilizar el poder hegemónico y, de este modo, el sujeto *queer* logra hacerse visible ante aquellos poderosos que no son capaces de escucharlo. Gracias a la actitud *queer* se trata de legitimar una identidad excluida y es realizado como un signo de resistencia en contra de la dominación masculina. De modo que las yeguas del apocalipsis no se someten ante quienes pretenden dominarlas y a su vez, dejarlas marginadas.

De hecho, Kulawik en su artículo “Travestir para reclamar espacios: La simulación sex-/text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena” nos cuenta que en el contexto chileno post golpe militar de 1973, y de fines de los setenta, emergieron grupos artísticos contestatarios y experimentales en lo artístico como el CADA (Colectivo de Arte de Acciones de Arte), constituido por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el poeta Raúl Zurita, la novelista Diamela Eltit. Así como el CADA se dedicaba a hacer sus *performances* artísticas en contra de la dictadura, estaban las Yeguas del Apocalipsis que como colectivo de arte, también se dedicaba a realizar actos performativos como un arma política, en la cual será muy importante el uso del travestismo que según Kulawik, funcionó como una expresión artístico-política de inconformismo y oposición. Cabe destacar que nosotros nos basamos en las yeguas del apocalipsis como personajes en *Yo, yegua* y no en los distintos registros históricos que existen del colectivo las Yeguas del Apocalipsis.

De acuerdo con las dificultades a las que se vieron enfrentadas las yeguas del apocalipsis, Gabriel Salazar nos dice que los grupos subalternos de oposición en época de dictadura se hallaban en una situación de relativo aislamiento político, por lo que adoptaron una actitud de reclusión en su propia identidad social, razón por la que reaccionaron con una sorda resistencia. Esto lo podemos observar, por ejemplo, en las yeguas del apocalipsis que como homosexuales y travestis son discriminados y violentados en dictadura, y como sujetos *queer* ocupan su vulnerabilidad como una forma de resistencia. En este sentido, para nosotros es relevante observar cómo, marginados como las yeguas del apocalipsis, fueron capaces de sobreponerse a la represión hasta el punto de subvertirla y producir críticas y denuncias sociales a partir de sus cuerpos.

Siguiendo con lo anterior, destacamos que a lo que nosotros nos interesa es el testimonio de las acciones de arte realizadas por las yeguas del apocalipsis y las distintas dificultades a las que se veían enfrentadas al momento de hacerlas. Tales como la violencia propia de la época dictatorial y las persecuciones que sufrían por parte de la policía. Y a partir de esto nos fijamos en la reacción de las

yeguas frente a la discriminación que soportaban al momento de hacer sus *performances* artísticas. De acuerdo con esto, entenderemos el testimonio como una “narración de urgencia”, término que John Beverley toma de René Jara para manifestar que: “La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha” (9). Y esto es precisamente lo que se observa en la narración de *Yo, yegua*, que da cuenta de las *performances* artísticas que realizaban como colectivo de arte, pero ante las dificultades de violencia, marginalización y represión podemos interpretar este testimonio como una “narración de urgencia”.

Para finalizar, destacamos aquí que, aunque *Yo, yegua* de Francisco Casas haya sido publicada durante la postdictadura, el contexto de la narración –el que nos interesa– está situado en la dictadura de Augusto Pinochet que comenzó en 1973 con el golpe de Estado y terminó en 1990. Periodo que se caracterizó por la violación a los derechos humanos y por prácticas de violencia que incluyeron persecuciones, torturas, asesinatos, entre otros. Testimonios de esto los encontramos en los informes Rettig y Valech. Ahora bien, nuestro foco está en la discriminación dirigida hacia los homosexuales durante esta época que claramente se evidencia en el libro *Yo, yegua* que funciona como un testimonio no solo de la violencia de la dictadura, sino también de las acciones de arte que realizó el colectivo artístico de las Yeguas del Apocalipsis, como instrumento de crítica y denuncia social. Sin embargo, cabe destacar que se trata de un testimonio intervenido por la autoficción, lo cual observamos por ejemplo en el personaje Dolores del Río que representa a Francisco Casas y que en la obra padece de cáncer y fallece, siendo que en la realidad Casas vive en Perú, está sano y sigue dedicándose a las *performances* artísticas. De todos modos, es posible rescatar un testimonio sobre la época, sobre la situación de marginación de las yeguas y sus *performances* artísticas.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. “Máquina antropológica”. *Lo abierto: el hombre y el animal*.

Adriana Hidalgo Editora, 2002.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza Editorial, 1987.

- Beverley, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, no. 25, 1987, pp. 7-16.
<http://www.jstor.org/stable/4530303>.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Traducido por Joaquín Jordá, Editorial Anagrama, 1999.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Paidós, 2002.
- Casas, Francisco. *Yo, yegua*. Seix Barral, 2004.
- Kulawik, Krzysztof. "Travestir para reclamar espacios: la simulación sex/tex-tual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena". *Alpha*, no. 26, 2008, pp. 101-117.
- Preciado, Beatriz. "'QUEER': historia de una palabra". *Parole de queer*, no. 1, 2009, pp. 14-17, https://es.scribd.com/fullscreen/79992238?access_key=key-2l64jqncgcgodxmcd3jr.
- Prieto S., Antonio. "En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más. (notas para una conferencia)". UNAM, 13 sep. 2002.
<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html>. Accesado el 20 diciembre 2023.
- Salazar, Gabriel. *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova): Historia, testimonio y reflexión*, Volumen 1, LOM, 2013.
- Sarduy, Severo. *Obra completa*, Tomo II, Editorial Sudamericana, 1999.