

Las Yeguas del Apocalipsis: reflexiones sobre dispositivos biopolíticos de control de la sexualidad visibilizados en la performance Las Dos Fridas

Por Joaquín Sáez Burgos

Palabras clave: biopoder, performance, disidencia sexual

RESUMEN

Se analiza la performance *Las Dos Fridas* (1990) del colectivo Las Yeguas del Apocalipsis como una práctica de resistencia frente a los dispositivos biopolíticos de control de la sexualidad en el Chile asestado por la dictadura cívico-militar y la crisis del VIH/sida. Sobre la base de un marco teórico que transita por los albores de la ciencia moderna, el dualismo cartesiano y el surgimiento del biopoder, se expone cómo la medicina, la psiquiatría y las instituciones sociales cimentaron las categorías de “lo normal” y patologizaron sexualidades periféricas, especialmente la homosexualidad. En esta línea, el advenimiento del sida es imaginado como dispositivo de intensificación del control, pletórico de significaciones morales, estigmatizantes y apocalípticas. La performance es leída como contradiscurso que desestabiliza estas lógicas mediante el uso del cuerpo como archivo, soporte simbólico y espacio político. Las Yeguas, a través del travestismo, la duplicidad corporal y la reapropiación de instrumentos biomédicos, subvierten el paradigma anatomo-fisiológico y el binarismo sexo-genérico, para instalar una corporalidad múltiple, afectiva y comunitaria. Asimismo, la duración, los gestos y la dimensión relacional de la acción performática configuran una memoria encarnada que denuncia la violencia histórica y reinscribe la diferencia como legitimidad y potencial político. En suma, *Las Dos Fridas* articula una poética del desacato que confronta y fisura el saber-poder biomédico y neoliberal.

INTRODUCCIÓN

Las Yeguas del Apocalipsis (1987) fue un colectivo de arte creado por dos colizas insurrectos, Pedro Lemebel y Francisco Casas, con el deseo de representar las homosexualidades periféricas y sus problemáticas en un Chile percutido por los estragos del sida y la violencia de la dictadura cívico-militar. Las Yeguas evocan un cuerpo agredido que irrumpe en la habitualidad mediante su escenificación memorial, deseante y artificiosa. La dupla expone un territorio-cuerpo eclosionado en los márgenes de la norma, incómodo y clandestino para el orden sociopolítico impuesto (Carvajal, 2023).

En 1990, escenificaron durante más de tres horas *Las Dos Fridas* en la Galería Bucci, Santiago. Allí, Lemebel y Casas aparecen a torso desnudo, con el pecho cubierto de trazos de óleo, tomados de la mano tras una cortina de plástico transparente sobre la que se proyectó el cuadro homónimo de Frida Kahlo (Yeguas del Apocalipsis, 2018).

Las Dos Fridas articula un acto performático de resistencia biopolítica, puesto que manifiesta un cuerpo torcido, anormal, inviable en su analidad y peligrosamente diferente. Opera como contradiscurso frente al poder represivo y la emergencia del sida como narrativa apocalíptica. Es relevante puesto que el cuerpo se transforma en soporte y archivo, superficie polisémica que disloca los regímenes de la ciencia moderna y el discurso biomédico patologizante.

Seguidamente, se plantean los fundamentos teóricos modernos sobre: 1) la emergencia de la ciencia moderna como sustento epistemológico de la medicalización e intervención de los cuerpos categorizados anormales, 2) la aparición del homosexual como sujeto susceptible del biopoder, y 3) el florecimiento de múltiples imaginaciones en torno al sida que funcionaron como justificación para dar continuidad e intensificar los mecanismos biopolíticos de control sobre la homosexualidad. Tales antecedentes históricos son posteriormente contestados y tensionados por Las Yeguas, a través de su performance *Las Dos Fridas*.



© YEGUAS DELAPOCALIPSIS, LAS DOS FRIDAS, 1990, PEDRO MARINELLO.

Las Dos Fridas (1990). Pedro Lemebel: Santiago (Chile) 1952–2015 | Francisco Casas: Santiago (Chile) 1959. Fotografía gentileza de Pedro Marinello.

De la ciencia moderna al biopoder

La ciencia moderna surge en el siglo XVII con el método científico de Galileo Galilei, quien plantea que la inteligibilidad de la naturaleza y el ser humano descansa en la física y las matemáticas (de Micheli, 2000; Besio y Serani, 2014). Posteriormente, Descartes desarrolla la idea del binarismo cuerpo-mente, fracturando la tradición escolástica mediante la institución del cuerpo del hombre como máquina de carne y huesos, signada por la razón y nombrada por el logos. Dicho cuerpo-materia, se opone al alma cognoscente o *cogito*, accesible a través de la desacreditación de los sentidos corporales, como puente hacia lo perfecto, claro y distinto (Espericueta, 2021; Uro y Gordon, 2017).

El dualismo cartesiano escinde el alma racional del cuerpo material especificado como entidad natural y objetiva, modelada según el cadáver anatómico y despojada de su dimensión sociocultural y simbólica. Así, emerge el paradigma epistemológico occidental del hombre-máquina, donde el cuerpo es una realidad mecánica, ahistórica y susceptible de matematizar y diseccionar; sentando las bases de la concepción mecanicista acerca de lo vivo, del hombre sano-enfermo y de la lógica operativa de la medicina moderna (Besio y Serani, 2014; Bonoris, 2016; De Mingo, 2010; Le Breton, 1990).

En el siglo XIX, el positivismo acentuó esta visión del cuerpo e instauró la normalidad como criterio de comprensión científica de la enfermedad (Besio y Serani, 2014). En este marco, Bernard establece parámetros estadísticos para definir lo normal y lo anormal, sobre la base de la enfermedad como desorden cuantificable de los mecanismos fisiológicos. Por su parte, Comte concibe lo patológico como una desviación respecto de lo normal (Peña y Paco, 2002).

En términos sanitarios, *lo positivo* designa lo objetivo y lo natural, aquello progresista en un sentido social y político, constituyendo un discurso de verdad absoluta que opera como referencia para las prácticas de intervención del cuerpo y que permea la organización sociocultural. De tal manera, se consolida una realidad dicotómica de lo normal-sano versus lo anormal-enfermo (Carvalleda, 2004, como se citó en Fantoni, 2021; Peña y Paco, 2002).

Cuerpo-máquina: control e intervención

Foucault (2005) plantea que el biopoder, que surgió en el siglo XVII, corresponde al modo en que el poder administra y regula la vida, mediante la implementación de dispositivos sobre el cuerpo, la reproducción y los placeres. Pretende insertar los cuerpos en la producción capitalista, optimizando y domesticando su fuerza vital.

El biopoder consta de dos nodos fundamentales: 1) la anatomopolítica del cuerpo humano, que desarrolla técnicas disciplinarias orientadas a la docilidad y la utilidad del cuerpo-máquina, y 2) la biopolítica del cuerpo-especie, a cargo de la regulación de fenómenos poblacionales como la natalidad, mortalidad y salud.

Así, la vida humana se inscribe en el dominio del saber-poder, del valor y la utilidad, donde es continuamente calificada, jerarquizada y regulada bajo criterios normativos encabezados por el aparato médico y administrativo, lo que posibilita una sociedad legítimamente normalizadora (Ibidem).

En el siglo XIX el dispositivo de la sexualidad se erigió como gran tecnología del biopoder, funcionando como una matriz disciplinaria y campo de regulación, puesto que propició: 1) una disciplina del cuerpo, su adiestramiento y distribución de

fuerzas, y 2) una técnica de intervención poblacional apoyada por la estadística. El biopoder se valió de exámenes médicos y psicológicos como instrumentos de vigilancia infinitesimal del cuerpo, y del despliegue de múltiples técnicas regulatorias de la proliferación de la especie, de la descendencia y salud pública, como la medicalización de la histeria femenina y la psiquiatrización de las perversiones. La sexualidad se articuló como asunto del poder-saber y la economía, como reflejo de la fuerza política y biológica de una población y asunto sensible de intervención (Ibidem).

De este modo, se implantó la categoría de “perversión” como modo de clasificar y patologizar a las sexualidades periféricas, entendidas como desviaciones de la heteronorma y del matrimonio reproductivo. Gracias a la psiquiatría, la pedagogía y el derecho, se definió un orden natural centrado en el matrimonio heterosexual y legal, y un orden contranatural, retorcido y socialmente intersticial, donde cabe el placer de quienes no aman al sexo opuesto. De esta taxonomía de la sexualidad, deriva una proliferación de la heterogeneidad sexual, atravesada por regulaciones dirigidas a abolir toda práctica sexual infecunda. Las formas de placer extramatrimonial se convierten en objeto del saber vinculado al vicio y al delito, y en campo de intervención biopolítica mediante su persecución y sometimiento a curas médicas (Foucault, 2005).

Continuidad histórica del estigma

En el siglo XIX el homosexual deviene en personaje. Si otrora el sodomita encarnaba un sujeto jurídico, ahora el homosexual constituye una anomalía anatomo-fisiológica que permea todas sus conductas como principio omnipresente, rostral y delatador. El homosexual se plantea como una especie entomológica y singular que es descrita por la psiquiatría como inversión de lo masculino y lo femenino (Foucault, 2005).

La perversión es expuesta para ser analizada a partir de su corporalidad y conductas. Para ello, es menester un biopoder próximo y riguroso, que se desarrolla a través de la confesión y una medicalización que se interna en el cuerpo-enfermo para develar su lesión, síntoma y disfunción. En este sentido, la perversión patente permite su implantación social, lo que dinamiza una economía circular de biopoder-placer, mutuamente reactivada: el deseo perverso es incitado por la transgresión y por el examen y la taxonomía que lo manifiestan (Ibidem).

Así, la homosexualidad, anteriormente definida como especie y perversión según el biopoder decimonónico, se convierte en blanco privilegiado para que el sida, lejos de un fenómeno epidemiológico, fuese leído como síntoma moral y señal de una falla intrínseca del sujeto homosexual.

Lo que Foucault (2005) describe como circularidad biopoder-placer encuentra, en el caso del sida, un equivalente en la producción social de sentidos que Sontag (2003) denuncia: la enfermedad reactivó viejos imaginarios sobre la peste, consolidó discursos de control biopolítico sobre la sexualidad, y fue interpretada como signo de la decadencia moral y castigo divino contra los homosexuales. El concepto de “grupo de riesgo” instaló la idea de comunidades maculadas –homosexuales, drogadictos y delincuentes socialmente marcados como vectores de peligrosidad–, en oposición a una “población general” blanca y heterosexual. De esta forma, el sida revelaba y confirmaba públicamente la identidad subyacente que acusara Foucault (2005).

En particular, el sida se asoció a la “promiscuidad” y carácter “antinatural” de los homosexuales. El tropo del sida como “peste gay”, se configuró sobre la base de la homosexualidad como hiperlaxitud moral, permisividad e inversión de la



Instalamos pajaritos como palomas con alambritos (1990). Pedro Lemebel y Francisco Casas. Fotografía gentileza de Pedro Marinello.

familia tradicional. Por otro lado, el sida se figuró como una enfermedad alógena, supuestamente originada en África, reforzando prejuicios raciales y coloniales que vinculaban a las personas negras con la animalidad e incivilidad. En adelante, lo extranjero se simbolizó como amenaza patógena, apestada y extraña (Sontag, 2003).

De este modo, el sida funcionó como orquesta de un guión apocalíptico y moderno, capaz de calcular estadísticamente un recomienzo flamante para la humanidad tras el final devastador. Al alero de expertos sociales y científicos, se ampliaron los contenidos de un poder que instruía tanto el presente como el futuro (Ibidem).

Las metáforas gestadas justificaron la aplicación de medidas autoritarias que buscaban un retorno al conservadurismo y la abstinencia sexual, un punto de inflexión y retorno a la convención: todo acto sexual no monogámico ni heterosexual pasó a ser peligroso y potencialmente infectivo. La sangre fue la angustia y todo fluido corporal amenazó con portar el virus. Así, el individualismo, la desconfianza y la intolerancia se afianzaron como armas de defensa contra la invasión patógena, un modo cultural hermético y fóbico en sí mismo (Ibidem).

En definitiva, el sida condensó un nuevo vínculo entre perversión, saber y control: transformó la sexualidad en un vector patógeno capaz de reactivar el mandato de vigilancia sobre cuerpos y fluidos, y reinstaló la jerarquía entre un “nosotros”-heterosexual-sano y una alteridad decadente. La circularidad foucaultiana biopoder-placer se recalibró con el sida como circularidad biopoder-miedo, impulsando una compulsión por rastrear, aislar y moralizar la enfermedad. Ambas dinámicas operaron bajo una misma premisa: la biopolítica requiere, antes

de disciplinar, producir su objeto discursivo. A partir de los antecedentes históricos y perspectivas teóricas revisadas, la pregunta que surge es: **¿cómo se visibilizan y resisten los dispositivos biopolíticos de control de la sexualidad en la performance *Las Dos Fridas* (1990) de Las Yeguas del Apocalipsis?** El objetivo es reflexionar en torno a dichos dispositivos biopolíticos, específicamente: 1) contextualizar la performance Las Dos Fridas en el escenario represivo de la dictadura chilena y la epidemia del sida, 2) analizar los recursos estéticos y simbólicos de la performance en relación con el dispositivo de sexualidad, y 3) discutir en torno a *Las Dos Fridas* como práctica de resistencia, restauración y memoria.

Tiranía y surgimiento del colectivo

Durante la dictadura cívico-militar chilena acaecida entre 1973 y 1989, se consolidó un ideario refundacional en torno a la ciudad y la familia como núcleo funcional, que se sustentó en la reproducción de una sociedad heteronormativa, conservadora y homogénea. Esta redefinición implicó la persecución y represión de sujetos que subvertían el orden normativo dominante, así como la segregación de la homosexualidad y el feminismo, incluso dentro de los propios grupos de resistencia progresistas. En tal tensión, Las Yeguas del Apocalipsis emergen como un colectivo artístico orientado a visibilizar el imaginario social, político y cultural de la homosexualidad proletaria. Sus acciones se caracterizaron por ser provocativas, representativas y desesperanzadas, que usaron la corporización del lenguaje y la ciudad para denunciar la constreñida realidad de la barriada marica nacional (Cabrera, 2023).

En su trabajo es el cuerpo, enfrentado a los embates del poder y sus múltiples dispositivos de control, el que se escenifica como rostro colectivo de la agresión sistemática (Solís, 2016). Las Yeguas representaron una apertura hacia la reinstalación de los cuerpos indómitos a la domesticación en el espacio público, donde lo común actuó como una posibilidad de encuentro y comunidad. Ejemplos notables de estas performances incluyen *Refundación de la Universidad de Chile* (1988), *La Conquista de América* (1989) y *Las Dos Fridas* (1990).

En julio de 1990, Las Yeguas presentaron *Las Dos Fridas*, una escenificación del cuadro de Frida Kahlo acompañada por latidos cardíacos amplificados por la sala. La acción reanimaba la fotografía homónima registrada por Pedro Marinello en 1989, y establecía un diálogo directo con este antecedente para abrir nuevas y múltiples lecturas mediante las poses, el maquillaje y los recursos escénicos, en continuidad con el trabajo político-cultural del dúo (Carvajal, 2023).

Lo cartesiano en tensión

La pintura original titulada *Las Dos Fridas* de Frida Kahlo (1939), muestra dos figuras que representan distintos momentos de la vida de la artista: una Frida casada con Diego Rivera, luciendo un vestido tehuano que remite a su identidad mexicana y que simboliza un tiempo florecido de amor e ilusiones, y otra Frida, soltera, usando un vestido blanco de estilo europeo.

El recurso del doble en el autorretrato de Kahlo activa una lógica especular que da cuenta de un cuerpo complejizado y fragmentado por la emoción. En el cuerpo de la artista se desbordan los límites cartesianos entre lo material y la experiencia afectiva, para plantear una manifestación pictórica de un cuerpo cohabitado por sus dimensiones físicas, simbólicas y emocionales. Así, se desestabilizan las formulaciones matemáticas del cuerpo-máquina para representar una asociación/tensión/continuación cuerpo-humano sobre la base del sentido.

La performance de Las Yeguas establece una relación de intertextualidad con esta pintura de Kahlo: el observador establece una conexión consciente entre los procesos productivos y receptivos de cara a la figuración femenina sufriente y derramada. Además, produce un nuevo sentido de la obra original, resituando y resignificando a la artista sufriente en un escenario chileno que está convulsionado por la crisis del sida y los mecanismos de regulación biopolítica instaurados por el régimen dictatorial (Benítez, 2018). Si en Kahlo el sufrimiento es una experiencia individual, en Lemebel y Casas el dolor es compartido y se propaga hacia una realidad comunitaria a través el uso de los cuerpos como medio de comunicación y soporte para la simbolización de relaciones que tachan el binarismo de género (Silva, 2023).

En sintonía con esta interpretación comunitaria, Richard (1998) argumenta que la cita marica a la obra de Kahlo actúa como un desdoblamiento del “yo” del autorretrato, hacia un “otro-cola” que es visible, convidado e invitado gestualmente. La performance de 1990 muestra dos cuerpos travestidos. Lemebel y Casas posan con el torso desnudo. El torso es masculino y los arcos superciliares son continuos. Lemebel posa con un labial a medio retocar. Los cuerpos-yegua visten faldas blancas, ajustadas en la zona pélvica como forma de transición. En un recorrido horizontal, las Yeguas se enlazan manualmente la una a la otra. Ocurre una dualidad indistinta en que cada cuerpo remite al otro: ¿cómo pervive la noción cartesiana de lo claro y lo distinto en la performance de Las Dos Fridas?

Las Yeguas subvierten la hegemonía dicotómica de lo cartesiano. Nada es claro ni distinto, puesto que los cuerpos muestran una gestualidad confusa y, con ello, operan desplazamientos sexo-genéricos (Carvajal, 2023). El logos como forma de tratamiento taxonómico de los cuerpos se extravía en las mutaciones continuas que estos revelan, en la anatomía que deja de ser particularizada, unilateral y unívoca. El logos se trastorna en su idea total de nominación e individualización, como dijera Berenguer (1994, como se citó en Carvajal, 2023): “dos iguales en la escena desordenan la razón”. Richard (1998) argumenta que “la oblicuidad femineizante [sic] del travestismo iba destinada a perturbar el control de una verdad-del-saber, con sus enredos cosméticos y sus intrigas simulacionales. Además, la obra descolocaba el mercado de las representaciones de identidad con su parodia travesti que carnavaaliza tanto lo femenino como la iconización femenina de Frida Kahlo” (p. 214).

Así, Las Dos Fridas niega el uso instrumental de la anatomía para la formulación de leyes universales sobre la máquina humana. Los engranajes del cuerpo físico se aturden macroscópicamente y encarnan un sentido prófugo. Por tanto, matematizar el cuerpo en una verdad-del-saber se trunca en los labios de Lemebel untados azarosamente, desordenados y ajenos a la rigidez geométrica cartesiana. Misma situación ocurre con el pecho, pintado con trazos impulsivos y sin orden, simulando un estallido de afectos mediastínicos que integran en el cuerpo físico la experiencia de la emoción. De esta forma, la performance exhibe cuerpos porfiados y antinaturales, capaces de provocar el paradigma anatomo-fisiológico mediante la instalación de *otra* posibilidad de sentir y habitar el cuerpo, disímil a la razón y la sexualidad binaria.

Por otro lado, la performance es un arte ligado a la finitud y la vitalidad de quien la crea, no es objetualizable y, por tanto, transgresora en la medida de que es un acto consumado que destruye la continuidad del tiempo y crea un instante complejo, lleno de simultaneidades imposibles de repetir (Nava, s. f.). El cuerpo performativo es una constatación de lo vivo, gracias a que se erige como un cuerpo plural, circunstancial e histórico; como un despliegue y yuxtaposición de varios sujetos en un mismo espacio y tiempo sensible (Glusberg, 1986).

Estas ideas resuenan con fuerza en Las Dos Fridas: Las Yeguas mediante su desdoblamiento corporal rebasan la categoría de lo autoral, es decir, Lemebel y Casas no representan exclusivamente lo autobiográfico y experiencial del cuerpo, sino que invocan una espesura de subjetividades signadas por la segregación biopolítica. Los cuerpos allí instalados bien podrían evocar a la cola proleta agredida en su morar violento y periférico, a una mujer-víctima de la opresión patriarcal, una lesbiana agredida o a un intento por contactar con la sensibilidad de las minorías étnicas históricamente borradas de la historia oficial. En definitiva, la obra ofrece una serie de lecturas y “yo(es)” desdoblados que confluyen en la experiencia de un cuerpo golpeado, marginal y sentido contradictoriamente a lo cartesiano: cuerpo indispuerto al mecanicismo moderno.



Las Dos Fridas en Galería Bucci (1990).

El cuerpo en ruinas resiste tres horas

En palabras de Casas (2010, como se citó en Blanco, 2017), el trabajo de Las Yeguas estaba encaminado a “la denuncia del sistemático exterminio de cuerpos disidentes por parte de la dictadura militar chilena y la segregación y ocultamiento de los signos homosexuales por parte de la sociedad cultural” (p. 107). ¿Cómo logran Las Yeguas, a través de Las Dos Fridas, desmarcarse de la heteronormatividad imperante? ¿Cómo denuncian los dispositivos de control biopolíticos y se simboliza performativamente la resistencia?

Desde la óptica del pathos científico occidental, Lemebel y Casas encarnaban lo anormal y el subsuelo social: cuerpos infértiles, desviados de la economía reproductiva e impelidos por el deseo de la analidad, algo considerado como escatológico y abyecto. Según el biopoder médico, figuras como Las Yeguas justificaban las políticas de normalización e higienización del cuerpo ciudadano, que estaban alienadas con el proyecto de blanqueamiento y refundación de la dictadura de Pinochet.

Antes del sida, la homosexualidad era tolerada de forma relativa y vigilada. Con el advenimiento de la epidemia, el Estado -en lugar de promover la prevención- asoció el sida con “grupos de riesgo”, principalmente compuestos por homosexuales, y aplicó mecanismos represivos como redadas en bares y detención de los sospechosos (Contardo, 2022).

El despliegue de este aparato estatal regulatorio buscó integrar y domesticar los cuerpos considerados pervertidos, sus sensaciones y placeres, dentro del orden neoliberal, a

cuya legitimación sirvió el sida como signo de la decadencia moral y reflejo del vicio homosexual. La enfermedad se convirtió en herramienta biopolítica para sostener y vigorizar la vigilancia cotidiana, para reactivar imaginarios conservadores y encasillar la homosexualidad como fenómeno inmoral y amenazante (Sontag, 2003). Las medidas policiales y sanitarias fueron implementadas como mecanismo de protección y optimización de la población sana-heterosexual y como profilaxis de cara a un fenómeno viral-natural que recaía sobre sujetos definidos de antemano como pervertidos-antinaturales (Sontag, 2003; Vélez, 2019).

A la luz de estos antecedentes, no es casualidad que Las Dos Fridas se escenificara por más de tres horas en la Galería Bucci. Existe en ello un propósito de denuncia y resistencia. La resistencia puede entenderse como una técnica corporal de oposición a los sistemas reguladores estatales, es decir, como un modo de frenar con el tono muscular de la permanencia y la vida, la intromisión del Estado en el cuerpo y sus fenómenos, trayendo consigo una negación del saber-poder como ente legitimador.

En relación con ello, la travesti expuesta por Lemebel en sus obras, es el sujeto receptor donde el sida causa las heridas más graves. Es allí donde la transformación de la vulnerabilidad serológica en una expresión política, invierte el imaginario de la travesti como figura sexualizada en un símbolo radical de resistencia: lejos de figurarse como “especie en peligro de extinción” debido a la emergencia de la masculinización hegemónica yanqui, la travesti se posiciona como guerrera contra el arquetipo “gay” importado (Blanco, 2004 como se citó en Vélez, 2019).

En Las Dos Fridas, tal politización travesti como mecanismo de resistencia se identifica en la irrupción y activación del espacio público que ejecutan Las Yeguas. La permanencia e insistencia temporal de la performance/vida funciona en oposición a la retórica apocalíptica del sida como medio de exterminio “natural” de la disidencia, vitalizando una corporalidad militante que contesta a la ruina corporal figurada alrededor de los cuerpos *sidados*. Esta vitalidad se enfatiza mediante los latidos cardíacos como ambiente sonoro, reforzando lo pulsátil, lo arterial y lo fónico: un cuerpo que comunica vida y que, a través de ello, somete la retórica apocalíptica de fin de siglo. Se produce así una transfiguración de la experiencia del dolor en un palpito de cuerpos anudados y yuxtapuestos, cuerpos cuya metamorfosis escénica restaura la ruina anatómica del cuerpo abatido por la enfermedad y reescribe lo marginal (Garabano, 2003 como se citó en Martínez, 2017, p. 11).

Ahora bien, permanecer en el tiempo es también una forma de memoria. Las Yeguas ejecutan a partir de una “conjunción de diversas experiencias dolientes que insisten en una continuidad histórica de la violencia” (Cabrera, 2023, p. 6). La memoria como sedimento, “de acopio de archivo y de reelaboración en clave ficcional del mismo” (Ibidem, p. 6), opera entonces como mecanismo de resistencia del sujeto histórico. Con el correr del tiempo, Las Dos Fridas parecieran nombrar un “nosotros” que transita desde lo individual hacia lo colectivo. En una forma de hacer carne la memoria del despojo, los cuerpos travestidos de Casas y Lemebel proyectan vida en aquello que la norma asesinó: a las locas de San Camilo, a las de la revuelta marica del 73, pero también -dolientes y fúnebres- a los desaparecidos y muertos por la dictadura de Pinochet. De este modo, la performance retuerce la lógica individualista del poder-saber neoliberal para hilvanar una resistencia polifónica y, también, polisémica.



La Frida. Pedro Lemebel, Santiago (Chile) 1952–2015. Fotografía gentileza de Pedro Marinello.

Asimismo, la resistencia se figura en la mano empuñada de Lemebel: el gesto representa una barrera defensiva contra el poder-saber inmunológico de la ciencia como recurso de legalización de las intervenciones biopolíticas, y una técnica corporal que reproduce un frente impermeable para el avance “gay” que pretende colonizar el modo de existir de la loca local (Sutherland, 2001, como se citó en Tocornal, 2007). Casas, al manchar la falda con su mano entintada, sugiere la acusación de un cuerpo invadido y sangrante producto del agujerear colono; cuerpos originarios y excluidos que se derraman en su ruptura y desolación.

En este punto, la resistencia del localismo en la performance de Las Yeguas refuerza el carácter de resonancia local que, según Taylor (2011), conlleva la acción performática: “de pronto, un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como un performance de resistencia a la censura. En momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan con gestos mínimos. Éste es un ejemplo de cómo el performance, a pesar de las tradiciones y trayectorias compartidas, siempre brota in situ y cobra fuerza local” (p. 11).

Al ligar la idea de Taylor (2011) con la del sida como peste metaforizada extranjera, exótica y primitiva por los estadounidenses (Sontag, 2003), se muestra que Las Yeguas, mediante su irrupción pletórica de localismos estéticos y un latinoamericanismo manifiesto que advierte acerca de su geografía exótica y subalterna, ejecutan una inversión retórica al denunciar que el contagio viene desde fuera, desde los centros de poder, en la forma de una neo-colonización que re-ocupa el territorio sudamericano. La re-colonización, entonces, adquiere la forma del neoliberalismo como ocupación de los territorios minoritarios y política de racialización, así como la de un relato refundacional y apocalíptico a partir de la epidemia del sida, que sirve al borramiento de cuerpos ligados por la diferencia sexo-genérica y por estados afectivos gregarios impulsados por la fuerza disidente de lo comunitario, del “venceremos” y “lucharemos”; del “no nos moverán”.

Desacato del poder-saber médico

Las Yeguas se observan de manos enlazadas. Ocurre una complicidad mediante el flujo matérico y los pulsos compartidos. El tacto se plantea como el desacato de dos cuerpos contranaturalmente unidos, tacto fuera de lo matrimonial, por tanto, que rebasa los fines procreativos que Foucault (2005) describe como fundamento biopolítico. En el trasfondo de tal osadía se sitúa el sida, cuya irrupción engendró un paisaje de estigmas que consolidó al homosexual como grupo de riesgo, criminalizado como depredador y vector de contagio. El sida transformó la homosexualidad en amenaza génica, reforzando la fantasía del cuerpo marica como portador de un apocalipsis social.

Este ambiente propició un pánico y odio generalizados hacia la contaminación y una desconfianza hacia lo común, fenómeno funcional al biopoder neoliberal que se instalaba en Chile. En una actitud similar a Foucault (2005), Cápona (2010) arguye que la genealogía clínica de la homosexualidad revela cómo el sujeto disidente es simultáneamente silenciado y requerido para fines reguladores en el plano clínico-discursivo, rompiendo la antigua noción del homosexual como “enfermo” y convirtiéndolo en una persona culturalmente densa, con historia, estética y tipologías diversas.

En tal escenario, las manos maricas unidas adquieren una especial potencia, en tanto configuran una ecología relacional que desobedece las tecnologías de abstinencia y riesgo, y que rehúsa la medicalización del vínculo. La alianza anatómica entre Lemebel y Casas infecta simbólicamente los espacios, mariconizándolos y desarmando los discursos de inmunidad que, encubiertos en la normativa sanitaria de protección, buscan higienizar el deseo y generar una cultura de terror respecto de las prácticas homoeróticas (Reyes, 2019). Por lo tanto, Las Dos Fridas como acoplamiento entre colizas chorreantes vuelve al cuerpo inasible para el control, articulando una grieta donde la biopolítica y, especialmente la biomedicina, pierde su alcance.

La pose-Frida se transforma así en un gesto de colectivización. Lo sidoso, como plantea Martínez (2017), habita el cuerpo como carga y estado de vecindad con la fatalidad, pero también como renuncia a la vida sistematizada. El cuerpo enfermo-Frida deviene en alianza, en una relación dialógica que transfigura los discursos estigmatizantes de la “peste gay” en una poiesis de cuerpos marginados y precarizados que se revalorizan mediante el activismo y la recomposición de la memoria traumatizada. En la línea de que el performance no busca ser contemplado, sino producir fuerza común y reconfigurar lo político desde el encuentro corporal (del Pino, 2013; Solís, 2016), las Fridas en su gestualidad de manos unidas y alzadas, manos vecinas y comunales, no privatizadas, ejecutan un llamado a la colectivización: “la unión hace la fuerza” e, implícitamente, sólo la fuerza unida podrá la conservación de las diferencias encarnadas.

La enfermedad es referenciada en la sangre compartida, las tijeras chorreantes, las sondas clínicas y el práctico profiláctico. El uso de estos recursos biomédicos por parte de Las Yeguas, opera una apropiación que invierte el poder-saber médico patologizante, ampliando la autoría de sus instrumentos y desnudando la vigilancia sobre los cuerpos “perversos” (Carvajal, 2023). En tal gesto, las Fridas elaboran una autonomía corporal que desobedece al biopoder, lo enuncia a la vez que lo pulveriza, y reinstala la posibilidad de la diferencia sexo-genérica como modo otro legítimo de vivir y relacionarse.

Auscultar al poder

El pecho herido es una confesión de la desolación y el trauma. Una cita histórica de cómo las Fridas entre sí solapadas pagan las tentaciones del poder. A lo largo de su trayectoria artística Las Yeguas escenificaron la desigualdad de los cuerpos infectados en los países del sur global, y actualizaron performativamente el juicio moral de la “peste sidada”: un castigo imaginado para los cuerpos marica entregados supuestamente al placer y la perversión. Así, el sida aparece como prolongación de las políticas de exterminio simbólico y material de la diferencia (Cabrera, 2023; Sontag, 2003). En la performance como arte que convierte al cuerpo de habitación de una idea, espacio vivo donde el espectador deja su pasividad para convertirse en receptor-actor (González, 2001 como se citó en Del Pino, 2013). En Las Dos Fridas, esta potencia performativa se cifra en un pecho desbordado, sin fronteras anatómicas. Lemebel y Casas parecen empujar el cuerpo hacia los límites del sufrimiento y la resistencia, evocando las llagas del sarcoma de Kaposi como marca patológica y como signo del cuerpo “sidado” (Obando y Vásquez, 2020). Los pechos horadados podrían representar la sobreexplotación del cuerpo en sus múltiples dimensiones, perforado una vez más, foramen que actualiza otros forámenes y se superpone en un corazón-cicatriz (Guerrero, 2019).

En otra clave de lectura, los latidos cardíacos amplificados durante la performance reescriben esta herida. Funcionan como una auscultación invertida: si la medicina signó clínicamente al cuerpo homosexual para su antojo taxonómico y patologizante, aquí el sonido opera como confesión de los tatuajes biomédicos inscritos por el poder.

Finalmente, el corazón pulsátil puede leerse como la voz mediastínica de los “perversos”, un parlante de la desolación que incomoda al orden. Es una afonía resuelta, ahora coral y cantoral, que insta a reflexionar cómo la biopolítica usó los cuerpos desviados como soporte para sus proyectos económicos, higiénicos y morales, y de cómo la promesa democrática “en la medida de lo posible” en los noventa les dejó -nuevamente- al margen del espectro político-cultural. El pecho estallado acusa esta exclusión, pero también la subvierte: se convierte en memoria de la herida-trauma, en testimonio encarnado del despojo, y en advertencia sonora-manifiesta que reverbera por el neurálgico capitalino por si acaso los responsables osan lavarse las manos y borrar la violencia ejercida. En este gesto sinusal, Las Yeguas restituyen su derecho a pulsar. De forma feroz, insistente y terca, la vida se instala, es vista, acogida timpánicamente y, con ello, develada de la penumbra de lo que no se quiere oír por conveniencia.

CONCLUSIONES

La performance Las Dos Fridas (1990) de Las Yeguas del Apocalipsis exhibe de manera estética y política los modos en que la sexualidad periférica fue capturada, codificada y patologizada por el dispositivo moderno de la ciencia, la dictadura cívico-militar y la retórica apocalíptica enarbolada en torno al sida. A la pregunta que ordena este trabajo ¿cómo se visibilizan y resisten los dispositivos biopolíticos de control de la sexualidad en Las Dos Fridas?- la respuesta se impone sin oscilar: la performance estalla la maquinaria disciplinaria mediante un cuerpo que se rehúsa a encarnar un engranaje anatomopolítico y que, mediante su multiplicidad de grietas (o las heridas del trauma), deja fugarse una vitalidad que disloca la razón cartesiana, la moral sanitaria y la economía reproductiva. En tal desborde, se revela y se contesta la ambición de un orden que quiso gobernar la vida, su prolífica diversidad de brotes, formas y latidos.

La contextualización histórica permitió advertir cómo la dictadura y el sida tejieron un andamiaje normativo donde la homosexualidad fue reinscrita como amenaza biológica y falla moral. El análisis estético mostró que la cita travesti a Kahlo rebasa al homenaje, en la medida que articula un acto de desmontaje epistemológico: Lemebel y Casas desorganizan el cuerpo-máquina, en una operación prismática, de sombras duplicadas y anatomías fugitivas que contradicen la claridad y distinción del cogito cartesiano. Por su parte, la discusión sobre la resistencia reveló cómo la temporalidad extendida, los latidos amplificados y la alianza táctica, en la forma de una ecología relacional indómita, fueron una contraofensiva sensible ante la moral higienista y el pánico epidemiológico que la biopolítica neoliberal instaló como verdad irrefutable.

La postura que emerge es: Las Yeguas elaboran un contra-dispositivo, una impetuosa poética del desacato que no sólo visibiliza la violencia, sino que la rebota a través del gesto, los afectos y la carne. Frente al cuerpo que la biomedicina quiso normalizar y corregir, aparece en la escena un cuerpo otro, pulsátil y manchado, que se rehúsa al rito confesional desarrollado por el acto clínico. Frente al mandato inmunitario, ese mandato separatista para el sobrevivir, irrumpe la mano enlazada, el cuerpo contiguo, la fraternidad marica que sabotea el imaginario del “grupo de riesgo” y desarma su arquitectura moralizante. Allí donde el biopoder necesita la rigidez taxonómica, la performance instala la metamorfosis; donde se requieren cuerpos silentes, los latidos condensan un musicar rabioso. Donde se dictamina profilaxis, Las Yeguas ofrendan un derrame casi eucarístico del cuerpo, un acto intenso de amor y bondad a partir del trauma. La resistencia cola, así, se encarna, vibra y percute: no obstante, su analidad deseante, la vida polifónica y vivípara trepana la neutralidad del saber-poder.

Asimismo, la performance abre un vasto territorio de preguntas: ¿cómo se reconfiguran hoy los dispositivos de control sexual en un tiempo signado por la vigilancia digital, estadística y algorítmica? ¿Cómo se actualiza la moral higienista que antes marcó a los cuerpos sidados? ¿Cuáles (o dónde están) esos otros cuerpos y otras alteridades? La interrogante sobre la potencia contemporánea de la performance también persiste: ¿cómo sostener su filo político en un escenario donde el mercado captura incluso la disidencia, amenazando disolverle en una narrativa rosa? Estas preguntas, de ningún modo, clausuran la escenificación coliza, por el contrario, la propulsan.

Finalmente, desde mi lugar en formación dentro de las ciencias biomédicas, la obra reclama una autocrítica insoslayable. Las Dos Fridas obliga a la institución de la medicina a reconocer y hacerse cargo de que la clínica no es un paisaje inocente y mesiánico: delimita, marca, deshumaniza, ordena. Exhorta a revisar la comodidad del paradigma anatomo-fisiológico y a escuchar, como esos latidos amplificados por la Galería Bucci, lo que la ciencia suele silenciar: las biografías, la experiencia del dolor, las memorias de la ruina corporal y las violencias que la medicina, en su estrechez entomológica, ha contribuido a sedimentar. La obra de Las Yeguas, lejos de implorar lástima y piedad, constituye una exigencia rabiosa de responsabilidad epistemológica. Exige no volver a mirar un cuerpo sin preguntarnos qué poder lo nombra, qué historia lo sostiene, qué heridas lo atraviesan y qué futuros le estamos determinando/permitiendo.

En este sentido, Las Dos Fridas alargan su pulso. Y cada latido, obstinado, precario e impúdico, funciona como reminiscencia porfiada de que ningún saber es neutro y que toda vida merece pulsar la anchura de su existencia, sin cercas semánticas y epistemológicas que marginen su devenir.



Bibliografía

Benítez, V. P. (2018). Teoría de la imagen y relaciones intertextuales en seis producciones visuales contemporáneas [Tesis de licenciatura, Universidad Academia de Humanismo Cristiano]. Repositorio Institucional UAHC.

Besio, M. y Serani, A. (2014). *Sabiduría, Naturaleza y Enfermedad, Una comprensión filosófica de las carreras de la salud*. Ediciones UC.

Blanco, F. A. (2017). “La Frida no envejeció, Yo soy la Frida envejecida”: La última performance de Pedro Lemebel. *Cuadernos de Literatura*, 21(42). <https://doi.org/10.11144/javeriana.cl21-42.feys>

Bonoris, B. (2016). El cuerpo del sujeto de la ciencia: Del cuerpo máquina al cuerpo farmacopornográfico. En *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Cabrera, M. F. D. (2023). *Memorias sedimentadas y genealogías disidentes: Notas en torno al itinerario estético y político de las Yeguas del Apocalipsis*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata]. Repositorio CONICET.

Cápona, D. (2010). Escenas del cuerpo herido: Teatros y dramaturgias latinoamericanas sobre VIH/sida [Tesis doctoral, Universitat de València]. Dialnet.

Carvajal, F. (2023). *La convulsión coliza: Yeguas del Apocalipsis (1987-1997)*. Metales Pesados.

Contardo, Ó. (2022). *Loca fuerte: retrato de Pedro Lemebel*. Ediciones Universidad Diego Portales.

De Micheli, A. (2000). ¿Cuándo nació la ciencia moderna?. *Archivos de Cardiología de México*, 70(5), 513-519.

De Mingo Rodríguez, A. M. (2010). Cuerpo vivido y reducción mecánica. *Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, (2), 353-366. <https://doi.org/10.5944/rif.2.2010.5594>

Del Pino, M. Á. (2013). Performatividad homobarrocha: Las Yeguas del Apocalipsis [Tesis de maestría, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria].

Espericueta, J. (2021). El origen de los dioses heterosexistas: teorías del cuerpo en Descartes y Hobbes. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)*, 13(36), 33-43.

Fantoni, J. (2021). Orden/desorden: Positivismo y complejidad. Modos de intervención en el campo de la salud. *Revista Yachay*, 1, 69-80.

Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad: Vol. 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI Editores.

Glusberg, J. (1986). *El arte de la performance*. Ediciones de Arte Gaglianone.

Guerrero, J. (2019). Las metástasis de la mariposa: Pedro Lemebel y el archivo analfabeto. *Cuadernos de Literatura*, 23(46). <https://doi.org/10.11144/javeriana.cl23-46.mmpl>

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad* (1era edición). Nueva Visión (Cultura y Sociedad).

Martínez Alarcón, K. F. (2017). Cuerpo y enfermedad: El lenguaje del SIDA en la obra de Pedro Lemebel y Fernando Vallejo [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. Repositorio UASB.

Obando Cid, A. C., y Vásquez Palma, O. A. (2020). La construcción del cuerpo del SIDA y sus estigmas. Polis. Revista Latinoamericana, 19(55). <https://doi.org/10.32735/S0718-6568/2020-N55-1440>

Peña, A., y Paco, O. (2002). El concepto general de enfermedad: Revisión, crítica y propuesta. *Anales de la Facultad de Medicina*, 63(3), 223–232.

Performancelogía. (s.f.). *Bocetos para definir lo que hoy llamamos performances*. <http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/bocetos-para-definir-lo-que-hoy.html>

Reyes, S. G. (2019). Terror y morBBo en visualidades del contagio VIH/sida en Chile (1990-2018). *Escena. Revista de las artes*, 150-166. <https://doi.org/10.15517/es.v78i2.35612>

Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Editorial Cuarto Propio.

Silva González, M. (2023). *Cuerpo de loca y performance: El colectivo Las Yeguas del Apocalipsis y su relación con el archivo* [Tesis de licenciatura, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile.

Solís, A. I. (2016). *Las Yeguas del Apocalipsis: El cuerpo como estrategia de resistencia* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio DGB-UNAM.

Sontag, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Taurus.

Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7–30). Fondo de Cultura Económica.

Tocornal, C. (2007). *Una mirada a “la loca” de Pedro Lemebel: De figura privilegiada a figura paradigmática* [Tesis de licenciatura, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile.

Uro, M., y Gordon, C. (2017). El cuerpo máquina como la metáfora moderna del cuerpo: Algunas cuestiones para la educación física. En *Cuerpo, educación y política*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Vélez, F. G. (2019). Estética de la irrupción: Activismo y performance en Las Yeguas del Apocalipsis (Chile 1987-1993). *Escena. Revista de las Artes*, 78(2), 92–106. <https://doi.org/10.15517/es.v78i2.35609>

Yeguas del Apocalipsis. (2018). *Las dos Fridas en Galería Bucci*. Archivo Yeguas del Apocalipsis. <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1990-las-dos-fridas-en-galeria-bucci>