

# LA CONQUISTA DE AMÉRICA (YEGUAS DEL APOCALIPSIS, 1989). UNA VISIÓN DESDE LA (POS)COLONIALIDAD

## José Mascot Menéndez

*Performance* realizada el 12 de octubre de 1989 en la Sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos. La cueca, danza nacional chilena, fue adaptada como “la cueca sola” por las “madres de detenidos desaparecidos para representar su ausencia. Los artistas instalan un mapa de Latinoamérica cubierto de vidrios de botellas de Coca-Cola rotas con *walkmans* fijados en el pecho por cintas adhesivas y descalzos, bailan la cueca que solo ellos pueden oír. La acción fue registrada por la fotógrafa Paz Errázuriz” (Yeguas del Apocalipsis)<sup>1</sup>.



Fig.1. *La Conquista de América* (1989)

“Francisco Casas y Pedro Mardones [Lemebel] se pararon sobre el mapa y caminaron despacio sobre él, pisando y presionando fuerte los vidrios rotos, de las botellas de Coca Cola, con las plantas de los pies desnudos. A cada paso se sentía el ruido de los vidrios que reventaban bajo sus plantas. Francisco Casas se detuvo frente a la punta del Cono Sur americano, mientras Pedro Mardones se devolvía pisando vigorosamente los vidrios hacia el otro costado del mapa. Alzaron el pañuelo blanco y empezaron a bailar una cueca sobre el mapa y sobre los vidrios”. Maura Brescia, 17 de octubre de 1989<sup>2</sup>.



Fig.2. *La Conquista de América* (1989). Exposición en el MNCARS (2012)

<sup>1</sup> Descripción de la *performance* a cargo de los autores: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>

<sup>2</sup> Brescia.

**Yeguas del Apocalipsis**, es el dúo de artistas chilenos que formaron Francisco Casas y Pedro Lemebel a fines de los ochenta. Fernanda Carvajal considera que el nombre es en sí una “intervención micropolítica”, ya que en Chile se asocia la palabra *yegua* a la sumisión sexual: “la yegua sería montada en el sentido sexual y militar del término. De modo que designa de forma despectiva, tanto a la mujer exuberante o provocativa como al homosexual”<sup>3</sup>. Lo que nos interesa en este punto es que se apropian del insulto en una operación parecida a la que ya había realizado Carlos Leppe en *Pietà* (1982), *performance* junto a Juan Dávila y Nelly Richard, en la que Leppe se autoidentifica como “loca”<sup>4</sup>, es decir como homosexual y como demente. Dávila llegará a travestir a Simón Bolívar en su obra *El libertador Simón Bolívar* (1994). Para Lemebel será una constante en su obra literaria denominarse como *coliza* (“marica”, subrayando lo “alocado” en la jerga del lumpen chileno) y definirá su tarea como “mariconaje guerrero”<sup>5</sup>, en una clara alusión a la combatividad política y en una nueva y divertida transgresión lingüística de lo militar a lo gay, como había sucedido en la primera gran intervención de las Yeguas, *Refundación de la Universidad de Chile* (1988, fig.3<sup>6</sup>), donde su entrada en el recinto universitario montando desnudos un caballo juega magistralmente con todas las ambivalencias y se convierte en una parodia del acto por el cual el conquistador Pedro de Valdivia decreta la capitalidad de Santiago. Armados con su desnudez, como dice Lanza, denuncian la violencia del poder<sup>7</sup>. “Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue Carnaval” declarará Andrade en su manifiesto antropólogo<sup>8</sup>...

Pero el nombre de los artistas no acaba ahí. Mellado cuenta como existía una identificación de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis con los miembros de la Junta Militar<sup>9</sup>. Aun hay más, los “jinetes” son reemplazados por las yeguas, es decir, el dominador por las dominadas, que se muestran, ahora sí, como las portadoras del estigma de la nueva plaga apocalíptica: el sida. El mismo Lemebel diría: “Pareciera que las sociedades necesitasen estas pandemias para estratificar los bordes que las subvierten: el procedimiento elimina varios pájaros, con un solo tiro de jeringa. Reduce la explosión demográfica, regula el contagio, castiga a las minorías y reinstala la erótica en la postal sepia de la vida familiar”<sup>10</sup>. Pedro cambiará su apellido paterno (Mardones) por el materno (Lemebel) en una nueva subversión, como él mismo explicaría, en “un gesto de alianza con lo femenino”<sup>11</sup>. Masculino/femenino/travestido, heterosexual/homosexual, armado/desnudo, jinetes/caballos... yeguas, “casi [lo mismo] pero no exactamente” diría Bhabha<sup>12</sup>... pero sobre esto volveremos más adelante. “Soy pobre, homosexual, tengo un devenir mujer y lo dejo transitar en mi escritura” dirá Lemebel<sup>13</sup>.

Con la descripción que hacen ya las propias Yeguas de su acción y que abre este texto, ya encontramos el primer asunto de importancia, y es que **la cueca** no es tan solo el baile nacional chileno (desde el decreto de Pinochet del 6 de noviembre de 1979<sup>14</sup>), se trata de una danza tradicional también en Perú, Bolivia, Colombia, Argentina, Ecuador o México. Jorge Leiva nos cuenta como no hay acuerdo en el origen del baile aunque se establecen dos teorías, la primera dice que la danza origina en bailes campesinos de Perú y la segunda “sostiene el origen arábigo-andaluz de la cueca. Sus maneras de impostar la voz, el uso de determinados instrumentos como el pandero hexágono y la forma de cantar en rueda, le brindan evidentes semejanzas con los cantos moros que se desarrollaron en España tras la ocupación árabe entre los siglos IX y XVI”<sup>15</sup>. En cualquier caso, parece que incluso la danza peruana origina al otro lado del Atlántico: en el fandango español<sup>16</sup>. Son muchas las fuentes que hablan de la jota como el antecedente europeo y hay varios estudios que hablan incluso de orígenes africanos. Lo que parece seguro es que debieron ser los conquistadores los portadores de la danza primigenia<sup>17</sup>.

El caso es que aunque desde los años veinte del siglo anterior comienza la identificación nacional del baile, persiste una “cueca brava o chilenera, esta vertiente del género se cantaba en ruedas en mercados, prostíbulos y cárceles, con temáticas bastante menos bucólicas, y con una virtual prohibición por parte de las autoridades”<sup>18</sup>. Con la dictadura, el gobierno de Pinochet, se quedó “la vertiente más campesina y desprendida de conflictos de la cueca para levantarla como baile nacional”<sup>19</sup>.

Huanca recoge en su artículo a propósito de la chilenidad de la cueca las palabras de un jefe mapuche (pueblo nativo del sur de Chile) que con independencia del origen de la cueca marca el claro significado que tiene para el indígena: “La cueca es una danza **introducida por los españoles** desde afuera de este continente. Por lo tanto, para los pueblos originarios no reviste mayor importancia, porque no los identifica y por eso, no se interesan por aprenderla. Los pueblos

<sup>3</sup> Carvajal:266 nota 1.

<sup>4</sup> Mellado:79. Carlos Leppe y Juan Dávila son seguramente los artistas con mayor ascendencia sobre Yeguas del Apocalipsis. Para Mellado son “hitos ineludibles del arte crítico chileno de los años ochenta”. De hecho, luego especifica que las acciones de Leppe “eran un mito local que Yeguas del Apocalipsis debían inevitablemente tener como referencia” (p.86).

<sup>5</sup> Lanza:102.

<sup>6</sup> Todas las ilustraciones excepto las dos de la obra que estudiamos se encuentran al final del texto. Esta obra es un antecedente, esta vez, del travestido Bolívar de Dávila.

<sup>7</sup> Lanza:102.

<sup>8</sup> Andrade:3.

<sup>9</sup> Mellado:85.

<sup>10</sup> Franco: 118. Cita, a propósito de *Las dos Fridas*, a Lemebel en *La esquina de mi corazón*, Crónica Urbana, Editorial Cuarto Protocolo, Santiago de Chile, 1995.

<sup>11</sup> Lanza:98.

<sup>12</sup> Bhabha:117.

<sup>13</sup> Lanza:99

<sup>14</sup> <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=224886&idVersion=1979-11-06>

<sup>15</sup> <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MzE=>

<sup>16</sup> [http://www.folkloretradiciones.com.ar/articulos/clases\\_danzas/fa\\_025.htm](http://www.folkloretradiciones.com.ar/articulos/clases_danzas/fa_025.htm)

<sup>17</sup> Huanca. El artículo de Huanca en El Clarín hace un resumen de las distintas teorías al respecto, incluyendo la de origen indígena peruano de Rómulo Cuneo.

<sup>18</sup> <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MzE=>

<sup>19</sup> <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?action=R2VuZXJvREU=&var=MzE=>

indígenas lo respetan como símbolo cultural de los chilenos y por lo demás su demostración es muy bonita. Pero para el mapuche no significa nada, no representa nuestras tradiciones. A pesar de los esfuerzos que hicieron los profesores para que lo aprendiera, yo nunca pude hacerlo”<sup>20</sup>.

La cueca es, pues, una danza latinoamericana, herencia de la danza del colono, que además se identifica desde la dictadura con los valores nacionales chilenos (y en esto son claras las consideraciones del decreto de 1979<sup>21</sup>) y con lo popular.

El mismo Lemebel ya sospechaba de la cueca en su manifiesto “Hablo por mi diferencia”, y lo hacía en el contexto de la denuncia de esa doble opresión que sufría por pobre y por homosexual:

*“No soy Pasolini pidiendo explicaciones  
No soy Gingsberg expulsado de Cuba  
No soy un marica disfrazado de poeta  
No necesito disfraz  
Aquí está mi cara  
Hablo por mi diferencia  
Defiendo lo que soy  
Y no soy tan raro  
Me apesta la injusticia  
Y sospecho de esta **cueca democrática**  
Pero no me hable del proletariado  
Porque ser pobre y maricón es peor  
Hay que ser ácido para soportarlo”  
Loco Afán (1986)<sup>22</sup>*

Pero además, y volvemos a lo que nos cuentan las Yeguas, la “cueca sola” se bailaba por las mujeres vestidas de luto para dar presencia a la ausencia de los desaparecidos. Reforzando esa “presencia ausente” las Yeguas incluyen los carteles realizados por los familiares de los desaparecidos bajo el lema “comisión chilena de los derechos humanos”. El *Siluetazo* (1983) en Argentina parece un antecedente claro en cuanto a estrategias e intenciones. Para Carvajal, la acción en la sede de la Comisión de Derechos Humanos, supone un “tensionamiento” en los espacios de la izquierda<sup>23</sup>, en especial en lo que se refiere al movimiento de derechos humanos en Chile muy impregnado de una “matriz católica cristiana”<sup>24</sup>. Lo cierto es que Lemebel y Casas están actuando como dice Foster como etnógrafos estableciendo paralelismos entre los lugares de transformación política y artística<sup>25</sup>, a través de su identificación homosexual desafían (subvierten) la cultura y desde ella agitan la política.

Dice María Íñigo, a propósito de los “disfraces” tradicionales de Désert, que “lo popular –y su representación- es una efectiva máquina de asimilar al Otro, incorporarlo, inocularlo como diría Hal Foster, dentro de los discursos nacionales. [...] Los rituales populares son espacios que determinan quién está dentro y quién está fuera de la comunidad”<sup>26</sup>. Volveremos sobre ello, baste de momento recordar que la “cueca sola” estaría *incorporando* al desaparecido y la cueca de las Yeguas al homosexual.

El análisis de Mellado para *Cuerpo correccional* (1980) de Leppe y Richard nos ayuda a entender mejor lo que hacen las Yeguas: “[Leppe señala] ‘todo comienza con la madre’, afirmando una política de desplazamiento que pone en el centro el problema de la desestabilización de las categorías sexuales y la fractura de las identidades sólidas deconstruyendo los estándares de género”<sup>27</sup>. Las Yeguas, que deben mucho a Leppe, también realizan esos desplazamientos y sustituciones de la madre (que danza sola) al homosexual, que cuestionan todas categorías familiares y sexuales.

Dice Carvajal que lo que hacen las Yeguas es “disputar los signos patrios al nacionalismo dictatorial” al tiempo que trabajan con los “cruces entre sida, violencia política y estatal”<sup>28</sup>. Y observa cómo hay un deslizamiento entre la conquista del territorio americano a la conquista del cuerpo (cortejo y conquista amorosa mediante la danza) aludiendo a una posible alegoría del mestizaje, que a mí me cuesta ver. Sin embargo esa disputa del símbolo nacional parece clara, y las Yeguas en su descripción de la acción aluden claramente a la danza de las mujeres y madres por sus desaparecidos. Lo que lleva a la tensión de esa disputa del símbolo (nacional de la dictadura) a su máxima expresión.

Esos carteles sobre los desaparecidos no son un asunto baladí ya que están escribiendo su historia. María Íñigo subraya la labor **archivística** del artista pos/descolonial: “el archivo, la acumulación, la recolección de información, en definitiva investigar y renombrar la historia se ha ido convirtiendo en una práctica habitual en los artistas en su afán por mapear los mecanismos del poder y de representación”<sup>29</sup>. Ciertamente es que esa labor archivística no es exclusiva del poscolonialismo y busca en palabras de Guash “transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial. Y en estos casos, el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar

<sup>20</sup> Huanca. La negrilla es mía.

<sup>21</sup> 1º.-Que la cueca constituye en cuanto a música y danza la más genuina expresión del alma nacional. 2º.- Que en sus letras alberga la picardía propia del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y la melancolía; 3º.- Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la Independencia y celebrado con él sus gestas más gloriosas, y 4º.- Que la multiplicidad de sentimientos que en ella se conjugan reflejan, no obstante la variedad de danzas, con mayor propiedad que ninguna otra el ser nacional en una expresión de auténtica unidad.” <http://www.levychile.cl/Navegar?idNorma=224886&idVersion=1979-11-06>

<sup>22</sup> Tomado de Lanza 99-100. La negrilla es mía.

<sup>23</sup> Carvajal (2012b):61. Mellado analiza con detalle la relación problemática de las Yeguas con la izquierda chilena (Mellado:88-90).

<sup>24</sup> Carvajal (2012b):62.

<sup>25</sup> Foster:177.

<sup>26</sup> Íñigo:318.

<sup>27</sup> Mellado:79.

<sup>28</sup> Carvajal:267.

<sup>29</sup> Íñigo:311.

legitimador para la historia cultural”<sup>30</sup>. Es en ese contexto de marginalidad, fragmentación y oscuridad en el que las Yeguas hacen visible una parte de la historia; de hecho escriben la historia no narrada. Su reconstrucción de la memoria funciona como “contraofensiva a la ‘pulsión de muerte’, una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria”<sup>31</sup>.

La escritura de **la historia** y su archivo, aún siendo la parte menos espectacular de la acción, es uno de los ejes centrales de la obra. Estaba muy cerca la publicación de Todorov cuya visión de la Conquista de América (no olvidemos que este es el título de la acción de las Yeguas) se basa en la superioridad del aparato simbólico de los españoles: en la escritura y la gestión de la información, en la cultura en fin. Los españoles destruyeron la escritura de los aztecas como éstos, durante el reinado de Itzcoatl habían destruido con anterioridad los libros antiguos<sup>32</sup>. Cortés, dice Todorov, “quiere fabricarse una especie de legitimidad [...] frente a la población local asumiendo la continuidad con el reino de Moctezuma”<sup>33</sup>, cuya “renuncia a la palabra es la confesión de un fracaso”<sup>34</sup>. Cortés usó el conocimiento europeo de las sociedades nativas para encontrar sus fisuras, mientras que Moctezuma quedó paralizado por su falta de conocimiento<sup>35</sup>. Los españoles esgrimieron la escritura frente a la tradición del conocimiento transferido mediante la memoria: “La escritura, ausente, no puede asumir el papel de apoyo a la memoria, que incumbe entonces a la palabra”<sup>36</sup>. La apropiación de la escritura y de la historia, monopolios de los europeos, funciona ahora como constructora de la identidad en contra de los colonos y las nuevas elites locales colaboradoras con la metrópolis... volveremos sobre esto. También se ocupa Bhabha de la escritura (y la lengua) como sistema de colonización: del libro (inglés) “que instala el signo de la representación adecuada”<sup>37</sup>, que funciona como “significante de la autoridad”<sup>38</sup>, siendo su presencia (la del libro) crucial en “esa batalla por el *status* de la verdad”<sup>39</sup>. Para Mignolo “el paradigma otro surge en ese silencio que grita detrás de cada página de autor castellano sobre la conquista y la colonización” y poco a poco tendrá acceso a la imprenta con DuBois, Mariátegui, Quijano o Dussel y muchos otros posteriormente<sup>40</sup>. La Yeguas escriben aquí su página.

**El mapa** de América sobre el que bailan las Yeguas no muestra fronteras, esa ausencia de fronteras está funcionando como una reterritorialización, tema recurrente en los artistas de la poscolonialidad para ejercer la crítica desde el mapa, que aparece asociado a una operación geopolítica de instrumentalización colona del conocimiento de los europeos durante y después de la Conquista. Pero también hace referencia aquí a una suerte de colonialismo interno ejercido por la estructura militar golpista y su aparato de violencia y desapariciones, volveremos sobre el asunto. El mapa, esta vez, está fabulosamente connotado, desgarrado por la Coca-Cola.

El mapa significa la inscripción en la historia, en la historia de los pueblos de Latinoamérica, ahora descolonizados, si es que lo están, ya que como observa Mignolo desde 1950 “Estados Unidos no está haciendo otra cosa que rearticular el colonialismo afianzándose como imperio”<sup>41</sup>, bajo nuevas técnicas de “colonialidad global”<sup>42</sup>.

El mapeamiento se está convirtiendo en un lugar común de discusión crítica. Una vez que fue evidente que los mapas y esquemas son herramientas que permiten la visibilización de las estructuras y mecanismos de poder, se hizo urgente crear nuevas cartografías [...] para contestar a las anteriores”<sup>43</sup>. Primero Foucault y luego Said tendrán mucho que ver en este descubrimiento.

Van más allá las Yeguas al incluir en la danza nacional el **cortejo homosexual y el sida** “al escenificar el peligro de un cortejo ilícito custodiado por el contagio del sida en la confusión de los flujos sanguíneos que se filtran por las incisiones de la piel cortada por los vidrios, que hacen aparecer las pérdidas de aquellos devastados por el VIH”<sup>44</sup>.

Para Foster el tratamiento del sida (o de la falta de hogar) sería una característica de esa nueva faceta del artista como antropólogo o etnógrafo<sup>45</sup>, aunque, en el caso que nos ocupa, las Yeguas hablan del sida y de la homosexualidad, hablan del Otro, pero el Otro son ellas mismas. Para Foster la antropología es “la ciencia de la alteridad”<sup>46</sup>.

En su artículo para *Página Abierta* (1993), Lemebel menciona otras acciones que mezclan el asunto de **los desaparecidos** con las demandas homosexuales, como cuando el colectivo Movilh protagonizó la marcha Retting de 1990 en Santiago de Chile en un desfile que “invertía duelo por color. Como si la protesta tuviera que maquillarse de circo teatro para ser más efectiva” y luego recoge las palabras de su compañero en Yeguas del Apocalipsis: “Francisco Casas, escritor: ‘los cruces [entre homosexualidad y desaparecidos] son necesarios si hay redes que arman una misma

<sup>30</sup> Guash:157.

<sup>31</sup> Guash:158.

<sup>32</sup> Todorov:73. Ciertamente Todorov no se interesa en exceso en explicar en qué consiste esta superioridad más que en la tradición oral de los nativos americanos, en contra de la cultura escrita europea.

<sup>33</sup> Todorov:73.

<sup>34</sup> Todorov: 86.

<sup>35</sup> Todorov:127. En Todorov podemos seguir los ecos del *Orientalismo* de Said y la dominación europea mediante el conocimiento del Otro.

<sup>36</sup> Todorov:100.

<sup>37</sup> Bhabha:133.

<sup>38</sup> Bhabha:136.

<sup>39</sup> Bhabha:139.

<sup>40</sup> Mignolo:26. En el prefacio a la edición castellana (2002).

<sup>41</sup> Mignolo:30. En el prefacio a la edición castellana (2002).

<sup>42</sup> Mignolo:32. En el prefacio a la edición castellana (2002)

<sup>43</sup> Inigo:309.

<sup>44</sup> Carvajal:267.

<sup>45</sup> Foster:189.

<sup>46</sup> Foster:186.

zona de dolor, un mismo deseo de justicia. Pero el problema se produce cuando los homosexuales no tienen muertos visibles”<sup>47</sup>.

Es muy interesante la relación que hace Carvajal entre los elementos eróticos y de duelo que mezclan las Yeguas. La madre o la esposa bailan solas con el cuerpo del deseado ausente: “tuvo que venir un dúo de maricas a subrayar el deseo erótico sedimentado en la coreografía de la cueca, para recuperar las filiaciones entre duelo, vulnerabilidad y deseo”<sup>48</sup>.

La violencia infringida sobre el cuerpo propio significa el fin del **monopolio de la violencia** y cómo ostentan “el derecho a la **propiedad del cuerpo**”<sup>49</sup>. Las Yeguas se someten por sí mismas a suplicio, el suplicio es visto por Sanz desde Foucault como “acto público de poder, un ritual político de instrumentalización corporal y visual. Los suplicios toman el cuerpo del condenado y la mirada del pueblo como protagonistas indiscutibles de esa ceremonia punitiva, de ese ritual que no es otro que el del poder”<sup>50</sup>. La novedad es que, aquí, es el dominado el que ejerce la violencia en su propio cuerpo, arrebatándole al dominador la posibilidad de hacerlo. Y, ciertamente, lo más aterrador de la escena es cómo las Yeguas avanzan “por su propio pie” sobre el vidrio que dañará su cuerpo, tomando así el control del ritual punitivo.

La acción se desarrolla en el aniversario de la emblemática fecha del *Descubrimiento*, de la **Conquista de América**, que significa para Dussel o Mignolo el origen de la Modernidad. Latinoamérica aparece como la alteridad dialogante con esa modernidad. Mignolo insiste a lo largo de su texto en que el descubrimiento de América (su conquista, pero también su invención) supone “la emergencia del circuito comercial del Atlántico y con él la afirmación del capitalismo mercantil y la instauración del ‘racismo’ y de la diferencia colonial”<sup>51</sup>.

La danza sucede sobre un mapa sin **fronteras**, porque no se trata de un asunto de identidad nacional chilena, o tal vez sí. Cuenta Balibar que “la frontera involucra necesariamente la institución de identidades definidas: nacionales y otras, [...] su definición práctica requiere una ‘reducción de complejidad’ y declara como “el desprecio por ciertas fronteras [...] propicia el surgimiento, en distintos lugares, de identidades indefinibles e imposibles, que en consecuencia son consideradas no-identidades”<sup>52</sup>. Para Balibar, frontera va asociada a historia y esta a antropología y semántica<sup>53</sup>. Borrar las fronteras significa borrar la posesión que del individuo tiene el Estado-nación, en nuestro caso el Chile de Pinochet. Las Yeguas reivindican la cueca como danza chilena, y a su vez criolla y panamericana, homenajean a las mujeres y madres de los desaparecidos con su danza homosexual de los que no tienen nombre, amenazándonos de muerte por la nueva plaga apocalíptica y desangrándose sobre los vidrios rotos de Coca-Cola que nos vienen a constatar lo que Balibar llama la heterogeneidad y la ubicuidad de las fronteras, fronteras que se confunden y varían en lo político, lo económico o lo cultural, fronteras que ya no tienen un sentido “geográfico-político-administrativo [...] sino que residen en otro sitio, donde quiera que se ejerzan controles selectivos, por ejemplo controles *sanitarios* (dependientes de los que Foucault llama biopoder) o de *seguridad pública*”, incide luego en el control sobre “las mercaderías y los hombres –en especial de los microbios y los virus-”<sup>54</sup>.

Para Said, las tres imágenes de **Estados Unidos** en Oriente son: **la Coca-Cola**, los transmisores y los vaqueros<sup>55</sup>. En la obra que hoy tratamos, la Coca-Cola es protagonista y los transmisores también... funcionan como marca pasos observó sagazmente Brescia<sup>56</sup>. Cildo Meireles también elige la Coca-Cola y los transmisores para dos de sus obras más interesantes: *Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola* (1970, fig.5) y *La torre de Babel* (2001, fig.6). Las referencias a la Coca-Cola son muy frecuentes por la facilidad de identificación con el imperio norteamericano, con el Capital: *Coca-Cola Vase* (1997, fig. 7) de Ai Weiwei o *Colombia* (1976, fig.8) de Antonio Caro son algunos conocidos ejemplos. Todas estas obras dialogan con el Pop Art, devolviendo (esto es literal en el caso de Meireles) su imagen reflejada por un espejo distorsionador. No es casual que los fragmentos de vidrio sean exclusivamente de botellas de Coca-Cola. Las Yeguas citan a Meireles y e intervienen en las botellas de manera brutal. Desde el “Yankees go home” a la laceración del cuerpo que las/nos exponen a la enfermedad fatal. Pero allí sigue estando presente, como en Meireles un cuarto de siglo antes, la colonización americana desde el capitalismo más salvaje que sigue sosteniendo sin pudor dictaduras y dudosas democracias en Latinoamérica. La única constante en el mapa sobre el que bailan las Yeguas es la desgarradora fragmentación de la Coca-Cola. La *inserción* de las Yeguas en los fragmentos de botellas es devolverlos con sangre infecta; de lo que, a propósito de *Las dos Fridas* (fig. 4), llama Mellado “amenaza letal de transfusionalidad”<sup>57</sup>. Tanto allí, con la transfusión entre ambos asistida por un amigo médico, como aquí, la amenaza se torna real<sup>58</sup>. Dijo Benjamin que la huella de sangre dejada por los dedos del asesino en el libro dice más que el texto del mismo, “como el trozo más pequeño de la vida cotidiana dice más que la pintura”<sup>59</sup>.

<sup>47</sup> Lemebel:241-242. El artículo “La insoportable levedad del Gay” (1992) se puede leer íntegro en Lemebel. Hace un repaso sobre la lucha homosexual en Chile.

<sup>48</sup> Carvajal:267.

<sup>49</sup> Lemebel:244. Recontextualizo las palabras de Lemebel quejándose de cómo son tratados en los medios los crímenes homófobos. La negrilla es mía.

<sup>50</sup> Sanz:109.

<sup>51</sup> Mignolo:57. En el prefacio a la edición castellana (2002).

<sup>52</sup> Balibar:78.

<sup>53</sup> Balibar:79.

<sup>54</sup> Balibar:85. La cursiva es del autor.

<sup>55</sup> Said:427.

<sup>56</sup> Brescia.

<sup>57</sup> Mellado:90.

<sup>58</sup> Según cuenta Mellado, Casas tuvo que ser hospitalizado “no se sabe si, porque tuvo una crisis anémica, o porque su cuerpo histerizado no soportó la dilatación del tiempo afectivo que reproducía su enlace” (Mellado:90-91).

<sup>59</sup> Benjamin:40-41

Recuerda Mignolo como el prefijo “pos” en poscolonialidad “indica meramente que la colonialidad global del proyecto neoliberal no se configura ya como la colonialidad cristiana o liberal de los siglos anteriores”<sup>60</sup>. Ese proyecto neoliberal, la “globalización neoliberal” requiere nuevas formas de colonización. Creo interesante observar que la Coca-Cola debe su existencia a Latinoamérica pues, como es sabido, la receta original tenía en la hoja de coca andina su base. Ningún otro producto expresa tanto al *capital* como aquel concebido con la intención clara de ser adictivo (carácter que hoy mantiene por su base de cafeína y azúcar). Para Gerardo Mosquera, la Coca-Cola es “quizás el símbolo máximo de la ‘macdonalización’, es decir de la homogenización cosmopolita internacional desde la cultura de Estados Unidos que se denuncia como un grave problema cultural traído por la globalización” y luego pasa a compararla con “el cristianismo, el budismo, el latín en el imperio romano, o la cultura occidental en nuestro mundo global” conllevado “un alto grado de tensión que abre porosidades y resquebraja”<sup>61</sup>, y observa como la Coca-Cola se adapta en su sabor localmente (diferentes aguas, azúcares, combinaciones, etcétera). Lo que me interesa en este punto es el juego perverso de tensiones dialécticas que se establece entre la coca andina que deriva en la Coca-Cola y cuyo retorno, brutal y fragmentario, coloniza el mapa que no refleja fronteras internas. Occidente no existe, pues no se precisa su conocimiento. De modo que el “icono de la Coca-Cola como totalización cosmopolita sirve a la vez para simbolizar los resquebrajamiento de la globalización y la salida de las diferencias”<sup>62</sup>. Foster recuerda como uno de los lemas de Coca-Cola es “somos el mundo [...]”. En el Nuevo Orden Mundial la diferencia es un objeto de consumo también, como bien saben megacorporaciones como la Coca-Cola”<sup>63</sup>.

Precisamente, a propósito del *Proyecto Coca-Cola* de Meireles, Iria Candela habla de “arte contra hegemónico realizado en el contexto latinoamericano de las dictaduras”<sup>64</sup>.

Brescia nos cuenta que la acción de las Yeguas tiene lugar en un programa que incluía otras dos “marcas” más: “la segunda será un desplazamiento territorial del travestismo en diferentes lugares de Santiago y la última dentro de un enorme edificio dentro de un hospital abandonado [...] que no puede rehabilitarse, ni tampoco destruirse y que se ha convertido en lugar de hospedaje del lumpen”<sup>65</sup> y anuncian entonces otras acciones encaminadas a subrayar (en sus palabras, recogidas por Brescia): “la homosexualidad como material de desecho y connotación de delincuentes [...], prostitutas y drogadictos [...], es decir en un margen en el que la homosexualidad no es opcional sino es una enfermedad”<sup>66</sup>. La intención de las Yeguas en este conjunto de acciones era intercambiar zonas de tránsito cultural con zonas lumpen: “intercambiamos las zonas de tráfico”.

La homosexualidad y la enfermedad del sida (así como el travestismo en otras obras) funcionan claramente desde estrategias de **la subalternidad**, tal y como son defendidas por Spivak, como esencialismo estratégico más que como esencialismos en sí. Lemebel dirá que “una forma de pensar(se) diferente que burla la atormentada rigidez del comportamiento machista. Debiera saberse (no estoy seguro) que la diferencia es la ventaja del débil”<sup>67</sup>.

Parfraseando a Íñigo, sobre Frente 3 de Fevereiro, las Yeguas estarían “señalando la herencia de la historia colonial [...] que todavía está viva en la sociedad”<sup>68</sup>. Señalando la homosexualidad y el sida, señalan la desigualdad, algo que será recurrente a lo largo de toda su trayectoria, tanto performativa como literaria. Las Yeguas nos están hablando de **colonialismo interno**, de lo que está pasando dentro de sus fronteras, borradas en su acción, donde el Chile colonial, ejerce un nuevo colonialismo interno racista y sexista. En el caso que nos ocupa, la *superidentificación* homosexual y travesti de la pareja que baila la música *que solo ellos oyen* da una vuelta de tuerca en el aniversario de la “Conquista” al problema de la opresión sobre el indígena, ahora primeramente gay y ¿enfermo?. Al fin y al cabo se trata de una creación de disenso; en palabras de Rancière “se proponen cambiar los marcos y las escalas de lo que es visible y enunciable, de mostrar lo que no se veía, de mostrar diferentemente lo que se veía con demasiada facilidad, poner en relación lo que no lo estaba, con el objeto de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de las reacciones”<sup>69</sup>.

Podemos hablar de colonialismo interno, no solo del homosexual, o del enfermo de sida, también de ese nativo, del indígena, del jefe mapuche para el que “la cueca no significa nada” aunque el Estado poscolonial, que repite las estrategias de dominación del colonial, se afane en enseñar al indígena que se trata de un símbolo de su libertad.

Said construyó *Orientalismo* desde dos conceptos clave: la instrumentalización del conocimiento, de las disciplinas como mecanismo de poder (desde su lectura de Foucault) y la **hegemonía** tal y como la desarrolla Gramsci. Habiendo quedado clara la importancia que tendrían en esta acción las disciplinas de la geografía, la historia o la antropología, en este punto de nuestro análisis parece fundamental volver a la hegemonía según Gramsci, quien añade al dominio de un estado, la connotación de “dominio por consentimiento”. Las clases gobernantes ejercen su dominio convenciendo a las otras clases de que su interés es el de todos. El poder se ejerce, pues, desde la educación y la propaganda y no tanto desde la fuerza. “La hegemonía, explica Said, fue como el orientalismo permaneció como infatigable fuerza política y

<sup>60</sup> Mignolo:23. En el prefacio a la edición castellana (2002).

<sup>61</sup> Mosquera:48-49.

<sup>62</sup> Mosquera:59. Mosquera no se está refiriendo a la acción de las Yeguas, ni a ninguna obra de arte en concreto.

<sup>63</sup> Foster:215.

<sup>64</sup> Candela:28.

<sup>65</sup> Brescia.

<sup>66</sup> Brescia.

<sup>67</sup> Lemebel:244.

<sup>68</sup> Íñigo:305.

<sup>69</sup> Rancière:12

cultural en la representación de Occidente de Palestina, los árabes y los musulmanes<sup>70</sup>, y de Latinoamérica podríamos añadir.

La “sospechosa cueca democrática” de la que hablaba Lemebel en su “manifiesto”, esconde la nueva alianza de la dictadura militar y la nueva potencia colona, Estados Unidos, que tanto tuvo que ver en el ascenso de Pinochet al poder. Alianza que rompe el colonialismo español reafirmando la propia nacionalidad chilena mediante el uso de símbolos como la cueca y se dirige contra la antigua potencia colona, ahora en retroceso, pero también contra el indígena y el homosexual. Los poderes locales son cómplices de la dominación colonial. Mignolo y Dussel trazan el mapa de relaciones entre burguesías metropolitanas y coloniales y de sus mecanismos de dominación: “la ‘colonialidad del poder’ aparece en toda su transparencia para quien quiera verla en sus relaciones de ‘dependencias’ del sistema interestatal de la economía capitalista”<sup>71</sup>. La **colonialidad del poder**, término que toma Mignolo de Quijano, (re)produce la **diferencia colonial** encargada de marcar “la falta y los excesos de las poblaciones no europeas, y ahora no estadounidenses, que es necesario corregir”<sup>72</sup>, diferencias falsamente ocultadas como culturales y no como coloniales para obviar que lo que las produce es ese “diferencial de poder” que es la colonialidad del poder. Es una obviedad decir que no es casual la elección de la Comisión Chilena de Derechos Humanos para el desarrollo de la acción de las Yeguas, una ONG que funciona como contrapoder local a los diferentes excesos de esa colonialidad del poder y que se muestra clave en la documentación y recuperación de la memoria de los perseguidos y desaparecidos.

Ha señalado Carvajal “la connivencia entre catolicismo y autoritarismo”<sup>73</sup>. Y lo cierto es que más allá de la simbología de su nombre o la utilización de la sangre, que es central en la liturgia cristiana, parece que la danza de las Yeguas escupe al discurso conservador de la iglesia católica “que inhabilita aquellos cuerpos y sexualidades que desbordan el marco heteronormativo, y erige a la familia como figura indiscutible de integración y reconciliación nacional”<sup>74</sup>.

Hace bien Carvajal en señalar que la inserción en el espacio público que hacen las Yeguas a lo largo de su trayectoria muestra los cruces “inaudibles entre arte, sexualidad y política”<sup>75</sup>; lo cierto es que la reproducción de la música que solo Casas y Lemebel oyen debe tener una simbología relacionada con el asunto; lo que está claro es que el público lo único que podría oír es el ruido de los vidrios al romperse bajo sus pies descalzos y los gemidos de dolor que no pudieran controlar. Para Jean Franco, alineada con Spivak, “una de las formas en que hombres y mujeres gay pueden adquirir visibilidad en la esfera pública es a través de la puesta en escena de identidades estereotipadas”<sup>76</sup>, algo que es sin duda *leit motiv* de la poética de las Yeguas. Desde Butler llega a la conclusión de que “el acto de habla hegemónico [la heterosexualidad] puede ser deslegitimado a través de la parodia, mientras que la puesta en escena pública de lo abyecto se propone provocar un cambio de paradigma que afecta a las concepciones de identidad”<sup>77</sup>. Sin duda se trata de un **paradigma otro** y no de *otro paradigma*, en palabras de Mignolo.

El mapa sobre el que bailan las Yeguas se puede leer en clave de **inserción de la alteridad en el destino colectivo**, en la historia antes negada a los desaparecidos. No es solo el homosexual el que nos muestran con su danza, es también el contagiado de sida o el susceptible de ser contagiado, vigilado con recelo desde la tribuna de la opresión que representa ese punto alto desde el que están tomadas las pocas fotografías que hizo Paz Errázuriz que nos muestran el cuerpo Otro desde arriba y por la espalda, desprotegido, desnudo. Mirada vigilante clave, por otra parte, en el juego de la pulsión escópica, según la cual el sujeto vigilado, deseado y temido nos da su “consentimiento activo”<sup>78</sup>.

Observa Carvajal que la cita de la “cueca sola” de las chilenas sirve para “superponer al reclamo de los desaparecidos políticos, la propuesta por los homosexuales asesinados impunemente en América Latina [...]. ‘Esos crímenes son políticos. Por eso las yeguas bailamos el baile del maricón solo en el Comisión de Derechos Humanos y gritamos: Compañero Mario alias *La Rucia* caído en San Camilo. ¡Presente!’”<sup>79</sup>. Desaparecidos homosexuales también los hubo antes de Pinochet como se esforzaría en recordar Lemebel desde *Página Abierta*<sup>80</sup>.

Anto en este punto el análisis de Cortés, a propósito de la representación de la homosexualidad en Bacon, porque nos lleva a puntos comunes con *La Conquista de América*: “al despojar el cuerpo del hombre de los signos que lo convierten en un discurso fálico (estabilidad, seguridad y control), lo hace frágil; al mostrarlo desnudo (privándole de la ropa que es un símbolo de poder y significación), lo hace vulnerable; al presentar las relaciones homosexuales como las únicas posibles, traspasa las fronteras normativas y se sitúa en contra del estereotipado discurso occidental de la masculinidad”<sup>81</sup>. Para Jean Franco, en Latinoamérica “lo homosexual y lo travestido se han convertido en metáforas de la marginación”, pero cuando se trata de homosexualidad pasiva esta funciona como reafirmación de la sociedad machista y “refuerza la estructura del poder existente”<sup>82</sup>. Jean Franco terminará comparando el disciplinamiento de las prácticas sexuales durante la dictadura de Pinochet con la Alemania nazi<sup>83</sup>. Las Yeguas tratarán la marginación de estas

<sup>70</sup> Bayoumi y Rubin:65 (la traducción es mía).

<sup>71</sup> Mignolo:26. En el prefacio a la edición castellana (2002).

<sup>72</sup> Mignolo:27. En el prefacio a la edición castellana (2002).

<sup>73</sup> Carvajal:272. A propósito de *La Última Cena (Casa particular)*, 1989.

<sup>74</sup> Carvajal:272.

<sup>75</sup> Carvajal (2012b):60.

<sup>76</sup> Franco:120-121.

<sup>77</sup> Franco:122.

<sup>78</sup> Bhabha:102.

<sup>79</sup> Carvajal (2012b):62. La referencia es a una entrevista con Lemebel y Casas en *Cauce* por Fabio Salas en mayo de 1989.

<sup>80</sup> Lemebel:237-245.

<sup>81</sup> Cortés:146.

<sup>82</sup> Franco:124-5.

<sup>83</sup> Franco:127.

prostitutas y travestis disciplinados en distintas obras, como también lo hará Errázuriz, fotógrafa de *La Conquista de América*<sup>84</sup> y lo harán desde una posición proactiva.

Dice María Íñigo que “no es casual que [los estereotipos] operen en el espacio de lo popular, lugar de ritualización y definición de las identidades, de definición comunitaria”<sup>85</sup>. En una operación similar a la que desde Fanon hace Lewis R. Gordon: “Cada negro es [...] irónicamente anónimo en virtud de un ser llamado ‘negro’”<sup>86</sup>, aquí también las Yeguas pierden su nombre, esa “anomia perversa” las convierte en dos maricas sin nombre, en dos *yeguas* que sufren una doble colonialidad, frente al colono y frente a la colonia que no solo les niega el nombre sino que las condena a la ilegalidad (la homosexualidad en Chile continuó prohibida tras la dictadura hasta 1999). Bhabha señala precisamente cómo las “minorías” “intervienen en esos discursos ideológicos de la modernidad que intentan dar una ‘normalidad’ hegemónica al desarrollo desigual y las historias diferenciales, a menudo desventajosas, de naciones, razas, comunidades, pueblos. Formulan sus revisiones críticas alrededor de temas de diferencia cultural, autoridad social y discriminación política, para poder revelar los nombres antagónicos y ambivalentes dentro de las racionalizaciones de la ‘modernidad’” y desde su lectura de Habermas habla de una búsqueda de explotación de “las patologías sociales (pérdida de sentido, condiciones de anomia)” que trascenderían los antagonismos de clase para irrumpir entre “contingencias históricas ampliamente diseminadas”<sup>87</sup>. Para Bhabha, desde la marginalidad social “tal y como emerge en formas culturales no canónicas”, se produce una transformación de nuestras estrategias críticas desde la experiencia afectiva<sup>88</sup>. La cultura es la encargada de (re)significar el símbolo y su “estrategia de supervivencia se muestra como transnacional y traduccional”<sup>89</sup>. Posición perturbadora que nos da consciencia de la “construcción de la cultura y la invención de la tradición”<sup>90</sup>. Creo que la cueca en sus sentidos tradicionales, en su aprehensión por la dictadura y en su resignificación (o deconstrucción) revolucionaria, primero por las chilenas bailando con el ausente, luego por la danza homosexual de las Yeguas nos muestra esa construcción de la cultura e invención de la tradición, pero también significa la apropiación de un símbolo nacional y transnacional, tradicional y contestatario para su autoafirmación. Y esta apropiación tiene lugar en el contexto de recuperación de una historia, la de los desaparecidos, que ha sido silenciada y negada. Su acción se convierte en una crítica radical de resistencia a la normalización, crítica que viene desde la marginalidad absoluta, desde la ilegalidad de la homosexualidad, desde la ambivalencia. **La ambivalencia del estereotipo** es un lugar común en la crítica poscolonial. Pero las Yeguas van mucho más allá al cuestionar la figura deserotizada y abnegada de acuerdo al sustrato católico chileno de la viuda, de la hermana, de la madre o de la hija, contrastándolo con la imagen del deseo por el cuerpo doliente, dice Carvajal que: “tuvo que venir un dúo de maricas a subrayar el deseo erótico sedimentado en la coreografía de la cueca para recuperar las filiaciones entre duelo, vulnerabilidad y deseo”<sup>91</sup>. Carvajal habla de “deconstrucción política del duelo” toda vez que han hecho pública la experiencia privada del duelo y del deseo situándolas en el camino de “la vulnerabilidad corporal primaria”<sup>92</sup>. En similares términos se refiere Jean Franco a *Las dos Fridas*: “el retrato-performance dual eleva el sufrimiento individual al plano político definido por la pandemia [...]. El retrato puede entenderse así en términos de la teoría de Judith Butler acerca de lo homosexual, lo que ella ve como una “reelaboración específica de lo abyecto en agenciamiento político”<sup>93</sup>, análisis perfectamente aplicable a *La Conquista de América* de la que hoy tratamos.

Bhabha contraponen a la ambivalencia la “fijeza” con la que el colono trata de “representar” al colonizado usando el estereotipo (“forma de conocimiento e identificación que vacila entre los que siempre está ‘en su lugar’, ya conocido y algo que debe ser repetido ansiosamente”) como “estrategia discursiva mayor”<sup>94</sup>. La función del estereotipo sería la de crear fijezas sobre el Otro y desde ahí reafirmar las diferencias. El estereotipo precisa, pues (para su construcción de esa diferencia), de la repetición compulsiva que es lo que lo convierte al mismo tiempo en ambivalente: “La cultura se vuelve tanto una práctica incómoda y perturbadora de supervivencia y suplementariedad (entre arte y política, pasado y presente, público y privado) como su resplandeciente presencia en un momento de placer iluminación o liberación”<sup>95</sup>. Las Yeguas, subrayan su diferencia cultural, sexual y crítica en cada una de sus acciones. “El reconocimiento de la diferencia sexual (como precondition para la circulación de la cadena de ausencia y presencia en el campo de lo Simbólico) es renegado mediante la fijación en un objeto que enmascara esa diferencia y restaura una presencia original”<sup>96</sup>. Para Bhabha, el estereotipo como fetiche representa un juego simultáneo entre la metáfora que enmascara la ausencia o la diferencia y la metonimia que constata la percepción de la ausencia<sup>97</sup>. Ninguno de estos “juegos” que plantea Bhabha en la teoría parecen ajenos a la puesta en escena de las Yeguas, pues enmascaran la ausencia masculina, ellas son Yeguas, no olvidemos, con una doble presencia femenina, que no deja de ser masculina, estableciendo esa ambivalencia de la que está dotado el discurso colonial de doble pulsión miedo/deseo representada

<sup>84</sup> Errázuriz y Donoso (1990): “La Matanza de Adán” en *El lugar sin límites*, Santiago de Chile, Zona.

<sup>85</sup> Íñigo:310.

<sup>86</sup> Íñigo:315. Se refiere a Gordon, L.R. “A través de la zona del no ser. Una lectura de *Piel negra, máscaras blancas* en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Fanon” en *Fanon, Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009.

<sup>87</sup> Bhabha:211.

<sup>88</sup> Bhabha:212.

<sup>89</sup> Bhabha:212.

<sup>90</sup> Bhabha:213.

<sup>91</sup> Carvajal (2012b):62.

<sup>92</sup> Carvajal (2012b):62.

<sup>93</sup> Franco:118. La cita de Butler es de: *Bodies that matter. On the discursive limits of “Sex”*, Routledge, 1993.

<sup>94</sup> Bhabha:91.

<sup>95</sup> Bhabha:215.

<sup>96</sup> Bhabha:99.

<sup>97</sup> Bhabha:100.

en el sanguinario intercambio de fluidos sobre el mapa americano. El estereotipo que el colono otrora arrojase sobre el colonizado ha sido puesto en cuestión y ha cuestionado el discurso colonial. Para Bhabha el “sujeto debe tener género para ser engendrado, para ser hablado”<sup>98</sup>. La ausencia de género, o la inclusión de todos en un mismo cuerpo, desestabiliza la imagen estereotipada.

Define Bhabha el **mimetismo colonial** como “el deseo de otro reformado, reconocible, *como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*. [...] Para ser eficaz, el mimetismo debe producir continuamente su deslizamiento, su exceso, su diferencia”<sup>99</sup>. Podemos ver la cueca como una de las múltiples maneras de ejercer la cultura colonizadora. El baile, de origen hispano, se convierte en elemento civilizador y llega a constituirse en icono nacional. La primera mimesis sería el baile campesino americano, luego llegaría el baile solitario de las mujeres con los desaparecidos, finalmente, la más radical, la de las Yeguas, quedando “la autoridad de ese modo de discurso colonial [...] sabotada en consecuencia por una indeterminación”<sup>100</sup>. Se convierte de este modo el mimetismo en símbolo de lo inapropiado “y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber ‘normalizado’ como sobre los poderes disciplinarios. [...] El éxito de la apropiación colonial depende de una proliferación de objetos inapropiados que aseguren su fracaso estratégico, de modo que el mimetismo es a la vez parecido y amenaza”<sup>101</sup>. La mirada vigilante del colono, articulada desde ese punto de vista elevado que representa la foto de Paz Errázuriz, es devuelta por el cuerpo disciplinado en esa mirada dialéctica, escópica: “el observador se vuelve observado y la representación ‘parcial’ rearticula toda la noción de *identidad* y la aliena de su esencia”<sup>102</sup>.

“La ambivalencia del mimetismo (casi pero no exactamente) sugiere que la cultura colonial fetichizada es potencial y estratégicamente una contraapelación insurgente”<sup>103</sup>. La imitación de las formas de autoridad termina desautorizándolas. Podemos ir más allá en la comprensión de la obra si pensamos en ella desde la teoría de la **hibridez** del propio Bhabha, desde la discriminación de la cultura madre y sus bastardas “el yo y sus dobles, donde la huella de lo que es sometido a la renegación no es reprimida sino repetida como algo *diferente*: una mutación, un híbrido”<sup>104</sup>.

Para Bhabha es esencial para “preservar la autoridad como un efecto mimético inmediato” que haya una referencia a la “raza, la nación o la tradición cultural”<sup>105</sup>, y por hibridez entiende “la inversión estratégica del proceso de dominación mediante [...] la producción de identidades discriminatorias que aseguren la identidad ‘pura’ y original de la autoridad. Exhibe la deformación y el desplazamiento necesarios de todos los sitios de discriminación y desplazamiento”<sup>106</sup>. El discriminado ahora devuelve al poder su mirada subversiva “en un juego dialéctico de reconocimiento”<sup>107</sup>. “La hibridez representa ese ‘vuelco’ ambivalente del sujeto discriminado en el objeto aterrador, exorbitante, de la clasificación paranoide, un cuestionamiento perturbador de las imágenes y presencias de la autoridad”<sup>108</sup>. El híbrido está poniendo en juego la parte negada del discurso de dominación: el desaparecido, el homosexual, el enfermo y lo hace reteniendo “la semblanza efectiva del símbolo autoritario”<sup>109</sup>: la danza nacional de la dictadura. Bhabha habla de una “metonimia de la presencia” concepto que parece especialmente pertinente en el contexto de los desaparecidos contra el que claman Lemebel y Casas.

Se trata de un paso más allá de la mimesis “que perturba la visibilidad de la presencia colonial y problematiza el reconocimiento de su autoridad”<sup>110</sup>. Aunque se mantienen las referencias esencialistas de raza y tradición cultural (el baile de cortejo campesino) y nacional (emblema resignificado de la dictadura militar), ese esencialismo ha sido trascendido “en la articulación de identidades discriminatorias ‘diferenciadoras’”<sup>111</sup>: el cortejo enfermo (sidoso) de dos *yeguas* (menos que hombres o mujeres) que “exhibe la deformación y el desplazamiento necesario de todos los sitios de discriminación y dominación” perturbando las demandas miméticas del poder colonial<sup>112</sup> que es obligado a re-conocer a su sujeto disciplinado y discriminado. Como dice Bhabha “lo que perturba” es la visibilidad de la presencia colonial, en este caso a través de la danza de la cueca, impuesta culturalmente, que problematiza “el reconocimiento de su autoridad”. Ese “casi igual, pero no exactamente” desafía con su presencia a las fuerzas que lo determinan. Se trata de una actuación similar a la que opera en el concepto freudiano de “lo siniestro” que desvela “aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado”<sup>113</sup> y las sensaciones ambivalentes que provoca son precisamente más poderosas por darse dentro de lo más conocido. De hecho *unheimlich* (siniestro) es la una contraposición a *heimlich* que tiene diferentes acepciones tan alejadas entre sí como lo familiar y lo ocultado... pero solo se usa como contraposición a lo familiar... seguimos moviéndonos en la ambivalencia en la que se desarrollan estereotipo, mimesis e hibridez.

La danza de las Yeguas se muestra como una danza con el igual, con el repetido, con **la copia** que asegura la presencia del copiado, del colono. Copia, sin embargo que queda desautorizada por su distorsión, por sus defectos. A medida que el original ha ido copiando a sus sucesivas copias, en esa repetición compulsiva de la que habla Bhabha desde Freud,

---

<sup>98</sup> Bhabha:100.

<sup>99</sup> Bhabha:112. La cursiva es del autor.

<sup>100</sup> Bhabha:112.

<sup>101</sup> Bhabha:112-113.

<sup>102</sup> Bhabha:115.

<sup>103</sup> Bhabha:117.

<sup>104</sup> Bhabha:140. La cursiva es del autor.

<sup>105</sup> Bhabha:140.

<sup>106</sup> Bhabha:141.

<sup>107</sup> Bhabha:143.

<sup>108</sup> Bhabha:142.

<sup>109</sup> Bhabha:144.

<sup>110</sup> Bhabha:140.

<sup>111</sup> Bhabha:140-141.

<sup>112</sup> Bhabha:141.

<sup>113</sup> Trias:17 (citando a Schelling).

(de la danza colona, a la danza tradicional panamericana, a la danza emblema patrio de la nueva nación, a la danza que bailan las madres con los desaparecidos, a la danza de “mariconaje guerrero”). Las copias de copias han ido difuminando el original. La copia ha quedado desautorizada aunque mantiene la presencia del original repetido compulsivamente. Lo que habría funcionado como una medida de seguridad contra la destrucción del Yo, se convierte en un “siniestro mensajero de la muerte”<sup>114</sup>.

Nelly Richard ya vio un giro similar al de Bhabha, por el cual la copia (del original colono) “coloca al modelo por el lado de lo falso y de lo engañoso: referencia distorsionadora porque extranjerizante, culpable de adulterar el trasfondo primigenio de una cultura local”<sup>115</sup>. Jean Franco subraya el significado de *travesty* en inglés “copia manifiestamente torpe del original”<sup>116</sup>, el travestismo de las Yeguas, también en su danza, donde la mujer es ahora un hombre y el hombre una mujer, o ninguno de los dos tiene sexo o ambos tienen los dos, nos empieza a mostrar la pérdida de nitidez de la copia que nos está llegando. La copia periférica, dice Nelly Richard, “es también una sátira postcolonial de cómo el fetichismo primermundista proyecta en la imagen latinoamericana representaciones falsas de originalidad y autenticidad (la nostalgia primitivista del continente virgen) que Latinoamérica vuelve a falsificar en una caricatura de sí misma como Otro para complacer la demanda del otro... Y es esta misma sobreactuación feminizante del posar de lo que no se es (ni femenino ni original) la que resignifica también la copia y sus mecanismos de doblaje y simulación como crítica periférica al dogma eurocentrista (paternalista) de la sacralidad del modelo fundante, único y verdadero, de significación metropolitana”<sup>117</sup>. Richard habla de un “proceso de mimetización cultural que lleva a menudo al simple calco o remedo”<sup>118</sup>, “deformando el original (y por ende, cuestionando el dogma de su perfección), traficando reproducciones y de-generando versiones en la tránsito paródico de la copia”<sup>119</sup>.

Mosquera habla en este punto (desde el llamamiento de Andrade) de “antropofagia” cultural consistente y selectiva “es decir, la deglución crítica de elementos ajenos para incorporarlos al organismo propio”<sup>120</sup>. Es interesante la reflexión sobre la diferencia entre Bhabha y Andrade que hace Mosquera, mientras que Bhabha “plantea cómo el colonialismo impone una máscara ajena al subalterno, desde la que este negocia su resistencia en medio de la ambivalencia, la antropofagia supone un ataque: tragarse voluntariamente la cultura dominante en beneficio propio”<sup>121</sup>.

Resuenan ecos de “pensamiento fronterizo” surgido de la subalternidad colonial y en el que Mignolo advierte que no se trata de un “híbrido en que se mezclan felizmente partes de distintos todos [... sino que] surge del diferencial colonial del poder y contra él se erige”<sup>122</sup>.

Habla Mellado de una inexistencia del “ideal inalcanzable” al que solo se puede responder con la “sucesión productiva de copias de copias de copias en cuya lógica se monta la mascarada paródica de las reproducciones”<sup>123</sup>.

Nelly Richard se quejaba en 1987 del panorama artístico chileno que “reafirmaba los símbolos de la cultura establecida (cualquiera que sea la oficialidad de su registro) en lugar de interrogarlos” para luego hablar de un puñado de artistas, la “secuencia crítica surgida en las convulsiones post-golpe” que interpela a la discursividad socio-política “para ensayar nuevas operatorias del deseo que fracturen los emblemas de la moral progresista”, creando una “poética del desajuste” “descolocadora e impertinente” que interfiere tanto en la política oficial como en su contestación<sup>124</sup>. Dentro de esta poética del desajuste, casi como respuesta a Richard, surgirá la actividad de Yeguas del Apocalipsis.

---

<sup>114</sup> Freud:23.

<sup>115</sup> Richard:54.

<sup>116</sup> Franco:120.

<sup>117</sup> En Franco:129. La referencia es de Richard (1989): *Masculino/Femenino: Prácticas de ladiferencia y cultura democrática*, Santiago, Francisco Cegers Editor.

<sup>118</sup> Richard:41.

<sup>119</sup> Richard:55.

<sup>120</sup> Mosquera:57.

<sup>121</sup> Mosquera:153-154.

<sup>122</sup> Mignolo:58. En el prefacio a la edición castellana (2002).

<sup>123</sup> Mellado:82

<sup>124</sup> Richard:17-18. Entre los artistas que nombra Richard, está, precisamente Errázuriz (Richard:11), fotógrafa de la acción que hoy analizamos.

## Ilustraciones



Fig. 3 y 4. Yeguas del Apocalipsis, *Refundación de la Universidad de Chile* (1988) y *Las dos Fridas* (1992)



Fig. 5 y 6. Cildo Meireles, *Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola* (1970) y *Torre de Babel* (2001)



Fig. 7. Ai Weiwei, *Coca-Cola Vase* (1997) Fig. 8. Antonio Caro, *Colombia* (1976)

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, O. de (1928): "Manifiesto antropófago", *Revista de Antropofagia*, Año 1. N°1, mayo.
- BALIBAR, E. (2005): "¿Qué es una frontera?" en *Violencias, Identidades y Civilidad. Para una cultura política y global*, Barcelona, Gedisa.
- BAYOUMI, M. y RUBUIN, A. (ed.), (2000): *The Edward Said Reader*, Nueva York, Vintage books. [Biblioteca Central UNED: 1 Said EDW].
- BENJAMIN, W. (1934) "El autor como productor".
- BHABHA, H. K. (1994): *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- BRESCIA, M. (1989): "'Las yeguas del apocalipsis' en una acción de arte" *La Época*. Santiago: Impresiones y Comunicaciones, 1987-1998 (Santiago : Impasa) 273 v., (17 oct. 1989), p. 27.  
Consulta telemática: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83070.html>
- CANDELA, I. (2012): *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, Madrid, Alianza Editorial.
- CARVAJAL, F. "Las Yeguas del Apocalipsis. Cruces entre arte sexualidad y política en el pasaje entre dictadura y posdictadura en Chile", en: AZNAR, Y. y MARTÍNEZ, P. (Ed.) (2012): *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto*, Madrid, CA2M. [Biblioteca central UNED: 7.01LEC]. Acceso telemático:  
<http://www.ca2m.org/es/universidad-popular/lecturas-para-un-espectador-inquieto>
- CARVAJAL, F. (2012b): "Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento", *Carta* n°3, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera-Verano 2012. Acceso telemático:  
<http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/lemebel.pdf>
- CORTÉS, J. M. G. (2006): "Paseos entre el amor y la muerte. La ficción del YO o una lectura nómada del cuerpo", en MADERUELO, J. (ED). *Medio siglo de arte. Últimas Tendencias 1955-2005*, Madrid, Abada, 2008.
- DUSSEL, E. "Europa, modernidad y eurocentrismo", Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa (UAM-I), México.
- FOSTER, H. (1996): *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FRANCO, J. (1996): *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago de Chile, Editorial, Cuarto Propio.
- FREUD, S. *Lo Siniestro*, Barcelona, Cálamus, 1979
- GUASH, A. M. (2005): "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar", *Materia*, pp. 157-183.
- HUANCA, E. (2011): "¿Representa realmente la cueca el espíritu de la chilenidad?", *El Clarín*, 17 de septiembre de 2011. Consulta telemática:  
[http://www.elclarin.cl/web/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2544&Itemid=16](http://www.elclarin.cl/web/index.php?option=com_content&view=article&id=2544&Itemid=16)
- IÑIGO, M. "Usted está aquí. ¿Dónde, cuándo y para qué lo poscolonial?", en: AZNAR, Y. y MARTÍNEZ, P. (Ed.) (2012): *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto*, Madrid, CA2M. [Biblioteca central UNED: 7.01LEC]. Acceso telemático: <http://www.ca2m.org/es/universidad-popular/lecturas-para-un-espectador-inquieto>
- LANZA, C. (2012): *Crónicas de la identidad. Ensayos sobre la crónica latinoamericana. Jaime Sáenz, Coralos Monsiváis, Pedro Lemebel*, Saarbrücken, Editorial académica española
- LEMEBEL, P. (1993): "La insoportable levedad del gay", *Página Abierta*, en: LEMEBEL, P. (2013): *Háblame de amores*, Santiago de Chile, Seix Barral, pp. 237-245.
- MELLADO, J. P. (2009): "El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la escena plástica chilena", en VV. AA. *EN TODAS PARTES. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 73-91.
- MIGNOLO, W. D. (2000): *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2013.
- MOSQUERA, G. (2010): *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit.
- RANCIÈRE, J. "Estética y política: las paradojas del arte político". [Las notas por la edición colgada por el ED en la plataforma].
- RICHARD, N. (1989): *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y política/s*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor. [Biblioteca central UNED: 130.2RIC]
- SAID, E. W. (1978): *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2013.
- SANZ, S. (2012): *El cuerpo y la mirada como metáfora social en el arte contemporáneo taiwanés: Chen Chieh-jen*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. Acceso telemático:  
<http://eprints.ucm.es/16493/1/T33884.pdf>
- TODOROV, T. (1982): *La conquista de América. El problema del otro*, Madrid, Siglo XXI, 2010.
- TRIAS, E. (1992): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1992.

## WEBGRAFÍA

- <http://www.folkloretradiciones.com.ar/>
- <http://www.leychile.cl>
- <http://www.memoriachilena.cl>
- <http://www.musicapopular.cl>
- <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl>