



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

BURLAR EL PODER: LA RETÓRICA DEL HUMOR COMO TÁCTICA  
POLÍTICA EN LAS ACCIONES DE MÓNICA ECHEVERRÍA DURANTE LA  
DICTADURA CÍVICO-MILITAR EN CHILE

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Género, mención  
Humanidades

CONSTANZA MUÑOZ BRIONES

Profesora Guía: Kemy Oyarzún Vaccaro

Profesora Co-Guía: María Soledad Falabella Luco

Santiago de Chile, año 2018

## **FICHA RESUMEN DE TESIS DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS DE GÉNERO Y CULTURA**

NOMBRE DEL CANDIDATO: Constanza Muñoz Briones

PROFESOR PATROCINANTE: Kemy Oyarzún Vaccaro

CO-TUTORA: María Soledad Falabella Luco

TÍTULO: Burlar el poder: La retórica del humor como táctica política en las acciones de Mónica Echeverría durante la dictadura cívico-militar en Chile

PALABRAS CLAVES: cuerpo, activismo, performance, feminismo

RESUMEN DE LA TESIS:

Durante la década del 80 las acciones de Mónica Echeverría (1920) usaron el humor como táctica y dispositivo retórico para articular un discurso estético-político contra la dictadura cívico-militar chilena. La elección ideológica de la autora de implicarse política y públicamente en la lucha contra el régimen subvirtió la construcción occidental de un ethos femenino, organizado por las estructuras objetivas y cognitivas en un marco de dominación masculina (Bourdieu 7). En tiempos de dictadura, se sumó a esta “milenaria dominación de género”, una segunda dominación política que situó a las mujeres chilenas bajo una doble opresión o “doble dictadura” (Valdés 1). De tal manera que, la crítica que Echeverría realizó a la dictadura cívico-militar, trascendió su motivación inicial para enfrentarse contra los principios de división y jerarquía de los sexos e introducir un quiebre en el límite cultural entre la vida pública y la experiencia privada. Es así que esta investigación propone leer dichas acciones como performances de transgresión al género. A lo largo de tres capítulos se reflexiona en torno a los mecanismos de subversión que la autora desarrolló a través del uso del humor, como forma de expresión contrahegemónica, antipatriarcal y a los modos originales que les son propios en el marco de la dictadura.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Soledad Falabella y a Kemy Oyarzún, por su guía y generosidad, por señalarme las rutas y aportar con sus visiones y comentarios para el desarrollo de esta investigación.

A Mónica Echeverría, por abrirme las puertas de su casa y permitirme el encuentro con la riqueza y densidad política de sus memorias y el profundo conocimiento que estas revelan. Gracias también por iluminar formas de traducir la rabia por la injusticia y la incomodidad con “la podredumbre” en fuerzas movilizadoras de acción y resistencia.

A mi madre y a mi padre, por despertar en mí inquietudes que con el tiempo se convirtieron en pasiones, por contribuir en mi forma de ver y estar en el mundo.

A Tatiana, por todas las formas de su compañía, por la espera, por su amor incondicional.

A todas las mujeres fuertes, leales e inspiradoras que me han enseñado tantas cosas: a mis hermanas Javiera y Valentina, a mis madres Karin y Rossana, a mis amigas Gabriela y Natalia, a mis abuelas Rosa y Cristina y a mi sobrina Isidora.

A Pilar, por su apoyo y confianza.

A todas mis profesoras y compañeras del magíster, por las conversaciones, por deslizar los velos.

A Myriam, por su paciencia para orientarme y responder siempre a mis interminables preguntas.

A mis compañeros y hermanos de la Junta, por las resistencias compartidas, por las risas.

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	P.1
1. Descripción del corpus	P. 10
2. Estado del arte	P. 17
3. Preguntas de investigación	P. 25
4. Hipótesis	P. 26
5. Metodología	P. 26
6. Fundamentación	P. 27
<b>CAPÍTULO I: Marco histórico-conceptual</b>	P. 30
1. Algunas consideraciones sobre la historia y las memorias	P. 30
2. Contexto sociopolítico: las mujeres y la dictadura cívico-militar	P. 43
3. La máquinade los “cuerpos del pánico”	P. 55
<b>CAPÍTULO II: Cuerpo, género y performance</b>	P. 66
1. “La mujer” como negatividad	P. 67
2. Performatividad: campos de dominio	P. 74
3. Performance: campos de transgresión	P. 85
4. El/la performance como conocimiento	P. 92
<b>CAPÍTULO III: Hacia una retórica feminista del humor</b>	P. 106
1. Repertorios críticos: las performances de Mónica Echeverría y Mujeres por la Vida	P. 107
1.1. La Operación Chancho	P.110
1.2. Mujeres por la Vida: la acción de pelotas de fútbol y el lanzamiento de pescados podridos en Tribunales.	P.114

2. El humor táctico	P. 122
3. Cuerpos rientes en resistencia	P. 132
3.1. Gabriela Mistral/la maestra del humor burlesco	P. 133
3.2. Úrsula Suárez/la santa comedianta	P. 135
3.3. Irina La Loca e Hija de Perra/cuerpos invertidos	P. 138
<b>REFLEXIONES FINALES</b>	P. 142
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	P. 149

## INTRODUCCIÓN

Durante la década del 80, Mónica Echeverría (1920), profesora de castellano, intelectual, artista y activista de izquierda, emprendió junto al colectivo de lucha por la democracia y los derechos de las mujeres, “Mujeres por la Vida”, una serie de acciones que usaron el humor como táctica y dispositivo retórico para articular un discurso estético-político contra la dictadura cívico-militar chilena. La elección ideológica de la autora de implicarse política y públicamente en la oposición contra el régimen subvirtió la construcción occidental de un ethos femenino, organizado por las estructuras objetivas y cognitivas en un marco de dominación masculina (Bourdieu 7). En tiempos de dictadura se sumó a esta “milenaria dominación de género”, una segunda dominación política que situó a las mujeres chilenas bajo una doble opresión o “doble dictadura”, la cual se conjugó “cargando sobre las mujeres el mayor peso del modelo económico impuesto y haciéndolas más vulnerables a la manipulación ideológica y del terror” (Valdés 1).<sup>1</sup> De tal manera que, además de enfrentar los mandatos de la organización patriarcal de nuestra sociedad, Echeverría tuvo lidiar con los aparatos represivos y los sistemas de producción simbólica del régimen dictatorial.

Asimismo, esta conjugación de fuerzas opresoras, configuradora de la condición de “doble dictadura”, permitió lo que la socióloga feminista Julieta Kirkwood identificó como una de las paradojas de la dictadura. En efecto, señala la autora, la experiencia del sistema autoritario dictatorial volvió evidente para muchos sectores y, particularmente para el movimiento feminista, que el autoritarismo no se limitaba al problema político y económico. Más allá de estas

---

<sup>1</sup> Es precisamente la consciencia de esta doble situación coercitiva lo que está detrás del enunciado “democracia en el país y en la casa”, lema del Movimiento Feminista (1983) de oposición a la dictadura.

dos dimensiones, el poder hundía sus raíces en toda la estructura social, haciéndose extensivo a espacios y elementos antes no considerados del orden de lo político, sino que atribuidos a la vida cotidiana y privada (156).

Precisamente en esta línea, propongo que la crítica que Echeverría realizó a la dictadura, trascendió su motivación inicial para enfrentarse contra los principios de división y jerarquía de los sexos e introducir de paso un quiebre en el límite cultural que separa la vida pública de la experiencia privada. Así, su práctica y su existencia fueron problemáticas tanto para la dictadura como para el patriarcado, mientras que para el neoliberalismo continúan siéndolo. Hasta el día de hoy, con 97 años de vida, Mónica persiste en sus atrevimientos, siendo uno de sus más recientes actos de rebeldía la publicación del libro *¡Háganme Callar!* (2016).<sup>2</sup> En él exhibe y examina a una otrora masa de hombres revolucionarios leales al proyecto de la Unidad Popular -hoy amantes del neoliberalismo- a quienes ella denomina “conversos”. Este apelativo lo escoge simultáneamente para sí misma, significando lo que reconoce como una traición hacia su clase, “. . . las renunciadas, dificultades y zozobras por las que tuve que pasar para salir de esa clase social, a la que ya no pertenezco. No obstante allí está ella, más poderosa, lujosa y ostentosa que antes” (190). Efectivamente, Mónica Echeverría tomó la decisión voluntaria de descolgarse de la oligarquía chilena y de toda una tradición vinculada al poder político y económico con el fin de ensayar otra forma de vida, lejos de los privilegios de clase en una sociedad brutalmente jerarquizada desde sus orígenes coloniales, dando curso así a lo que quizás sea su más grande performance de rebeldía.

---

<sup>2</sup>En este libro, Mónica Echeverría cruza su trayectoria personal y política con la historia de Chile y la de un puñado de personajes, antiguos “amigos” que habiendo formado parte del proyecto de la Unidad Popular, militantes y protagonistas de reformas radicales, y habiendo sido fervientes opositores de la Dictadura Militar, constituyen hoy una casta traidora de empresarios, gestores políticos, políticos, tecnócratas y lobbystas -a quienes Mónica ha denominado “conversos”-, que mudaron al liberalismo transformándose en piezas fundamentales para la conservación y propagación del modelo económico en Chile.

La atención sobre este y otros aspectos de su biografía son el punto de partida de esta investigación. A través de diálogos con Mónica Echeverría se hace memoria de los hitos más relevantes de su trayectoria como artista y activista con el fin de producir una genealogía de su obra y un registro de las principales acciones de esta importante intelectual y activista chilena. En efecto, hasta ahora no existe un registro sistemático y crítico -salvo las referencias en las memorias escritas y publicadas de Mónica Echeverría- que nos permita acceder a su práctica artística y activista. A esto se suma el obstáculo (o cualidad), que dice relación con la limitación de la performance a su presente (Phelan 97). Nos enfrentamos entonces a la dificultad de la performance como un acto efímero que se realiza una única vez y cuya existencia no perdura más allá del tiempo y del espacio de su ejecución. Luego, cualquier posibilidad de reproducción, como la instancia documental que se da a través de tecnologías reproductivas (video o fotografías) constituye una experiencia distinta a la performance. Al respecto señala la académica feminista estadounidense Peggy Phelan, que la ontología del performance contradice a la “metafísica de la presencia” y restituye el poder de lo “sin marca”, desafiando de esta manera a la “delicada maquinaria de la representación reproductiva necesaria para la circulación del capital” (99). En otras palabras, la performance constituye una herramienta política y epistemológica que inaugura la posibilidad de emergencia de cuerpos y subjetividades múltiples, así como la habilitación de nuevas fuentes y categorías de conocimiento. Así, los efectos de la performance “no está[n] en el acto mismo, sino en las consecuencias que desata, que van mucho más allá de lo que puede ser contenido dentro de un ‘marco’ de representación” (Monasterios ed. 13).

Teniendo en mente lo anterior, este trabajo adscribe a la actual propuesta teórico-práctica de los *estudios del performance*, que proponen reorientar las maneras tradicionales en que se construye y estudia la memoria social y la



identidad cultural en las Américas.<sup>3</sup> A través de la incorporación de voces y registros que relevan la importancia del saber o “cognición corporalizada” y a partir de la pregunta por quiénes son capaces de reclamar para sí la historia, la memoria y la identidad social, este campo de estudios interdisciplinario se propone descolonizar los saberes, poniendo en tela de juicio la centralidad del texto y el documento en los procesos de legitimación del conocimiento (Taylor, *El archivo* 37). A su vez, los *estudios del performance* proponen renovar el interés y la sensibilidad hacia lo político contenido en los actos cotidianos y menos cotidianos, o lo que la crítica cultural chilena Nelly Richard ha denominado como “zonas residuales”, para aludir a aquellos elementos secundarios o descartados por las jerarquías discursivas (*Residuos*11). De tal manera que, el performance como concepto, permite recoger las acciones o actuaciones enmarcadas bajo la designación de “lo cotidiano” y, vistas a la luz de esta lente de metodológica, reconocerlas como “actos vitales de transferencia”, contenedoras de una fuerte carga disruptiva, capaces de generar cambios, o por lo menos de imaginarlos(*El archivo* 34).

Por otra parte, este campo de estudios tiene un fuerte vínculo con el feminismo y los estudios queer, al hacerse cargo de la preocupación por la invisibilización y la falta de huellas de mujeres en la historia social y cultural. Así, los *estudios del performance* se articulan con el proyecto feminista que señala tanto la necesidad de formular nuevas categorías de análisis, como con el imperativo de reconocer y legitimar otras experiencias que permitan construir una historia propia y representativa de las mujeres, al margen de los discursos dominantes y

---

<sup>3</sup> Los “estudios de performance”, como los define Diana Taylor, tienen como sujeto y objeto de estudio los “performed, embodied behaviours” o “comportamientos “performados y encarnados”. La autora sitúa su emergencia “como producto de las convulsiones sociales y disciplinarias de los tardíos años sesenta que golpearon la academia, buscaron tender un puente en la división disciplinaria entre antropología y teatro, al mirar los dramas sociales, lo liminal y los dramas como una forma de salir de nociones estructuralistas de normatividad. Los Estudios de Performance que, como indiqué anteriormente, no son, sin duda, una sola cosa, surgieron claramente de esas disciplinas, aunque rechacen sus límites” (*El archivo* 39). Ver también la entrevista “¿Qué son los Estudios de Performance?” (2002).

los lugares de poder (Duby y Perrot 1992; Richard 2001; Jelin 2002; Anderson y Zinnser 2009).

En los feminismos latinoamericanos la denuncia de este silenciamiento, dado por las marcas genérico sexuales, estaría reforzado por lo que la autora feminista y crítica cultural Kemy Oyarzún define como las “estrategias del neocolonialismo”, que han universalizado la experiencia occidental como único horizonte válido de conocimiento (37). Es así como parte importante de la producción crítica feminista local ha estado orientada a generar una ruptura epistemológica que permita abrir espacios a conocimientos subalternizados por el eurocentrismo (Mendoza 20). Acompañando este proceso, el análisis se ha centrado en demostrar la “exclusión histórica y teórico práctica de las mujeres no-blancas por parte de los feminismos occidentales y las luchas liberatorias llevadas a cabo en el nombre de la Mujer” (Lugones 77). En este marco, Oyarzún se propone demostrar la necesidad de nuevos usos discursivos para gestionar la autonomía crítica de los feminismos latinoamericanos. Para ello utiliza el término “violencia epistémica”, que refiere a las prácticas epistemológicas contestatarias y contrahegemónicas que buscan subvertir “las operaciones depuradoras de la ciencia oficial de Occidente” (38).<sup>4</sup> Incorporada al terreno crítico del feminismo, la “violencia epistémica” permitiría enfrentar el “sistemático silenciamiento de las marcas genérico-sexuales” a través de prácticas heterogéneas, producciones simbólicas e imaginarias asociadas a distintos registros que desafíen los absolutos de la razón occidental.

En la búsqueda de dichas formas y registros que erosionen los límites de las narrativas hegemónicas, la autora feminista chilena Soledad Falabella también ha destacado el potencial crítico que adquiere la atención sobre el cuerpo como

---

<sup>4</sup>Kemy Oyarzún recoge este concepto del artículo de Carlos Pacheco “Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores”, publicado en la Revista de Crítica Latinoamericana durante el primer semestre de 1989.

espacio discursivo -performativo en un sentido normativo y performático en un sentido transformador-, “como superficie liminal y, por lo tanto, incómoda, que resiste ser reducida a un lugar unívoco . . . es en la superficie del cuerpo material, el espacio liminal articulador entre el adentro y el afuera, el individuo y la sociedad, donde radica el potencial crítico (*¿Qué será. . .?*105). Esta noción del cuerpo como campo de reflexión, como lugar de tensión, y como territorio para el desarrollo de un proyecto emancipatorio en relación a las normas y restricciones sociales y culturales, es una invitación a considerar y a tomarnos en serio los repertorios de prácticas corporizadas como fuente importante de conocimiento y transmisión de saber.

Como lo advierte Falabella, el cuerpo es uno de los ejes centrales para la teoría y práctica del performance, así como para la discusión en torno a los límites materiales y discursivos del sexo. Ambas nociones por lo demás, constituyen la base de la teoría de la performatividad del género de Judith Butler.<sup>5</sup>La relación con la propuesta de Butler y su comprensión del género como una realidad completa e inestable, dependiente de la cita y la reiteración de la norma y por lo tanto abierta a transformaciones, son precisamente el piso teórico para comprender las acciones de Echeverría y su potencial transgresor del poder político y heteronormativo de la dictadura. Aproximarse a la teoría de Butler tiene por objeto reconocer espacios de libertad y descubrir las posibilidades de un cuerpo que se hace consciente de su materialidad y que se enfrenta a través de su actuación a normas sociales, asumiendo los consecuentes peligros de su

---

<sup>5</sup> La teoría de la performatividad del género es presentada por primera vez en el libro *El género en disputa* (1990), considerado uno de los textos fundacionales de la teoría queer. A partir del análisis de las ideas de John Austin sobre la teoría de los actos de habla y su traslado al campo del género, de la concepción de ideología y aparatos ideológicos de estado de Louis Althusser, de la visión construccionista de la sexualidad de Michel Foucault, de la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida, del psicoanálisis lacaniano, así, como de los planteamientos de Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Monique Wittig, entre otros, Judith Butler erige esta teoría enmarcándose en el campo del postfeminismo, que cuestiona el esencialismo y las pretensiones universalistas de algunos feminismos de primera y segunda ola.

indisciplina. Porque si bien la performatividad exalta la función normativa del género-que se reactualiza a través de la actuación y repetición de conductas legitimadas por la audiencia social a través del tiempo-, es esta misma cualidad la que lo vuelve un campo abierto a modificaciones. Como señala Butler, “el poder del lenguaje para trabajar sobre los cuerpos es al mismo tiempo la causa de la opresión sexual y la vía que se abre más allá de esa opresión” (*El género en disputa*233).

En esta “vía que se abre”, una táctica de desnaturalización y subversión del género -también útil para efectos de esta investigación- es la noción de parodia, que a través de la actuación, desmiente la existencia de un sexo/género original. “Este desplazamiento permanente [dice Butler] conforma una fluidez de identidades que propone abrirse a la resignificación y la recontextualización; la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas” (269). Es así como, a través de la ejemplificación del travestismo como práctica cultural, Judith Butler reconoce en la estrategia de la parodia y en la “citación subversiva de los códigos preformativos de género” una forma de desplazamiento de los significados del género y una estrategia para derribar los mitos de naturalización de la diferencia sexual y las expresiones asociadas a ésta (ctd en Preciado, “Entrevista con Beatriz Preciado” 380). En la misma línea, Beatriz Preciado destaca la integración y utilidad de las nociones de *performance* y *parodia* en la teoría queer, como mecanismos para el análisis y desnaturalización de la identidad sexual y racial,

... porque la heterosexualidad es una tecnología social y no un origen natural fundador, es posible invertir y derivar (modificar el curso, mutar, someter a deriva) sus prácticas de producción de la identidad sexual. La marica, la loca, la dragqueen, la lesbiana, la bollo, la camionera, el

marimacho, la butch, las F2M y los M2p-8, las transgéneras son “bromas ontológicas”, imposturas orgánicas, mutaciones prostéticas, recitaciones subversivas de un código sexual trascendental falso. Es en este espacio de parodia y transformación plástica donde aparecen las primeras prácticas contra-sexuales como posibilidades de una deriva radical con relación al sistema sexo/género dominante. (“Género y performance” 112)

Siguiendo a Preciado, la parodia, el humor o estas “bromas ontológicas” que aparecen con la emergencia de cuerpos, subjetividades y expresiones culturales al margen a las expectativas del sistema sexo/género, dinamitan el espacio patriarcal familiar y cultural. Esta y otras perspectivas de análisis que estudien el humor como recurso de transgresión del género y de las sujeciones de la represión política, son abordadas en detalle a lo largo de esta investigación. A la luz de lo anterior, el humor y el poder de contagio de la risa - rasgos predominantes en las acciones de Mónica Echeverría-, son analizados como instrumento crítico y como performance transgresora del poder militar y patriarcal.

En suma, las dimensiones que se consideran para el estudio de la cualidad performática de las acciones de Echeverría son, por una parte, la participación de la materialidad del cuerpo en su producción, y por otra, la extracción de la risa del placer vinculado a lo privado y su inscripción en el campo de lo político y lo público como táctica de protesta. Asumo “táctica” como trampa, astucia y como práctica determinada por la ausencia de poder, como “un arte del débil” (De Certeau 43). La risa, por otra parte, para efectos de esta investigación, es entendida como instrumento de desmitificación y como una posibilidad de ejercitación de lo imposible (el destierro del dictador) en un plano simbólico (Clastres 130). Como señala Foucault aludiendo a la enciclopedia china

imaginada por Borges, la risa es esa fuerza desconcertante capaz de “[sacudir] todo lo familiar en el pensamiento. . . trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” (*Las palabras y las cosas* 1). Esta relación de “lo Mismo y lo Otro”, que en palabras de Butler, ha caracterizado la relación binaria del dominio conceptual y la dialéctica del sexo, se ve entonces trastocada por la risa, esa “fuerza desconcertante capaz de sacudir todo lo familiar al pensamiento”. A la luz de estas definiciones, el humor es entendido como recurso de resistencia política, que además de subvertir la realidad, abre la posibilidad de imaginar y crear nuevos mundos (*El género en disputa* 211).

De igual manera, un análisis crítico y atento al contexto histórico permitirá entender cómo la incorporación de estos elementos y la participación del recurso del humor y la parodia en las performance de Echeverría, generaron una retórica específica que introdujo un desequilibrio en la heteronormatividad de la dictadura. Es así que, a partir de una perspectiva de análisis vigilante a las dimensiones del género, propongo pensar los medios y maneras en que esta importante artista y activista chilena cuestionó e interpeló al poder. A la luz de las tácticas de transgresión emprendidas por la autora -que en un contexto de represión usaron el dispositivo retórico del humor como propuesta estético-política para irrumpir en la escena pública-, deseo propiciar la reflexión en torno a la fuerza y eficacia de determinadas prácticas de protesta en la actualidad y en cómo estas arremeten o en algunos casos refuerzan el poder. Siguiendo esta línea, busco finalmente realizar un aporte a la historia de las mujeres en Chile, atendiendo particularmente a la relación entre política y cuerpo, entendiendo este último como herramienta de subversión y como lugar de cognición.

## DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

El primer capítulo de esta tesis aborda el marco histórico y conceptual en el que se inscriben las acciones de Mónica Echeverría. Puesto que el principal material del que está hecho este trabajo es la memoria – de Mónica sobre su propia trayectoria como activista, intelectual y tantas otras subjetividades que emergen en sus testimonios- la primera parte titulada “Algunas consideraciones sobre la historia y las memorias” está dedicada a presentar brevemente algunas nociones y propuestas conceptuales sobre esta categoría. Se aborda fundamentalmente la relación entre memoria e historia, subjetividad, y el lugar del género en los procesos de recordación.

Para pensar la dimensión de género en la memoria partiré desde el enfoque del feminismo que exalta la necesidad de hacer visible lo invisible para habilitar y legitimar la entrada de voces y narrativas alternas a las dominantes (fundamentalmente masculinas e institucionales). Estas perspectivas exigen y defienden la circulación de subjetividades, afectos, saturaciones, desbordes y contaminaciones que confronten la concepción del lenguaje falocéntrico que imprime como requisito la sobriedad en los discursos y fuentes de la historia. La entrada de estos nuevos repertorios heterogéneos, constituye así un desafío para las versiones hegemónicas del pasado. En palabras de Elizabeth Jelin, la crítica de las visiones dominantes podría llevar eventualmente a una transformación de los marcos en que se inscribe la memoria social e incluso una redefinición de la esfera pública en la medida en que estas voces precisamente salgan de su condición de subordinación a este dominio conceptual (113).

Puesto que el contexto histórico es determinante para el análisis del material de esta investigación, no sólo como variable temporal, merece una

problematización por sí solo. Sólo es posible analizar, interpretar y comprender los dispositivos y mecanismos estético-políticos de estas acciones, enfrentándolas a los límites discursivos impuestos por su contexto de emergencia. De esta manera, la segunda parte de este primer capítulo titulada “Contexto sociopolítico: las mujeres y la dictadura cívico-militar”, estudia la dictadura militar chilena como un aparato productor de contenidos simbólicos, entre ellos, una determinada idea del *ser mujer*, de acuerdo a los intereses del régimen.

La tercera y última parte del primer capítulo, titulada “La máquina de ‘cuerpos del pánico’” profundiza en los dispositivos de disciplinamiento que la maquinaria de la dictadura operó sobre los cuerpos para garantizar la instalación y supervivencia de su proyecto político e ideológico en el tiempo. El término “cuerpos del pánico” es recogido de la autora Diamela Eltit, quien lo utiliza en el texto “Se deben a sus circunstancias” para aludir la afectación del cuerpo (femenino) en escenarios sociales hegemónicos, tomando como punto de partida el comentario a la obra fotográfica de la artista Paz Errázuriz.<sup>6</sup> Se explora así la caracterización del cuerpo a partir de la imagen del “cuerpo del pánico” como estrategia de reorganización del cuerpo social durante la dictadura. Aquí, las nociones de biopolítica y anatomopolítica elaboradas por Foucault son el puente teórico para establecer una genealogía de las formas, discursos y tecnologías con que el orden patriarcal ha intervenido para el control y regulación de los cuerpos y prácticas de las mujeres dentro de la experiencia del Estado chileno. Analizar los sistemas de control y vigilancia de los cuerpos en el contexto de emergencia de las acciones de Mónica Echeverría es un ejercicio necesario para comprender qué se está transgrediendo y cómo ocurre dicha transgresión.

---

<sup>6</sup>El texto forma parte del libro *Políticas y estéticas de la memoria* editado por Nelly Richard, que recoge el material presentado en el coloquio que lleva el mismo nombre, realizado en agosto de 1999 en la Universidad de Chile.



El segundo capítulo “Cuerpo, género y performance” reflexiona en torno a las nociones de performatividad y performance como un preámbulo necesario para comprender e interpretar las acciones de Echeverría como actos performáticos. Ya que los significados que alcanza el término performance son múltiples y con el fin de delimitar el campo conceptual, se profundiza en su definición como una propuesta (y estrategia) de actos disruptivos, que incorporan a la pregunta por el decir, la pregunta por el hacer, por el discurso, sus soportes y materialidades. Los conceptos de performance, performático, performatividad y performativo - que tienden a confundirse por su proximidad significativa- son enmarcados, diferenciados y discutidos en profundidad a partir de las perspectivas de Judith Butler, Beatriz Preciado, Diana Taylor, Peggy Phelan y Nelly Richard.

La primera parte de este segundo capítulo, titulada “La mujer como negatividad” se centra en la reflexión en torno a la construcción histórica y filosófica de las mujeres como negativo del Estado y los asuntos públicos. A partir de la propuesta teórica de autores como Rousseau y Hegel, se hace un repaso del efecto normativo de estos discursos y su responsabilidad en la consagración de la división de papeles, en la delimitación de destinos sociales y en la construcción de un modelo heteronormativo de la sexualidad.

La segunda parte, que lleva por nombre “Performatividad: campos de dominio” profundiza en la construcción del paradigma antiesencialista del género y la subjetividad, que ofrece la teoría de la performatividad, como contrapartida a los discursos normativos presentados en la primera parte de este capítulo. Asimismo se introduce y desarrolla la noción de parodia desde las perspectivas de Butler y Preciado como una oportunidad y táctica para el desplazamiento de categorías identitarias y para la emergencia de subjetividades que tergiversen el marco binario de inteligibilidad social.

A continuación, en la tercera parte de este segundo capítulo titulada “Performance: campos de transgresión” me detengo en la definición de Diana Taylor, quien piensa la performance como un concepto íntimamente vinculado a la revuelta, a la provocación y a la ruptura asociada a un hacer, con la eventual potencialidad de dejar “huellas de un acto real”(Performance 43). En otras palabras, acojo la perspectiva que entiende la performance como un acto que excede la función estética del arte para intervenir en lo social. Esta fuerza disruptiva explicaría cómo “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 perfectamente con gestos mínimos” (Estudios Avanzados 11).

Esta reflexión prepara el terreno para la cuarta y última parte de este segundo capítulo “El/la performance como conocimiento”. A partir de la propuesta teórica de las autoras Nelly Richard, PeggyPhelan y Diana Taylor, se indaga en las dificultades y oportunidades que presenta el uso de la performance como lugar de acción y cognición frente a las formas de conocimiento objetivado y logocentrado. En este sentido, Nelly Richard destaca la idea de lo residual – particularmente en el trabajo de la memoria-, entendiendo por ello los elementos no integrados por los grandes marcos interpretativos de la razón occidental. Así, la integración de esas “urdimbres semiocultas formadas por lo que no recibe definición precisa, una explicación segura, una clasificación estable” (Residuos 12) -entre las que circula la performance-, permitiría el desplazamiento de la escala de valor del conocimiento occidental y el cuestionamiento de sus jerarquías discursivas. Por otra parte, PeggyPhelan propone una aproximación a la performance como una oportunidad de habilitar una nueva economía representacional que desafíe las reglas del consumo capitalista, en tanto su precariedad y su falta de ubicuidad esquivan su posibilidad de circulación y transacción como mercancía (101). Es así como la

atención sobre las acciones de Mónica Echeverría, y su interpretación como performances del género, se inserta en ese proceso de producción de saberes que rebasan las fronteras del conocimiento disciplinario y legitimado.

Ya aproximándonos al final, el tercer y último capítulo titulado “Hacia una retórica feminista del humor” entra de lleno en la presentación y análisis de las performances de Echeverría junto a sus compañeras del colectivo “Mujeres por la Vida”. Este capítulo se dedica sobre todo a explorar de qué manera estas acciones y su interpretación como performances del género contribuyen a complejizar el debate en torno al rol y a la participación de mujeres durante la dictadura cívico-militar y su indiscutible desafío a normas estructuradoras del género. Asimismo, pone atención al recurso específico del humor, como instrumento crítico, como táctica de subversión y desacralización del poder patriarcal y militar, como forma de realización de lo imposible en el campo de lo real, y por último, como afirmación de propiedad sobre el propio cuerpo. Todo lo anterior forma parte de lo que reconozco como un dispositivo retórico feminista del humor, que a través de la articulación de un lenguaje propio es capaz de subvertir el orden simbólico y la organización heteronormativa de nuestra cultura occidental.

Así, la primera parte del tercer capítulo, “Repertorios críticos: las performances de Mónica Echeverría”, presenta y analiza el repertorio de acciones de Echeverría junto a “Mujeres por la Vida” tomando como fuentes los registros orales de entrevistas y algunos de sus escritos propios (de Echeverría). El material es abordado en relación a los distintos frentes discursivos presentados hasta este punto. Así, resignificar las acciones de Mónica Echeverría desde ópticas críticas contemporáneas, tiene por objeto liberar nuevos sentidos, que contribuyan a iluminar prácticas micropolíticas y experiencias de transformación de relaciones de dominación.

Luego, la segunda parte del tercer capítulo, titulada “El humor táctico”, aborda el uso político del humor desde distintas perspectivas teóricas. La primera aproximación es a la propuesta de Maximiliano Salinas, quien en su libro *La risa de Gabriela Mistral. Una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica* (2010) explora la identificación de la risa como propiedad de lo femenino, aludiendo a la correspondencia entre comicidad y culto indígena de la fertilidad, territorio en el que el cuerpo y la mujer adquieren particular relevancia. Asimismo se revisan las formulaciones de Pierre Clastres en *La sociedad contra el Estado*(1978) y de Foucault en *Las palabras y las cosas*(1968), donde la risa adquiere significación como instrumento de desmitificación y como dispositivo desestructurante, respectivamente. La decisión de incorporar estas miradas, radica en lo que reconozco como una correspondencia entre dichas propuestas y el mecanismo del humor articulado por Mónica Echeverría para pensar y actuar la protesta.

La extracción de la risa del placer vinculado a lo privado y su devolución al espacio público como “táctica” de protesta es fundamental para comprender la cualidad performática de las acciones de Echeverría. El concepto de “táctica” como el modo de instrumentalizar el recurso del humor sigue la propuesta de DeCerteau en *La invención de lo cotidiano*(1990). Según esta, es entendido como trampa, astucia y como práctica determinada por la ausencia de poder; como un “arte de hacer del débil”, en oposición a la “estrategia” regida por el principio de poder. Esta idea, también presente en el texto *Las tretas del débil* (1985) de Josefina Ludmer, es trasladada a la observación de los usos y desplazamientos en las performances de Echeverría a partir de la pregunta ¿Cuáles son las tácticas específicas que utiliza la autora en una situación histórica donde constituye el margen desde una perspectiva política y de género?

En la tercera y última parte de este capítulo final, titulada “Cuerpos rientes en resistencia”, los conceptos de “táctica” y “treta” serán puestos en diálogo con la propuesta de Irigaray en relación a la necesidad de construir un discurso propiamente femenino, “un lenguaje que no sustituya el cuerpo a cuerpo, como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañe; palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en “corporal” (41). Otro puente teórico será el proyecto de Hélène Cixous, de la escritura como performance del deseo de alteridad (Hernández 167). La premisa que plantea Cixous a través de la frase “escribir es trabajar; ser trabajado” (47), es sustituida en la presente propuesta por la idea de ser trabajado a través de la superficie del propio cuerpo como lugar de transmisión y producción epistemológica. Para traducir las propuestas de Cixous e Irigaray a la presente investigación, hago uso del análisis de Soledad Falabella en el “El cuerpo indecible” (2008), ensayo que presenta y discute la materialidad del cuerpo y la performance como lugares de poder (transformador) para la producción de conocimiento y para la transgresión del género y la heteronormatividad(104).

Por último, para cerrar este último capítulo exploro brevemente otros casos de nuestra historia cultural en que mujeres de distintos tiempos y a través de distintas operaciones han tensionado y/o desmontado mandatos de la heteronormatividad en torno al género, el sexo y la sexualidad, incorporando en sus estéticas, estrategias y discursos, la ecuación género, humor y rebeldía. El objetivo de esta reflexión final, es articular e interpretar las performances de Mónica Echeverría en diálogo con acciones de otras mujeres, como una práctica o un tipo de dispositivo retórico feminista que en distintos contextos ha utilizado el humor como táctica de subversión y descolonización del cuerpo heteronormado.

## ESTADO DEL ARTE

En la definición del estado del arte, nos encontramos con que los estudios sobre el protagonismo decisivo de mujeres en la movilización y protesta política en Latinoamérica son más bien recientes, pero prolíferos en las últimas décadas. En este ámbito, uno de los temas largamente investigado ha sido la presencia y la labor de mujeres en organizaciones de derechos humanos y su rol fundamental para la construcción de políticas de recuerdo y una memoria social en torno a las dictaduras y sus prácticas represivas.<sup>7</sup> Este interés ha evidenciado lo inagotable del asunto, considerando la complejidad y amplitud del tema sobre todo con la introducción de nuevas perspectivas de análisis, y la incorporación de categorías como las de performance y performatividad, que han servido para darle densidad a la revisión crítica de las narrativas de la memoria.<sup>8</sup>

Dada la amplitud semántica del término performance, su multiplicidad de usos y agenciamientos se vuelve necesaria una delimitación temprana de este terreno conceptual. Para iniciar la discusión hago eco del emplazamiento de Beatriz Preciado en su ensayo “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queertrans” (2009). En él la autora se pregunta “¿Cómo la noción de “performance”, ligada en un principio al dominio de la representación teatral, de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX y del “body-art”, ha podido ser utilizada con tal éxito hermenéutico para desnaturalizar la diferencia sexual y poner fin tanto a los debates entre esencialismo y constructivismo, como a los

---

<sup>7</sup>Rossana Reguillo define este concepto como “la articulación de voluntades históricas, intersubjetivas e intencionadas que configuran saberes y emociones, construyen sentido y valor y que, especialmente, organizan un campo discursivo –en sentido amplio– para resignificar un acontecimiento, lo que a su vez engendra prácticas, abierto a la reinterpretación y por consiguiente contrario a toda significación total y clausurada”(3).

<sup>8</sup> Para conocer una perspectiva crítica de las prácticas y narrativas que han construido la memoria social e institucional en torno a la dictadura militar chilena, revisar los títulos *Políticas y estéticas del recuerdo*(2000) y *Crítica de la memoria (1990-2010)* publicado en 2010, ambos títulos de la escritora y académica Nelly Richard.

de la igualdad y la diferencia, que habían ocupado la escena del feminismo durante los años 80?”(112).

En otras palabras, ¿qué característica constitutiva de la performance o qué potencial habilitó su adopción como estructura fundamental para la acción estética política del movimiento de arte feminista en Estados Unidos durante la década del 70 y su posterior apropiación por parte de los estudios de género? ¿Su utilidad estará dada precisamente por la inestabilidad del referente, por su liminalidad -en relación a su tránsito y accionar a través de distintos campos, disciplinas y áreas-? ¿O se debe el carácter disruptivo del término que introduce la pregunta por la materialidad de los cuerpos al observar y analizar los embodied behaviours o actos encarnados? (Taylor, *El archivo* 34). La respuesta de Preciado no satisface el anhelo de una explicación unívoca. Para la autora, la apropiación de esta noción por parte de la teoría feminista y queer no tiene una orientación unilateral, sino que ha estado sujeta a múltiples inscripciones poéticas y políticas.

Ciertamente, performance es un término sobre el que no existe consenso. Sus límites disciplinares están diluidos y su conceptualización, dependiendo de su posición y uso, permite entenderla y clasificarla tanto como acontecimiento, como lente metodológico, como epistemología, como práctica incorporada o como un fenómeno simultáneamente “real” y “construido” (*Estudios Avanzados* 7-9). Con todo, el principal fundamento para la utilización del término performance para efectos de este trabajo radica en el aporte que éste ha significado para el estudio de la memoria y la identidad cultural en las Américas, y por su carga disruptiva, que si no es capaz de producir cambios en la realidad, al menos sí es capaz de imaginarlos (*El archivo* 34).

Hoy más que nunca, la amenaza del tiempo, el olvido y la impunidad para los cómplices y criminales de la dictadura junto al temor por el ocaso inexorable de los colectivos y agrupaciones que han liderado los procesos de justicia, son razones para volver una y otra vez sobre el tema. El tiempo apremia. Por último, la pregunta por el género de estas memorias, por la realidad evidente pero muchas veces obviada -o derechamente invisibilizada-, de que son en su mayoría mujeres las que han conducido los procesos recordación, es necesaria para romper la visión binaria y estereotipada que identifica lo público como propiedad de lo masculino, y a las mujeres como espectadoras pasivas del devenir político. Al respecto Elizabeth Jelin se pregunta:

¿Hay algo más para decir sobre género y represión? ¿O sobre género y memoria? El intento de encarar este tema está basado en la convicción de que, como en muchos otros campos de trabajo, a menos que se realice un esfuerzo consciente y focalizado para plantear preguntas analíticas desde una perspectiva de género, el resultado puede remitir a la visión estereotipada según la cual las mujeres sufren y los militares dominan, o -una vez más lograr que el género se torne invisible y desaparezca.(99-100)

Como señala la autora, el trabajo sobre la memoria desde una perspectiva de género exige vigilar la tendencia a reproducir estereotipos en un afán por señalar roles y partes. Siendo así, este campo de estudio ofrece aún vastas oportunidades de análisis. Según esto, hago propias sus palabras para destacar la importancia de revelar la presencia de mujeres en la lucha política, como autoras en la escena pública, no como víctimas, sino que como militantes, como portavoces y articuladoras de discursos que nos obligan a revisar nuestra historia y las políticas de recuerdo que han construido nuestra memoria social en torno a la dictadura.



En este sentido, un caso de particular interés en Chile y ciertamente el más visible, ha sido la “Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos” (1974) en funcionamiento hasta la fecha.<sup>9</sup> En sus performances reconocemos la producción de mecanismos de representación del malestar y la denuncia política, que en su puesta en escena subvirtieron conceptos normativos del género. A través de la apropiación de categorías como la de “maternidad” y su transferencia al campo de lo político y lo público, las mujeres de la AFDD performaron una identidad cultural que históricamente había estado vinculada al ámbito de la casa y lo privado. Al respecto señala Nelly Richard:

Esta frontera entre lo privado y lo público custodiada por el sistema de regulaciones sociomascuino que organiza la distribución territorial de roles e identidades entre hombres y mujeres, se ha vuelto objeto de múltiples desplazamientos y resignificaciones en los tiempos de la historia pasada y reciente de las protestas callejeras. Son estas protestas las que les enseñaron a las mujeres chilenas a extraer símbolos del repertorio de la casa y la familia, para desviarlos hacia otra situación enunciativa que modificara políticamente su significado”. (“Historia, memoria” 218)

Tal y como señala la autora, la protesta como dispositivo, ha colaborado históricamente en ese proceso de resignificación de roles e identidades de género. Un ejemplo de ello es la cueca sola, performance realizada por el conjunto folclórico de la AFFD y presentada por primera vez el 8 de Marzo de 1978 en el Teatro Caupolicán, durante la conmemoración del día Internacional de

---

<sup>9</sup> La Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) surge espontáneamente a comienzos de la dictadura militar (1973) a partir de un grupo de mujeres que recorrían los lugares de detención informados por los agentes, tales como el mismo Estadio Nacional y algunos hospitales, para obtener información de sus familiares desaparecidos. La agrupación comienza a funcionar formalmente en 1974 con la ayuda del Comité Pro Paz (organismo de derechos humanos creado por las iglesias cristianas junto a la comunidad judía para proteger la vida de las personas perseguidas por la dictadura), quien les presta apoyo y les provee de un espacio para su actividad (*Chiledhh.blogspot.cl*).

la Mujer. En esta performance, que hoy constituye un repertorio cultural para la memoria social de los detenidos desaparecidos en dictadura, se realizó una reinterpretación de la estructura tradicional de la cueca, en la que fue investida de una nueva carga simbólica modelada por el duelo y la melancolía. La cueca sola nació inicialmente como canto y fue el título que Gala Torres, integrante de la AFFD y fundadora del Conjunto Folclórico de la agrupación, le dio a su composición.<sup>10</sup> La letra era un grito de lamento y protesta, que en sus catorce versos, expresaba el desgarró por el arrebató y la ausencia del ser amado. El día de la conmemoración de las mujeres trabajadoras, Gabriela Bravo, vestida de negro y con la foto de su marido colgada al pecho, salió al escenario a danzar la cueca sola y con ella danzó la historia y la desolación de todas y todos cuyos familiares habían sido desaparecidos por los organismos de represión de la Junta Militar. Gabriela le dio cuerpo al canto en representación de sus compañeras y ese hito fundamental marcó el nacimiento de la cueca

---

<sup>10</sup>Esta es la letra original compuesta por Gala Torres:

En un tiempo fui dichosa  
apacibles eran mis días,  
mas llegó la desventura  
perdí lo que más quería.  
Me pregunto constante,  
¿dónde te tienen?  
Y nadie me responde,  
y tú no vienes.  
Y tú no vienes, mi alma,  
larga es la ausencia,  
y por toda la tierra  
pido conciencia.  
Sin ti, prenda querida,  
triste es la vida.  
—"Cueca sola", Gala Torres (VVC.c)

sola, una expresión artística local que pasó a ser símbolo internacional de denuncia por el atropello de derechos humanos en dictadura.<sup>11</sup>

La cueca sola se suma así al repertorio de acciones, entre las que figuran huelgas de hambre, protestas, encadenamientos al Congreso, manifestaciones públicas con las impresiones en blanco y negro de los familiares desaparecidos, colgadas y fijadas al pecho; todas ellas articuladas por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Aun así, a pesar de sus múltiples iniciativas y del aporte de esta organización en la producción de signos culturales vinculados al recuerdo, el trauma y la resistencia, sus performances estético políticas han sido escasamente abordadas en comparación a otros casos similares como las Madres de Mayo en Argentina.<sup>12</sup> En efecto, no es tarea fácil encontrar bibliografía que se centre en los modos, o en la especificidad de los lenguajes y discursos que algunas mujeres y colectivos en Chile usaron para inscribir el cuerpo, la voz y el deseo en la escena pública en contextos donde su participación no era autorizada.

Un antecedente relevante para este proyecto, que sí considera la falta de análisis crítico de los performances sociales, es la investigación de la antropóloga y crítica literaria, Alicia del Campo. En *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición* (2004), la autora realiza un

---

<sup>11</sup>Karoline Babic, doctora en Estudios de América Latina y el Caribe por la Universidad de Albany, destaca en su tesis titulada "In Memoriam de La Cueca Sola: bailar para resistir, bailar para recordar" la función social de la cueca sola y su fuerza evocativa, que a través de una estructura simple, carente de espectacularidad estética logra reflejar el quiebre personal de los familiares de detenidos desaparecidos en dictadura (*Icei.uchile.cl*).

<sup>12</sup> Para este tema hay disponible una extensa bibliografía. Revisar Gorini, U. *La rebelión de las Madres: historia de las Madres de Plaza de Mayo* (2006); Bellucci, M. *El movimiento de Madres de Plaza de Mayo* (2000); Agosin, M. et al. *Circles of Madness: Mothers of the Plaza de Mayo* (1992); Navarro, M. "The personal is political: Las Madres de Plaza de Mayo" en *Power and popular protest: Latin American social movements* (Eckstein ed.); D'Alessandro, M. "Los movimientos sociales en la transición democrática. El caso de las Madres de Plaza de Mayo: sentimiento y discurso" (2009) en *América Latina Hoy*; Rosenberg, M. I. "Lo que las madres saben". (1992) en *Debate Feminista*; Rossi, L. "¿Cómo pensar a las Madres de Plaza de Mayo?" (1989) en *Nuevo texto crítico*, además de otros títulos y artículos académicos disponibles en internet, documentales y películas.

estudio de dos “teatralidades sociales” que ella define como acontecimientos rituales y espectaculares fundamentales para entender y canalizar el proceso de transición democrática posterior a la dictadura militar chilena: los ritos funerarios de Salvador Allende y el asesinato de Jaime Guzmán “como cordero sacrificial para la conducción de la reconciliación nacional” (161). A partir de una pluralidad de fuentes -testimonios, videos, entrevistas, artículos periodísticos, publicaciones y fotografías- analiza la riqueza interpretativa de estas y otras producciones sociales y culturales paradigmáticas. Si bien el tema de estudio de la autora es distinto al nuestro, puesto que ella busca problematizar el reencuentro de la sociedad chilena con su memoria histórica de la dictadura a través de la revisión de distintas teatralidades sociales y de los códigos dramáticos inscritos en ellas, encontramos correspondencias en su propuesta metodológica y en su objetivo de investigación. Este último propone demostrar el modo en que ciertas prácticas pueden ser articuladas como reafirmadoras del poder o por el contrario, como espacios de resistencia a estéticas ideológicas hegemónicas (27).

Para Del Campo el concepto de teatralidad social, que “se sustenta sobre la base de un entendimiento de la esfera pública de la cotidianidad como el gran escenario en el que se juega el significado y se llevan a cabo las negociaciones de sentido de la cultura nacional”, permite develar las redes de significaciones elaboradas dramáticamente por parte de los distintos productores de discursos (31). A pesar de que el concepto de teatralidad ha sido ampliamente utilizado para el estudio de las representaciones sociales, para efectos de este estudio acogemos en su reemplazo la noción de *performance*. Pues, siguiendo a Diana Taylor, el concepto de teatralidad reserva la idea de cualidad estética y permanece todavía íntimamente vinculado a lo teatral, limitando las perspectivas de análisis. Por el contrario, *performance* sería un concepto menos consensuado, que incorpora en su estructura la idea de acción, de

transferencia, saber social, memoria y subjetividad en movimiento (*Hacia una definición* párr. 2).

Efectivamente, en la discusión acerca de las traducciones del término performance, Diana Taylor señala que su sustitución por la palabra teatralidad, no alcanza a cubrir las significaciones que sí logra performance, en tanto la primera “connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política, que ‘performance’ no necesariamente implica”. Por último, agrega que tanto el concepto de teatralidad como el de espectáculo, “son sustantivos sin verbo- por eso no dan lugar a la noción de iniciativa o acción individual de la manera en que “performar” lo hace. La autora agrega finalmente: “Mucho se pierde, a mi entender, cuando resignamos el potencial para la intervención directa y activa al adoptar términos como ‘teatralidad’ o ‘espectáculo’ para reemplazar a ‘performance’” (párr. 10). Como señalé en la descripción del corpus de esta investigación, las nociones de performance y performatividad serán discutidas en profundidad en el segundo capítulo.

Teniendo en mente esta discusión, entender y analizar las acciones de Echeverría como performances, conlleva la pregunta fundamental por la materialidad del cuerpo y su comprensión como lugar de producción y transmisión de saber. Para iniciar esta reflexión tomo como antecedente y como principal referente para el desarrollo de este trabajo, el ensayo de Soledad Falabella, “El cuerpo indecible” (2008). La autora construye este cuerpo-texto en diálogo con la performance del artista Gonzalo Rabanal titulada con el mismo nombre, y en él reflexiona respecto a la performance como metodología para la crítica de la heteronormatividad y la regulación de los cuerpos. Siguiendo la línea teórica de autoras como De Beauvoir, Butler y Taylor - perspectivas que Soledad Falabella también incorpora para su análisis- esta tesis analiza las performances de Echeverría, como acontecimientos donde la intervención en el espacio público, a través del uso del cuerpo y la puesta en

acto de los afectos, constituye un acto de libertad y transfiguración de lo simbólico. En este sentido pongo particular atención a la dimensión afectiva como potencia subversiva de la materialidad del cuerpo, entendiendo que los afectos pueden llegar a ser “verdaderos motores de cambio sociopolítico . . . una realidad abstracta y esquiva capaz de escapar a la mediación paralizadora del orden discursivo (Macón 170). Por último, teniendo en cuenta las propuestas de Lucelrigaray (1994) y HelèneCixous (1995), que encuentran en la escritura y en el trabajo sobre el significante un espacio de transformación de la subjetividad y de performance del deseo de alteridad, observo en la performance como acción política, una posibilidad de configurar un lenguaje propio, una retórica que incite a la subversión del orden simbólico y de la organización heteronormativa de nuestra cultura occidental.

## **PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN**

Todo lo anterior conduce a las preguntas que dirigen esta investigación: ¿Cuál es el cuerpo que construye la autora para insertarse en la esfera pública, como mujer y sujeto política? ¿Cómo se manifiesta lo performático en las acciones de protesta de Echeverría? ¿Podríamos interpretar las performances de Mónica Echeverría, a la luz de otras acciones subversivas de mujeres en el tiempo, como un ejercicio de construcción o como una puesta en práctica de un tipo de dispositivo retórico feminista que usa el humor como táctica política contrahegemónica?

Mi propuesta es que la táctica del humor transgrede el orden en la medida en que hace participar la materialidad del cuerpo, la carne y sus afectos, no sólo de quien ejecuta la acción, sino que también de quienes son espectadores del acontecimiento. A través del desorden y el juego, como maniobra subversiva de estas mujeres, se estaría poniendo en jaque la inmunidad de la autoridad

patriarcal y militar, por una parte, y por otra, la construcción occidental del género y del conocimiento, como institución seria, transparente, higiénica, y desvinculada del cuerpo, la carne y los afectos.

## **HIPÓTESIS**

La hipótesis de trabajo plantea entonces, que las performances de Mónica Echeverría constituyen un dispositivo retórico performático que moviliza y transforma efectivamente su contexto. Este dispositivo retórico tiene la capacidad de articularse con otros mecanismos y prácticas subversivas de mujeres en específico y de otros grupos en general. En este dispositivo, la apropiación del humor como táctica del discurso, se traduce en un ejercicio de descolonización del cuerpo, la carne y los afectos, y una performance de la realidad en que actúa. Así, el humor de la mano de la acción política, desafía al poder militar y patriarcal, restituyendo la propiedad sobre el cuerpo para devolverlo a lo público.

## **METODOLOGIA**

El método de investigación diseñado para esta investigación es de análisis crítico de las fuentes y testimonios recabados durante la etapa de trabajo de campo. El proceso comprendió la realización de tres entrevistas y conversaciones con Mónica Echeverría para la recolección de testimonios orales, además de la revisión de su prolífica producción biográfica y literaria, todos materiales necesarios para la construcción de una memoria en torno a sus acciones.

Los ejes de análisis han sido construidos a partir del aparato teórico levantado durante una primera etapa de revisión bibliográfica y son desarrollados en los

tres capítulos ya descritos. Siguiendo a Foucault (1988), una exploración genealógica, cruzada por distintas perspectivas teóricas y disciplinarias, nos aproxima a la construcción del sujeto que se disputa en las acciones de Echeverría y su aporte para la transgresión al género y a la heteronormatividad de la dictadura. Esta metodología de análisis -abordada en detalle en la tercera parte del primer capítulo-, ha permitido reconocer y estudiar el problema a la luz de las formas específicas de control de los cuerpos y subjetividades que se dieron en su contexto particular de producción. Las memorias de Echeverría sobre sus propias acciones son atravesadas por múltiples esquemas y perspectivas con el fin de rearticular su potencia subversiva bajo la mirada epistemológica del género y el análisis cultural.

La naturaleza del objeto de estudio, la falta de documentación histórica, de registros visuales y el carácter efímero propio de la performance hace imposible la descripción profusamente documentada, precisa, sin mitos ni omisiones como podría exigir un análisis histórico riguroso. No es mi intención. Tampoco la de hacer un retrato prístino, completo, acabado de las acciones y de la práctica política e intelectual de su autora. El objeto es huidizo, poco visitado, una materia cruzada de afectos; su afecto hacia el pasado, hacia los personajes y las historias que lo recorren, mi afecto hacia ella por abrirme las puertas de su casa e invitarme a sentarme a los pies de su cama para repasarme esas historias que ya escribió y contó en tantas otras oportunidades, y yo, escuchar, preguntar, traer las memorias de Mónica y someterlas a la contingencia de su presente y a los vaivenes de este presente, para observarlas y entramarlas con otros sentidos.

## **FUNDAMENTACIÓN**

Como fundamento de esta investigación, subrayo la importancia de abordar en la actualidad las memorias en torno a la participación pública y política de



mujeres y los modos que les son propios en contextos de represión, tema que por lo demás, se conecta directamente con la crisis de legitimidad sistémica y el profundo cuestionamiento al modelo económico y al legado político aún vigente de la dictadura. Estas tensiones quedaron en evidencia con el despertar de los movimientos sociales en Chile; con la revolución pingüina del 2006 y la posteriormente iniciada por los estudiantes el 2011, entre otras múltiples manifestaciones de malestar que se reproducen hasta la actualidad. A partir de este proceso, -en desarrollo hasta nuestros días-, se ha expresado por parte de la ciudadanía, la necesidad de un cambio radical al sistema neoliberal, que considera entre otras dimensiones, reformas al modelo político-económico y a las formas de ejercicio de la democracia. Esta última dimensión, abre necesariamente la pregunta por los medios y maneras en que la ciudadanía interroga, cuestiona e interpela al poder.

En este contexto y dados los recientes acontecimientos que refieren a las prácticas de represión, castigo y en algunas casos, la muerte de las y los manifestantes portavoces del malestar social, considero que es absolutamente necesario pensar las tácticas de formulación de los discursos que disputan la norma, reflexionar en torno a la fuerza y eficacia de las formas de protesta, y en cómo éstas arremeten o refuerzan el poder.<sup>13</sup> Acogiendo perspectivas teóricas como las de Foucault, que piensan el cuerpo como sede del poder, se vuelve además imperante sumar la pregunta por el cuerpo como una herramienta de subversión y como un lugar válido para la producción de conocimiento.

El escenario social nos acosa por distintos frentes, pero el olfato y el tacto feminista están atentos y dispuestos al pacto de fuerzas, a la producción de

---

<sup>13</sup>Diego Guzmán (25) y Exequiel Borvarán (18), fueron asesinados a balazos por Giuseppe Brigante (22) en junio del 2015 mientras hacían un graffiti en el contexto de una marcha estudiantil en Valparaíso; Rodrigo Avilés estuvo internado en el hospital Carlos van Buren, por una lesión intracerebral luego de que un carro lanzagua lo impactara a 4,5 metros de distancia mientras marchaba por la gratuidad de la educación durante el 21 de mayo del 2015, por nombrar algunos casos. (*La Tercera.cl*; *24horas.cl*)

imaginaciones, al despliegue de arrojios y desobediencias, ofreciendo otros modos de situarnos, de definir y poner en práctica nuevas estrategias para performar estos escenarios. Veo entonces en la observación minuciosa de prácticas contestatarias recientes, oportunidades de trazar viejas y nuevas formas de intervenir en lo político, que tengan como puño y lengua, el cuerpo, el estrépito de la carne en la risa y sus afectos.

Por último, pongo en relieve la reflexión de Beatriz Preciado, quien denuncia la fragmentación del saber feminista, queer y trans, producto de distintos tipos de precariedades, entre ellas la carencia de archivos, la predilección de lecturas canónicas y la falta de interés y recursos institucionales destinados a su producción. Según esto, este trabajo busca constituir un aporte a la historia de las mujeres en Chile, poniendo atención a aquello que Preciado, citando a Foucault, define como “los puntos de fuga y las inflexiones producidas por el discurso a la crítica dominante” (“Género y performance” 111). Lo anterior, como un acto de disputa con una tradición histórica que se ha desarrollado “como el ejercicio regulado de la memoria y su profundización espontánea, la reconstitución de un pasado sin lagunas ni fallas”, una composición cínica de la memoria, que la institucionalidad política ha querido proteger, ocultando y silenciando aquellas expresiones que delatan su fragilidad (Nora 21). En este proceso, asumo la necesidad de restituir la participación del cuerpo en el lenguaje, y con él, sus procesos equívocos, irracionales, las saturaciones, los desbordes que exceden a la norma y confrontan su concepción fallogocéntrica, así como las versiones hegemónicas del pasado. Para este propósito, tomo como espacio privilegiado las memorias de Mónica Echeverría sobre sus acciones de protesta, las que propongo leer como acciones performáticas, de transgresión a la heteronormatividad de la dictadura. De esta manera, me propongo reflexionar críticamente en torno a las formas de resistencia y a la creación de nuevos lenguajes para construir vidas más vivibles.

## **CAPÍTULO I**

### **MARCO HISTÓRICO-CONCEPTUAL**

#### **Introducción**

Este primer capítulo apunta a trazar el marco histórico en que se produjeron las acciones de protesta de Mónica Echeverría. El objetivo es dar cuenta de los límites discursivos y las presiones simbólicas y materiales que la autora tuvo que enfrentar para poner en escena la potencia subversiva de sus afectos. El reconocimiento de las estructuras opresivas y de las estrategias para el ejercicio del poder y control de los cuerpos es un paso necesario para comprender las resistencias y transgresiones de Mónica, así como la cualidad performática de sus acciones. Asimismo, abordo la implicancia política de la interacción entre memoria y género para la circulación de repertorios, subjetividades, prácticas y experiencias históricamente silenciadas por la razón occidental.

#### **1. Algunas consideraciones sobre la historia y las memorias**

En el 2013, la conmemoración de las víctimas a 40 años del Golpe de Estado en Chile marcó un punto de inflexión respecto a la producción y reproducción de repertorios de memoria sucedidos hasta entonces. En esa oportunidad fuimos testigos de un desborde de memorias, que se tradujeron en multiplicación de imágenes y cuerpos capturados para el testimonio televisado, coloquios, encuentros, homenajes, intervenciones artísticas, memoriales, prensa, entrevistas inéditas; cientos de producciones para el recuerdo sumergieron al país, como nunca antes, en una marea de relatos y presencias. El gobierno, bajo la presidencia de Sebastián Piñera –con la derecha por primera vez al mando tras la recuperación de la democracia-, quiso ser su vocero más protagónico y rimbombante. Los medios de comunicación, por su parte, actuaron como un escenario para el despliegue espectacular de los cara a cara,

los mea culpa y las razones de diestra y siniestra, en un aparente afán diplomático por no dejar voz sin registro ni pantalla.

Presenciamos así una explosión conmemorativa, que Ossa describió como “una obscenidad compartida donde cualquier relato es desmembrado de su decir y anotar sin impedir el habla, sólo desvestir lo que acusa para hacerlo soportable, digerible, olvidable” (71). En poco más de dos meses estallaron en alarido general los susurros, balbuceos y gritos, amordazados durante décadas por el vano interés político e institucional. Nuevas voces disonantes se sumaron a la de los cuerpos que sostuvieron por años(y continúan haciéndolo) la batalla contra el olvido y por la justicia; voces extrañas e inesperadas emanadas del poder, travestidas, victimarias, cómplices y asesinas, que conjuraron con la misma cobertura ideas y reflexiones como “hay culpas compartidas” o la “teoría del empate” (*Elmostrador.cl*; *BBC.com*).<sup>14</sup> Brusco despertar de la memoria. Cuántos, dónde, quiénes, por qué (pregunta predilecta de la institucionalidad gobernante), fueron el leitmotive del país durante un período en el que prácticamente no hubo cabida para otros asuntos de debate público que no tuvieran relación con el Golpe y la dictadura militar. Sorprendentemente, la efervescencia mediática contrastó de forma ostensible con la presencia pública del tema en los años precedentes, levantando la suspicacia de intelectuales, académicos, activistas, militantes y personas íntimamente vinculadas a la lucha histórica por visibilizar y condenar los crímenes de la dictadura(Piper 1007).

---

<sup>14</sup> El medio de prensa digital *Elmostrador.cl* cita la declaración de Carlos Larraín, senador y presidente del partido conservador Renovación Nacional al momento de la conmemoración de los 40 años del Golpe Militar: "se suele olvidar que antes del 73 hubo muchos grupos que causaron heridas equivalentes, como por ejemplo lo que hizo el Partido Socialista y el Partido Comunista que desecharon la vía electoral y proclamaron la vía armada, que hablen las armas y hablaron las armas. Entonces, las culpas son compartidas" (*Elmostrador.cl*). Por otra parte, el historiador y educador chileno Mario Garcés, se refiere a la “teoría del empate” para aludir a la forma como hasta entonces (2013) se enseñaba la temática del Golpe y la dictadura militar en la escuela, a partir de la reforma educativa de 2009: "Lo que se hizo fue incorporar tanto a autores de izquierda como de derecha, y se abordan las dos visiones que existen sobre este período" (*BBC.com*).

A partir de un análisis crítico de este proceso, la Dra. en Psicología Social por la Universidad Autónoma de Barcelona y académica de la Universidad de Chile, Isabel Piper, identifica este fenómeno como algo parecido a un ejercicio de mercantilización de las memorias, “transformadas en anécdotas fácilmente digeribles” y convertidas en un “bien de consumo que forma parte de un proceso más amplio -y no sólo local- que podríamos llamar un mercado de la memoria” (1013). La autora destaca de paso el oportunismo de parte de algunos medios y personajes, que aprovechando la tribuna y la contingencia, se volvieron especialistas, sujetos de opinión, y acomodaron sus discursos y trayectorias para no quedar fuera de la materia de turno (1008). Ciertamente, convivieron en este proceso de irrupción de memorias, especialistas de última hora y relatos enmarcados en la búsqueda frenética por el rating, pero también el desamordazamiento de subjetividades silenciadas, en primera instancia por el terror de la dictadura y luego invisibilizadas por el blanqueo del pacto de la Transición política (Waldman 249).

Sin embargo, dentro de los intentos institucionales por historizarlas memorias de la dictadura y articular versiones legítimas y hegemónicas de lo ocurrido, ha estado siempre presente la circulación contaminante de memorias alternas y heterogéneas. Su persistencia en el tiempo ha sido posible sólo gracias al trabajo sistemático de agrupaciones de derechos humanos, de sujetos y colectivos comprometidos con esta tarea, quienes han porfiado en la tarea de desafiar el olvido y el control institucional. Precisamente en esta lucha se enmarcan las acciones de Mónica Echeverría. Su resistencia la ensaya una y otra vez en su prolífica producción bibliográfica, en sus entrevistas y en cualquier oportunidad que encuentra para crear huellas. Así, su experiencia contribuye a la proliferación de relatos que además de habilitar otros sentidos para entender las formas de resistencia contra la dictadura, revelan una

experiencia de burla a los estereotipos de género reforzados en ese contexto autoritario. Las memorias de Echeverría se articulan así con la propuesta de Nelly Richard, quien señala que “para desbloquear el recuerdo del pasado que el dolor o la culpa encriptaron en una culpabilidad sellada, deben liberarse diversas interpretaciones de la historia y de la memoria capaces de asumir la conflictividad de los relatos y de ensayar, a partir de las múltiples fracciones disconexas de una temporalidad contradictoria, nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido que trasladen el suceso a redes inéditas de inteligibilidad histórica” (*Residuos* 38-39).

Teniendo esto en mente, se refuerza la necesidad de registrar las acciones de Echeverría y analizarlas a la luz de ópticas críticas contemporáneas. En primera instancia, porque la atención sobre estas acciones nos revela una forma poco visitada de aproximarnos a la historia, que pone en relieve la atención a las memorias y su vinculación con la carne y los afectos. Luego, porque veo la urgencia de contrarrestar el escaso interés académico en la producción crítica de esta importante intelectual y activista de izquierda. Afortunadamente esta indiferencia ha comenzado a desaparecer gracias a la lucidez de estudios como *Centro Cultural Mapocho, una historia por contar* (2014), dirigido por la historiadora chilena Margarita Iglesias. En él se recoge la historia de este espacio de resistencia cultural creado en plena dictadura, cuya existencia fue sólo posible gracias al compromiso y la actividad incansable de múltiples intelectuales y artistas, entre ellos la propia Mónica Echeverría. El libro constituye una primera aproximación rigurosa a sus acciones y a su interpretación en un marco de general de experiencias de mujeres que intervinieron en la transformación de relaciones de dominación durante la dictadura cívico-militar.

En efecto, a pesar de su importante trayectoria como dramaturga, escritora, historiadora, gestora, artista y activista, nadie ha dedicado un trabajo sistemático que registre y valore el aporte de Mónica al campo de la cultura. En 2013, la misma Mónica declara: “nunca voy a recibir un premio, ni una mención honrosa por mis obras en Chile, porque mi obra no corresponde ni a novela, ni a la historia. Los historiadores pasan enojados conmigo, mandándome cartas; y los novelistas consideran que yo estoy utilizando, a veces, hechos que son reales. O sea, por definición estoy en la nada” (*Elmostrador.cl*). En la cita, la autora advierte cómo la obstinación corporativa y académica por inscribirla en un solo género, la privaron de cualquier tipo de reconocimiento institucional. Esta realidad se revirtió recién el 2017. A sus 97 años fue premiada por la organización internacional Assitej, en reconocimiento a su trayectoria artística y su rol como co-fundadora del departamento de Teatro Infantil del Ictus. Sin embargo, su protagonismo activo en la resistencia contra la dictadura y en la lucha por los derechos humanos, su influencia en la articulación de un dispositivo retórico del humor para pensar y actuar la protesta política, o su permanente denuncia a los abusos del modelo político y económico legado por la dictadura, no han tenido un reconocimiento similar. Lo anterior, arriesga el conocimiento de su colaboración en la construcción de una memoria social y afectiva, que entre otras cosas nos permite comprender quiénes somos y cómo la dictadura militar se transformó en un hito fundacional que determinó un antes y un después para la sociedad chilena.

Precisamente, el impulso y la acción de Mónica empujan insistentemente a fijar sus recuerdos, a expulsar aquello que la inquieta y a exponer las trazas aún visibles de la dictadura en nuestros cuerpos. Su performance consiste en crear huellas y habilitar nuevas formas de inteligibilidad social para el presente y el futuro. Su vitalidad está en la capacidad de traducir su experiencia afectiva en pública y carnal, en transformar su incomodidad en desobediencia, señalando

siempre el humor y la irreverencia como su principal recurso. En el epílogo de su penúltimo libro *¡Háganme Callar!* publicado en abril del 2016, Mónica señala:

Es más fuerte que mi mente y la necesidad de vomitar no puede ser contenida. Me siento mal, estoy descompuesta y me resisto a ser arrastrada por esta podredumbre. Debo saltar fuera de la lista de los asesinos para no morir ahogada por el derrumbe inminente (aunque no se vea) de los cerros de basura que este sistema neoliberal genera. Una máquina centrifugadora que expulsa a todos aquellos que no le dan utilidad, beneficio, ganancia, dinero . . . Así es, sólo se trata de eso, escribir para vivir siempre como he vivido, gritando mi rabia. Mi madre desde que yo nací, no dejaba de exclamar que detuvieran ese ¡Háganme Callar! que me invadió desde pequeña. Nunca lo consiguió. Todavía me asola y debo por fin expulsarlo. (192)

La cita da cuenta de la escritura como una actividad que encauza la necesidad de la autora de contar, gritar y no cualquier sentimiento, sino que la rabia que le provoca un sistema que ella reconoce como podrido, un estado de las cosas que amenaza con arrastrarla y que se manifiesta en ella como un síntoma que compromete orgánicamente su existencia y sus afectos. “Me siento mal, estoy descompuesta y me resisto a ser arrastrada por esta podredumbre”, dice. Precisamente, en esa resistencia a ser arrastrada, radica la potencia subversiva de Mónica. Su porfía e incomodidad con el orden de las cosas es lo que motiva su actuación. Esta necesidad de actuar, de intervenir y no dejarse asolar, aparece como un continuo en su historia. Es así como en los años 80, expulsó su malestar y ejerció su antagonismo –primero individual, luego colectivo- a través de la materialidad de su carne y de la puesta en escena de la potencia subversiva de sus afectos. En la actualidad, su intransigencia frente a esos “cerros de basura que este sistema neoliberal genera” se vuelve carne a



través de la escritura. En ella registra y produce las memorias que nos hacen pensar las resistencias de ayer, la conflictividad de nuestro presente y las oportunidades de nuestro futuro. Porque como señala Mónica, esa podredumbre, ese escenario brutal forjado en dictadura, forma parte constitutiva de nuestro presente, continúa rigiendo nuestras instituciones, e infecta nuestras interacciones sociales. Porque además, este presente se nos revela cada día más sórdido, podrido y escandaloso, con el continuo y aparentemente inagotable descubrimiento de las alianzas y los efectos de la estrecha relación entre dinero y política que legó la dictadura y que luego perfeccionaron los sucesivos gobiernos. Las memorias de Mónica Echeverría emergen así, como señal de malestar y resistencia, en el marco de “una relación quebrada e insatisfecha con el presente” (Richard, *Políticas y estéticas* 9). Este presente encuentra su explicación en el pasado, que aporta significados para comprender lo que somos hoy como sociedad. Es así como el registro de las memorias de Mónica Echeverría, específicamente de sus acciones, a la luz de un análisis que revele su potencial transgresor y performático ofrece la posibilidad de imaginar y trazar nuevas formas de resistencia, inestabilidades y transformaciones y pensar, quizás, nuevos futuros posibles.

### **Memoria y género**

Como ya he señalado, la trama conductora de esta investigación es la memoria de las acciones de Mónica Echeverría. No cualquiera, sino que su propia memoria en relación a su práctica como mujer, intelectual, artista y activista chilena. Se trata en efecto de una mirada que busca problematizar la memoria situada desde la experiencia de *ser mujer* en un contexto patriarcal. Teniendo esto en consideración, deseo rescatar la fuerza transformadora y política de las memorias de Echeverría. Precisamente porque, como veremos más adelante, en ellas se ensaya una subjetividad irreverente y contestataria que subvierte la

construcción esencialista y normalizadora del género por la que peligrosamente se han perdido y silenciado tantas formas de lucha e historias de rebeldía de mujeres.

Naturalmente, esta reflexión sólo es posible si se considera el contexto de emergencia de sus acciones y la relación de sus memorias con ese momento histórico. Pues, tal y como plantea la socióloga argentina Elizabeth Jelin, el poder ejercido en el contexto de represión política de la dictadura cívico-militar chilena, se dio en un marco de relaciones de género, en que el modelo empujaba a identificar y reforzar roles en base a la diferencia sexual. Así, por ejemplo, a los hombres se les identificaba con la dominación y la agresividad, mientras que en el caso de las mujeres sobresalían los valores de la sumisión y la pasividad (101). ¿Por qué es central esta cuestión? No sólo porque nos permite reconocer la fuerza transgresora de las acciones de Echeverría en su momento, sino porque también contribuye a contaminar el repertorio de memorias que desde una lógica patriarcal han sedimentado esta imagen de las mujeres “sumisas y pasivas”. Teniendo esto en mente ¿Qué nos dicen las memorias de Mónica respecto a su relación con la formas de dominación política y patriarcal?

Sin duda, las maniobras discursivas de las memorias de Echeverría, su persistente identificación con la figura de la rebeldía y la ineludible participación del cuerpo, los afectos y la carne en el relato de sus acciones son una alerta temprana para poner atención a los repertorios e imágenes que la autora pone circulación. Es así como, siguiendo la propuesta de las autoras e investigadoras chilenas Lelya Troncoso e Isabel Piper, rescato la idea de un trabajo feminista crítico de la memoria, como un ejercicio fundamental para llevar a cabo la tarea de “multiplicar las potencialidades de ver, pensar y construir modos de género más liberadores” (69). En otras palabras, hago propia la necesidad de realizar

un trabajo que ponga en relieve otros roles y sentidos de pertenencia que dejen en entredicho nociones fijas de identidad y experiencias de género totalizantes.

En efecto, como señalan las mismas autoras, la relación entre género y memoria colectiva a partir de un enfoque feminista crítico, ha ayudado a materializar la tarea de hacer visible lo invisible y a permitir la entrada de otras voces y narrativas oscurecidas y aprisionadas por la lengua dominante. En este sentido, tal y como destacan Piper y Troncoso, ha sido fundamental el uso político y metodológico que los estudios de género le han dado al trabajo con la memoria. En esta interacción, según señalan, se ha visto una oportunidad para historizar experiencias de mujeres silenciadas por las versiones hegemónicas del pasado. Asimismo, la perspectiva crítica feminista ha conducido su quehacer promoviendo la desestabilización de memorias y de lenguajes opresores (68). En el mismo orden, Piper y Troncoso destacan la vigencia de posiciones críticas como la de De Beauvoir, quien hace ya más de cincuenta años evidenció el androcendrismo en la cultura occidental, señalando que “la representación del mundo, como el mundo mismo, es operación de los hombres; ellos lo describen desde el punto de vista que les es propio, y que confunden con la verdad absoluta” (142). Posiciones críticas como la de De Beauvoir han servido para sumar a la pregunta por la omisión de las mujeres en todos los campos de producción de saberes, la pregunta por la legitimidad de los relatos con que éstas han sido suscritas. Si la representación del mundo es operación de los hombres, ¿en qué medida es representativa de la experiencia de las mujeres? ¿Puede serlo?

Estas interrogantes, así como la advertencia de De Beauvoir, y su reactualización en el análisis de Piper y Troncoso, forman parte de un reciente proceso de revisión crítica -aún en desarrollo-, que comenzó a articularse con fuerza a partir del siglo XX. En efecto, en un contexto más amplio de crisis de

los grandes marcos interpretativos de la historia y las ciencias sociales, emergió también la preocupación por los sujetos de enunciación de esas narrativas. ¿Qué experiencias habían sido visibilizadas hasta entonces? ¿Qué lugar ocupaba la experiencia de las mujeres como identidad subalterna? Es así como, teniendo en cuenta el evidente silenciamiento de las mujeres, producciones como la *Historia de las Mujeres* de Duby y Perrot, se hicieron parte de un proyecto político y epistemológico que se propuso dar cuenta de esa otra mitad de la humanidad que había permanecido “en la sombra de la historia”, relegada al espacio íntimo e invisible de lo privado (19). Antes de eso, su representación era escasa y la mayoría de las veces ligada a la de una identidad masculina. En este contexto, Anderson y Zinnser (1998) describieron como una de las consecuencias de las actitudes culturales negativas hacia las mujeres en la historia tradicional, la falta de huellas en la documentación histórica, que hasta entonces había hecho que su vida fueraahistórica.

Sumada a esta reflexión y en directa relación con la pregunta por las formas de representación de la experiencia de las mujeres, adquirió también relevancia la necesidad de repensar las categorías de análisis e investigación para poder reconstruir una historia propia de las mujeres; una historia que respondiera a sus pulsos y procesos, al margen del androcendrismo propio de las narrativas hegemónicas, denunciado por De Beauvoir. La búsqueda de estos nuevos principios ha tenido desde entonces el propósito de invertir los modos tradicionales de registro y expresión de esas experiencias. Así por ejemplo, entre las críticas y operaciones de la historiografía tradicional se ha incorporado el cuestionamiento a los sistemas de periodización y a la cronología como ejes organizadores. A propósito dicen Georges Duby y Michelle Perrot,

. . . mientras que, contra los silencios o hipocresías del legado historiográfico, proyectamos considerar el “género” como un elemento

decisivo de las relaciones sociales y a las mujeres como actores históricos de pleno derecho, esto es, mientras que, por un lado proponemos cuestionar los derroteros habituales, ¿no equivale esto a admitir, por otro lado, el valor de cesuras cronológicas y categorías de análisis que la investigación debe a divisiones con fundamento más institucional que científico?”. (26)

La pregunta por la pertinencia de las formas de periodización de la historia tradicional, para una historia propia de las mujeres refleja la convulsión de los modos de análisis y perspectivas de investigación. Es así como en reemplazo a los principios ordenadores en cuestión, aparecen las nociones de "función" y "lugar", además del imperativo de acudir a otras fuentes documentales que den entrada a esas nuevas voces y registros.

Nelly Richard es otra autora que ha recogido la necesidad de construir nuevos modos para la representación de las mujeres en la historia y para la construcción de una historia de las mujeres. Al respecto señala que "el modo en que cada sujeto se vive y se piensa está *mediado* por el sistema de representación del lenguaje que articula los procesos de subjetividad a través de formas culturales y de relaciones sociales" ("Feminismo, experiencia" 734). En correspondencia con la crítica de DeBeavoir, Richard advierte también que el orden del discurso y el sistema de representaciones sociales está construido por el dominio conceptual del logos (masculino). Por ende, la cuestión clave que plantean las discusiones y teorías feministas para escribir y desvelar el mundo de las mujeres es la necesidad de construir nuevos discursos, que rearticulen la base de valores sobre las que las mujeres estamos construidas. La pregunta es entonces "¿Cómo traducir la conciencia y experiencia de lo no-masculino con palabras de mujeres (a-propiadas e inapropiables)?" (740).

Entre otras cosas, perspectivas como las referidas, ancladas en el feminismo crítico, exigen y defienden la circulación de subjetividades, afectos, saturaciones, y desbordes que confronten asimismo el requisito de sobriedad de los discursos y fuentes de la historia, que ha consignado la cultura patriarcal. La entrada de nuevos repertorios –efímeros, incompletos, heterogéneos- comienzan a constituir así un desafío para las versiones hegemónicas del pasado. Pues, como señala Elizabeth Jelin, “la crítica de las visiones dominantes implícita en las nuevas voces podría llevar eventualmente a una transformación de los marcos en que se inscribe la memoria social e incluso una redefinición de la esfera pública en la medida en que estas voces precisamente salgan de su condición de subordinación a este dominio conceptual” (113).

Esta redefinición de la esfera pública y de los marcos de inscripción de la memoria social -siguiendo el argumento de Jelin-, ocurriría porque las voces de las mujeres necesariamente cuentan historias distintas a las de los hombres. En esta reflexión, que podría correr el riesgo de caer en un juicio esencialista, opera sencillamente el reconocimiento de que nuestra experiencia social ha estado históricamente influida por el sesgo genérico sexual. En efecto, como plantean Piper y Troncoso, “afirmamos que nuestras memorias son necesariamente generizadas, considerando que los modos en los cuales recordamos, hacemos memoria de nosotros/as mismos/as y nos proyectamos en el futuro, se encuentran siempre atravesadas por nuestro ser generizado en el mundo” (8). En esta lógica, introducir estas nuevas perspectivas, implica reconocer y legitimar otras experiencias además de las dominantes (en primer lugar masculinas y desde lugares de poder).

A la luz de todo lo anterior, mi propuesta es que las acciones emprendidas por Mónica Echeverría y el colectivo “Mujeres por la Vida” ofrecen un tipo de

registro que por su naturaleza efímera, se resiste a aceptar la enajenación de la experiencia por la codificación del lenguaje patriarcal, y la prisión de la memoria de “cajones blancos” con olor a “punto final” (Calderón, *Villa* 43).<sup>15</sup> Estas acciones se diseñaron como una táctica para enfrentar el horror y socavar el poder del dictador, que a través de la instalación del miedo, se presentaba como inaccesible. Pero además, a través del recurso del humor y la participación del cuerpo, la carne y los afectos, dieron cuenta de un lenguaje propio, “con palabras de mujeres ‘a-propiadas e inapropiables’”. Las memorias de Echeverría se articulan así con las memorias de otras mujeres, traduciéndose en experiencia y conocimiento colectivo, que socava los signos de una identidad femenina pasiva y sumisa.

Mi respuesta entonces frente a la pregunta de Richard, “¿Cómo traducir la conciencia y experiencia de lo no-masculino con palabras de mujeres (a-propiadas e inapropiables)?”, es que veo en estas acciones, sus memorias y en el dispositivo retórico del humor como táctica de subversión, la posibilidad de ensayar y construir un lenguaje que traduzca esa “conciencia y experiencia de lo no-masculino”. Por otra parte, retomando las perspectivas de Piper y Troncoso, pienso en el registro y análisis de las memorias de Mónica Echeverría como una forma de acción, como una performance escritural, que busca articular contenidos e interpretaciones con el fin de introducir fisuras a

---

<sup>15</sup> *Villa*, texto dramático del autor chileno Guillermo Calderón, al que corresponden estas citas, tiene como nudo de su conflicto precisamente el debate sobre la memoria y sus formas de subsistencia. En la obra tres mujeres debaten por el destino de la casa de Villa Grimaldi, centro de detención, tortura y exterminio a cargo de la DINA durante la dictadura militar en Chile, dando cuenta de la discusión en relación al tratamiento y conservación de la memoria. En el texto, Carla, Francisca y Macarena, son convocadas por la directiva de Villa Grimaldi para conformar una comisión externa que decida sobre el futuro de la Villa: su reconstrucción o transformación en museo. Las tres usan indistintamente el nombre de Alejandra, las tres tienen 33 años, las tres como sabremos al final de la obra son hijas de madres violadas por militares durante su cautiverio. Cito este texto, como un repertorio más que dialoga directamente con el cuerpo de este trabajo.

nivel simbólico. En palabras de las autoras, “la memoria, así entendida, constituye una acción social de interpretación del pasado que se realiza de manera continua en el presente y que tiene efectos concretos en la construcción de realidades. La fuerza simbólica de la memoria radicaría justamente en su carácter productor de sujetos, relaciones e imaginarios sociales” (67).

## **2. Contexto sociopolítico: las mujeres y la dictadura cívico militar**

El periodo histórico 1973-1990, constituye quizá el momento más controvertido en la historia reciente de Chile. En él se llevó a cabo un proceso de reconstrucción simbólico-ideológica, para algunos de corte contrarrevolucionaria, que imprimió cambios determinantes en nuestra experiencia social, en el devenir político y económico y en el desarrollo cultural. Si bien el dispositivo golpista había sido utilizado en otros momentos de la historia de Chile, el autoritarismo burocrático de la Junta Militar, los mecanismos represivos de guerra sucia instalados a través de las fuerzas armadas y de orden, como la progresiva instalación de un modelo cultural y económico de corte neoliberal orquestado desde el mundo civil, hacen de la dictadura cívico militar chilena, una excepción en el contexto mundial de guerra fría y de golpes militares en el Conosur(Salazar 15). No sólo por su duración, que excede otras experiencias. Tampoco por las condiciones de su término, que mezclan cesión, pacto, continuidad del dictador como comandante en jefe de las Fuerzas Armadas y dilación en las causas de derechos humanos. La experiencia de la dictadura cívico militar chilena introduce una fractura ideológica profunda con la tradición, tanto por el cambio de significado y dislocación de lo público, como por las limitaciones concretas y simbólicas al ejercicio de la participación ciudadana y la instalación del miedo y la conciencia del horror (Informe Rettig 1991; Salvat 2002; Magendzo et al. 2004; Informe de Formación



Ciudadana2004; Salazar G. 2010, 2012; Salazar M. 2011; PNUD 2015). Todas estas y otras condiciones, han significado costos imprevistos y, particularmente prolongados en las formas de organización del presente político, social, y económico de Chile.

Teniendo siempre en mente las acciones de protesta de Mónica Echeverría y su performance del espacio heteronormativo y represivo de la dictadura, vale la pena analizar la construcción del *ethos* femenino, la definición de roles de género y particularmente la expresión de grupos de mujeres en este contexto. Tanto porque al interior de ellas se reproduce la fractura ideológica antes descrita, como por la visibilización de dos formas de “ser mujer” en medio de la opresión; “la mujer como afirmación de la dictadura” y “la mujer como negación de la dictadura” (Valdés 9). Esta división, no sólo fue respecto de la identificación con opiniones que se contraponían sobre ese presente histórico, sino dos formas distintas de significar lo femenino y los campos de acción de las mujeres en la historia. Estar a favor de la dictadura implicó, tanto como estar en contra, la configuración de sentidos y de formas de actuar que redefinieron a las mujeres en su ser y hacer público y colectivo. En este proceso de resignificación de lo propio se articularon dispositivos distintos que se tradujeron en formas de participación pública diametralmente diferentes entre sendos grupos. Las “mujeres públicas pro dictadura” eran profundamente distintas a las “mujeres públicas contra dictadura”. Las primeras fueron ante los ojos de la propaganda dictatorial, sujetos de la patria, las segundas, objetos del marxismo, ícono tosco de la subversión.

El discurso propagandístico de la dictadura de corte normativo y patriótico dicta de esta manera un cambio profundo en el *ethos* social de las personas y en particular en las mujeres. Ellas son, según Diana Veneros, las garantes de una sociedad que debe restaurar los valores de orden, familia y religión (2005).

Entonces, las “mujeres pro dictadura” se convertían en un vehículo de afirmación del régimen, que no sólo iban a expresar los valores ponderados para esta nueva sociedad, sino que también fueron concebidas como sujetos activos en el proceso de instalación del nuevo orden, garantes y luchadoras por la paz. Teresa Donoso, activista de la marcha contra el desabastecimiento, cita en su libro *La epopeya de las ollas vacías* (1974), un poema que evidencia esta autoafirmación, “... patria, como nadie peleaba por tu honor herido, [las mujeres] nos hemos hecho soldados” (ctd. en Jara 150). Otro ejemplo de esto, ya en período dictatorial, es el mensaje a la mujer chilena de 1974:

La mujer ya cumplió para la Junta con la tarea de remover el peligro marxista del país, hoy retoma su misión en el hogar, difundiendo en éste los valores y doctrinas de sus gobernantes: “ha de ser educadora y formadora de conciencias, la mujer es la gran formadora del porvenir y la gran depositaria de las tradiciones nacionales. En su misión de mujer y madre, se dan la mano el pasado y el futuro de la nación, y quien aspire, como gobernante, a proyectar en el tiempo una obra política estable, tiene que contar con la palanca espiritual de su poder”. (Augusto Pinochet ctd. en Willem 77)

Como dan cuenta ambas citas, la dictadura cívico militar hizo de las mujeres las receptoras preferentes de un programa sistemático de recomposición simbólica; una vez cumplida su misión de luchadoras por la paz y el orden, podían ahora migrar tranquilas de vuelta a su espacio doméstico. Como señala Soledad Falabella, “es justamente en el imaginario social constituido a partir de la letra pública [en este caso el mensaje del dictador] en el cual se producen los estereotipos y reducciones mediante las cuales el país buscará ordenar su comunidad imaginaria (*¿Qué será...?* 178). De esta forma, según la inscripción del régimen, las “mujeres públicas pro dictadura” pasaron a ser nuevamente

lasreproductoras de vínculos cotidianos y de las nuevas generaciones quienes eran entregadas al sistema capitalista como fuerza de trabajo. Ahora ellas tenían la tranquilidad para continuar con su labor en un contexto de subordinación restaurado por el orden que la Junta militar traía a Chile.

De la misma forma las mujeres serían destinatarias de gran parte de los mensajes que luego darían cuerpo a las medidas de cambios estructurales inyectadas por los civiles durante los primeros años de dictadura. Las mujeres fueron receptoras y conductoras del mensaje ideológico de “salvación de la patria”. Eso claramente puede ser visto como evidencia de una violencia simbólica que ahogó formas de participación de las mujeres, y condicionó a esos cuerpos a regresar al espacio privado familiar, renunciando a la comunidad y al cambio social. Este “hostigamiento ideológico” se tradujo en la articulación de mensajes que dieron vida a una estructura simbólica que restableció la relación de las mujeres con lo privado y agregó a su responsabilidad la formación de hijos que se comprometieran con la mantención del orden y la paz sobre cualquier otra condición (Valdés 8).

Ejemplo claro de esto lo constituyó CEMA Chile, dirigido por Lucía Hiriart, esposa de Augusto Pinochet, organización que reprodujo una estructura jerárquica y segmentada, definiendo a sus socias como “voluntarias” y “madrecitas” quienes se capacitaban e ideologizaban en dichos centros. “Mediante charlas y cursos de la Secretaría Nacional de la Mujer ellas deben aprender no solo a cocinar, tejer y coser, son también las bondades de Pinochet y su Gobierno” (12). Siguiendo a la socióloga Teresa Valdés, la dictadura se apoderó e instrumentalizó el modelo cultural vigente y su paradigma género-sexual como una herramienta de manipulación. A través de la reproducción de estereotipos y la fijación de roles de género se subrayó su responsabilidad como sostén de la patria. Sumado a esta estrategia, actuó como recurso de

amedrentamiento el miedo ejercido por los sistemas represivos, que no escatimaron fuerzas en perseguir y exterminar cualquier indicio de insubordinación.

Efectivamente, ambas estrategias traspasaron peligrosamente a las “mujeres pro dictadura” e irradiaron a otras, que sin serlo necesariamente, terminaron por valorar el orden y el rol de género publicitado por el régimen. El objetivo y su resultado fue la construcción de madres abnegadas y renuentes al conflicto, por consiguiente, transmisoras de un mensaje de recomposición social de orden. Posteriormente este mensaje se despojaba –aparentemente- de sus intenciones políticas y dejaba sólo su contenido. Éste último, comenzaba a poblar entonces el imaginario social, consagrando a las mujeres como “palanca espiritual” y soporte afectivo de la familia y el país (Valdés 8). Finalmente las mujeres podían convertirse en afirmación observable del constructo ideológico montado por el régimen. Probablemente esto constituya una muralla adicional para la reivindicación de los derechos sociales de las mujeres en el presente actual.

Luego de esto ¿se podía ser “mujer contra la dictadura”? Sin duda las mujeres contra la dictadura eran eminentemente mujeres públicas. El forzoso replegar hacia lo privado, era resistido por aquellas quienes a pesar del miedo y el horror de la represión en manos de la DINA, lograron generar espacios de organización y subversión. A propósito de esta resistencia, el trabajo de la autora chilena Soledad Falabella una vez más nos muestra las dificultades históricas que hasta hace poco experimentaron en América Latina, aquellas mujeres que decidían renunciar a la esfera privada y desplazarse hacia el dominio público. En todos estos casos, “las mujeres públicas” eran vistas como saboteadoras de la unidad doméstica y contrarias a los intereses del Estado. Por lo tanto, formaban un espacio desautorizado y legítimo de reprimir. Dice

Falabella: “Lo que resulta de esto es la imposibilidad de constituirse plenamente como sujetos emancipados, con poder de agencia y libres. Este hecho no solo tiene consecuencias simbólicas, sino que también políticas y, sobre todo, éticas” (*¿Qué será...?*184-185). Fue en este contexto que irrumpió Mónica Echeverría, manteniendo siempre la orgánica de la asociatividad y el actuar público, pero también la articulación de un discurso propio, performático y subversivo, a través de acciones espontáneas y humorísticas dirigidas específicamente contra la autoridad. De tal manera que, siguiendo a Falabella, la transgresión de Mónica y sus compañeras de “Mujeres por la Vida”, conllevó también consecuencias simbólicas, políticas y éticas para el devenir del régimen y la sociedad chilena.

Estas consecuencias tienen relación con el desplazamiento de categorías identitarias, con la emergencia de nuevas subjetividades en la esfera pública, con la estructuración de nuevas formas de pensar la protesta, y por lo tanto la habilitación de nuevas prácticas y discursos. En efecto, las mujeres contra la dictadura, negaban el andamiaje ideológico montado por el régimen, y para ello debían crear nuevas formas que comprometieran rearticulaciones sistémicas, fundamentales para el proceso de recomposición del tejido social a partir de 1983. Las “mujeres contra la dictadura” fueron negadoras de la dictadura, y por lo tanto negadoras del rol de género y el deber ser mujer montado por la autoridad.

Para Teresa Valdés, hubo dos formas de ejercer el proceso de negación de la dictadura por parte de las mujeres, “por una parte, de la creciente organización autónoma de mujeres, y por otra, de la acción política movilizadora de éstas en la oposición al gobierno autoritario” (13). Las primeras organizaciones respondieron a la inmediatez de las desapariciones y detenciones ilegales de sus familiares. A pesar del secuestro de la imagen de madre y esposa que hacía la propaganda autoritaria, las agrupaciones de víctimas de la represión,

resistían visibilizando que por su condición de madres o esposas no sólo era válido actuar públicamente, sino que era esa condición, y el ejercicio conforme a los valores que estos roles exigían, lo que imponía su actuar. La demanda por la vida se instalaba porfiadamente sobre el horror, el miedo y la muerte. Y era precisamente bajo esa condición que se ponderaba nuevamente la condición de madre.<sup>16</sup>

En la vereda opuesta, la afrenta más común a esas mujeres, por parte de funcionarios del Estado y compatriotas en general, fue precisamente contra su condición de esposa. Cargado de violencia y cinismo, el discurso oficial duplicaba la agresión reduciendo la denuncia de desaparición a un simple abandono de hogar, poniendo de paso al centro del discurso una subvaloración de las mujeres. “Para qué lo buscai’ tanto si te dejó por otra”, se escucha la voz de un carabinero ante la consulta de una mujer quien fotografía en mano, le pregunta a la autoridad por su marido en las calles de Santiago (*Estadio Nacional*). Parecía ser entonces que los pares mujer/madre mujer/esposa se disputaban entre lo público y lo privado, entre los que abogaban como defensores del orden y la patria, y quienes aunque acusadas de todos los contrarios, actuaban también desde esa misma condición.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup>Al respecto señala Margarita Iglesias “la década de los setenta, en dictadura, lleva a las mujeres a defender la vida, luchando por evitar la desaparición de sus esposos, hijos e hijas, hermanos, hermanas, y a buscar a quienes desaparecían en la negación social y política que los torturadores y las propuestas políticas de la derecha inventaron desde el Estado chileno” (*Las mujeres del Bicentenario*91). A partir de entonces, la maternidad se ha transformado en algo más que una marca identitaria o un destino inexorable para el sexo femenino: ésta ha sido la plataforma para el ejercicio de acción política de muchas mujeres, enfocadas principalmente a la exigencia de justicia para los hijos, hijas, familiares desaparecidos por razones políticas e ideológicas. Los encadenamientos, las acciones callejeras, las marchas y manifestaciones masivas realizadas por mujeres con la fotografía de sus hijos e hijas clavadas en el pecho forman parte del imaginario social y del presente de Chile.

<sup>17</sup> El tema del ejercicio de la violencia y los garantes del orden, fue un contenido presente en la propaganda contra el gobierno de Salvador Allende y luego continuado por la Junta Militar. Isabel Jara da cuenta como el discurso del gobierno militar construyó una propaganda de *segunda emancipación*, basado en sublimar la violencia de la izquierda (JARA, 2011). Esto es

Esta problemática se evidencia también en la memoria oral de Mónica Echeverría. En efecto, su profundización en un recuerdo de 1978, cuando a propósito de un acto masivo por el 1 de mayo sus hijos menores son detenidos, revela cómo la normatividad de los roles de género tuvo consecuencias directas en la detención de su hija Consuelo:

Ella cayó detenida en el Correccional de mujeres. Ahí metieron a todas las niñas, a todas las mujeres. . . ahí estaban todas las mujeres detenidas. Y entonces llama Jaime [Castillo Veslasco] a las monjas y todo lo demás. . .

- Y ¿qué pasa?, ¿qué ha pasado con usted? [Le pregunta Jaime a Consuelo].
- No, ellas son medio tontas [aludiendo a la respuesta de Consuelo].
- Pero por qué, dice Jaime.
- Mira nos tuvieron en fila dándonos instrucciones ¿sabe qué instrucciones nos explicaron? Cómo había que hacer, cómo era ser puta y evitar quedar embarazada [dice Consuelo].

Mírate el enredo que les enseñaban las monjas, porque lo que tenían, sobre todo, por primera vez les llegan políticas, no entendían nada y les tocan estas niñas.

- Entonces nos enseñaron todas las posiciones, decía Consuelo.
- Usted que tiene dieciséis años, enseñarle posiciones sexuales, decía Jaime horrorizado cuando llamaba a las monjas. ¿Pero en qué están ustedes, qué es esto, cómo pueden estar...?

---

claramente confrontable con la experiencia sostenida de violencia y terrorismo de Estado desarrollado durante la dictadura Cívico-Militar. (Véase: Informe Rettig, 1991; Cavallo, Ascanio; Salazar, Manuel; Sepúlveda, Oscar (1997); Salazar, Gabriel, 2013; Salazar, Manuel, 2011).

- Bueno, pero las que recibimos son putas aquí y nosotras creímos que eran putas también, replicaban las monjas.

¡Todas las posiciones sexuales les enseñaban! Bueno a ella la largaron antes y a él [se refiere a su hijo también detenido en esa ocasión] lo largaron al mes. Se demoraron un poco en largarlo, bueno, y ahí entonces inventé lo del chancho y lo inventé sola, eso sola, total y absolutamente sola, en un plebiscito”. (Echeverría, Entrevista 2016)

Este relato da cuenta no solo de los riesgos que implicaba la oposición pública al régimen, sino que destaca particularmente el pasaje de *las enseñanzas de las monjas*. Ellas atendían a las mujeres públicas detenidas en la Correccional, y esas mujeres públicas solo podían ser prostitutas. La idea de una mujer pública política era inconcebible, ni el entendimiento de las monjas les alcanza para imaginar la distinción de esas reclusas. Ellas solo podían ser prostitutas. Esto sin duda se relaciona con la construcción deliberada de la mujer madre y esposa junto al marido, en condición de subordinación y activa en lo privado. La concepción de cualquier expresión que variara excedía la comprensión y validez del ejercicio de los roles asignados a las mujeres.

Siguiendo la tesis de Valdés, la segunda forma de negación y enfrentamiento a la dictadura por parte de las mujeres, estuvo caracterizada por la acción política de organizaciones como el movimiento unitario “Mujeres por la Vida” y el recompuesto MEMCH de 1983, “Movimiento pro Emancipación de la Mujer Chilena”. Ambas organizaciones produjeron prácticas y discursos que negaron la estructura dictatorial de Chile. Pese a todas las resistencias, estas organizaciones permanecieron en el tiempo y fueron abriendo otros espacios de sociabilización donde a veces la urgencia económica dio paso a la reflexión de “temas de mujeres”, o a “instancias de reflexión sobre la condición y necesidades de las mujeres: los talleres de sexualidad, de crecimiento y



autoconciencia, de “temas de mujeres”, [que] florecen aquí y allá” (14). Es así que en 1976 se constituye la “Coordinadora Nacional Sindical”, y al interior de ella un departamento orientado a promover la organización de las mujeres trabajadoras. Son ellas las que en 1978 rindieron homenaje al “Día Internacional de la Mujer” e instalaron la cueca sola como mecanismo de protesta. Mónica Echeverría, recuerda este periodo previo a 1983, cuando la organización era más bien aislada, pero presente en algunos momentos específicos:

Yo llegando de vuelta a Chile que fue el 78, me encuentro con un Chile muy aterrado, asustado. Y Fernando también. Bueno, dos habían caído ya, la Carmen y Cristián y Fernando dice -“por favor los hijos menores que no se metan en nada y usted tampoco y yo tampoco. Ahí estaremos mirando esto pero no nos vamos a meter en nada. Ya basta y sobra con todo lo que nos ha pasado en la vida”, y por supuesto que yo no cumplí en absoluto eso. Y ya ellos dos [se refiere a sus hijos menores, Javier y Consuelo] salieron un 21 de mayo -creo que fue-, o primero de Mayo. No me acuerdo. Y cayeron detenidos los dos al tiro, porque no sabían. En vez de ir como los que participaban en cosas en contra, que ya se sabía que tenían que ir vestidos de negro, de gris o de azul, pero nada que fuera vistoso, porque inmediatamente los que estaban en contra veían una chomba roja y pescaban al de la chomba roja, veían una chomba amarilla y pescaban el de la chomba amarilla . . . Ella [Consuelo] estaba en el colegio todavía, él [Javier] estaba en primer año de universidad y entonces cayeron detenidos, y ya esto fue una pelotera. Claro que cayeron montones de detenidos. Mi hijo cayó detenido con los hijos de Claudio di Girólamo y con toda la gente que estaba en la izquierda y ella cayó detenida en la Correccional de mujeres. Ahí metieron a todas las niñas, a todas las mujeres. Entonces Jaime Castillo Velasco-que es el

que se ocupó de los Derechos Humanos-, fue a descubrir dónde estaban y a sacarlos. Los muchachos estuvieron como un mes detenidos, estuvieron bastante tiempo, mucho tiempo, tanto tiempo que me acuerdo que Fernando me dijo ya no puedo más porque los maltratan, no les dan nada de comer, los tenían a todos apilados. (Entrevista 2016)

Este relato –que precede al pasaje de *las enseñanzas de las monjas*- no sólo da cuenta de los riesgos que implicaba la oposición pública al régimen o la participación en actos públicos. La condición de acto masivo no era garantía de protección. No sólo el derecho a la libre expresión no era permitido, sino que la detención y la prolongación del cautiverio no tenían límite establecido. El testimonio da cuenta precisamente de ese miedo a los maltratos y vejaciones que implicaba una detención en Chile a fines de los 70. Los hijos de Mónica Echeverría estuvieron largo tiempo detenidos a pesar de las gestiones que se hicieron para lograr su liberación. Esto significa que cualquier forma de organización era compleja de concretar y difícil de mantener en el tiempo.

El año 1983 constituyó un momento de cambio en el Chile autoritario. La crisis económica de 1982-1983 favoreció las manifestaciones públicas de descontento con el régimen. Esto fue generando espacios para mantener la resistencia en el tiempo e ir ganando fuerza. Collier y Sater consideran a este periodo como uno de “Renovación de la Política”, que dio las bases para la organización pública de la oposición (320). Este proceso tuvo eco en un movimiento de mujeres que supo resistir y organizarse en el periodo anterior.

En 1983 el MEMCH se rearticuló, retomando el nombre del antiguo movimiento político que luchó por los derechos políticos de la mujer. El discurso era claro, levantar un movimiento de la política por la vida en contra de la política por la muerte (Valdés 15). Este mensaje acogía los elementos propios de los

discursos de las organizaciones y grupos de mujeres. Dentro de este mismo sector fue también referente el ya mencionado movimiento unitario “Mujeres por la Vida”. Ambos, con un discurso claro contra dictadura, generaron dispositivos que negaban la estructura dictatorial de Chile. Algunos de los principios del “Movimiento Pro Emancipación de la Mujer” MEMCH-83 fueron, “impulsar con el esfuerzo mancomunado de diversas entidades femeninas y mujeres individuales, la lucha del pueblo chileno por el restablecimiento de la institucionalidad democrática y el respeto y plena vigencia de los derechos de la persona humana” (32). En el plano estructural declararon principios que tenían relación con la vinculación al movimiento feminista internacional.

La Carta abierta a las mujeres chilenas, suscrita por Mónica Echeverría, Elena Caffarena, Delfina Guzmán, Sol Serrano, Laura Soto, entre otras, hacía un llamado en línea con el punto anterior a través de la pregunta “¿por qué no intentamos romper el aislamiento e incomunicación y aportamos al empuje de un amplio frente femenino al proceso de restauración democrática que reclame el país entero” (ctd. en Valdés 33). Esto evidencia claramente que la organización de mujeres en el contexto del Chile dictatorial vio que la forma de recuperación de la democracia debía realizarse dentro de constructos y lineamientos discursivos en línea con las aspiraciones feministas.

Así, la recuperación de la democracia implicaba no sólo el derrocamiento del tirano, sino la instalación, a continuación, de una sociedad más humanitaria y basada en el respeto a las personas, y a las mujeres-persona, en un marco de igualdad de derechos. Ese discurso, abogaba por una revolución democrática que ubicara en el centro la preocupación por formas de participación con enfoque de género. Las mujeres “contra la dictadura”, resistieron así la imposición del mandato cultural mujer-madre y mujer-esposa reforzado por el régimen. Por tanto, exigían no sólo su participación en los asuntos de Estado y

la vida pública, sino que también la promoción de otras formas y significaciones de *ser mujer*.

Sin duda, lo anterior quedó plasmado en los modos de expresión y representación del malestar político y social. La asociatividad de mujeres “contra la dictadura” y sus performances, entre otras expresiones visibles de resistencia pacífica, contuvieron la avasalladora y represiva imposición de *lethosfemenino*, que conjugaba en una misma idea las categorías de mujer/madre/esposa. Es así como Echeverría y los colectivos de mujeres referidos, tensionaron y subvirtieron la construcción simbólica propagandística de la mujer “pro dictadura” y posicionaron un discurso a favor de una democracia con perspectiva de género en la década del 80.

### **3. La máquina de “cuerpos del pánico”.**

En la segunda parte de este capítulo analizamos cómo la dictadura cívico-militar aprovechó la construcción patriarcal de las mujeres como seno de la estructura social, para garantizar la consolidación y permanencia de su proyecto político e ideológico en el tiempo. Para este propósito conjugó dos tipos de dominación: política y de género, exaltando la función reproductiva y socializadora de las mujeres y su responsabilidad en el cuidado espiritual de la patria. Vimos también, cómo en este contexto se dieron dos movimientos distintos, que determinaron la inteligibilidad social de las mujeres como afirmación o negación de la dictadura. Teniendo en mente lo anterior, ¿qué estrategias y tecnologías hicieron posible la subordinación de esos cuerpos? Para entender el carácter subversivo de las acciones de Mónica Echeverría y analizarlas como actos performáticos (transgresores) del género, es necesario adentrarnos con detención en la construcción del cuerpo que buscó configurar la dictadura

cívico-militar, así como en los distintos dispositivos de disciplinamiento –a través de la instalación del horror y el pánico- que permitieron su subsistencia.

Foucault, y sus planteamientos sobre biopolítica y anatomopolítica nos serán útiles para establecer una genealogía de las formas, discursos y tecnologías, con que el orden patriarcal ha operado para el control y regulación de los cuerpos y prácticas de las mujeres dentro de la experiencia del Estado chileno. Estos conceptos son necesarios para imaginar y trazar los cuerpos que proyectó y organizó la dictadura con el fin de garantizar las relaciones de dominación y efectos de hegemonía y, en este contexto, entender la relevancia de las performances de Mónica Echeverría como actos de propiedad sobre el propio cuerpo y como potencia subversiva de los afectos y la carne.

Pero antes de entrar en materia, es necesario explicitar cuál es la crítica y la búsqueda del método genealógico y su importancia para entender cómo las acciones de Echeverría y sus memorias se insertan material e históricamente en su contexto. Para esto, no debemos perder de vista que, en la lógica que opera Foucault, el objetivo del análisis histórico más que encontrar la verdad o el origen de las cosas, exige explicar la construcción de conocimientos, ideas y valores a partir de las formaciones discursivas y su vínculo con el poder. De tal manera que el esfuerzo de este trabajo debe estar dirigido a reconocer, analizar y revelar las tensiones del momento histórico en que se produjeron las performances de Echeverría, y las actuales tensiones que hacen que sus memorias adquieran otros volúmenes y densidades.

Para comenzar, la genealogía, como técnica de análisis histórico, es un concepto que Foucault toma de Nietzsche, quien a su vez lo recoge para problematizar la pregunta por el origen de los prejuicios morales en Occidente. En *La genealogía de la moral* (2000) Nietzsche pone en entredicho la fe en la

moral como una idea absoluta, proponiendo que lo moral es una forma de interpretar comportamientos, y que al mismo tiempo, toda interpretación nace de una determinada perspectiva o forma de entender el mundo. Es precisamente la pregunta por esta forma de valoración lo que va a interesar a Nietzsche. Dice el autor:

Expresémosla, esta nueva exigencia: necesitamos una crítica de los valores morales, hay que cuestionar el valor mismo de esos valores, y para ello hace falta un conocimiento de las condiciones y circunstancias de las que han surgido, bajo las que se han desarrollado y han tomado diversas formas (moral como consecuencia, como síntoma, como máscara, como tartufería, como enfermedad, como veneno), un conocimiento tal como hasta ahora no lo ha habido, y ni siquiera se ha deseado. (47)

Es así como la práctica del método genealógico se opone a la búsqueda de origen de la verdad, y entiende la historia no como una descripción lineal, sino que más bien como algo que permite ver, que “en lugar de una esencia existen puñados de acontecimientos ocultos, sucesos fortuitos, azarosos, ya que los códigos o principios que caracterizan a una época siempre proceden de accidentes, mínimas desviaciones, errores, malos cálculos” (Foucault, *Nietzsche, la genealogía* 4). El procedimiento que realiza entonces este método es el de deconstruir la verdad en operaciones de poder.

¿Por qué es importante este antecedente? Porque esta perspectiva delimita lo que va a ser el recorrido metodológico de Foucault en su análisis del nacimiento de la biopolítica. Este concepto-fundamental para entender el carácter subversivo y la cualidad performática de las acciones de Echeverría en el marco de la dictadura-, emerge a partir de la pregunta por el momento de desarrollo de una

manera específica de gobernar, que es la de la razón de Estado y sus sucesivas transformaciones a partir de la introducción del liberalismo. Así, Foucault propone que el Estado no debe ser visto como un monstruo frío, sino que como el correlato de una manera determinada de gobernar.

. . . el problema consiste en saber cómo se desarrolla esa manera de gobernar. Cuál es su historia, cómo conquista, cómo se encoge, cómo se extiende a tal o cual dominio, cómo inventa, forma, desarrolla nuevas prácticas; ése es el problema, y no hacer de [el Estado] sobre el escenario de un guiñol, una especie de gendarme que venga a aporrear a los diferentes personajes de la historia". (21)

Tal como Foucault plantea la necesidad de preguntarse cómo una determinada práctica gubernamental produce una determinada idea de Estado y de sociedad, para comprender cómo las acciones de Echeverría se vuelven problemáticas para la normatividad del género y la dictadura, es preciso hacer visibles las relaciones de saber/poder que interactúan en ambos casos.

Si bien el cuerpo ha estado históricamente sometido a una regulación estricta dictada por el orden patriarcal, que subsiste hasta el presente, ha variado en las formas, discursos y tecnologías que se utilizan para su control. Al respecto, señala Foucault en el primer tomo de su *Historia de la sexualidad*, cómo a partir del siglo XVIII se redescubre la sexualidad como un sitio estratégico, como un punto de pasaje para las relaciones de poder y como un elemento de gran instrumentalidad capaz de servir de apoyo a las más variadas astucias para el despliegue de dispositivos específicos de saber y de poder. Es así como la forma de poder moderno habilita la emergencia de nuevos instrumentos de control de las poblaciones al margen del derecho. A partir de este cambio en la estrategia de gobernar, el poder se torna materialista y menos jurídico: ahora

debe aplicar tecnologías dirigidas al cuerpo y la vida, al individuo, a la reproducción y mantenimiento de la especie, al control del sexo como mecanismo de producción disciplinar del cuerpo y la regulación de poblaciones. Para Foucault, el desarrollo del biopoder y sus técnicas constituyen una verdadera revolución en la historia de la especie humana, ya que la vida está completamente invadida y gestionada por el poder. Entre otras cosas, el biopoder fue fundamental para la expansión del capitalismo al crear los instrumentos para la inserción “controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos” (*Historia de la sexualidad*170). Sujetos a los controles a través del biopoder, los cuerpos adquieren un nuevo potencial, como superficies al servicio de un sistema que demanda individuos dóciles y útiles para su subsistencia. Siguiendo esta lógica, en sus formas y procedimientos múltiples, la dictadura militar chilena fue capaz de garantizar relaciones de dominación y efectos de hegemonía.

En efecto, a través de la instalación del miedo, el fantasma de la tortura y la desaparición durante la dictadura, se reorganizó y reorientó el cuerpo social hacia la producción, instalándose de paso la idea de que nadie era propietario de su cuerpo, o que la forma de ejercer propiedad sobre él era a través de su disciplinamiento. Era el poder encarnado en la figura del dictador y operado desde el Estado y los servicios de inteligencia el encargado de administrar la vida. Esta disposición quedó fijada en el Decreto de Ley N° 1 publicado en el Diario Oficial el 18 de septiembre de 1973, en que se expresó la necesidad de “restaurar la chilenidad, la justicia y la institucionalidad quebrantadas” (ctd. en Méndez et al. 148). Para cumplir este objetivo, fue necesario desplegar una serie de mecanismos continuos y reguladores, que garantizaran la concreción de esa tarea. Estos dispositivos durante la dictadura, se caracterizaron por la intensidad de sus prácticas, que operaron o por medio de la intervención directa



de los cuerpos a través de la tortura, o a través del pánico inducido por la experiencia y/o desaparición del otro (Osorio 242).

Para empezar, los cuerpos que configuró y organizó la dictadura no eran cuerpos rientes. Las herramientas que hicieron posibles la permanencia del régimen autoritario, estuvieron entrelazadas y vinculadas con el derecho y la disciplina de los cuerpos, condicionados por el miedo a la posible acción catastrófica, simbólica o palpable (241). El cuerpo de la dictadura, como señala Diamela Eltit, es el cuerpo del pánico y, la tecnología de poder para su administración, fue el miedo a la represión, al castigo y a la tortura: "Adictos al pánico, al cuerpo como pánico. Nos transformamos en un cuerpo de miedos que circulan a una velocidad peligrosa e infatigable hasta permanecer abiertamente fuera de control. Estamos ahora ante el miedo ilimitado que nos provoca un cuerpo que se descontrola porque ya pierde toda posibilidad de manejar sus propios signos" (205).

El análisis que Foucault hace del poder y de su instrumentalización nos permite interpretar esta figura del "cuerpo del pánico", como una estrategia de reorganización del cuerpo social operada por la dictadura. Asimismo, la perspectiva de Foucault es tal vez uno de los puntos de arranque más significativos para la creación de tácticas y propuestas de parte de algunos feminismos con el fin de subvertir las relaciones binarias sobre las que se construye el sistema sexo-género. "Las relaciones entre hombres y mujeres -dirá-, son relaciones políticas, no podemos cambiar la sociedad más que a condición de cambiar estas relaciones" (ctd. en Amigot y Pujal 106). Lo revolucionario de esta reflexión es que Foucault da cuenta de que el poder no sólo se expresa a través de las cúpulas de las instituciones políticas tradicionales, sino que éste también controla y se encarna en el cuerpo a

cuerpo de nuestras relaciones más personales. ¿Cómo restituir entonces la propiedad sobre el cuerpo arrebatado?

Precisamente, en este escenario de precariedad social y política, atravesado por los efectos materiales, corporales y afectivos del pánico, fue que “mujeres de distintas procedencias buscaron nuevas estrategias de resistencia que fueran capaces de burlar los mecanismos de control del aparato dictatorial”(Vivaldi 76). Las acciones de protesta a través del dispositivo del humor, como la “Operación Chancho” y el lanzamiento de pescados en los edificios de tribunales, representaron actos de propiedad no sólo sobre el propio cuerpo, sino que además fueron expandidos hacia el resto de la población a través del poder de contagio de la risa. A través de ese desborde, se le permitió a los sujetos, actores, actrices y espectadores (aunque fuera por el instante que dura la performance) sustraerse del control y de la norma, “del arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos” (Foucault, *Historia de la sexualidad* 168), de la forma moderna que adopta el Estado para ejercer poder sobre el cuerpo, que Foucault denominó “anatomopolítica del cuerpo humano”. Este último concepto, junto a la biopolítica de la población, introducen la noción de tecnologías de gobierno, como técnicas de intervención directa del poder para conducir, disciplinar y controlar los cuerpos y la vida. A la luz de estas definiciones, el cuerpo de Mónica aparece ante la norma como un cuerpo indisciplinado, que no sólo es capaz de subvertir la relación de sobriedad y racionalidad del lenguaje patriarcal, sino que además burla la relación desobediencia-castigo-muerte de la máquina de terror de la dictadura.

Mónica ejerce su resistencia a ser arrastrada por la podredumbre. Su vitalidad y potencia transgresora la hacen extraña al descontrol de los signos que inaugura el “cuerpo del pánico”; la obligan a enfrentarlo, a rebelarse, a doblegarlo. Ese

cuerpo le es incómodo y ajeno. Nuevamente su intransigencia y porfía se sobreponen para dar paso a la potencia subversiva de sus afectos. En sus memorias, Mónica expone incansablemente su inconformidad con ese presente. Un ejemplo de ello, es el relato que detalla en una de sus más recientes publicaciones. En *¡Háganme callar!*, la autora cuenta su experiencia durante el irregular proceso de aprobación de la Constitución del 80 y explica cómo a pesar del régimen de terror que imperaba durante ese negro periodo de la historia de Chile, ella, junto a un grupo de cómplices y cercanos colaboradores, logra sobreponerse al miedo. Su necesidad de expulsar, de gritar, de esparcir y hacer carne su malestar, la conducen a inventar una acción de protesta que le permitiera instalar su crítica en la esfera pública. La táctica que eligió fue nada menos que ridiculizar al dictador:

Frente a esta increíble situación, me puse en contacto con los partidos más intolerantes al régimen: socialistas, comunistas y miristas, pero ninguno consideró factible una posible proposición que indicara la carencia de libertad para llevar a cabo esta consulta ciudadana. Decidí, a pesar de ello, junto a mis hijos y sus amigos indicar de alguna manera el descontento generalizado ante una actitud tan arbitraria. Debemos recordar que la palabra libertad era un término vetado bajo la dictadura. Por supuesto, haciéndome la lesa de la advertencia de Fernando de mezclar a mis hijos en nada peligroso, les propuse realizar una acción humorística en contra de ese falaz plebiscito. (123)

Es así como en un acto de doble desacato, Mónica contravino la advertencia de su marido de no involucrar a sus hijos en alguna situación de peligro, y desafió las restricciones de un contexto en que “la palabra libertad era un término vetado”. Así, su desobediencia dio curso a su acción de protesta en contra de una consulta ciudadana, carente de marco legal y constitucional. El cuerpo del

pánico muda su piel y se transforma en cuerpo indisciplinado, renunciando a su posición de seguridad. Mónica se expone y expone a sus hijos, desafiando de paso el estereotipo cultural de la “buena madre” y la “esposa obediente”. En contraposición a las expectativas culturales y perspectivas esencialistas que identifican a las mujeres con valores y actitudes como la sensibilidad, la dependencia, el conformismo, la pasividad y el instinto maternal, la acción de la autora se identifica, por el contrario, con una actitud activa, dominante y beligerante. De esta manera, su acción constituye una transgresión de lo simbólico y sus formas de representación de las valencias de la diferencia sexual, abre su entrada al universo de significación de lo masculino.

Esta división de los sexos, que para Bourdieu parece estar “en el orden de las cosas” y que impone la supremacía masculina como neutra, forma parte de una “inmensa máquina simbólica”, que determina los esquemas de percepción, tanto de pensamiento como de acción (22). Así, Mónica desordena el escenario simbólico y cultural estableciendo una distancia con los valores culturales de la tradición patriarcal occidental asignados a su sexo, y con los valores y doctrinas que delimitaron el deber ser de la mujer como categoría universal, en dictadura: celadora de la paz y el orden, “madrecita” y “depositaria de las tradiciones nacionales”, según las palabras del dictador, revisadas en el apartado anterior de este capítulo.

La acción que refiere la cita anterior fue posteriormente conocida como la “Operación chanco”. Precisamente, esta consistió en echar a correr a un chanco por el paseo Ahumada, vestido de general, con gorro y banda tricolor y con una frase escrita en su lomo que decía “vote por mí”. En entrevista con la autora, ella relata los efectos que tuvo la performance:

A todo esto la radio Moscú transmitió que ya había comenzado la resistencia en Chile. La felicidad era según ellos que la resistencia ya había comenzado a dar fruto en Chile y cuentan todo lo del chancho. Entonces en Europa los pobres chilenos pensaron que en realidad la resistencia había comenzado en Chile. Y era la pobrecita yo con mis hijos que habíamos puesto un chancho . . . Pinochet tiene que haberse enterado ¿sabes por qué?, porque esto corrió por todos lados. La radio Moscú la escuchaban ellos po', y tomaban cuenta. - ¡Comenzó la resistencia organizada en Chile! ¡¿Qué organizada?! Si era yo solita con los hijos que habíamos inventado lo del chancho. Pero eso me sirvió para que las mujeres, que eran como 5 o 6 al comienzo, si no era muchas más, pero eso te lo puedo decir la Tere Valdés porque ella estuvo desde el comienzo. Decidieron que yo, en vista de que yo era tan loca e imaginativa, perteneciera al grupo de ellas y ahí me invitó y yo ahí me meto con ellas. (Entrevista 2016)

En esta cita Mónica hace referencia al impacto comunicacional que tuvo la “Operación chancho” entre los auditores internacionales de “Radio Moscú”. Esta emisora, propiedad del gobierno de la Unión Soviética, difundió entre 1973 y 1989 el programa “Escucha Chile”. Además de entregar información oculta por la Junta militar sobre lo que acontecía en el país, esta sección operó como canal de comunicación entre los chilenos exiliados y quienes escuchaban el programa en Chile. La autora destaca cómo su acción humorística de protesta fue interpretada por el medio internacional, provocando incluso la ilusión de que la resistencia en Chile ya había comenzado. La performance de Echeverría excede su intención inicial y adquiere significación más allá de su horizonte discursivo. Mónica además da cuenta de cómo esta acción aislada, producto de su propio ingenio, le permitió entrar de pronto al cauce de la acción colectiva. Gracias a lo que la propia Mónica define como “locura” e imaginación”, ella es

convocada a participar de la organización “Mujeres por la Vida”, con quienes más adelante emprendería una serie de acciones que pasarían a formar parte del repertorio de micro-políticas y prácticas de resistencia crítica, que en los años de represión militar, enfrentaron a los bloques de violencia y censura de la máquina dictatorial.

## **CAPÍTULO II**

### **CUERPO, GÉNERO Y PERFORMANCE**

#### **Introducción**

Este capítulo tiene por objetivo trazar el marco teórico para analizar las acciones de Echeverría en su valoración como performances del género y de la realidad heteronormativa de la dictadura cívico militar chilena. En primera instancia abordo la discusión en torno a la construcción histórica y filosófica de la mujer como negatividad del orden simbólico y cómo esta conceptualización se ha traducido en la omisión de su participación en la esfera pública. A partir de la revisión de propuestas teóricas de algunos autores paradigmáticos, analizo el efecto normativo de estos discursos y su responsabilidad en la consagración de la división de papeles, en la delimitación de destinos sociales y en la construcción de un modelo heteronormativo de la sexualidad. Todos ellos, efectos que Mónica reconoce que hicieron presión en su propia biografía y contra los que combatió para ensayar una vida conforme a sus anhelos de libertad.

Posteriormente paso a delimitar conceptualmente las definiciones de performance y performatividad, términos que han sido de gran productividad para la revisión de fundamentos esencialistas por parte del feminismo contemporáneo y los estudios de género a partir de la década del setenta (Preciado, "Género y performance" 112-113). Para finalizar me centro específicamente en el aporte epistemológico de la performance para los estudios de género y en algunas de sus implicaciones en los modos de producción y circulación del conocimiento. Esta aproximación se fundamenta en la carga disruptiva de las acciones de Echeverría y en la atención a las transformaciones que éstas introdujeron en la materialidad del género, más allá

de la acción anti-militar. De esta manera la performance es acogida como un concepto íntimamente vinculado a la revuelta, cuyas posibilidades exceden su acontecimiento. Las voces de Diana Taylor, Judith Butler, Beatriz Preciado, PeggyPhelan y Nelly Richard son esenciales para entramar la práctica crítica y subversiva de Echeverría y sus compañeras de la agrupación “Mujeres por la Vida”, con un proyecto más amplio de desenmascaramiento de ideologías dominantes.

### 1. “La mujer” como negatividad

En entrevista para el programa “Objetivo zoom” de Radio Tierra, en Septiembre del 2011, las conductoras Natalia Flores, Fabiola Gutiérrez y Romina Avendaño inician la conversación con Mónica Echeverría indagando en su temprana identificación con la figura de rebeldía.<sup>18</sup> La entrevistada cuenta sobre su precoz incomodidad con su medio y su clase, y su férrea resistencia a las limitaciones que su entorno imponía a sus anhelos de autonomía y libertad. Frente a la pregunta por las dificultades estructurales que se oponían al libre ejercicio de su subjetividad, y a las presiones que sobre ella ejercía la condición de lo femenino, Mónica responde: “Por un lado yo tenía una presión inmensa, de siglos en que las mujeres tenían un papel en la vida, y debían seguirlo y debían continuarlo. Era la única manera de no ser proscrita” (Entrevista radial 2011).

¿De qué manera se expresa esa “presión inmensa”, que refiere la autora? ¿Bajo qué condiciones y con qué dispositivos se ejerce? ¿A qué se debe su durabilidad, sus siglos de permanencia? ¿Cuál es ese papel, que Mónica y todas las mujeres se veían en la obligación de interpretar? ¿Qué correspondencias tiene el concepto de performatividad con la idea de “papel”

---

<sup>18</sup>Espacio producido por el Observatorio de Género y Equidad destinado al debate, seguimiento y evaluación de la sociedad desde una perspectiva de género.



alque alude la autora? Comprender el ambiente social y ubicar la producción de Echeverría en su contexto histórico y social, atendiendo a los sistemas de presión a los que se refiere, es un ejercicio fundamental para reconocer los espacios de tensión y resistencia y afirmar de esta manera la cualidad performática de sus acciones. Lo anterior porque, como señala Taylor, el espacio o escenario en que se ejecuta la performance le da a esta un poder explicatorio y organiza nuestro entendimiento (*El archivo* 67). De la misma manera, las estructuras históricas de pensamiento del orden masculino dominante forman esquemas de percepción y de apreciación de lo que nos rodea y constituye como sujetos. Son precisamente aquellos los sistemas de presión a los que Echeverría se refiere.

La configuración del lenguaje, las prácticas culturales e interacciones sociales, las valoraciones éticas, y las formas de entender el mundo se sustentan en paradigmas de pensamiento occidental, que históricamente han conceptualizado y ordenado el mundo de forma binaria y jerarquizada: actividad/pasividad, razón/sentimiento, mente/cuerpo, naturaleza/ cultura, duro/ blando, claro/ oscuro, masculino/ femenino, público/ privado. Al respecto dice HeléneCixous:

El pensamiento siempre ha funcionado por oposición, Palabra/Escritura, Alto/Bajo. Por oposiciones duales, *jerarquizadas*. Superior/Inferior. Mitos, leyendas, libros. Sistemas filosóficos. En todo (donde) interviene una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones (duales, irreconciliables; o reconstruibles, dialécticas). Y todas las parejas de oposiciones son *parejas*. ¿Significa eso algo? El hecho de que el logocentrismo someta al pensamiento - todos los conceptos, los códigos, los valores, a un sistema de dos términos, ¿está en relación con «la» pareja, hombre/mujer? (14)

Estas oposiciones dadas en el lenguaje, son espejo de un sistema, de una estructura simbólica, que le otorga a lo femenino y a todo lo que sea atribuido a esta categoría, un lugar negativo y subalterno, en función de garantizar y perpetuar la dominación masculina. La cita pertenece al libro *La risa de la Medusa* (1995), que Cixous inaugura con una invitación a revisar la historia de la filosofía occidental –como eje organizador y reproductor del pensamiento- para constatar que efectivamente en su tradición, las mujeres siempre han ocupado el lugar de la negatividad. En efecto, la investigación de la historia de la filosofía ha dado cuenta de dos problemas fundamentales; en primera instancia, la exclusión de las mujeres como filósofas, y en segundo lugar, su representación por parte del canon masculino, que ha delineado su ontología, su construcción psíquica y la materialidad de su ser, estar y hacer en el mundo bajo el aura de la pasividad. “Continente negro” (Freud 1926) o “la eterna ironía de la comunidad” (Hegel 1807), han sido algunas de las metáforas con que se ha coagulado la imagen de las mujeres en la historia y, que responden a un deseo por querer construir a una mujer de carácter universal.

Esta supresión de las mujeres de la filosofía, del diseño de la sociedad y del campo completo de bienes y derechos alcanzó su máxima expresión con la publicación del Contrato Social. La obra, considerada como fundadora del principio de igualdad entre las personas encontró su materialización política en la *Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano* (1789), ambos textos fundamentales para la inauguración de la democracia y el patriarcado moderno (Pateman 12). Este último documento, imprescindible para la comprensión del actual sistema democrático, sanciona la exclusión definitiva de las mujeres de la esfera de ciudadanía y libertad. Asimismo aclara, que las categorías universales de su filosofía política son privativas de los varones. La igualdad se cimienta sobre su superioridad sobre las mujeres y claramente ellas

no caben dentro de la definición de lo universal. En el texto *La memoria colectiva y los retos del feminismo* (2001), la filósofa española Amalia Valcárcel discute cómo este molde político rousseauiano y la consagración de la división de papeles y destinos sociales influyeron también en la construcción de un nuevo modelo de feminidad. A partir de su destierro del orden político y público, se terminó por imponer la pertenencia de las mujeres al mundo doméstico y privado. Sin embargo, como señala la autora, parafraseando el pensamiento de Rousseau “esta exclusión no es una merma de derechos, ya que no podrían ser acordados a quien no los necesita porque es la propia naturaleza quien se los ha negado” (11). Las mujeres, entonces, debían limitarse a reproducir dentro del Estado, una condición que les había sido conferida en un orden natural previo. El ejemplo da cuenta de cómo la imagen negativa de las mujeres ha sido cultivada por una larga tradición histórica y de pensamiento, que ha contribuido a sedimentar relaciones de dominación en la cultura.

Un siglo después, Hegel, uno de los padres de la filosofía moderna y uno de los responsables de la concepción del Estado moderno con plena vigencia hasta la actualidad, renueva esta mirada aportando nuevo material a la narrativa hegemónica. En su *Fenomenología del espíritu* (1996), el autor presenta a las mujeres como el negativo del Estado, la vida pública y la comunidad, significándolas como “la eterna ironía de la comunidad”. Dice de ello, “esta feminidad -la eterna ironía de la comunidad- altera por medio de la intriga el fin universal del gobierno en un fin privado, transforma su actividad universal en una obra de este individuo determinado e invierte la propiedad universal del Estado, haciendo de ella el patrimonio y el oropel de la familia” (281). Así, Hegel refuerza y consolida un sistema de organización dicotómica de la realidad, en que la mujer (como generalidad) aparece como el reverso, lo impropio y lo abyecto. La inscripción discursiva de las mujeres como “lo otro”, ajeno al poder, y como objeto de perversión de lo público, que “altera por medio de la intriga el

fin universal del gobierno en un fin privado”, exhibe su efectividad en las formas de construcción y comprensión -aún vigentes-de un mundo fuertemente marcado por el sesgo de la diferencia sexual (Falabella, “El cuerpo indecible” 105).

Precisamente, en una de sus memorias, Mónica Echeverría da cuenta de cómo estos discursos adquieren materialidad y participan de la construcción normativa de su identidad. En *El vuelo de la memoria*(2002)la autora narra el episodio de una de sus frecuentes “pataletas” cuando niña. A los doce años, en el proceso de transición a la adolescencia, ella se da cuenta de los cambios que está experimentando su cuerpo y confundida llama a su amada institutriz Nati para que le explique “tan rara transformación”. Así escribe el acontecimiento:

Nati inclina su cabeza consternada y me responde con voz de tragedia: ¡Pobre niña mía, ahora vas a saber lo que significa ser mujer! Me toma de la mano y me lleva al cuarto de mamá. Ella está recostada en su gran cama sorbiendo lentamente una taza de té. Ante las explicaciones de Nati me mira extrañada . . . Sin embargo mamá siente que debe cumplir con su tarea y con muchos detalles y largas reflexiones me explica que un día cualquiera, muy pronto quizás, la sangre correrá entre mis piernas durante tres días, todos los meses, pues ese es el signo definitivo para que yo deje de ser niña y me transforme en mujer. ‘Esos días permanecerá tranquila, ojalá en cama, por supuesto –indica dirigiéndose a Nati- vea usted que deje de subirse a los árboles y a jugar juegos masculinos que a ella le gustan tanto. Tampoco permita ahora que en las vacaciones sus primos y amigos la anden toqueteando y tirando al suelo. Mire, que así, cuando menos se piensa, puede quedar embarazada’. (42)

En la cita, Mónica revive el impacto que le provocó el develamiento de su condición y la toma de consciencia de las múltiples restricciones que se aproximaban, por el sólo hecho de ser mujer. Su reacción, cuenta, fue la consternación y el grito furioso con que anunciaba: “¡no quiero ser mujer, no quiero menstruar, ni casarme, ni tener hijos!”, un lamento de renuncia, y una declaración de subversión frente a lo que para ella constituía “un drama espantoso”, un destino lleno de mandatos y prohibiciones que se le presentaba como inexorable.

Lo anterior, es un ejemplo de cómo el sesgo genérico sexual del discurso filosófico, cobra materialidad en el disciplinamiento de los cuerpos y en la regulación de sus relaciones y expectativas. Para Mónica *ser mujer*, significaba a ojos de su madre, tener que renunciar a los “juegos masculinos” que a ella tanto le gustaban y restarse de la sociedad durante tres días para estar “en cama”, tranquila, como una enferma crónica mientras afuera la vida se desplegaba sin límites para los hombres (42). Más adelante, Mónica reconoce que le habría gustado ser una de ellos para gozar del privilegio de la libertad, y hacer carne su anhelo de aventura. Mónica lee y todos los héroes que ella admira son hombres. No existen referentes de mujeres con los que ella pueda identificarse, porque la aventura y la libertad no son propiedades de su sexo.

Sin embargo, esta concepción será debatida por autoras feministas durante el siglo XX, una de las primeras, Simone De Beauvoir, quien formulará una cuestión fundamental para el devenir del feminismo y los estudios de género: la idea de que las mujeres y su identificación con la feminidad, junto con los valores y atributos asociados a esta categoría, son una construcción cultural, un destino socialmente construido y no una esencia, y que es la dominación masculina la que históricamente les ha impuesto un fin reproductivo, estableciendo una relación indivisible entre mujer y maternidad. La mujer, dice

de Beauvoir, “afirman los aficionados a las fórmulas simples: es una matriz, un ovario; es una hembra: basta esta palabra para definirla” (35). La frase que resume su teoría y que ha trascendido en el tiempo como punto de partida para gran parte de la crítica feminista contemporánea es “no se nace mujer, se llega a serlo”. En otras palabras, plantea que la identificación de las mujeres con los valores de la feminidad, no tiene fundamento en la biología ni en la genética, sino que es producto de un largo proceso de socialización. En palabras de la autora,

El gran malentendido sobre el que descansa ese sistema de interpretación consiste en que se admite que para el ser humano hembra es natural que haga de sí una mujer femenina: no basta ser una heterosexual, ni siquiera una madre, para realizar ese ideal; la «verdadera mujer» es un producto artificial que la civilización fabrica como en otro tiempo fabricaba castrados; sus pretendidos «instintos» de coquetería, de docilidad, le son insuflados del mismo modo que al hombre el orgullo fálico; el hombre no siempre acepta su vocación viril; la mujer tiene buenas razones para aceptar menos dócilmente aún la que le ha sido asignada. (154)

Basándose en este aporte, en la teoría de los actos del habla de Austin, y el concepto de iteración de Derrida -entre otros conceptos y fuentes teóricas, como Althusser y sus reflexiones en torno a la ideología y los aparatos ideológicos del Estado o Foucault y su análisis del poder y la sexualidad desde una perspectiva genealógica-, Judith Butler articula su teoría de la performatividad del género. Esta ha sido fundamental para la construcción de un paradigma antiesencialista del género y la subjetividad y ofrece un marco explicatorio para aquello que Mónica Echeverría, en entrevista a Radio Tierra, definió como ese papel que durante siglos las mujeres han debido interpretar.

## 2. Performatividad: campos de dominio

En el marco del uso que Judith Butler hace del concepto, entendemos la performatividad como la reproducción sistemática en el tiempo de prácticas estilizadas y regulatorias por las que se subordina la subjetividad (“Actos performativos” 297). La autora toma como punto de partida la noción de performativo del filósofo John Austin, presente en su teoría de los actos del habla y formulada por primera vez en su libro *Como hacer cosas con palabras* (1955). En él, Austin distingue tres tipos de enunciados: descriptivos, enunciativos y performativos o realizativos, este último para referirse a aquellos que se traducen en una acción; un enunciado, aclara, es realizativo cuando realiza un acto a través de la palabra, “indica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésto se concibe normalmente como el mero decir algo” (7). Lo anterior da cuenta de la materialidad de la situación comunicativa, en tanto la intención contenida en el enunciado actúa como una fuerza que produce un efecto en la realidad. A esta fuerza, Austin la denomina acto ilocucionario, que puede ser entendido como la intención que existe detrás del enunciado, es decir, de qué manera y en qué sentido se está usando. En palabras del autor, “esto es, llevar a cabo un acto *al* decir algo, como cosa diferente de realizar el acto *de* decir algo” (65).

La teoría de Austin será el punto de partida para Derrida -otro de los grandes referentes de la teoría de la performatividad del género-, quien pondrá particular atención en la propuesta de la repetibilidad del signo. De acuerdo con Austin, el filósofo francés declara que una afirmación performativa se funda en la repetición. Él identifica esta acción como la marca del significante, cuya permanencia es sólo posible en tanto sus unidades de sentido permanezcan idénticas a sí mismas, “toda creencia en la existencia de unidades de sentido que permanecen siempre idénticas a sí mismas –es decir: toda ontología del

sentido— se sustenta en la idea de la posibilidad de repetición indefinida” (Boccardi 27). Sin embargo, según Derrida, el signo no es siempre idéntico, porque de igual manera el contexto nunca es idéntico a sí mismo,

Toda escritura (inscripción, envío y lectura) es posible gracias a esta posibilidad de repetición. Pero toda repetición se desplaza en el momento que se repite. Esta repetición en la diferencia y diferencia en la repetición, esta “iterabilidad” proviene del latín *iterumy* designa la capacidad de ser repetido, reiterado, sin la cual no habría proceso de significación ni posibilidad del signo, sino solamente lenguajes privados. Pero Derrida destaca que *iter* (que en sánscrito significa “otro”) habita la posibilidad misma de la *iterbilidad*, de aquello que es repetible, desplazando toda repetición, todo envío, hacia lo otro, hacia la alteridad. (Rocha 76)

El aporte de Derrida a través del concepto de iterabilidad, es que rompe con la fe en un contexto original; sugiere que no existen contextos y usos normales versus contextos y usos desviados, sino que sólo alteridad, planteando así una ética de la diversidad y la multiplicidad, que ha tenido el efecto de escamotear el peso de la ontología. Es precisamente esta afirmación y la noción del devenir mujer planteada por De Beauvoir lo que constituye la base de la teoría de la performatividad del género. Judith Butler aprovecha y productiviza este conocimiento para discutir la concepción esencialista del sujeto y criticar de paso la apropiación y reproducción de esta naturalización del sexo por parte algunos feminismos. El género, dice Butler, se produce y materializa a través de la reiteración de actos normativos, que por su permanencia en el tiempo proyectan la ilusión de una identidad sustancial, sin embargo, el género es una copia carente de original. Estos actos normativos, aceptados como verdaderos por la audiencia social, son entonces un resultado performativo del tabú y la



norma social. De tal manera que “la performatividad no es un acto singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición” (*Cuerpos que importan* 34).

Al referirse a la formación del género a partir de la reiteración de un conjunto de normas, Butler deja claro que para hablar del género es necesario abordar las relaciones de poder. La normalización del cuerpo a partir de la diferencia sexual establece por sobre todas las cosas la posibilidad de inteligibilidad del propio cuerpo en el contexto social. En este sentido, el no encarnar el género de forma normativa puede implicar poner en peligro esa posibilidad y con ello arriesgar la viabilidad de la propia vida. Así, como señala Butler, “poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género” (*El género en disputa* 12). Transgredir las normas del género, burlar los usos cotidianos y las expectativas sociales del sexo supone entonces siempre la amenaza de transar el reconocimiento y la aceptación por parte del otro. Este punto es clave para Butler, puesto que, como señala en *Deshacer el género*(2006) nuestra viabilidad como sujetos está determinada únicamente por la experiencia de reconocimiento (14).

Pero la teoría de la performatividad ofrece además una oportunidad política de subvertir estas estructuras dentro del mismo marco normativo del género. Al decirnos que el género no es algo sustantivo y que no existe fuera de su actuación, sino que se produce performativamente, está planteando también que estas normas están siempre abiertas a resignificación. Existe, por supuesto, la alternativa de actuar estas normas de género según las limitaciones de la matriz heterosexual hegemónica, de tal manera que sus estructuras permanezcan intactas. Sin embargo, como contracara, existe también la posibilidad de producir otras prácticas discursivas que pongan en crisis

categorías normativas, como la idea de comportamientos masculinos y femeninos apropiados e inapropiados. Al respecto señala Butler que,

Cuando tales categorías se ponen en tela de juicio también se pone en duda la realidad del género: la frontera que separa lo real de lo irreal se desdibuja. Y es en ese momento cuando nos damos cuenta de que lo que consideramos <<real>>, lo que invocamos como el conocimiento naturalizado del género, es, de hecho, una realidad que puede cambiar y que es posible replantear, llámese subversiva o llámese de otra forma. (*El género en disputa* 28)

Según lo anterior, no existiría una realidad prediscursiva, anterior al género, o en otras palabras, no existiría una identidad de género detrás de las expresiones de género. Lo que está planteando Butler, por el contrario, es que la materialidad del género es producto permanente de la iterabilidad de prácticas culturales y del lenguaje. El cuerpo se presenta entonces como la materialización de posibilidades, un proyecto renovable y susceptible de ser transformado bajo nuestros propios términos corpóreos. De tal manera que los mandatos de género instalan la exigencia de representar y corresponder a ideales de género, creando la ilusión de un original en un marco heterosexual obligatorio. Y así, este marco se transforma en la vara con que se mide cualquier expresión de género y sexualidad.

A propósito de los efectos de la heteronormatividad como marco interpretativo de la realidad, Butler enfrenta a la crítica que cuestiona a categorías como la butch o la femme, como reproductoras de convenciones heterosexuales en contextos homosexuales.<sup>19</sup> Para ello explica que en realidad, lo que queda

---

<sup>19</sup> Términos que se utilizan para referirse a las lesbianas cuya expresión de género se identifica con un modelo de identidad masculina, en el caso de las butch –cuya traducción local sería “la camionera”- y femenina, en el caso de las femme.

expreso con la emergencia de estas identidades es la idea de que esta heterosexualidad primaria no es más que una utopía. Por el contrario, el desplazamiento de estas “convenciones heterosexuales” a otros contextos y culturas sexuales constituye una desnaturalización de prácticas y categorías que pone de manifiesto el carácter construido del género (*El género en disputa* 95).

Algo similar ocurre con la resignificación de la categoría madre y su relación con el espacio público en los contextos de dictaduras latinoamericanas -ejemplo del que se dio cuenta con anterioridad- o con la reapropiación paródica de términos de subjetividades abyectas como “la loca” “maricón” o “queer”, en un principio utilizados de forma despectiva para referirse a expresiones de género homosexuales, pero que a partir de su autoafirmación social y política se convierten en marcas de resistencia y desnaturalización del sexo. Esta reapropiación lingüística, que Butler denomina “inversión paródica” aparece ante las diferencias y relaciones jerárquicas como estrategia de autoafirmación (*El género en disputa* 243). Como se ha visto, la concepción binaria del lenguaje instala relaciones de poder, jerarquía y por lo tanto de desigualdad entre categorías. Estas relaciones de dominación trabajan también sobre los cuerpos, creando la ilusión de un referente “original” como horizonte cultural. Sin embargo, no existe, como señala Butler, en relación a las *Drag Queens* y su hiperbolización de la feminidad, una construcción real y otra ficcional, sino que ambas son lo uno y lo otro; reales en la medida que tienen efectos subjetivos y materiales y ficticias en tanto no son reflejo de una identidad primaria (285). Es precisamente la repetición del referente y su desplazamiento a otros contextos de significación lo que deja al descubierto su intrascendencia. De ahí la importancia de la parodia como estrategia de desnaturalización.

La productividad de la teoría de Butler para la crítica feminista radica precisamente en que esta no se limita exclusivamente a dar cuenta del carácter normativo del género; también señala las vías para su transformación. Su performatividad lo vuelve simultáneamente un campo abierto a modificaciones. “El poder del lenguaje para trabajar sobre los cuerpos es al mismo tiempo la causa de la opresión sexual y la vía que se abre más allá de esa opresión”, señala la autora (*El género en disputa* 233). Tácticas como la parodia, el desplazamiento de categorías y la reafirmación de identidades subalternas como marcas de resistencia, “tergiversan las categorías del cuerpo, el sexo, el género y la sexualidad, y [que] hacen que éstas adquieran nuevos significados y se multipliquen subversivamente más allá del marco binario. (41)

En la misma línea, Beatriz Preciado destaca la integración y utilidad de las nociones de “performance” y “parodia” en la teoría queer, como mecanismos para el análisis y desnaturalización de la identidad sexual y racial. A partir de su crítica al despotismo de los dispositivos de producción del saber dominante, la filósofa feminista destaca la productividad del término performance para la revisión de la categoría de género en las últimas décadas. En su ensayo *Género y performance* inicia la discusión con la siguiente pregunta: ¿Cómo la noción de “performance”, ligada en un principio al dominio de la representación teatral, de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX y del “body-art”, ha podido ser utilizada con tal éxito hermenéutico para desnaturalizar la diferencia sexual y poner fin tanto a los debates entre esencialismo y constructivismo, como a los de la igualdad y la diferencia, que habían ocupado la escena del feminismo durante los años 80? (111). Para dar respuesta, la autora subraya la necesidad de establecer una genealogía -o “generología”- de la noción de performance para entender las inflexiones que esta ha producido en los discursos, prácticas políticas e instituciones artísticas.

Destacando la “sacudida teórica y política” que significó el agenciamiento del término por parte del feminismo de los 80 y su indiscutible vigencia hasta la fecha, Preciado ubica la emergencia del concepto performance en los estudios de género, a partir de tres grandes episodios. El primero de ellos, cuenta, se sitúa en el momento en que la psicoanalista Joan Riviere dicta una conferencia en la escuela psicoanalítica de Londres en 1929 que titula “La feminidad como mascarada”. Esta será “la primera instancia de definición del género como performance, como representación, y como superficie en la que se proyectan los signos” (113). Siguiendo la clasificación de la sexualidad femenina establecida por Ernst Jones, que distinguía entre mujeres heterosexuales y homosexuales, Joan Riviere prestó atención al segmento de mujeres que no cabían en ninguna de las definiciones y que Jones había catalogado como “intermedias”. Se trataba de aquellas mujeres que no respondían a ninguna de las configuraciones ideales asignadas a estas dos identidades, en otras palabras, de la mujer heterosexual masculina, como aquella que a pesar de tener “una formación normal de la heterosexualidad”, actuaba ciertas expresiones de género identificadas con la masculinidad (113). Estas expresiones tenían que ver fundamentalmente con tomarse el derecho de inscribir su cuerpo, su deseo y discurso en la escena pública. Aún así, como un acto de sobrevivencia en un mundo marcadamente masculino, estas mujeres encubrían su poder actuando una exagerada feminidad. La "mascarada" en palabras sencillas, se refería al "disfraz", a la "máscara" que esas “nuevas mujeres del siglo XX y de las nuevas sociedades industriales de Occidente” debían interpretar para compensar la participación y usurpación de un espacio de poder y de acción históricamente propio de los hombres (114).

Preciado releva la importancia de esta interpretación que por primera vez articula una explicación política y cultural en la formación de la identidad, desmitificando la idea de una esencia o naturaleza femenina inherente a las

mujeres. Cuando se le pregunta por la distinción entre la verdadera feminidad y la feminidad como mascarada, Riviere responde que no existe tal diferencia. De tal manera, que el análisis de la psicoanalista Joan Riviere, constituye otra de las fuentes teóricas de Butler para argumentar la desnaturalización de la identidad sexual y presentarla no como una consecuencia de la biología, sino que como efecto de procesos y prácticas culturales y políticas de normalización (115).

Luego, como segundo episodio decisivo en la emergencia del concepto de performance y su utilidad para la práctica política y crítica feminista, Preciado destaca la proliferación de performances durante las décadas de los 60 y 70 en Estados Unidos de la mano del teatro de guerrilla y las revueltas universitarias y callejeras de los movimientos feministas y las luchas de minorías a partir del movimiento de derechos civiles. Tomando la parodia como arma y táctica política gran parte de estas performances estuvieron dirigidas a mostrar la caricatura de identidades sexuales normativas, regidas por estructuras que justificaban su existencia y durabilidad por su condición de “naturales”. Por otra parte, la crítica feminista a través de la performance se articuló también como un espacio de crítica a la institucionalidad del arte y sus dispositivos de transmisión y producción de saber (117). Por último, destaca como tercer episodio la aparición de la cultura de la performance gay en la escena dragqueen y king, en que la teatralización de los estereotipos de género permitió la posibilidad de crear nuevos territorios para la experiencia del cuerpo y plataformas de visibilidad para sujetos abyectos de la cultura dominante. Como señala Preciado, “más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política” (122). Resumiendo, es así como desde la perspectiva de Butler y Preciado, la

parodia, el humor o estas “bromas ontológicas” que aparecen con la emergencia de cuerpos, subjetividades y expresiones culturales al margen de las expectativas del sistema sexo/género, se transforman en elementos perturbadores del espacio patriarcal familiar y cultural.

Sin embargo, Butler nos alerta respecto a los límites de la performance en su papel social (no teatral), puesto que, como señala “las performances de género en contexto no teatrales son gobernadas por convenciones sociales aún más claramente punitivas y reguladoras” (*El género en disputa* 308). A diferencia del teatro o la puesta en escena, la dimensión social no cuenta con las convenciones que delimiten el carácter imaginario de la interpretación. La performance de un travesti en el marco de una puesta en escena, no posee entonces los mismos efectos que su aparición en un contexto cotidiano. La autora nos recuerda cómo la simple vista del travesti sentado junto a una persona en un autobús puede despertar la ira, el miedo e incluso la violencia (308). Así, las performances pueden contribuir a deslizamientos identitarios, pero estarían resguardadas por los márgenes y circuitos del arte. Y aunque el proyecto a partir de la vanguardia artística ha sido integrar el arte a la vida, muchas actuaciones quedan en protegidas en ese contexto. En cambio, cualquier transgresión de la normativa del género, corre el riesgo de ser socialmente sancionada.

A propósito de esta relación entre papel social y papel teatral que establece Butler, no hay que olvidar que en su primera aproximación a la teoría de la performatividad, la autora toma efectivamente elementos, tanto de la fenomenología como de los estudios teatrales. Dice: “los actos que constituyen el género ofrecen similitudes con actos performativos en el contexto teatral” (“Actos performativos” 298-299). Para afirmar esta correspondencia, Butler da cuenta de cómo la representación de la identidad, tal como ocurre con la

interpretación de un personaje en una obra de teatro, es también una ficción o interpretación cultural, pero la primera es regulada a fuerza de prohibiciones y castigos. Recordemos sin ir más lejos, la inmensa presión que Mónica Echeverría declara haber sentido en la interpretación de su papel de mujer y cómo cualquier interrupción en su interpretación constituía una amenaza de proscripción.

Por su parte, Preciado, al trazar su “generología”, renueva esta relación al demostrar cómo -sobre todo a partir del segundo y tercer episodio-, con el desarrollo de las performances de protesta, su articulación con el discurso artístico y la reproducción de ficciones y realidades corporales a través del travestismo, la puesta en escena se ha transformado en un espacio privilegiado para la desnaturalización del género, la representación y resignificación de nuevas experiencias corporales. En entrevista para la revista francesa *Têtuen* 2008 reconoce, de hecho, cómo el análisis performativo de la identidad cambió incluso su manera de pensar los géneros y la sexualidad y la motivó a tomar su cuerpo como terreno de experimentación.<sup>20</sup> Sin embargo también es firme en determinar los efectos de invisibilización que ha tenido lo que ella reconoce como una “inflación performativa” (“Género y performance” 112).

A propósito de las implicancias de la performance y su potencial transfigurador, Mónica Echeverría reflexiona sobre los efectos materiales y simbólicos de la “Operación chancho”. Al respecto señala: “No creo que esta acción subversiva haya servido para restarle votos a Pinochet, pero –dentro del desaliento que nos embargaba- sin duda alivió tensiones, nos hizo reír y posiblemente imaginar

---

<sup>20</sup>A partir de la administración de testosterona en su cuerpo, Beatriz Preciado se propuso mostrar el poder atribuido a las hormonas y sus efectos en la normalización de la masculinidad y de la femineidad de los cuerpos. *Testo Yonqui*, publicado por la misma Beatriz Preciado en 2008 resume este proceso, “se trata de un protocolo de intoxicación voluntaria a base de testosterona sintética que concierne al cuerpo y los efectos de B.P.”, dice en su introducción (15).



–como se comprobó más adelante- que existen otras armas que las del fuego para luchar (*El vuelo de la memoria* 203). La autora reconoce que si bien su acción no cambió el devenir de los acontecimientos a los que ella y sus cómplices se estaban oponiendo, tuvo efectos materiales en dos dimensiones: la primera de ellas corporal, en la medida que transformó transitoriamente la disposición de un cuerpo modelado por la coyuntura política y social, desplazándolo de un estado de tensión a un estado de goce; la segunda, simbólica, en tanto permitió imaginar nuevas formas de lucha no violentas.

Precisamente esta última intervención exalta la cualidad performática de las acciones de Mónica Echeverría, en su capacidad de construir posibilidades en un marco de aparente imposibilidad. Pues, como diría Diana Taylor la performance es un concepto abarcador de aquellas expresiones, prácticas y actuaciones cotidianas, cuya carga disruptiva permite, sino introducir cambios, al menos imaginarlos (*El archivo* 34). Pero antes de profundizar en sus operaciones y características específicas ¿Cómo entenderemos el término performance?, ¿Cuáles son sus implicaciones éticas, estéticas y políticas? ¿Cuáles son sus resistencias? ¿Qué conocimientos produce y transmite? ¿Cuál es la productividad de la performance como epistemología para los estudios culturales y de género? ¿Qué elementos/efectos/dimensiones integran las acciones de Echeverría al campo de realización de la performance? ¿En qué elementos reside su cualidad performática? ¿En qué medida participan de la transgresión del género y la heteronormatividad de la dictadura? Pero sobre todo, ¿por qué la insistencia en el término performance para interpretar las acciones estético-políticas de Echeverría y sus compañeras de “Mujeres por la Vida”? ¿Qué ventajas ofrece esta relación?

### 3. Performance: campos de transgresión

Antes de comenzar a responder estas preguntas es necesario tener en consideración que el término performance ofrece vastas complicaciones. Así, por ejemplo, la ausencia de un equivalente en español da cuenta de la inabarcabilidad del signo y sus múltiples dimensiones. Diana Taylor, investigadora estadounidense, co-fundadora de los *estudios de performance* en Estados Unidos, es una de las teóricas que ha profundizado en la complejidad del término, aludiendo de entrada a la inestabilidad y ambigüedad del referente. Por lo general, dice Taylor, éste hace referencia a una amplia gama de acciones, comportamientos y prácticas corporales, interpretadas desde distintas disciplinas -que oscilan entre las ciencias sociales, las artes y las humanidades-, entre las que no necesariamente existe consenso (*Performance* 16). Así, mientras que para el antropólogo Victor Turner, la performance tiene la capacidad de revelar “las clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales”, y permitir con ello la comprensión de las formas de organización de los pueblos, sus relaciones de poder y jerarquías, para otros, performance es precisamente lo opuesto (*El archivo* 36). En esta vereda se inscriben, por ejemplo, quienes ven la performance como simulaciones que dan cuenta del artificio de las construcciones sociales. Dichas contradicciones, su carácter huidizo y la amplitud del término quedan expresadas en la definición de Richard Schechner, teórico, dramaturgo y también co-fundador de los *estudios de performance*:

¿Son los estudios de la performance un ‘campo’, un ‘área’, una ‘disciplina’? La escurridiza serpiente de cascabel se mueve a través del desierto contrayéndose y extendiéndose, moviéndose en forma de «s». Adonde sea que esta hermosa serpiente de cascabel apunta, hacia allí no se dirige. Semejante (falta de) dirección es característica de los

estudios de la performance. Este/a área/campo/disciplina juega habitualmente con aquello que no es, embaucando a quienes pretenden repararlo/a, alarmando a algunos, entreteniendo a otros, sorprendiendo a unos cuantos mientras se mueve a través del desierto de la academia” (Schechnercit en Pepló 5).

La metáfora de la serpiente, con su movimiento errático, indeterminado e imprevisible, nos habla de la dificultad para definir una ontología de la performance y determinarle una única finalidad, puesto que, como señala Taylor, esta puede ser a veces artística, otras política y otras ritual (*Estudios Avanzados* 11). Así, para el mismo Schechner, por ejemplo, existe una distinción fundamental: por una parte, se entiende la performance como acontecimiento, y por otra, la performance como lente metodológico para estudiar fenómenos tan heterogéneos que van desde acciones de resistencia civil, manifestaciones ciudadanas, rituales sagrados hasta eventos sociales o cualquier práctica cotidiana (*Performance studies: An introduction* 38).

No es de extrañar entonces la dificultad que presenta su traducción. En efecto, no existe un equivalente a performance en castellano. “Actuación”, “teatralidad”, “acción” o “puesta en escena” son términos que si bien tienen alguna proximidad semántica no logran abarcar la multidimensionalidad del concepto. De hecho, su ambigüedad hace que sea posible nombrarlo tanto *el performance* como *la performance*. Este “travestismo”, dice Taylor, “nos invita a pensar acerca del sexo o género de la performance” (*Estudios avanzados* 7). Para dar cuenta de la hibridación del término, la misma autora cita en una de sus más recientes publicaciones la reflexión de la performer argentina, Susana Cook:

No sé si necesito saber que la cocina es nena  
Y el banco un varón

La mesa, la cuchara, la comida  
Y las tareas domésticas  
El dinero, los negocios y el camión  
El libro, la plancha  
La familia, el trabajo  
La falda y el pantalón  
La culpa, el perdón  
Una fracción o un entero.

El performance que voy a presentar se reserva el derecho de asumir diversos géneros durante el transcurso de la performance”.  
(ctd. en Taylor, *Performance* 57)

La performer comienza declarando su incertidumbre respecto a la necesidad de conocer el género de una lista de palabras. Sin embargo, las que ella selecciona revelan el sesgo ideológico generico sexual del lenguaje que se lee en la correspondencia de ciertos términos y actividades con identidades masculina y femenina: lo doméstico, aquello que figura en una escala inferior de valor social (la mesa, la cuchara, la comida) se instala en el universo de lo femenino, mientras que aquellas palabras asociadas con el poder y la acción figuran en el universo de lo masculino. Sin ir más lejos, recordemos la lista de oposiciones de Cixous -citada al comienzo de este capítulo- y su reflexión respecto a la dualidad del pensamiento y su relación jerárquica, en que lo femenino y por consecuencia las mujeres, ocupan siempre el valor de la negatividad. Finalmente, con el enunciado que introduce su acto: “*El performance que voy a presentar se reserva el derecho de asumir diversos géneros durante el transcurso de la performance*” Susana advierte y confirma el carácter subversivo de la performance. Dentro de su lista de palabras es el único término que fluctúa como el devenir, sin ninguna filiación entre uno y otro

género. De tal manera que la reflexión de la artista constituye en sí misma una performance, puesto a través de la retórica de la duda y la selección cuidadosa de palabras, desliza en definitiva la importancia del género en el lenguaje, resolviendo así la cuestión que plantea al comienzo del enunciado: “No sé si necesito saber que la cocina es nena...”.

En esta lógica del devenir, dependiendo de su posición y uso, la/el performance puede entonces ser entendido como acontecimiento, como lente metodológico, como epistemología, como una práctica incorporada o como un fenómeno simultáneamente “real” y “construido” (Taylor, *Estudios Avanzados* 7-9). Esta aparente paradoja la resuelve la teoría de la performatividad: así como el género es una construcción, un hacer que se repite en el tiempo, pero cuyos efectos son reales en la materialidad del cuerpo y sus interacciones, de la misma manera la performance es un hacer que complica la relación entre el acto y la dimensión artística y la “vida real”. Así como ocurre con el género, la performance deja “huellas de un acto real”. Esto quiere decir que la performance, como acción, va siempre más allá de la representación (9). Al ser una práctica corporal está necesariamente atravesada por dimensiones económicas y sociales que al mismo tiempo que delimitan su estructura normativa, habilitan su transgresión. Así, la estructura que permite y determina su emergencia es también vulnerable a su potencial subversivo. Pensemos nuevamente en la fuerza colectiva de las agrupaciones de mujeres que en su condición normativa de madres irrumpieron en el escenario público –espacio que no les pertenecía culturalmente- para en nombre de esa misma condición denunciar la violación de derechos humanos y articular su demanda de justicia. O en el poder desconcertante de las mismas acciones humorísticas de Mónica y “Mujeres por la Vida”, que al usar un lenguaje irreverente, inusual y en clave artística para articular su resistencia crítica, limitaron la respuesta represiva de las fuerzas de orden acostumbradas a otro tipo de movilización política.

¿Qué nos cuentan estos ejemplos sobre la relación de la performance con los sistemas de poder? Para comenzar a responder esta pregunta es necesario comprender el lugar privilegiado que posee el cuerpo en la performance. El cuerpo, nos dice Taylor,

materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros. (*Estudios avanzados* 12)

En efecto, desde sus primeras manifestaciones como forma específica de arte, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el performance ha hecho del cuerpo su materialidad y principal soporte de expresión (Alcázar 332). La transgresión de los límites disciplinares y fronteras institucionales del arte a través de la creación de nuevos espacios, lenguajes, registros, así como la atención sobre el proceso de creación antes que sobre el producto (la performance, como acto efímero, muere inmediatamente después de su ejecución) han sido algunas de sus marcas definitorias. Es así como el performance rompe con la tradición y con los lazos institucionales y económicos, que circunscribían la práctica artística a delimitados espacios y bajo determinadas reglas. Así el arte sale del teatro, el museo y las galerías para emerger en cualquier sitio, en la calle, en las movilizaciones, sin previo aviso y con el cuerpo del artista como único soporte. “El performance, atiinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (*Estudios avanzados de performance* 8). De tal manera

que el performance se caracteriza por tener una relación compleja con el poder; su inapropiabilidad, su falta de ubicuidad y su transitoriedad lo expulsan constantemente hacia un campo de limininalidad.

En América Latina, el performance toma particular fuerza en la década de los setentas con el arte de acción y su estrechamiento con la política en el marco de las dictaduras. En Chile, su manifestación se intensifica en un contexto de infiltración y desarme de las instituciones artísticas por parte de la fuerza militar, que produjo como consecuencia el deslizamiento de los márgenes en los procesos de producción, circulación y recepción del arte. Asimismo la introducción de nuevas estrategias discursivas se volvió un imperativo para la oposición a los bloques de violencia. Se constituye entonces un campo “no oficial” del arte liderado por artistas de distintas disciplinas que agrupados bajo la denominación de “escena de avanzada” transformaron la relación entre arte, cuerpo vivo, vida social y ciudad (Richard, *Márgenes e instituciones* 15). El llamado entonces era “a desplazar el arte de las galerías y borrar las fronteras entre actos artísticos y el drama cotidiano de la vida “real” (Taylor, *Estudios Avanzados* 9). Compuesta por un conjunto heterogéneo de creadores/as, este grupo –integrado por colectivos artísticos como el CADA y las Yeguas del Apocalipsis- actuó en tiempos de dictadura, como una fuerza artística liberadora y disruptora del orden represivo, incorporando tecnologías, lenguajes y repertorios de las corrientes neovanguardistas internacionales de los sesenta y setentas, como la performance, el body art, los happening y experiencias como el arte conceptual. Con intervenciones en espacios públicos y organizados, la llamada “escena de avanzada” ingresó en un escenario en ruinas, devastado por el flujo de acontecimientos, que interrumpió con violencia el proyecto histórico y social común de la Unidad Popular (*Márgenes e instituciones* 16). Para ello, este movimiento articuló arte y resistencia, a través de propuestas estético-políticas como tácticas para evadir la censura y amenaza de muerte y

castigo con que se oponía el régimen a la diferencia/disidencia. En estos contextos, el cuerpo, como superficie portadora de sentidos, adquiere particular centralidad. Como señala Richard, “el cuerpo, en el arte de la *performance*, actúo como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron ellas alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniforma las vidas cotidianas” (15). Es así como en los años setenta y ochenta, muchos artistas encontraron en la performance una forma de expresar su compromiso con la defensa de los derechos humanos y denunciar los atropellos de las dictaduras que proliferaron por esos años.

A la luz de estas definiciones, la performance se configura como una propuesta (y táctica) de actos disruptivos, que incorporan a la pregunta por el decir, la pregunta por el hacer, por el discurso, sus soportes y materialidades. De esta manera la performance como concepto está íntimamente vinculada a la revuelta, a la provocación y a la ruptura asociada a un hacer, con la eventual potencialidad de transformar las estructuras que lo atraviesan y en las que se inserta, es decir, exceder la función estética del arte para intervenir en lo real. Se restituye así el valor del cuerpo, como zona de conflicto, “como territorio de confrontaciones y negociaciones, como trama especular que supone un posicionamiento ideológico frente a las realidades del entorno” (De Gracia párr. 4). Esta fuerza disruptiva explicaría cómo “de pronto, un acto espontáneo corporal [como las acciones de protesta de Echeverría y “Mujeres por la Vida”] 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 perfectamente con gestos mínimos” (Taylor, *Estudios Avanzados* 11).



La razón por la que he decidido usar este término y no otro para estudiar las acciones de Mónica Echeverría, radica precisamente en lo que Taylor reconoce como el “potencial transgresor” de la palabra, su cualidad performática o transformadora. Para desarrollar esta idea advierte que “‘acción’ es algo directo e intencional, y de esa manera menos implicada social y políticamente que ‘perform’, que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión” (*Performance* 41). Esta distinción la establece a propósito de la resistencia del poeta chileno Raúl Zurita, para definir como performances las acciones de arte que emprendieron algunos artistas chilenos durante la dictadura. “Dominio lingüístico”, “sentido del uso del cuerpo” y “ahistoricidad del término”, son algunos de los argumentos que el autor expone para explicar este rechazo(40). Aún así, pese a los cuestionamientos de Zurita, es indiscutible la estrecha relación entre los mecanismos de producción de resistencia creativa realizadas en dictadura y las posibilidades y prácticas de la performance. Precisamente porque los alcances de estas acciones, cruzaron las fronteras no sólo entre los géneros del arte (la literatura, las artes visuales, el video, la teoría crítica), sino que también, porque alteraron las relaciones entre los géneros, la identidad sexual y su relación con lo público, la política y la vida. Esclarecido entonces el trayecto que me lleva a identificar las acciones de Echeverría como performances y a reconocer su cualidad performática, considerando su contexto y los actores y subjetividades que moviliza, procedo a delimitar teóricamente la apropiación y comprensión de estas acciones como una forma de conocimiento corporizado.

#### **4. El/la performance como conocimiento**

¿Cuál es el aporte y la utilidad de la performance para la construcción de conocimiento? ¿De qué manera se beneficia la historia y los estudios culturales

en su cruce con los estudios de performance? ¿Qué sujetos moviliza? Para responder a estas preguntas profundizaré en el segundo nivel distinguido por Schechner en su definición de performance. Recordemos que para el autor, la performance funciona de dos maneras; como objeto/proceso de análisis de los estudios de performance, es decir, aquellas acciones y prácticas como la danza, el teatro o las intervenciones urbanas, manifestaciones políticas, etc., y en otro nivel, como lente metodológica para entender y analizar determinados fenómenos como performance. Esto último quiere decir que la performance puede ser también entendida como epistemología, como una forma de aproximación al conocimiento.

En el primer capítulo me referí al histórico silenciamiento de las mujeres en todos los campos de producción cultural, como una dificultad que comenzó a ser problematizada con sistematicidad a partir de la segunda mitad del siglo XX, en un contexto más amplio de cuestionamiento de los grandes marcos interpretativos. Asimismo, vimos cómo la pregunta por la representación de las mujeres en todos los ámbitos del saber estuvo acompañada de críticas y reflexiones en torno a las fuentes, formas y sujetos que hasta ese momento sustentaban el conocimiento tradicional. Precisamente, en medio de esta coyuntura, que tuvo como producto la crisis y reformulación de los límites disciplinares, aparecieron los estudios de performance. Su emergencia permitió, entre otros aspectos, una ruptura epistemológica con las nociones de normatividad y la atención sobre los sujetos, prácticas y acciones hasta entonces ignoradas. Es así cómo, particularmente al alero de la relación entre la antropología y los estudios teatrales, los *estudios de performance* comenzaron a poner atención los dramas sociales, a iluminar zonas liminales y a poner en escena a esos sujetos “minoritarios”, desplazados por las corrientes hegemónicas e institucionales del conocimiento (Taylor, *El archivo*39).

Se abre así una mirada sobre el conocimiento que busca develar la tiranía de prácticas discursivas y su consecuente reproducción de centros y márgenes epistémicos. Precisamente, la teórica y crítica cultura chilena Nelly Richard ha dirigido su atención permanente a las formas producción de estas jerarquías del conocimiento y sus efectos para el entendimiento colectivo. Su trabajo ha estado particularmente centrado en observar y develar aquellas “zonas residuales”, que no son otra cosa que los márgenes epistémicos que conforman las prácticas simbólicas y culturales -y sus sujetos-, descartadas por la razón social y juzgadas como insustanciales para la normatividad del saber disciplinario. Por su hibridación y ambigüedad referencial estas “zonas residuales”, tal y como las denomina Richard en su colección de ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición *Residuos y metáforas* (2001), se desenmarcan de la pretensión de verdad y objetividad del conocimiento logocentrado. Richard especifica aquí que “lo residual” – como hipótesis crítica- connota el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos” (11). Esta jerarquización de las prácticas discursivas, resulta finalmente en la integración de lo autorizado por el paradigma científico y en la omisión de aquellos sujetos, usos y experiencias que esquivan su alcance explicatorio. De tal manera que el conocimiento se constituye en un acto performativo, en tanto captura, reproduce y vuelve inteligible sólo aquello que entra en su registro de lengua dominante. En la vereda opuesta, lo que no le pertenece –o lo que resulta indeseable para este marco de normatividad- pasa a constituir el margen, lo residual, que carece de interés para ser articulado como conocimiento vital.

La misma tiranía epistémica es denunciada por Kemy Oyarzún, quien a partir de la pregunta por el espacio ocupado por las experiencias de mujeres en la

producción crítica literaria, advierte el silenciamiento al que se han visto sometidas producto de las marcas genérico sexuales, reforzadas por lo que identifica como “estratagemas del colonialismo”. Estas tramas o astucias, en palabras de la autora, han trabajado para universalizar la experiencia occidental como único horizonte válido de conocimiento, descartando otras experiencias diferenciadoras de categorías e identidades dominantes. La operación para excluir dichas experiencias ha sido señalarlas como parciales y subjetivas (37). En consecuencia, Oyarzún llama a poner atención a los criterios de reflexión con que evaluamos el conocimiento, a gestionar una autonomía crítica y a desafiar la convicción occidental que defiende la neutralidad de la ciencia. La “violencia epistémica” no es otra cosa que la desautorización de este marco epistemológico. Se constituye entonces en un arma eficaz, que permitiría a la crítica feminista local enfrentar el “sistemático silenciamiento de las marcas genérico-sexuales” a través de prácticas heterogéneas, producciones simbólicas e imaginarias asociadas a distintos registros que desafíen estos absolutos de la razón occidental (38). Absolutos que, como se ha dicho, privilegian el logos y la teoría por sobre la experiencia, como única forma válida para producir y circular conocimiento.

En línea con este argumento, Diana Taylor advierte que la distinción entre estas dos formas de conocimiento (racional y corporal) radica en la preponderancia que la epistemología occidental le ha otorgado a la escritura, o a la lógica del “archivo”. Este término, lo escoge para referirse a aquellas formas de conocimiento que históricamente han privilegiado la claridad y permanencia de la cultura letrada por sobre aquellas formas de conocimiento efímero y corporalizado, que integran lo que la autora reconoce como “repertorio”. El archivo, sería entonces lo que entra en la clasificación de documentos resistentes al cambio –textos, documentos, mapas, registros fotográficos, restos arqueológicos-, mientras que dentro del repertorio figura todo aquello que “pone

en acción la memoria encarnada –performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, actos-; en resumen, todos esos actos que generalmente se piensan como un tipo de conocimiento efímero y no reproducible” (Taylor, “Performance e historia” 106). Por lo tanto, la performance como epistemología, o en palabras de Oyarzún, como una forma de “violencia epistémica” estaría poniendo en escena a todo este repertorio de conocimientos descalificados por el sistema de reproducción que favorece la cultura letrada.

Teniendo esto en mente ¿Qué conocimiento reservan las memorias de Mónica Echeverría? ¿Qué elementos y categorías trasgreden? En su profusa bibliografía, que entre otras cosas, ha buscado dar registro a esas memorias para acompañar su análisis sobre distintas figuras y momentos de la historia de Chile, así como en los relatos orales de testimonios y entrevistas, destaca siempre una subjetividad rebelde, profundamente consciente de su escenario social y de los vicios de su propia clase. En todos estos repertorios Mónica exhibe un rol crítico y antagónico, de permanente desafío la autoridad. Comenzando por sus memorias de infancia, Mónica va revelando episodios que dan cuenta de su insistencia en quebrantar la comodidad familiar y afirmar su existencia el mundo. Así por ejemplo, en entrevista personal, cuenta:

yonací en plena oligarquía, la llamada malamente aristocracia chilena y toda mi infancia y juventud estuvo marcada por este origen; o sea, yo fui una niña, una guagua y una niña, etcétera, etcétera, producto de la oligarquía chilena. Y esa misma oligarquía chilena produjo una niña, cuyos padres, especialmente cuya madre poco tuvo que ver con ella, nada que ver. Pero eso es igual con la Sonia Edwards, es igual con José Aldunate, -te estoy contando gente que es de la oligarquía, de la cual yo me he preocupado de hacer entrevistas y todo lo demás, tengo un libro sobre la Sonia Edwards y ahí tú lo ves- en qué no tienen la madre.

Primero tienen una madre, que no les da pecho. A todos los niños de la oligarquía chilena, a mis hermanos igual, a mis amigos igual, todos mis compañeros igual. Llegaban nodrizas nodrizas del campo . . . yo tuve desde muy chica unas pataletas tremendas en que lo único que gritaba era ¡háganme callar! Mira que era patético. En el fondo era una desesperación porque yo me sentía abandonada”. (Entrevista 2016)

Vemos aquí como Mónica inicia su relato marcando su posición en el mundo en relación a su clase social. En él destaca las consecuencias que su pertenencia a esa clase, produjo en una primera experiencia de desapego con la madre. Mónica subraya su posición de rebeldía frente a lo que ella significa como una sensación de abandono. Una vez más sus afectos se transforman en la fuerza mueven su transgresión. De esta manera, la memoria oral de Mónica nos revela múltiples conocimientos. Entrelazada con estructuras de significación más amplias, revela la articulación de su identidad con categorías como el género y la clase. De tal manera que su carne, su deseo y su irreverencia quedan profundamente comprometidas en la trama de esta historia, que es tan social como suya.

En otros escritos y entrevistas, Mónica desarrolla la persistencia de esta subjetividad rebelde. Así un recuerdo que profundiza nuevamente en la relación de desobediencia con los mandatos de clase y de género, dice relación con su decisión de cursar estudios superiores, en un contexto en que no era común para las mujeres, menos si pertenecían a la ya referida “oligarquía chilena”.

Yo comencé a darme cuenta, que mi clase social era muy limitada y muy encerrada, y para las mujeres bastante nefasta. Si máximo se nos permitía estudiar para visitadoras sociales, como se decía, máximo, y no muchas. En general teníamos que ser muy elegantes, muy bonitas muy dulces -aunque por dentro estuviéramos ardiendo por otras razones- y

casarnos y tener nuestras familias y se acabó el cuento. Pero meternos en profesiones, haciendo competencia con los hombres, ¿qué es eso? No, por ningún motivo. (“Vuelan las Plumas”, Entrevista 2016)

En efecto, en el Chile que Mónica describe en esta cita, el rol de las mujeres estaba circunscrito a su identificación como madres y esposas, más aún si éstas estaban en la cúspide de la escala social; no había entonces necesidad de estudiar. Así por ejemplo, a fines del siglo XIX, la Revista Católica ponía por escrito los principios que permanecerían todavía vigentes durante la juventud de Mónica: “Ellas, es verdad, no serán sabias ni literatas; no tendrán grandes conocimientos en la historia; pero en cambio serán buenas madres, pues para cumplir las obligaciones propias de su estado no son indispensablemente necesarios estos conocimientos científicos” (225). Sin embargo, contraviniendo estos mandatos de género y clase, Mónica ingresó al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, para ejercer posteriormente como profesora de castellano, evento que por lo demás -como señala la propia autora-, cambió su vida para siempre.

Todas estas memorias, si bien nos reservan un profundo conocimiento en los distintos niveles que ya hemos constatado, no forman parte del cuerpo de saberes, integrados y legitimados por el canon occidental. La propia Mónica es consciente de este sistema de exclusiones del conocimiento y es precisamente este reconocimiento el que moviliza su performance escritural y su obstinación en habilitar nuevos relatos y sentidos que socaven la imagen monolítica de la historia reciente de Chile y sus personajes. Precisamente, en entrevista para el programa “Vuelan las plumas” de Diario TV Universidad de Chile, Mónica se refiere a este punto a propósito de una de sus primeras publicaciones a fines de los noventa.

Decidí que tenía que empezar a escudriñar, meterme un poco en cosas de la historia de Chile que no se habían contado, que no aparecían y que eran importantes. Entonces creo que ese tipo de narraciones que hago en *Crónicas Vedadas*, son pedazos de la historia de Chile no narradas, eliminadas por los historiadores, que los historiadores en general en Chile han eliminado muchos pasajes, muchos hechos de nuestra historia que hay que contarlas, hay revelarlas. (“Vuelan las Plumas”, Entrevista 2016)

Es así como, atenta a la omisión de “pedazos de la historia”, Mónica se transforma en un personaje pionero en la escritura sobre los horrores de la dictadura y temas de derechos humanos, en un momento político como la Transición en que no era todavía muy común la producción bibliográfica en torno a estos temas. Sumado a esto, aparece una forma de registro en que la mirada histórica sobre ciertos personajes destacados para la historia de Chile en el último siglo, se cruza con la memoria personal. En efecto, todas sus publicaciones poseen una marcada presencia de su propia vida, la huella ineludible de su subjetividad y con ella, la obstinada afirmación de su existencia. Mónica se resiste al anonimato y al olvido así como en su infancia se resistía al abandono, porque sabe que sus memorias son portadoras de un conocimiento vital, imprescindible para el rescate de esos pedazos olvidados de la historia.

Llegamos a un punto en que se vuelve imprescindible la pregunta por quiénes son los sujetos que habitan el campo privilegiado del conocimiento y en la vereda opuesta, “¿de quién son las memorias, tradiciones y reclamos por la historia que se pierden si las prácticas de performance carecen del poder de resistencia para transmitir conocimiento vital?” (Taylor, *El archivo* 37); mujeres, esclavos, indígenas, sujetos subvalorados y menospreciados, cuya sabiduría y subjetividad es silenciada y significada como carente y negativo por la



supremacía cultural occidental. Por lo que la transmisión del conocimiento de lo pequeño, lo cotidiano, de acciones inadvertidas y rutinarias del cuerpo –como aquellas que circulan en las memorias de Mónica- que realiza la performance, suponen necesariamente una posición política. La transmisión de este conocimiento profundamente precario -por su falta de ubicuidad y su resistencia a la reproducción- eleva a la superficie, prácticas y experiencias que disputan la hegemonía de aquellos sujetos autorizados a difundir su habla.

Así, por ejemplo, la atención sobre las acciones de protesta de un grupo de mujeres, que se dan en un escenario de dominación masculina y en un contexto político represivo, dan cuenta de algo más que una sencilla manifestación de descontento de un colectivo más en un marco general de crisis y violación de derechos humanos. Estas performances están implicadas en complejos sistemas sociales, políticos, sexuales y económicos, que como señala Taylor “presionan a los individuos a desenvolverse dentro de ciertas escalas normativas” (*Performance* 41). La misma Mónica Echeverría da cuenta de algunas de estas tramas, cuando se refiere al costo social y al desprecio de su clase por su participación pública y política, “porque yo no pertenecía a esa clase, entonces yo pertenecía a la burguesía de Chile, a la burguesía derechista, fachista, en parte. Mis padres no lo eran, pero sí lo era el ambiente, el ambiente en que yo crecí, mis amistades de colegio, mis parientes sobre todo por el lado de mi padre, que eran muy de derecha, entonces ahí, proscrita, proscrita total” o cuando señala que “a la dictadura no le cabía en la mente que las mujeres podían estar haciendo esas cosas (para referirse a su participación en la resistencia política)” (*Radio Tierra*, Entrevista radial 2011).

En ambas entrevistas, Mónica deja visibles las conexiones y presiones estructurales –en estos casos de género y clase- que sobreviven al inevitable desvanecimiento de sus performances. Ya que la performance es un tipo de

conocimiento corporal, dichas conexiones y presiones perduran a través de la realización performática de sus memorias, en la transgresión de valores, identidades, categorías y en laproducción de alteridad. Así, las acciones de Echeverría y el colectivo de “Mujeres por la Vida” confrontaron algo más que a la dictadura: su propia condición de mujeres sentenciadas al silencio público y a la sumisión del hogar, y en el caso particular de Echeverría, una afrenta contra definiciones clase. Por lo que ignorar este tipo de conocimiento, es desconocer prácticas y retóricas de subversión que contribuyen a erosionar formas hegemónicas de inteligibilidad social.

Esta noción del cuerpo como campo de reflexión, como lugar de tensión y cognición es también problematizada por Soledad Falabella, quien -acogiendo la perspectiva de Taylor- propone “revelar las estructuras de poder a través de la incorporación de la materialidad de prácticas de significación alternativas, exteriores/exiliadas de la norma social” (*¿Qué será...?*104). Esta invitación a considerar y a tomarnos en serio los repertorios de prácticas corporizadas como fuente válida para la producción y transmisión del conocimiento, advierten el potencial crítico de considerar la cualidad performática de las acciones de Echeverría y “Mujeres por la Vida”. Asimismo subraya la necesidad de comprender e integrar dichas acciones a la visión de un proyecto emancipatoriomucho más amplio, “que subvierta la norma social de lo “natural” y de lo “abyecto”, lo que debe ser excluido para que el espacio social funcione como tal” (105). Estos puntos de fuga, que representan entonces las experiencias y prácticas de mujeres al margen de la normatividad, apuntan a iluminar formas críticas y heterogéneas de existencia que contribuyen a erosionar imaginarios unívocos del género. En la búsqueda de dichas formas y registros, Soledad Falabella destaca el potencial crítico que adquiere la atención sobre el cuerpo como espacio discursivo -performativo en un sentido normativo y performático en un sentido transformador-, “como superficie liminal

y, por lo tanto, incómoda, que resiste ser reducida a un lugar unívoco . . . es en la superficie del cuerpo material, el espacio liminal articulador entre el adentro y el afuera, el individuo y la sociedad, donde radica el potencial crítico (*¿Qué será....?* 105).

Retomando la pregunta por quiénes son capaces de reclamar para sí la historia, la memoria y la identidad social, la performance como epistemología emerge entonces como una alternativa para descolonizar la producción de saberes. Para ello, propone al menos dos vías: en primer lugar, poner en tela de juicio la centralidad del texto y el documento (archivo) en los procesos de legitimación del conocimiento, luego, manifestar interés y sensibilidad hacia lo político contenido en los actos cotidianos y menos cotidianos, a esas “zonas residuales” señaladas por Richard. La performance como concepto, permite entonces recoger las acciones o actuaciones enmarcadas bajo la designación de “lo cotidiano” y, vistas a la luz de esta lente de metodológica, reconocerlas como “actos vitales de transferencia”, contenedores de una fuerte carga disruptiva, capaces de generar cambios, o por lo menos de imaginarlos (Taylor, *El archivo* 34). “Mirar por debajo y entremedio de las codificaciones principales, recorrer lateralidades y sinuosidades de sentido, sirve para que lo dejado de lado por los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónicas (lo rebajado, lo devaluado, lo subrepresentado por ellas) tenga la oportunidad de sacar a relucir fragmentos sueltos y dispares de experiencias en tránsito” (*Residuos y metáforas*<sup>12</sup>). Precisamente, la performance como epistemología ahonda en estas “zonas residuales”, rescatando, transmitiendo y visibilizando sujetos y saberes devaluados por categorías dominantes.

Por otra parte, esta precariedad de la performance, su imposibilidad de ser codificada por lógicas de reproducción capitalista, revitaliza su fuerza subversiva. La performance, como se ha dicho, se limita a su presente. En

efecto, la “Operación chanco”, la “Acción de pelotas de fútbol” y el “Lanzamiento de pescados en el tribunal de justicia” fueron realizadas en un lugar y tiempo específicos. La ausencia de cualquier registro son muestra de su precariedad y falta de ubicuidad. Su experiencia, única e intransferible, se limita al recuerdo de quienes asistieron y ejecutaron la performance. Y es precisamente ese carácter efímero, aquello que la académica feminista PeggyPhelan identifica como su fuerza y ontología. Al caracterizarla como “representación sin reproducción”, Phelan nos está diciendo que la performance sólo es posible en el aquí y ahora. Una vez que esta es capturada ingresa en otro tipo de economía que la aparta de su definición como performance, por lo que dicho registro debe ser valorado en su propia singularidad. En ningún caso es asimilable a su original, pues carece de todos los elementos que habilitan su emergencia: cuerpos vivos de actores y espectadores y un escenario para su despliegue (no sólo entendido como espacio físico, sino que como estructura narrativa, que como señala Taylor, nos permita entender las relaciones simbólicas entre actores y espectadores y la construcción social de esos cuerpos en un contexto determinado). El performance, dice, “honra la idea de que una cantidad limitada de personas en un marco específico de tiempo espacio partícipe de una experiencia valiosa que no deja huella visible tras de sí” (*El archivo*101).

Si bien el análisis de Phelan tiene como punto de partida el análisis específico del lugar de las mujeres en el campo de representación visual dentro de la cultura patriarcal, ofrece simultáneamente una perspectiva más amplia de la performance, aplicable al problema en cuestión y del todo coherente con la pregunta respecto a las formas de construcción de saber feminista. Tomando como pretexto el uso de la imagen como táctica para el empoderamiento de grupos minoritarios en el marco de la lucha por políticas de identidad en los años setenta y ochenta en Estados Unidos, Phelan advierte los límites de la

imagen como garantía de verdad y señala por el contrario, el poder de lo “sin marca”. Aquello que inaprensible, como el performance, tiene el poder de evadir las normas, el control y su captura como mercancía para el consumo capitalista. Dice, “de esta forma el ausentamiento, la desaparición inaugura la posibilidad de una atención a lo que no está presente, una operación en que la memoria y el campo de lo inconsciente adquieren un papel protagónico” (94). En este sentido, la autora desarrolla su argumento y define la economía patriarcal como un campo que funda la diferencia sexual en los genitales, otorgando valor al género masculino -quien “posee”-, como propietario del falo, en menoscabo del género femenino cuyos genitales no se ven. El cuerpo de las mujeres queda así sin marca, como un campo abierto y disponible para ser poblado por significaciones culturales patriarcales. En este marco, Phelan propone que el espacio de representación de las mujeres está en tomar la vía negativa, es decir, asumiendo la negación como una forma de representación y desautorización del paradigma patriarcal y heteronormativo que únicamente legitima la imagen y la presencia como garantías de verdad y autenticidad. La negatividad es valiosa porque se resiste a la reproducción y no aspira a un ideal de verdad y precisión, sino que busca “una determinada eficacia psíquica y política, es decir el performance constituye un reclamo de lo real-imposible” (118).

De esta manera la performance sacrifica su durabilidad, su permanencia y objetualidad, para dar cabida a la subjetividad del espectador, y reaparecer sólo de forma imprecisa a través del recuerdo. Su precariedad es necesaria para la emergencia de la subjetividad. En este sentido, escribir sobre la performance como un ejercicio de conservación, -dice Phelan- es una tarea inútil en la medida que su transcripción es un ejercicio de traducción que altera dicho acto. Lo anterior exalta las posibilidades performativas de la propia escritura, entendiendo por esto la capacidad productiva de la escritura, susceptible de

engendrar un nuevo cuerpo, otra materialidad portadora de sentidos. En palabras textuales de la autora, “el reto que el performance plantea a la escritura es descubrir una manera en que las palabras repetidas se conviertan en expresiones performativas, y no como advierte Benveniste, en constativas” (100-101). De tal manera que lo que queda expresado aquí es la necesidad de articular una escritura, que en lugar de tener la pretensión de describir un fenómeno, contenga la intencionalidad de hacer o crear algo, que tenga un efecto en la realidad. Parfraseando a la crítica literaria Tania Modleski, dice Phelan: la escritura crítica feminista es al mismo tiempo performativa y utópica” (102). Es así como, asumiendo la naturaleza de la performance como un acto no documentable, este trabajo se distancia del propósito y anhelo de registrar por escrito las acciones de Mónica Echeverría. No es mi deseo hacer una descripción fiel de cada una de ellas y contravenir su precariedad trasladándolas a una forma de saber de archivo. Por el contrario, declaro abiertamente mi intención de construir interacciones entre acciones y categorías que quizás nunca tuvieron la voluntad consciente de cruzarse, y que contribuyan a contaminar una historia hecha de ausencias y silencios en que, como señala Beatriz Preciado, “no se pueden seguir las huellas sin inventarlas” (1).

## CAPÍTULO III

### HACIA UNA RETÓRICA FEMINISTA DEL HUMOR

#### Introducción

A lo largo del primer capítulo se abordó en detalle el contexto histórico de emergencia de las acciones de Mónica Echeverría, así como los esquemas y dispositivos de presión simbólica y material que se articularon desde lo que reconocimos como dos niveles de dominación, un primer nivel de orden patriarcal y un segundo de orden político. Ya trazado el horizonte discursivo y vistas las nociones de performance y performatividad, junto con el aporte epistemológico de la performance como una forma de cognición corporal, procedo en primera instancia a presentar y a analizar las acciones de protesta que diseñó y en las que participó Mónica Echeverría en el marco de la dictadura cívico-militar chilena.

El origen de los registros aquí expuestos es heterogéneo; algunos corresponden a memorias inscritas en textos de la propia autora, entrevistas de terceros, pero este capítulo en particular, se centra fundamentalmente en los testimonios orales recabados en las entrevistas personales con Mónica Echeverría. Como ha sido uso a lo largo de toda la investigación, los materiales son trabajados a partir de los distintos conceptos y categorías presentadas hasta ahora. En este ejercicio, destaco nuevamente mi afán por recuperar y resignificar las memorias y acciones de Mónica a la luz de nuevos sentidos, que colaboren en subvertir visiones normativas del género.

Este capítulo está también orientado a reflexionar y discutir en torno al uso político del humor, y su identificación como una táctica y dispositivo retórico feminista. Esta comprensión sólo es posible en la medida que la memoria sobre las acciones de Mónica sea articulada en diálogo con otras propuestas discursivas, estéticas y políticas, que al igual que nuestra autora, hayan

pensado el cuerpo y la propiedad subversiva de la risa como una herramienta de acción y transgresión del orden simbólico. Así pues, el objetivo final de este capítulo es articular e interpretar las performances de Mónica Echeverría como parte de una práctica y experiencia colectiva de resistencia y descolonización del cuerpo heteronormado a través del poder desestructurante de la risa.

### **1. Repertorios críticos: las performances de Mónica Echeverría**

Vista la relación de Mónica Echeverría y el colectivo de “Mujeres por la Vida” con su escenario social, con sus presiones y conexiones, corresponde preguntarnos ¿qué elementos se desestabilizan a partir de sus acciones paródicas? ¿Qué oportunidades éticas y políticas abre la reorganización paródica y subversiva del escenario de la dictadura cívico-militar?

Comencemos reconsiderando, como hemos visto a través de las propuestas de Judith Butler y Beatriz Preciado, que la posibilidad de algunos sujetos de intervenir en la esfera pública no puede ser si no ha riesgo de transar ciertas formas de inteligibilidad social. Sin ir más lejos, recordemos el pasaje de “las enseñanzas de las monjas”, visto en el primer capítulo, a propósito de la experiencia de arresto de la hija de Mónica. En esa oportunidad, recordó la autora, Consuelo fue catalogada como prostituta por el grupo de monjas que administraba la Casa Correccional de Mujeres donde cayó detenida por participar en una manifestación política. También Mónica refiere una experiencia similar. En *¡Háganme callar!* relata el juicio al que se vio expuesta por parte de algunos sectores conservadores, tras organizar la “Semana del Humor”, siendo coordinadora de actividades culturales en el departamento de comunicaciones de la Universidad Católica en el período previo a la dictadura. Mónica cuenta cómo en medio de una atmósfera social, que transitaba entre el júbilo y el optimismo frente a los cambios sociales que venían ocurriendo y que se proyectaban a partir del gobierno de la Unidad Popular y, la férrea oposición



a cualquier política de transformación en Chile por parte de sectores privilegiados y conservadores, se le ocurrió organizar esta actividad:

Al consultar al poeta Eduardo Anguita, que participó en la creación de los afiches, me indicó: “Mucho más fuerte que las armas en un momento revolucionario, son la sátira, la ironía y el humor”. Con ese espíritu y esa finalidad, decidí realizar la ya mencionada “Semana del Humor”. Obras de teatro, pinturas y óperas basadas en el humor. . . Llamó la atención las extensas filas y la presión por entrar a la Sala Erótica. Daba la impresión que hasta los colegiales habían hecho la cimarra para descubrir secretos que los perturbaban. No cabía duda, era la curiosidad y excitación por la Sala Erótica que parecía no tener límites, si algunos hasta hacían fila para entrar” (82).

Este evento, significado por Mónica como su primera experiencia de poder y oportunidad para echar al vuelo su imaginación y “llevar a cabo sus sueños y disparates” le valió epítetos por parte de algunos ofendidos opositores, quienes no dudaron en manifestar “la mujer del rector es una puta”. Es así como -cuenta Mónica- aparecieron afiches por rincones de la Universidad que difundían esa afirmación. Para ese contexto, pareciera entonces no poco usual la significación de las mujeres públicas como prostitutas, más aún si se tiene el atrevimiento de instalar públicamente temas que son reservados para la intimidad y que sólo los hombres están autorizados para exponer libremente. En este orden cualquier transgresión exige un castigo y, por supuesto, para Mónica no fue la excepción. Tal y como cuenta en la continuación del relato, este hecho precipitó para ella el fin de su rol como coordinadora cultural. En palabras de la propia Mónica, “para mi significó la renuncia inmediata al puesto y un regreso al hogar desconsolada. Y el fin de toda experiencia de poder, por mínima que fuera. Aprendí, también, que mi manera de hacer las cosas sería siempre en equipo y desde el humor,

aún en las peores circunstancias” (83). Es así como su atrevimiento le valió el destierro al hogar. Si bien esto no se tradujo necesariamente en su abstención definitiva de la participación pública y política, es importante reconocer como ella significa este hecho como “el fin de toda experiencia de poder”, y ese poder no es otro que el de inscribir el deseo y la palabra en el escenario público, en un cargo y posición, que además investía de visibilidad a su discurso.

Así como las experiencias de Consuelo y Mónica, hay tantas otras cuyos costos por la transgresión de marcas genérico sexuales son incluso irremediables o difíciles de dimensionar. Como ya hemos visto, la normalización del cuerpo y su materialidad en acciones, gestos, preferencias e interacciones a partir de la diferencia sexual establece por sobre todas las cosas la posibilidad de inteligibilidad en el contexto social. En este sentido, el no encarnar el género de forma normativa puede implicar distintas consecuencias –sociales, laborales, económicas, identitarias- incluso, como señala Butler, poner en riesgo la viabilidad de la propia vida.

En este orden, vimos también cómo durante la dictadura cívico militar, la fractura ideológica del contexto sociopolítico se encarnó de igual forma en la reproducción de roles y estereotipos y en la conceptualización de dos formas de ser mujer: las “mujeres pro dictadura” y las “mujeres contra dictadura” (Valdés 1987); dos formas distintas de significar la experiencia y los campos de acción de las mujeres en la historia. Así, mientras que las “mujeres pro dictadura” eran el soporte afectivo y espiritual de la familia y el país, las mensajeras fundamentales del discurso de orden y recomposición social, la mujeres contra la dictadura negaban ese andamiaje ideológico y con ello el ser y el deber ser de las mujeres en dictadura. Estaban por lo tanto condenadas a asumir el costo social de ser parias, acusadas y perseguidas, primero, por su desobediencia a la autoridad del régimen dictatorial y segundo por su desafío al “ideal regulatorio” del sexo (Foucault 1998).

Asumiendo los efectos de esa doble transgresión, el quehacer de Mónica se inscribió en ese segundo orden de “mujeres contra la dictadura”, como una militante activa, incisiva, primero a través de la acción coordinada con sus más cercanos (hijos y sus amistades) y luego a partir de su pertenencia al colectivo “Mujeres por la Vida”, manteniendo siempre la orgánica de la asociatividad, tal como vimos que prometió tras su exclusión a partir de la performance de la Sala Erótica.

### **1.1. La Operación Chanco**

Mónica fija su primera intervención pública en el plebiscito de 1980. Preocupada e indignada por el irregular proceso de consulta ciudadana, que buscaba la aprobación de la Constitución para consolidar el proyecto político, social y económico de la dictadura cívico militar, ella decide actuar con el objetivo de denunciar el montaje. Se propone entonces ejecutar “una acción que sin ser violenta, pondrá en ridículo al intocable tirano” (*El vuelo de la memoria* 201). Es así como, en complicidad con sus hijos menores y algunos de sus amigos lleva a cabo la mítica “Operación Chanco”. En entrevista personal me cuenta:

Entonces iba a ser el plebiscito la próxima semana y yo encontraba que todo esto era espantoso y que no había nada de nada, que nadie entendía nada y ahí lo inventé en familia. Sola mandé a comprar con un amigo de mi hijo que estaba en la universidad, en primer año, que era veterinario, un chancho. El chancho llegó a la casa. El chancho para que nos saliera barato, porque yo no tenía mucha plata tampoco, lo compré con triquinosis . . . Pero era una bestia inmensa de aquí hasta acá que gritaba como loco. Entonces yo le dije no, pero cálmamelo, lo tenemos que disfrazar de Pinochet y le puso una inyección y quedó trancado y ahí lo disfrazamos de Pinochet. O sea le pusimos banda tricolor....ahora Fernando no supiera, porque a todo esto Fernando no podía saber nada. Entonces lo acostamos y las

compañeras de la Consuelo decidieron pintarlo y ahí lo pintamos. Entonces le pusimos el gorro de Pinochet, la banda tricolor de Pinochet y “vote por mí”, decía. (Entrevista 2016)

Mónica va revelando en detalle el desarrollo de los acontecimientos: su inconformidad con la situación, la ocurrencia de una acción para la articulación de esa oposición, la búsqueda de aliados, la planificación, los obstáculos y detalles de la producción. Le pregunto por alguna fotografía, grabación o por alguna nota periodística, pero me indica que no hay material o documento de registro de la performance. En mi búsqueda personal encuentro sólo el registro oral y textual de la propia autora, quien una y otra vez relata y escribe incansablemente el episodio en lo que parece un afán por fijar la memoria y traducirla en archivo, en conocimiento transferible, un acontecimiento que escapa de todas sus proporciones.

La travesía del chancho comienza en la casa de Mónica, donde es vestido y maquillado para interpretar la farsa del dictador. Luego de ser sedado por su resistencia (quizás el pobre simplemente se rehusaba a interpretar tan despreciable papel), el chancho inconsciente es metido en una caja para ser trasladado a su destino: el paseo Ahumada. Mónica continúa el relato:

Y ahí el chancho en la citroneta del que lo había llevado con mucho cuidado y la caja decía por todos lados “frágil”, porque si lo paraban antes de entrar al centro dijera que llevaba disfraces para el municipal, lo teníamos a todo aleccionado. . . Y entonces pasó y en la esquina de Ahumada con huérfanos estaba esperándolo mi otro hijo con sus compañeros universitarios para abrir la caja. Bueno la citroneta llegaba ahí, esa era la instrucción. Yo todo era por teléfono, dirigiendo la cosa, pero llegó la citroneta manejada por el mismo que lo había comprado y con la caja atrás con otro compañero al lado, llegaron y pasaron de los carabineros y todo, llegan a la esquina de Ahumada con Huérfanos, ahí

paran la citroneta y bajan con mucha rapidez la caja y la dejan en la vereda y siguen. Y quedó la caja en la esquina de Ahumada con huérfanos. Entonces la gente empezó a mirar, a ver y a rodear la caja y encontraron bastante extraña todo. Qué hacía esa caja y de la caja salía porque el chancho se hizo caca, sale un olor espantoso de adentro, pero no se sabía mucho que era lo que había en esa caja. A mí me van informando, llegó, bajado, qué se yo, se llevaron los disfraces para el municipal, ponte tú, pasaron los disfraces del municipal, pasó la plaza Baquedano, pero como decía frágil y contamos que íbamos al municipal seguimos y llegamos a la esquina de esto. Colocado. Primera etapa positivo. Hablábamos puramente así, primera etapa positivo era que habían dejado la caja en la esquina. Los amigos, los compañeros de mi hijo tenían que, a esta caja, abrir la compuerta, para que el chancho saliera y se paseara por la calle, por Ahumada con Huérfanos y todo lo demás, pero en ese momento en qué se baja la caja, la rodean un montón de gente, porque la gente andaba muy nerviosa y muy mal, y encontraron rara esta caja y que será esta caja y llegan los carabineros a los 2 minutos 3 minutos. (Entrevista 2016)

Mónica detalla la logística de la performance con la precisión de un recuerdo reciente. La descripción de la escena es absurda: la sospecha de los transeúntes y de carabineros por el contenido de la caja abandonada en pleno paseo Ahumada, la llegada del Gope, la posterior persecución del chancho y su detención junto a un grupo de espectadores entusiasmados. Los que aplaudieron son arrestados y llevados a la comisaría junto al chancho mártir.<sup>21</sup> Entre ellos figuraban algunas amistades de Mónica, quienes le relataron el desarrollo y desenlace de los acontecimientos. Llegando a la comisaría,

---

<sup>21</sup> Grupo de Operaciones Policiales Especiales, agrupación de Comandos de Carabineros de Chile, que ejecutan operaciones policiales denominadas de “alto riesgo”, como la ubicación y desactivación de bombas.

sacan el chancho del furgón -es que los carabineros son muy cómicos-, se cuadran todos delante del capitán, que tenía a todos estos detenidos y dicen aquí traemos al causante del desorden en el centro. Entonces ya era cómico, ya era como una locura, entiendes tú, y sacan el chancho que ya venía todo averiado, que había caído detenido, que había sido golpeado y todos ellos detenidos y todos cuadrados los carabineros:- mi capitán aquí traemos al causante del desorden en el centro, bájelo, bajan el chancho y todos cuadrados los carabineros. El capitán, todos, se empiezan a dar vueltas alrededor. Entonces, qué hacemos con él. Después de un rato que daban vueltas:- lo comemos dice el capitán. A meterlo a dentro, se come ¡y estaba con triquinosis! y ese fue, eso fue lo interesante. El capitán da la orden que lo van a comer y después de un día que estuvieron detenidos todos los demás lo sueltan. (Entrevista 2016)

El recuerdo de la escena despierta la sonrisa en Mónica. Las fuerzas de orden se ven inesperadamente involucradas en la farsa planeada por ella. Los carabineros se transforman en actores involuntarios, co-partícipes y víctimas de la comedia. Finalmente el desenlace de la acción se resuelve con la orden del capitán, quien determina comerse al chancho, desconociendo que el animal estaba enfermo de triquinosis. El alcance de la performance de Echeverría transgrede así su horizonte de expectativas. Sus efectos materiales se reproducen en la infección de cuerpos y organismos; de una parte, a través del contagio de la risa, y de la otra, a través del contagio parasitario.

Luego de la performance, siguieron las consecuencias mediáticas que ya relaté previamente. La transmisión de radio Moscú difundió la noticia con la ilusión de que en Chile ya había comenzado la resistencia organizada. Por otra parte, Mónica consolidó su fama de “loca” e “imaginativa”, que posteriormente la llevó a pertenecer a “Mujeres por la Vida”, y a formar parte del grupo que

encabezaba la organización y con quienes desarrolló sus posteriores performances.

## **1.2. Mujeres por la Vida: la acción de pelotas de fútbol y el lanzamiento de pescados podridos en Tribunales.**

Para la revisión de los conceptos de performatividad y performance, repasamos la *generología* de Beatriz Preciado, en que destacaba la importancia de manifestaciones paródicas de colectivos feministas, revueltas universitarias y callejeras de los años 60 y 70 como parte de un proceso y estrategia de reinterpretación de los cuerpos y su relación con lo público. En vínculo directo, una de las formas de ejercer el proceso de negación de la dictadura por parte de las mujeres, estuvo relacionado con la creciente organización y acción política movilizadora en oposición a la autoridad del régimen (Valdés 13). Mónica profundiza en esta relación, particularmente en la relevancia y el protagonismo de las mujeres en la resistencia política en dictadura:

Jamás se imaginaron a las mujeres metidas en algo así fijate, les costó, yo creo que pasaron uno o dos años para que se dieran cuenta que las mujeres eran tanto o más peligrosas que los hombres. Y fijate que ahí pasó algo también, muy, muy hermoso en las poblaciones. En las poblaciones los hombres, o fueron detenidos, en las poblaciones más revoltosas digamos, más revolucionarias, o fueron detenidos o matados o relegados, o cayeron en la embriaguez, porque como se vieron perdidos, se curaron, lo que se llama curarse en Chile. Y las mujeres tomaron el mando. La Victoria, que fue una de las poblaciones con las que yo trabajé más adelante, estaba a cargo de dos mujeres. ¡Lo organizaron de una manera, perfecta! La resistencia en las poblaciones fue dirigida por mujeres. (*Radio Tierra*, Entrevista 2011)

Mónica menciona el escepticismo y la ingenuidad de los hombres respecto a la participación política de las mujeres, juicio que ya sabemos, se funda en una tradición histórica y filosófica que las había señalado en un lugar de negatividad respecto al Estado y los asuntos públicos. Sin embargo la aparición de organizaciones políticas de mujeres, el creciente e indudable protagonismo de mujeres en la administración de las poblaciones, y en ambos procesos, la inversión del estereotipo de la “madre” desvinculada de la esfera pública, contravinieron esta percepción. Entre las organizaciones que adquirieron mayor visibilidad estaba “Mujeres por la Vida”. Mónica describe su contexto de emergencia y las características de la agrupación:

En noviembre de 1983 se constituye otra instancia, “Mujeres por la Vida”, dirigida y formada sólo por mujeres, que jugarán un rol importante en el despertar de conciencias dormidas. Al llamar a una conferencia de prensa, este movimiento entrega una declaración titulada “HOY Y NO MAÑANA”: “Porque hemos trabajado unidad/porque hemos luchado codo a codo/porque amamos la libertad y la vida/porque creemos en el futuro/porque somos MUJERES: obreras, dueñas de casa, madres, jubiladas, políticas, feministas, estudiantes, profesionales, PORQUE SOMOS +, nos convocamos a una acción de FUERZA Y ESPERANZA”.  
(*El vuelo de la memoria* 229)

Mónica aclara férreamente que no hay que confundir a la Agrupación con aquellas mujeres en contra del aborto. A modo de anécdota detalla en entrevista a Radio Tierra, cómo el título les valió algunas críticas por parte de organizaciones internacionales, porque precisamente “creían que éramos unas beatas espantosas, que no aceptábamos el aborto -por lo cual yo soy totalmente partidaria y las “Mujeres por la Vida” lo eran también-. Pero era en un sentido de que era la muerte la que nos rondaba, nos acechaba por todos lados y nosotras queríamos la vida” (*Radio Tierra*). Mónica expresa de esta



manera, cómo el anhelo y el reclamo por la vida, así como el amor por la libertad se instaló en ellas como premisa y bandera de lucha en la tarea de “despertar las conciencias dormidas”.

Al horror, el miedo y la muerte, a la contaminación pánica de los cuerpos como estrategia de reorganización social se opuso la resistencia indisciplinada de estos cuerpos deseosos de vida. El dispositivo retórico de la risa aparece entonces como un pie forzado, una cualidad que Mónica se encargó de imprimir en cada una de las acciones, en las que tuvo mayor protagonismo creativo. A propósito de la estructura organizacional en el diseño de estas acciones, me cuenta: “Entonces inventábamos cosas y de ahí pasaba a la directiva y de la directiva aceptaban o no aceptaban y de ahí seguimos pa’ adelante, pero éramos las que íbamos inventando diferentes acciones con humor, siempre sin fuerza, sin balas...Yo creo que yo le di en parte el pie forzado del humor, yo creo que lo del lo del chanco a ellas les dio como la chispa” (Entrevista 2015). Entre estas acciones “con humor, siempre sin fuerza, sin balas” existen particularmente dos que Mónica reconoce de su autoría, o que recuerda, fueron principalmente guiadas por ella: la acción de pelotas de fútbol y el lanzamiento de pescados podridos en Tribunales.

Era el mundial de fútbol. Estaba Chile ganando, no sé qué, qué se yo. Entonces compramos, yo diría 1000 pelotas, no sé cuántas, pero compramos y compramos pelotas y como eran muy caras las de fútbol compramos las corrientes Pero todas la pintamos. Nos pasamos como 20 días pintando pelotas qué decían *patea a Pinochet* y yo terminé comprando una de esas con dos cositas que saltan los niños, una saltarina de esas grandes y esa decía pateé en las guevas a Pinochet. Pintamos y pintamos y pintamos pelotas. Bueno después de que pintamos las pelotas las llevamos al Centro Cultural Mapocho que yo dirigía y escondimos en bolsas todas estas pelotas. Nadie supo de las

pelotas, tampoco de lo que estábamos haciendo y el día no sé cuánto, siempre un día antes, dos días antes, no me acuerdo, teníamos que acarrear en bolsas al centro. (Entrevista 2015)

El testimonio oral de Mónica da cuenta del trabajo organizado de estas mujeres, que vieron en la acción conjunta una posibilidad para desafiar las restricciones de su contexto e irrumpir con su mensaje político contrahegemónico en un momento de aparente festividad. Aprovechando las oportunidades que les ofrecía su situación histórica y haciendo un hábil uso de los códigos y signos que circulaban en ese instante preciso, Mónica y sus compañeras de “Mujeres por la Vida” inventaron una acción que les permitiera reflotar la denuncia de la tiranía disfrazada de juego. Mónica continúa su relato, la logística -como me cuenta- fue perfecta. Todas iban por separado, a distintas horas para asegurarse de no ser descubiertas. Ayudadas por la complicidad de algunas simpatizantes, enteradas del plan, las mujeres ingresaron a la sede de la Democracia Cristiana, lugar desde el que lanzarían las pelotas.

Así que íbamos todas por separado y entramos de una y a distintas horas y subíamos al último piso que yo había conseguido con la Gracia Valdés, la hija de Gabriel Valdés, que nos dejara entrar porque íbamos a hacer una pequeña acción desde los balcones. Nunca supo bien de qué se trataba. Sí, por supuesto, me dijo, si yo estoy contra todo esto. Cómo se te ocurre que no, entra nomás. Llegamos donde la DC, de una y con bolsas, con bolsas así, cada una subiendo en distintos momentos y era en el piso catorce, doce, no me acuerdo donde estaba la DC. Entonces llegamos y cuando ven que vamos entrando cada vez con más bolsas empiezan a sospechar y a asustar y nos dicen no, no, no, no, no, esto parece que no, no, no, no, no, entonces la Gracia Valdés que terminó perteneciendo nuestro grupo nos dijo: suban al piso en que están los sindicatos, tres pisos más arriba, digan que van por orden mía, entren

nomás de a una. Entramos con las bolsas, entramos con las bolsas, siempre de a una. Y llegada la 1:00, porque siempre era a la 1:00, porque se da la hora donde había más gente, 1:00, 1:30 la gente salía a almorzar. Por el almuerzo y porque había más gente en la calle, la hora en que había más gente en la calle. Entonces de ahí, de ese piso comenzamos a tirar las pelotas y la gente al comienzo creyó que iban a vender pelotas po, cómo era el fútbol entonces no se dieron cuenta hasta yo diría un cuarto de hora después, que todas las pelotas decían *patea a Pinochet* y de ahí comenzó la pelotera abajo. Y cuando ya habíamos largado todas las pelotas, yo pesqué la grandota y entonces el que estaba de mozo que estaba un poco espantado de lo que estábamos haciendo, me dice no eso sí que no, porque usted comprende que con esta mata a alguien que esté abajo. Esta es muy grande, va a matar a alguien señora. No, lo siento mucho le dije yo pero esa va y la tiré y esa fue la última que cayó y ahí desaparecimos todas. Ninguna. Esa fue perfecta, la hicimos de manera perfecta, porque ninguna cayó detenida, ninguna. Y lo hermoso también, creo yo, de las cosas más acertadas que hicimos. Esas pelotas todo el mundo comenzó a patearlas. Terminaron en poblaciones, terminaron en todo Santiago las famosas pelotas, porque eran muchas y se quedaron todavía algunas dando bote por mucho tiempo en las poblaciones. (Entrevista 2015)

El relato concluye una vez más con el esbozo de una pequeña sonrisa de satisfacción en el rostro de Mónica. “Esa fue perfecta, la hicimos de manera perfecta”, me cuenta, acentuando que ninguna de las involucradas cayó detenida. Las pelotas con el mensaje de *patee a Pinochet* circulando por la ciudad, dando bote en las poblaciones diseminaron el mensaje de resistencia de sus protagonistas, lo reprodujeron como un eco que duro “por mucho tiempo”. Por último, la pelota saltarina con la indicación de *patee en la guevas a Pinochet*, que Mónica –pese a la resistencia del mozo- insistió obstinadamente

en lanzar, coronó la acción con un mensaje de afrenta directa a la virilidad del dictador, como si su protagonista estuviera gritando *¡pateemos todas las formas de dominación!* De esta manera la potencia subversiva de la acción de pelotas de fútbol extiende sus flujos hasta el presente. Finalmente, llega el turno de la acción de lanzamiento de pescados en Tribunales, sin profundizar demasiado en los detalles de su desarrollo, se detiene por sobre todo en los efectos de la performance:

La otra cosa que yo encontré muy interesante fue lo de los tribunales. Y ahí caí detenida yo, caímos varias detenidas. Era muy divertido, porque cuando íbamos en el furgón detenidas iba un pobre señor al lado mío que lo único que hacía era, pero un lamento interno, y yo sabía que no podía pertenecer al grupo nuestro porque, ¿qué tenía que ver un hombre en todas estas cuestiones? -*¡Yo no sé porque he caído detenido! ¡Por ustedes! Esto es el colmo, yo tenía que hablar, tenía un litigio, tenía que defender mi causa y ahora me llevan con ustedes detenido. ¿Qué tengo que ver yo con todo esto?* Esa parte de las cosas que hacíamos, y como te digo eso y lo de los tribunales, sí esos fueron más guiados o inventados por mí. (Entrevista 2015)

En esta oportunidad, a diferencia de la performance de pelotas de fútbol, Mónica cuenta que cayeron varias detenidas, entre ellas un señor que nada tenía que ver con el asunto, juicio que según recuerda Mónica el mismo emitió. En efecto, se pregunta ella, “¿qué tenía que ver un hombre en todas estas cuestiones?”. La acción paródica de este colectivo de mujeres arrastra sin querer a la seriedad masculina y civilizatoria. En *El vuelo de la memoria* Mónica narra los pormenores de la acción que se llevó a cabo en 1987, ya próximo el fin de la dictadura:

El país entero yacía impotente ante un Poder Judicial que sumiso a la dictadura, permanecía indiferente ante las atrocidades que día a día

ejecutaban las llamadas Fuerzas de Orden y la siniestra CNI. . . Decidimos, entonces, las Mujeres por la Vida, realizar un acto dentro de los tribunales. La operación consistía en entrar al Palacio de los Tribunales llevando bolsas de pescados podridos que a la hora de más afluencia y desde el segundo piso que daba a la gran sala tiraríamos al piso de mármol, extendiendo simultáneamente, un lienzo que decía: “El Poder Judicial está podrido”. El día anterior juntamos pescados y conchas de mariscos y una treintena de nosotras vestidas con nuestras mejores ropas entramos de a una, a los Tribunales. Yo me coloqué un abrigo de visón de mi madre y, con mis tacos altos, parecía una adinerada. Entramos al Palacio, subimos por la escala y a la hora convenida extendimos el lienzo y dejamos caer pescados y conchas de mariscos que al resonar en el piso causaron gran estrépito. Se armó un escándalo y los guardias del Tribunal arrancaron el lienzo y se tiraron contra nosotras. Muy pocas lograron deslizarse por las escalas. Yo fui llevada en vilo por dos fornidos guardias que me entregaron a los carabineros. (249)

Una vez más la sumisión e indiferencia frente a los horrores de la dictadura gatilla la voluntad de intervención de Mónica y sus compañeras de “Mujeres por la Vida”. Esta vez la acción subversiva contra el poder fue llevada a cabo en el espacio simbólico de su producción. El lugar es violado e infiltrado por un grupo de mujeres dispuestas a denunciar la podredumbre y complicidad del poder judicial con las atrocidades de la Junta. Las mujeres vestidas elegantemente, resguardadas tras un disfraz de clase social, ingresan sin problemas a un espacio del que fueron históricamente proscritas, para desordenarlo, intervenirlo y contaminarlo con la masa de pescados y mariscos podridos que buscan exhibir y representar su inmundicia.

El tramado de las memorias de Echeverría con las categorías y perspectivas de análisis ya esbozadas, nos permiten develar la cualidad performática de sus acciones en varios niveles: en primer lugar actúa en la dislocación de la identidad femenina cifrada por la dictadura y por el marco estructural de dominación masculina. De tal manera que, las intervenciones de Echeverría actúan subvirtiendo la construcción occidental de un ethos femenino, organizado por las estructuras objetivas y cognitivas en un marco de dominación masculina (Bourdieu, 1998). La autora, altera la distribución simbólica de lo femenino y masculino y contraviene una tradición de pensamiento que ha imaginado a las mujeres en el lugar de la negatividad. Su intervención provoca una inflexión en la manera en cómo tradicionalmente se representa el cuerpo y la identidad femenina. Así su participación pública y política desafía la hegemonía patriarcal que niega su presencia. De esta manera su acción se traduce en una práctica cultural agenciadora de lo femenino subalterno en el seno de una sociedad patriarcal. Sus performances emerges en medio de un escenario performativo, atravesado por tramas económicas, sociales y políticas. Pero ese mismo espacio que habilita su emergencia es simultáneamente erosionado por la performance, que devela la vulnerabilidad de su normatividad. En coherencia con la propuesta de Taylor “los escenarios, en tanto encapsulan el establecimiento de la situación y la acción/comportamientos, son estructuras, fórmulas que predisponen ciertos resultados y, sin embargo, permiten inversiones, parodia, cambio” (Taylor, 2015 70).

En otro nivel, la acción paródica, altera la construcción terrorífica e implacable del dictador y transforma el cuerpo del pánico de la dictadura en un cuerpo riante. La realización simbólica de la performance abre la vía para pensar otras formas de manifestación política e interrumpe transitoriamente el miedo ilimitado que provoca la experiencia catastrófica de la dictadura. Se confirma y renueva así la necesidad que plantea Richard de reformular las preguntas en

torno al significado y el rol del arte en un contexto en el que el marco de experiencias, significaciones y relaciones sociales había sido devastado (2007).

## **2. El humor táctico**

La razón patriarcal ha impreso en la cultura occidental la represión del cuerpo y del juego como parte de su estrategia de control. Este lenguaje de la “seriedad civilizatoria” y su inhibición de la risa y el placer -nos cuenta el historiador Maximiliano Salinas- se habría consolidado en Chile a partir de la consagración de la República, como estrategia del poder para la instalación del orden nacional. Este orden, habría perfeccionado sus tecnologías durante el siglo XX a través de “formas políticas [que] incluyeron . . . la matanza de la Escuela Santa María de Iquique en 1907, la creación del cuerpo de Carabineros en 1927, la ley de Seguridad Interior del Estado de 1937, la ley de Defensa Permanente de la Democracia de 1948, y el sangriento golpe de Estado de 1973, entre las más significativas” (133). Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos desplegados por la voluntad patriarcal y la estricta seriedad de las clases dominantes, la risa logró colarse y reproducir su carcajada en espacios populares, en bocas de sujetos subalternos, que nada tenían que ver con la solemnidad de los asuntos del Estado.

La risa pasa entonces a formar parte del universo de categorías ubicadas en el negativo de lo masculino dominante. La risa, como las mujeres, es proscrita al universo de lo fútil y lo degradado. En efecto, la reflexión de Salinas en su ensayo *De Atenea a Afrodita: La risa y el amor en la cultura chilena* emplaza a pensar la risa como propiedad de lo femenino. Para reforzar esta idea el autor señala que “desde la perspectiva del discurso de los varones, la risa y la comicidad pasaron a ser algo considerado inquietante e incluso tabú, prohibido”, en tanto debilitaban la fuerza y las energías del hombre para el ejercicio de la guerra (63). El origen de esta distinción fundada en la cultura

occidental –explica Salinas- estaría narrado en la *Ilíada* y tendría su fundación mítica en la disputa entre Atenea, diosa de la fuerza y la razón, no nacida de madre, “engendrada por el solo cerebro del Padre-Rey” (Irigaray 36) y Afrodita, nacida de la espuma del mar. El episodio se inscribe durante la guerra de Troya. Cuando Atenea tuvo la iniciativa de agredir a Afrodita, ésta última, “herida, terminó aconsejada por Zeus de despreocuparse de la guerra para dedicarse a los “preciosos secretos del matrimonio” (Canto V). En la visión política de Homero, entonces, el amor y la risa debían quedar en el ámbito derrotado de lo privado” (Salinas 23). Salinas resume su reflexión de la siguiente manera:

Creo que todo esto se puede concebir o representar como el paso de Atenea a Afrodita. El tiempo de Atenea se identifica con el de la Edad Patriarcal y del emocionar patriarcal. Ella es la Mujer seria. Ella es la diosa de la Razón y la Fuerza. Por la Razón o la Fuerza. ES la diosa de la República de Chile. Es la diosa que no ríe. Es la diosa de los Héroes (la fuerza) y de los Sabios (la razón). La diosa del patetismo (la búsqueda del bien) y del didactismo (la búsqueda de la Verdad). Y ahí no hay risa. ‘La verdad y el bien no mueven la risa’. (121-122)

De su análisis se desprende entonces que la risa, como expresión afrodisiaca, es incompatible con la existencia pública y el ejercicio político. Las mujeres y la risa son categorías que deben permanecer relegadas al universo de lo doméstico y lo privado, con el fin de no intervenir en los asuntos serios del Estado. De tal manera que, interpretar la participación de Mónica Echeverría y “Mujeres por la Vida” en la escena pública nos obliga a evaluar sus performances como un doble acto de subversión; las mujeres irrumpen en el espacio socialmente vetado para ellas y lo hacen nada menos que riendo y esparciendo la risa. Así, las acciones de Mónica Echeverría y Mujeres por la



Vida, dejan en evidencia la potencia del recurso del humor como táctica del lenguaje y desarticuladora de la heteronormatividad acogida y reforzada por la dictadura. A propósito de lo anterior señala Mónica Echeverría:

Lo interesante de mujeres por la Vida fue que yo creo que hicimos pero muchos actos, acciones, -escritos también, pero acciones sobre todo- contra la dictadura que tuvieron gran espectro, y que los hombres no habrían sido capaces de hacerlo. Estaban los hombres un poco desperdigados, demasiado también- fijate que feo lo que voy a decir- pero, demasiado hundidos, demasiado maltrechos. Entonces aparecen estas mujeres, que deciden que hay que hacer algo, porque como no habían medios de comunicación, como no teníamos nada, ni radios, ni periódicos, ni revistas, teníamos que hacer otra clase de cosas. (*Radio Tierra*, Entrevista 2011)

Por una parte, la autora reconoce la singularidad del carácter de las acciones del colectivo, que según ella misma señala “los hombres no habrían sido capaces de hacerlo”. De esta manera la reflexión de Mónica se cruza con la interpretación de Salinas de la risa como propiedad de lo femenino. En efecto, Mónica reconoce que las acciones que emprendieron “los hombres no habrían sido capaces de hacerlas”, porque estaban “hundidos”, “desperdigados” y “maltrechos” y porque probablemente la posibilidad del humor como táctica de protesta, no era un recurso que estuviera dentro de los códigos hegemónicos de participación política. Por otra parte, el análisis de Salinas produce la impresión de la risa como un recurso mitigador, que distrae de las redes materiales y afectivas del poder, pero que no necesariamente las enfrenta. La risa aparece así como una potencia más enlazada a manifestaciones amorosas y eróticas, que como una herramienta de subversión política. Considero, por el contrario que la risa y el humor en las acciones de Echeverría, estarían

asociadas a movimientos más erráticos, complejos e indeterminado; la risa no como antídoto, sino que como manifestación de la imposibilidad del decir, como un proceso doloroso y liberador en el encuentro con la verdad, como confirmación de la presencia del cuerpo versus la supremacía del logos masculino, potente en su efecto desestabilizador de sentidos. Así, Mónica continúa en su reflexión:

Y ahí fue cuando yo creo que el humor a través de la acción puede causar un impacto y desorientar a la dictadura, y eso fue lo que nos pasó: se desorientaron, no creyeron jamás que estas cosas que estábamos haciendo iban a tener tal impacto. O sea creo que el humor, y es así en el mundo oye, cada vez que aparecen los escritores con humor, las comedias en Francia con humor, es porque va en contra algo establecido, que no tienen como aplacarlo, como demostrarlo. (*Radio Tierra*, Entrevista 2011)

La risa y el humor, aparecen entonces para Mónica como un medio eficaz para alcanzar el propósito de desorientar a la dictadura, o como ya se dio cuenta en una cita anterior, para imaginar que existen otras armas para luchar. Precisamente sobre la efectividad de la risa y su relación con el miedo y el poder, reflexiona extensamente el antropólogo francés Pierre Clastres. *La sociedad contra el Estado* (1978) dedica el capítulo “De qué se ríen los indios” a resolver esta interrogante. Partiendo del análisis de dos mitos recogidos de los chulupíes (pueblo indígena ubicado al sur del Gran Chaco), que tienen como protagonistas a un chamán y un jaguar, llega a la conclusión de que éstos se burlan de aquello que temen.

Los chalupíes realizan al nivel del mito lo que les está prohibido al nivel de lo real. . . Se trata por lo tanto, para los indígenas, de cuestionar, de

desmitificar a sus propios ojos el temor y el respeto que les inspiran jaguares y chamanes. Este cuestionamiento puede operar de dos maneras: sea realmente, y entonces se mata al chamán considerado demasiado peligroso o al jaguar encontrado en la selva; sea simbólicamente, por la risa, y el mito (desde entonces instrumento de desmitificación) inventa una variedad de chamanes y jaguares tales que uno pueda burlarse de ellos, despojados de sus atributos reales para encontrarse transformados en idiotas de la aldea. (130)

Según lo anterior, el mito posee una función catártica, de liberación del miedo a través de la risa. Ejercita en una dimensión simbólica aquello que no es capaz (por temor) de materializar en la realidad, pero “revelando en la risa un equivalente a la muerte, nos enseña que, entre los indígenas, el ridículo mata” (132). La risa, bajo esta función de conjurar en el lenguaje aquello que es impensable en el plano de la realidad, se transforma en un dispositivo desestructurante, que introduce una fisura en lo que conocemos como el orden de las cosas.

Cuando Echeverría planeó la acción de la “Operación chancho”, debió haber operado un procedimiento similar. Ella misma señala el propósito en la evocación del hecho: “La idea es que un grupo de jóvenes, en los que están mis dos hijos, abran la puerta de la caja y el furioso chancho salga corriendo por la congestionada calle a la una, hora de colación de empleados y patrones. Asombrados, los tranquilos transeúntes, se darán cuenta en esa forma que el temible dictador-candidato no es más que un ridículo chancho gruñente” (*El vuelo de la memoria* 201). Así, como el mito de los chalupíes buscaba por medio de la risa deshacer el poder que el maestro y el jaguar ejercían en la comunidad a través del miedo (puesto que ambos poseían el poder de matar), la “Operación chancho” fue un intento por desarmar un poder que parecía

absoluto. Desenmascarar al dictador, exponerlo a la risa colectiva y a la humillación social, representaba en ese entonces también un ejercicio de poder; “sobre el poder pretendidamente ilimitado del tirano, significaba diluir su esfuerzo por inspirar temor, respeto, incluso odio, pero sin duda nunca ganas de reír” (Clastres 129). La revuelta de estas mujeres desmontó así el siniestro escenario. Sustitución del cuerpo por el puerco. Echeverría concluye: “No creo que esta operación subversiva haya servido para restarle votos a Pinochet, pero -dentro del desaliento que nos embargaba- sin duda alivió tensiones, nos hizo reír y posiblemente imaginar- como se comprobó más adelante- que existen otras armas que las de fuego para luchar” (*El vuelo de la memoria* 203).

Refrendando esta perspectiva, Foucault también afirma en su prólogo a *Las palabras y las cosas*, que la risa tiene esa fuerza desconcertante, que “sacude todo lo familiar en el pensamiento. . . trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” (1). A partir de su referencia a un texto de Borges, Foucault explica cómo la yuxtaposición de categorías impensables, sobre la superficie sólida de una enciclopedia china, termina por socavar, no las relaciones entre una y otra definición, sino que la estructura misma sobre la que reposan los conceptos. El quiebre de esta estructura es determinante para fijar y comprender su cualidad de lugar construido, quedando al descubierto a través de este procedimiento, los sistemas que en una relación espacio tiempo, organizan los códigos fundamentales de la cultura, y por último, la episteme que hay detrás de la producción de estos sistemas de conocimiento. En palabras de Foucault:

lo que se intentará sacar a luz es el campo epistemológico, la episteme en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hundan su

positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad; en este texto lo que debe aparecer son, dentro del espacio del saber, las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento empírico. (7)

Este develamiento de las estructuras de poder que están detrás de las formas de inteligibilidad social, está también presente en la noción de “inversión paródica”, que ya vimos a partir de las propuestas Butler y Preciado. En efecto, vimos cómo la reapropiación paródica de términos y subjetividades descartadas por la heteronorma, tenían el efecto de desnaturalizar prácticas y creencias normativas del género. La reapropiación lingüística y material de categorías identitarias -aparentemente sustantivas- aparece ante las diferencias y relaciones jerárquicas como estrategia de autoafirmación (*El género en disputa* 243). A propósito de las interacciones y presiones que constituyen los espacios de saber, vimos también que la concepción binaria del lenguaje y su reproducción a través del discurso –histórico-filosófico-científico- produce relaciones de asimetría en todos los niveles de la estructura social. Estas relaciones de dominación trabajan, por supuesto, también sobre los cuerpos, presionan sobre nuestros afectos, relaciones y subjetividades, creando la ilusión de “condición natural”. De tal manera que, cualquier alteración de este orden de las cosas, cualquier actuación fuera del marco normativo, contribuye a “desordenar la pieza”. Mónica precisa esta necesidad y con ella destaca el rol de la rebeldía, como una figura, una potencia imprescindible para revelar estas redes de significación. Con convicción afirma, “por supuesto que las ovejas negras son muy importantes, ¿ah? Porque indican lo que está mal. La rebelión más difícil es la rebelión contra la familia, contra lo que representan los padres, los abuelos. Las ovejas negras son como adelantados que están diciendo: esto no está bien. Si yo me fui, y si fui contraria a todo eso, habiendo pertenecido, es que algo está podrido en ese mundo”. (*La Nación*, Entrevista 2006)

Enfrentar la propia clase social, subvertir los estereotipos de género, reconocer y apuntar esa putrefacción, que para Mónica está en la base de la distribución del poder, no es un camino fácil. Menos cuando ese desafío implica la afrenta a la propia familia. La misma Mónica advierte que no hay rebelión más difícil esa. La interacción entre cuerpos, carne y afectos se desborda en esta relación. Sin embargo, la necesidad de desbaratar ese mundo, de exhibir y contrarrestar la putrefacción es más fuerte. La afectación orgánica, corporal, el temblor de la carne, que provoca la certeza de que “algo está podrido en ese mundo” se sobreponen a esa dificultad.

Siguiendo este principio, las performances de Mónica Echeverría fueron puestas en escena que, en el pasado, erosionaron los límites de su espacio de producción. Pasados más de 30 años, las memorias sobre estas acciones continúan liberando sentidos en el presente. Hasta hoy la atención sobre sus memorias y sobre el dispositivo retórico performático del humor desorientan las narrativas hegemónicas iluminando prácticas micropolíticas y experiencias de transformación de relaciones de dominación. En efecto, el dispositivo retórico del humor como táctica de acción política construyó un discurso atractivo, provocador, espectacular en un sentido teatral. Sin embargo, su potencia y su cualidad performática residen en aquello que lograron desmontar, en el abismo que introdujeron en la realidad. Sobre la superficie socavada vacilaron las figuras y los poderes. La fisura de su intervención fue ejecutada tanto a nivel simbólico como material. Recordemos las palabras de Echeverría: “yo creo que el humor a través de la acción puede causar un impacto y desorientar a la dictadura” (*Radio Tierra*). En efecto, la infiltración de un chanco vestido de general en pleno paseo ahumada, o la descarga de pescados y mariscos fétidos en el edificio de Tribunales, desataron el caos público y activaron un

despliegue de fuerzas destinadas a reprimir las acciones, a restituir el orden, a cortar los flujos que se dispararon de estas iniciativas.

Dentro de los Tribunales reinaba un caos total. Los altos magistrados, los abogados, los actuarios y el público en general no lograban esquivar cabezas de pescado, conchas de mariscos, pedazos de sangrantes aletas descompuestas. Y el hedor se extendía desde la sala hasta las oficinas . . . Dicen que, hasta una semana después, la fetidez continuó impregnando el alto tribunal y fue el comentario obligado de diarios y revistas que –como siempre- le echaron la culpa a desalmados de izquierdas que no respetaban las leyes vigentes. (*El vuelo de la memoria* 249)

Es así como las performances de Echeverría y “Mujeres por la Vida”, entre tantas otras imposibles de abarcar en este trabajo, asumieron el acto de representar situaciones de injusticia, experiencias de rechazo o atacar un rol para fines que iban más allá de lo estético. A través del dispositivo desestructurante del humor, el juego, la ficción y la acción simbólica, se exhibieron verdades profundas, se desmantelaron estructuras que parecían petrificadas por el poder, y quién sabe si detrás de esas acciones había una invitación, un llamado a la ejecución de otros gestos reales, efectivos, posibles, pero quizás impensables en un tiempo en que los cuerpos estaban secuestrados por el pánico.

El dispositivo retórico del humor, se articula entonces como trampa, astucia y como práctica determinada por la ausencia de poder, como un “arte hacer del débil”, en oposición a la estrategia regida por el principio de poder. En palabras de DeCerteau, “las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo, en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que

introduce en los cimientos del poder” (45). Esta “hábil utilización del tiempo” tiene que ver con aprovechar los recursos que ofrecía el mismo contexto, con la astucia y la inventiva para burlar las estrategias del fuerte, “propietario del teatro de operaciones” (24). En efecto, Mónica Echeverría se sirvió de la desconfianza masculina y la subvaloración de la potencia subversiva de su género para ingresar sin restricciones en el escenario público. Asimismo, vio en el dispositivo retórico del humor una oportunidad para expresar su oposición y revelar abiertamente su repudio a la dictadura y sus líderes, desorientando la respuesta represiva de las autoridades. Al respecto señala la propia Mónica, que “pese a que la dictadura nos acalló –a que nos aterró, al menos por mi parte–, lo que yo hice contra ella fueron actos de arte y de humor: usé esas dos armas en vez de bombas” (*Revista PAT* 48). En suma, la hábil sustitución del dispositivo de la violencia por esas dos armas que ella distingue como el arte y el humor, le permitieron conducir su cuerpo, su carne y sus afectos hacia un escenario inapropiado para su género, y articular lo indecible, lo prohibido con un lenguaje irreverente e inusual para el poder.

La misma idea está presente en el texto de Josefina Ludmer, “Las tretas del débil” (1985), donde examina los movimientos, disfraces y espacios de resistencia utilizados por Sor Juana Inés de la Cruz en su carta de respuesta a Sor Filotea (quien firmaba bajo el seudónimo de Obispo de Puebla) para defender su transgresión al ocupar un lugar, como mujer, en el campo del saber, en una situación histórica y discursiva en que esto no era permitido. En su ensayo, la autora establece que “saber y decir, demuestra Juana, constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo” (48). Ludmer propone entonces en su análisis, que a través de la alternancia, posición y uso táctico de ambas acciones, saber y decir, Sor Juana estaría disfrazando una práctica prohibida



para ella, como mujer y en su tiempo. La treta dice la autora, otro “arte de hacer del débil”,

consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él. Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. (53)

De la misma manera, las performances de Mónica Echeverría y de “Mujeres por la Vida” incorporan la treta o el uso táctico de saber y decir. La denuncia política se disfraza de juego a través del recurso del humor, torciendo de esa manera la relación entre política y lenguaje patriarcal, y mujer y espacio público. Lo performático de sus acciones residiría justamente en ese ejercicio de articular realidades que son contradictorias desde la perspectiva de la heteronormatividad. Ese movimiento es llevado a cabo a través del juego, que no es otra cosa que la máscara de un profundo descontento frente al orden establecido por el poder militar y patriarcal.

### **3. Cuerpos rientes en resistencia**

¿Es posible pensar la táctica del humor como un dispositivo retórico performático y feminista? ¿De qué manera la propuesta de Mónica Echeverría, responde a la necesidad expresada por Nelly Richard de “traducir la conciencia y experiencia de lo no-masculino con palabras de mujeres (a-propiadas e inapropiables)?” (“Feminismo, experiencia” 740). Al comienzo de esta investigación establecí la necesidad de reconocer el dispositivo retórico del humor y la risa en otras prácticas críticas de mujeres, con el propósito de

articular lo que reconozco como un lenguaje propio, una táctica o marca específicamente feminista de poner en acto la potencia subversiva de los afectos. En este sentido, me propuse observar algunos ejemplos en que el uso de este dispositivo retórico alcanzara una cualidad performática, habilitando distintas posibilidades de descolonización del cuerpoheteronormado. Ya sea para establecer una relación con lo político y lo público, con el propio cuerpo o con la autoridad, el objetivo es reconocer en el dispositivo del humor una vía para la transgresión de realidades opresivas, al servicio de la acción individual y colectiva.

### **3.1. Gabriela Mistral/la maestra del humor burlesco**

No es anecdótico que el historiador Maximiliano Salinas haya escogido el nombre *La risa de Gabriela Mistral* para titular su historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica. Dibujar la risa en la figura de Mistral es un gesto que a simple vista puede parecer desconcertante, incluso subversivo, contra todo esfuerzo histórico e institucional por convertirla en personaje tosco y carente de sensualidad. Durante largo tiempo fuimos testigos y receptores de su transfiguración y síntesis en identidad simplificada, autora de rondas, mujer doliente y devota, por último inmortalizada en la denominación madre de la patria, y los sucesivos imaginarios, posibles de desprender de semejante título.<sup>22</sup> Como señala el filósofo chileno Patricio Marchant, “la Mistral aparece en la mitología chilena -en la mitología popular y en la mitología literaria-, y esa forma de aparecer es la que nos interesa, como la *Madre por excelencia* (en la mitología popular y no pocas veces en la mitología literaria, al lado y en

---

<sup>22</sup>Soledad Falabella en el primer capítulo “Usos y abusos de un ‘suplemento’ llamado ‘Gabriela Mistral’” de su libro *¿Qué será de Chile en el Cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral* (2003) realiza un análisis exhaustivo acerca de los distintos agenciamientos que ha tenido el nombre de Gabriela Mistral en la cultura, y de qué manera se ha hecho una tergiversación de su figura para el aprovechamiento de fines institucionales. Véase también Patricio Marchant en *Desolación. Cuestión del nombre de Salvador Allende* (2000).

competencia con la Virgen María)” (226). Por su parte, Soledad Falabella, es clara en precisar cómo la dictadura cívico militar sirvió a la construcción de esta imagen mítica de Mistral “madre de la patria”, en lo que reconoce como un aprovechamiento “por parte de los aparatos institucionales con el fin de promover un nuevo ethos familiar-nacional” (*¿Qué será...?* 21). Es así que, frente a la imposibilidad de ignorar la presencia innegable de la autora en la escena cultural chilena y latinoamericana, se optó por instrumentalizarla, torcerla e inventarla al servicio del proyecto nacional de la Junta de Gobierno del 73. Lo cierto es que a partir de entonces paladeamos el sabor de un recuerdo celeste e insípido, detenido en el universo de rondas infantiles blanqueadas en favor de un proyecto de chilenidad minuciosamente trazado, y ejecutado. A partir de esta estrategia la autora fue suprimida de su pensamiento crítico y social, y reducida a la construcción estereotipada de la “Madre por excelencia.” También el poeta Clemente Riedemann escribió maravillosamente el encuentro con esa Gabriela Mistral marca registrada.

Me la pusieron fome y dura sobre el pupitre  
Con cruces ahogada bajo una capa de barniz amarillento. . .  
Me la pusieron profesora y no poeta, ovalada  
En estampitas, con su Pentateuco y sus tacones  
Hundiéndose de a poco en lodos meridionales.  
¡Cuán áspera y fea me la leyeron!  
Nunca pudo viajar conmigo su equipaje. (10)

La imagen que proyecta el poeta es la de Mistral sobre el pupitre en textos escolares, resumida y endurecida por el currículum nacional, purgada de deseo, e inmaterializada en una abstracción sin cuerpo, carente de sensualidad. Sin embargo, un análisis crítico y riguroso de su obra ha permitido observar, por el contrario, que lejos de la Mistral “fome y dura sobre el pupitre” existe una

subjetividad rebelde que articuló la escritura poética como un lugar de performance y resistencia. Ejemplo de ello es *La Bailarina*, que “baila riendo su cabal despojo”, mientras se desprende de tiempos, lugares, edades y recuerdos. “Se soltó de su casta y de su carne/ sumió la canturía de su sangre/ y la balada de su adolescencia” (párr 5 línea 4). *La Bailarina* se configura así como un cuerpo, que con el placer de la risa, ejecuta la transgresión de un cuerpo de mujer imaginado y autorizado por la comunidad que lo observa.

En efecto, retomando la atención sobre el título del libro de Maximiliano Salinas, el autor confronta la versión estereotipada de la autora áspera y severa, afirmando que “Gabriela se reía a toda boca. Con gusto. Y lo hizo con una risa juguetona, divertida y burlona especialmente frente a los políticos e intelectuales estirados de Chile y de Iberoamérica. Ella era maestra del humor burlesco” (10). Luego, para dar cuenta de su reflexión, cita a las palabras de la propia autora registradas por su biógrafo Volodia Teitelboim: “Déjeme que haga algunas bromas: he despachado hoy legalizaciones y poderes y tengo la ironía fácil, y la ironía de mi, que me es gustosa y que usted no me conoce . . . [Jugar] es bueno con los ceñudos y solemnes, y a mujeres y niños nos place la diversión con la cólera ajena, mientras más ilustres mejor” (ctd. en Salinas 10). Vemos así cómo la performance escritural de Gabriela Mistral expresa y reconoce la valoración y uso del dispositivo retórico de la risa y el humor como una táctica de afrenta al poder y como una forma de llevar a cabo la transgresión del cuerpo aprisionado por límites discursivos y materiales.

### **3.2. Úrsula Suárez/la santa comedianta**

Otro figura que usó el dispositivo retórico del humor para ensayar una subjetividad rebelde, es la monja y escritora Úrsula Suárez, quien vivió en el período colonial chileno entre los siglos XVII y XVIII. Precisamente, el ensayo

“Úrsula Suárez: Rebeldía y resistencia ante la figura masculina en Relación autobiográfica” (2010) analiza el carácter rebelde de la autora a partir del discurso que produce en su *Relato autobiográfico*. En él describe la resistencia que le provocaban los hombres y la idea del matrimonio y, cómo este rechazo lo condujo a través de la burla y la risa. Así, las memorias de Úrsula Suárez recogen algunos episodios que detallan anécdotas y experiencias de burla hacia aquellos sujetos por los que sentía aberración, y que inevitablemente me remiten a las maniobras discursivas y al relato autobiográfico de la propia Echeverría.

Como da cuenta Sergio Martínez, la misma autora fija el origen de su desprecio hacia los hombres en una conversación que escuchó de niña. En ella se hablaba de un hombre que había engañado a una mujer, situación que aparentemente provocó una impresión irreversible en la experiencia subjetiva de Suárez. A partir de ese momento, cita Martínez, “se promete que no pasarán cuatro días sin ponerse manos a la obra y empezar a vengarse de “cuantos pudiese su habilidad”. Para hacer válidas sus palabras la autora relata con orgullo el momento en que se burla del primer hombre, que aunque una burla de niña “inocente”, la llevó a cabo con éxito” (96). No puedo dejar de observar aquí la correspondencia entre Mónica y Suárez, puesto que ambas anidan el nacimiento de su rebeldía en un recuerdo de infancia. En el caso de Mónica, como ya vimos, ésta fija en relación a una sensación de abandono, mientras que en Suárez tiene que ver con la intolerancia frente al engaño.

Esta y otras memorias son registradas por la autora en su autobiografía, que de acuerdo al uso de la época, debía ser dirigida a su confesor. Como señala el mismo Martínez, la escritura de las mujeres hasta la época colonial, era todavía muy restringida y en los casos que se daba era una práctica exigida y controlada por los hombres, particularmente si se trataba de mujeres religiosas

(Martínez 92). Al escribir, no sólo debían dirigirse a los hombres, sino que además representarse en minusvalía respecto a ellos. Sin embargo, advierte el autor, algunas mujeres, aprovecharon hábilmente la escritura a través de recursos retóricos como la excesiva humildad, para burlar la censura e instalar sus visiones sobre el mundo (93). Tal es el caso, ya referido de Sor Juana Inés de la Cruz. Precisamente, Josefina Ludmer orienta su análisis a desvelar lo que ella interpreta como “ciertas tretas del débil en una posición de subordinación y marginalidad” (47-48). De la misma manera, Úrsula Suárez aprovecha la táctica de la humildad para inscribir su rebeldía ante distintas identidades y formas de poder y fijar su rechazo a la figura masculina.

Por otra parte, la ensayista chilena Adriana Valdés, reconoce una segunda propiedad subversiva en el registro escritural de la religiosa. En relación a otras escrituras de monjas cuyo temple era más melancólico y sufriente –dice Valdés–, la de Úrsula Suárez aparece como un ejemplo excepcional. Según el comentario de la autora, “era una monja que se ‘finaba de la risa’, como decía ella, sin dejar por eso de amar, en su muy particular y galana manera, al Dios Esposo” (154). Luego agrega a propósito de esta relación, que “cuando la invita la santidad, la invita como es, “disparatada”, pues le hace falta en el cielo “una santa comedianta” (160). De esta manera, Úrsula Suárez emerge como una subjetividad riente e indisciplinada con el estereotipo de mujer y religiosa de su tiempo.

Asimismo, Valdés destaca en la escritura de Suárez lo que reconoce como “una fuerte carga corporal y sensorial, con imágenes impregnadas de emotividad y temperamento” (159). Recordemos que para el performance entendida como epistemología el cuerpo es visto como lugar de conocimiento, como una superficie portadora de sentidos, “un eje transemiótico de energías pulsionales”, abierto a la circulación de formas de “subjetivación rebelde” (Richard, *Márgenes e instituciones* 15). Esta perspectiva nos conduce finalmente a la comprensión

de “el cuerpo como locus de transmisión y producción epistemológica” (Falabella, “El cuerpo indecible” 104). Teniendo en cuenta esta reflexión, ¿cuál es el cuerpo que construye Úrsula Suárez? ¿De qué manera trabaja través de la materialidad de la escritura la superficie de su propio cuerpo? Los análisis de Martínez y Valdés, así como la atención a los registros de la autora, revelan la imagen de un cuerpo deseante, atravesado de afectos, que se identifica con el placer de la risa y se regocija en su rebeldía, que resiste la falta de libertad, un cuerpo que percibe su relación de asimetría con otros cuerpos (masculinos), que resiente la desigualdad y que rechaza a quienes reconoce como sus responsables (los hombres).

### **3.3. Irina La Loca e Hija de Perra/cuerpos invertidos**

Por último, reconozco hoy, la presencia del dispositivo retórico del humor y el juego en las performances de Irina La Loca, o hasta hace poco en las de Hija de Perra. En ellas, la transgresión se realiza a través del trabajo con la materialidad del propio cuerpo, y de puestas en escena que tensionan y desmontan los mandatos de la heteronormatividad en torno al género, el sexo y la sexualidad. A través del uso de lo plástico, lo grotesco, lo viscoso, y la exacerbación del artificio del género, ambas renuevan la pregunta por “cuáles son las categorías mediante las cuales vemos (los cuerpos)” (Butler, *Cuerpos que importan* 27).

La atención crítica de estas performers –que se mueve con total desparpajo entre el mundo *under* y el académico- se ha centrado en los efectos normativos del género para el sexo y la sexualidad, y para el reconocimiento de cuerpos y subjetividades abyectas y por lo tanto excluidas del marco de inteligibilidad social. La respuesta de estas artistas y activistas ha sido precisamente la proliferación paródica de “monstruosidades”, la saturación del espacio con nuevas narrativas y ficciones a través de actos corporales subversivos y

sexualidades periféricas, que ensayan sobre sí mismas, ofreciendo el propio cuerpo como laboratorio para invocar la existencia de aquello que en términos simbólicos es clasificado como imposible.

Las performances de Hija de perra e Irina La Loca se integran en el registro del humor paródico, que exalta la irrealidad y el sinsentido de aquello que se instala como verdad. A través del juego y la “inversión paródica” las actrices articulan una puesta en escena y una performance cuyo conocimiento profundo nos revela que la monstruosidad no está en esos cuerpos abyectos, sino que en la crueldad de la mirada que observa la diferencia como monstruosidad. Por medio de la parodia y en la “citación subversiva de los códigos preformativos de género”, las performers realizan un desplazamiento de las categorías aparentemente estables del género (ctd en Preciado, “Entrevista con Beatriz Preciado” 380). De esta manera contribuyen a desbaratar el mito de la naturalización de la diferencia sexual. Recordemos precisamente el aporte de Beatriz Preciado, quien destaca la integración y utilidad de las nociones de “performance” y “parodia” en la teoría queer, como mecanismos para el análisis y desnaturalización de clasificaciones normativas. Irina La Loca e Hija de Perra se travisten para des/enmascararse como “bromas ontológicas” y dinamitar así las expectativas de una identidad sustancial.

En efecto, todos estos ejemplos tienen en común el uso de operaciones subversivas a través del dispositivo retórico y performático del humor o la inversión paródica, así como el trabajo con la materialidad del cuerpo, la carne y los afectos. Esta reflexión se conecta directamente con la necesidad relevada por Irigaray de construir un discurso propiamente femenino, “un lenguaje que no sustituya el cuerpo a cuerpo, como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañe; palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en “corporal” (41). Hablar en corporal se traduce entonces en la experiencia de



estas mujeres, artistas, escritoras, performers y activistas, en la acción de trabajar sobre la materialidad del cuerpo como una táctica de subversión de la identidad. Suárez y Mistral se realizan en la materialidad de la escritura, mientras que Hija de Perra e Irina La Loca se construyen en el juego con la materialidad de su carne, y Echeverría circula como una subjetividad rebelde entre estos dos espacios. En efecto, Hélène Cixous reafirma la escritura como performance del deseo de alteridad (Hernández 167). Como señala la autora "escribir es trabajar; ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y del otro sin el que nada está vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizado al infinito por un incesante intercambio entre un sujeto y otro; sólo se conocen y se reinician a partir de lo más lejano de sí mismo, del otro, del otro en mí. Recorrido multiplicador de miles de transformaciones" (Cixous 46). La escritura aparece a los ojos de Cixous como una superficie abierta al flujo de fuerzas errantes, contaminantes entre sí, un espacio que juega con la disolución de contornos, en constante movimiento y metamorfosis, un territorio abierto a la proliferación infinita, a la multiplicidad, por lo tanto un espacio ideal para "ser trabajado". La escritura se transforma así en dispositivo de producción y transmisión de pluralidades significantes, que ponen en entredicho la preconcepción de identidades fijas. El "escribir es trabajar; ser trabajado" se produce efectivamente en el cuerpo-texto- en la materialidad su escritura, mientras que en las performances de Echeverría y en las "inversiones paródicas" de Irina la loca e Hija de perra la operación se inscribe en el trabajo con la materialidad de la carne. El cuerpo se transforma así en un "locus de transmisión y producción epistemológica". (Falabella, "El cuerpo indecible" 104) Esto, porque en estrecha relación con el vínculo que Cixous establece entre feminidad, texto y cuerpo o escritura femenina como cuerpo recobrado, "Texto, mi cuerpo" (56) las performances de estas autoras y su conexión con la subjetividad, el arte, la resistencia y la política, constituyen un discurso propio,

un dispositivo retórico y performático que desestabiliza el poder y sus categorías normativas. Este dispositivo retórico contrahegemónico, además de introducir la pregunta por el propio cuerpo y los límites de la razón, abre una posible vía de acción para el feminismo, un espacio para la realización del deseo de multiplicidad, o como señala Kirkwood “(...) una nueva conciliación con la sabiduría, porque ¿Qué otra cosa si no, es plantear la incorporación triunfal de la fiesta a una sociedad generada, planteada y administrada en forma lúgubre?” (183).

## REFLEXIONES FINALES

Esta tesis se propuso registrar las memorias de la artista y activista chilena Mónica Echeverría para dar paso a una lectura que permitiera entender e interpretar sus acciones de protesta como performances de transgresión al género y la heteronormatividad, reforzada por el aparato represivo de la dictadura cívico-militar (1973-1990). Al inicio de la investigación me planteé distintas preguntas que fueron dando forma a cada uno de los capítulos. En primer lugar, en atención a la principal materia y trama conductora de este trabajo, abordé algunas perspectivas fundamentales para entender la interacción entre los estudios de género y el trabajo de la memoria desde una práctica feminista crítica. Esto implicó observar y analizar las memorias de Mónica desde una actitud vigilante a la proliferación de subjetividades, afectos, conexiones, presiones y desplazamientos que permitieran socavar nociones fijas de identidad y desmitificar la noción de experiencias de género totalizantes.

El primero de los descubrimientos, fue observar un tipo de registro contradictorio con la versión patriarcal de las mujeres como observadoras sumisas y pasivas, al margen de la acción política. Constatamos cómo, particularmente en el relato de sus acciones de arte y protesta, Mónica evoca un cuerpo profundamente consciente y comprometido con su tiempo, un cuerpo que no se defiende como parte del paisaje, que no se pierde en la marea del anonimato. Por el contrario, exige destacar su presencia y gritar su insatisfacción respecto al orden de las cosas. Ese grito de rebeldía aparece en ella como una marca de su consistencia, un hilo de coherencia que la acompaña desde su infancia hasta sus actuales 97 años. Así, el “¡háganme callar!” de la infancia va encontrando su equivalencia en distintos momentos de su vida. En tiempos de dictadura este grito tomó la forma de resistencia política y sus memorias en torno a esa resistencia, como se ha visto a lo largo de este

trabajo, transfieren un tipo de conocimiento portador de una conciencia y experiencia de lo no-masculino dominante. Como vimos a la luz de las perspectivas de análisis de Isabel Piper, Lelya Troncoso y Elizabeth Jelin, las memorias de Mónica Echeverría –y su revisión crítica- se traducen en una forma de acción, que hasta hoy aporta significaciones capaces de introducir fisuras en las formas de comprender el mundo. Su fuerza simbólica radica precisamente en eso que Piper y Troncoso reconocieron como “su carácter productor de sujetos, relaciones e imaginarios sociales” (67).

Por otra parte, vimos cómo la incorporación de estos repertorios heterogéneos, incompletos, contaminados de afectos, de experiencias corpóreas, contribuyen a ensuciar la narrativa institucional, tan compuesta, higiénica y purgada de deseo. Asimismo, la dedicación de un análisis sistemático a su obra, contribuye a suplir esa carencia voces de mujeres y la falta de diversidad de registros, denunciada hace más de cincuenta años por De Beauvoir y vuelta a evidenciar por autoras contemporáneas como Richard, Jelin, Piper y Troncoso en la actualidad. Las memorias de Mónica, en efecto, hablan desde otros lugares, iluminan otras zonas, se conectan con experiencias de clase y de género, con la irreverencia de su propia subjetividad, densificando así los imaginarios comunes en torno a la participación política de mujeres en dictadura. Mónica inunda y contamina la historia con su propia vida, expone como una herida abierta, sus recuerdos, su biografía, sus juicios, sus resistencias morales. Precisamente, por lo anterior, la subjetividad irreverente y contestataria de la autora, subvierte la construcción esencialista y normalizadora del género por la que irremediamente se han perdido y silenciado tantas formas de lucha e historias de rebeldía de mujeres. La incansable exposición de su inconformidad con la injusticia, con la tiranía, con lo que ella reconoce como “la podredumbre”, pero sobre todo su capacidad para poner en acto esa potencia subversiva, obligan a seguir sus huellas. A través de la escritura, del registro compulsivo de

sus memorias, de sus testimonios orales, Mónica enfrenta la indiferencia, el vano reconocimiento con que la institucionalidad artística y cultural ha mirado su obra. Su escritura se transforma así en una performance por la que conjura una y otra vez su existencia. Hay en síntesis, una primera transgresión a la amenaza de olvido con que presiona el orden discursivo, y una segunda que se opone al androcentrismo de las narraciones hegemónicas de la memoria, en que lo femenino “residual” -en palabras de Richard- logra ser integrado.

Luego de haber profundizado en las interacciones entre memoria, género y feminismo crítico, siguió el desarrollo para dar respuesta a una de las primeras preguntas planteadas al comienzo de la investigación, ¿cuál es el cuerpo que construyó la autora para insertarse en la esfera pública, como mujer y sujeto política? Esta interrogante fue abordada exhaustivamente en la segunda y tercera parte del primer capítulo. Vimos entonces, cómo en un contexto de “doble dictadura”, la experiencia de Mónica Echeverría asumió la negación como una forma de resistencia y desautorización del orden político represivo y patriarcal (Valdés 1987). A través de sus acciones puso en acto una relación de insatisfacción con el presente, movilizó la circulación de afectos, facilitó su liberación respecto a determinaciones de género y clase y encontró en el humor la vía para su realización. De esta manera, el cuerpo que construyó y habitó la autora, fue el cuerpo indisciplinado, en oposición a la imagen del “cuerpo del pánico” maquinada por la dictadura, como dispositivo de disciplinamiento y estrategia de reorganización social, en que el cuerpo de las mujeres tuvo particular relevancia.

En efecto, vimos cómo durante la dictadura los mandatos originados por el discurso público oficial estuvieron dirigidos a la recomposición de roles y valores tradicionales para la restauración de la patria. En ese proceso, las mujeres debían cumplir un importante papel socializador, como conductoras del mensaje

de recomposición social. La redefinición de lo femenino se volvió así un asunto central para el proceso de institucionalización del proyecto autoritario de la Junta Militar, que se cristalizó con la aprobación de la Constitución del 80 (Grau et al. 9-10). En este marco emergieron las acciones de Mónica Echeverría junto a “Mujeres por la Vida”, contraviniendo toda prohibición de la norma: su transgresión la realizó como mujer, y como sujeta política opositora al autoritarismo y violencia del régimen y es precisamente este carácter lo que nos condujo a evaluar las acciones de Echeverría como performances del género y la heteronormatividad de la dictadura. El paso siguiente, fue precisamente ahondar en los conceptos e interacciones que permitieran llevar a cabo esta interpretación.

Teniendo en mente la discusión anterior y, ya esbozados los límites materiales y discursivos contra los que tuvo que enfrentarse la autora, el segundo capítulo se dedicó a resolver la pregunta por la cualidad performática de las acciones de Echeverría. ¿En qué elementos residía esta cualidad? ¿Por qué la elección del término performance para traducir las acciones artísticas de protesta de Echeverría? ¿Qué ventajas ofrecía?, fueron algunas de las preguntas que guiaron esta reflexión. Para ello fueron vitales las perspectivas críticas de Butler, Preciado, Taylor, Phelan y Richard, entre otras autoras.

La delimitación teórica de los conceptos de performatividad y performance, fue fundamental para comprender, por una parte, la dimensión normativa del género que se produce a través de prácticas regulatorias, que organizan y subordinan las subjetividades y los cuerpos, y por otra, el potencial de transformación de estas mismas estructuras a partir de la noción de parodia. En este contexto, el performance, se integra entonces como una práctica y forma de conocimiento corporal, necesariamente atravesada por dimensiones económicas, políticas y sociales que, al mismo tiempo que delimitan su

estructura normativa, habilitan su transgresión. Así, al interpretar las acciones de Echeverría como performances, comprendemos que éstas están inmersas en redes de significación, susceptibles de ser alteradas gracias al potencial subversivo de su actuación. Esa subversión se reproduce en distintos niveles, el primero de ellos y quizás el más evidente es el de la oposición política, pero luego, está también su resistencia afectiva y corporal. Mónica es un cuerpo, es la materialización de juicios, valores, exclusiones y categorías identitarias, que entran a escena en cada una de sus intervenciones públicas. Por lo tanto, estas presiones y conexiones se reorganizan en la experiencia pública, política y subversiva de la autora, en tanto perturba y desafía las expectativas y mandatos sobre su identidad.

Por último, el registro detallado de sus memorias y el análisis crítico del repertorio de performances -en primera instancia como parte de una campaña personal de resistencia y luego, en el marco de una práctica de organización colectiva junto a "Mujeres por la Vida"-, permitieron observar y valorar sus efectos, transgresiones y dispositivos retóricos. En primer lugar, la discusión teórica previa, particularmente en torno del análisis del efecto normativo del discurso, permitió observar una primera dislocación de la identidad sexual, producto del modelo patriarcal y funcional al sistema represivo de la dictadura. Con la revuelta de afectos, de carne y de cuerpos rientes que se materializaron en sus acciones, Mónica alteró la distribución simbólica de lo femenino y masculino, contradiciendo una tradición de pensamiento que ha proyectado a las mujeres en el lugar de la negatividad. Integrada esta mirada en conexión con otras experiencias diversas o similares de resistencia de mujeres, esta transgresión extiende su fuerza y su campo de acción hasta la actualidad. Esto gracias a que estas formas de intervención pública provocan una inflexión en la manera en cómo tradicionalmente se representa el cuerpo y la identidad de las mujeres. De esta manera, su participación pública y política desafía la

hegemonía patriarcal que niega su presencia. Su performance emerge en medio de un escenario performativo, que la autora hábilmente aprovecha para delatar su vulnerabilidad.

En segundo lugar, observamos un segundo nivel de transgresión en el uso retórico del dispositivo de la risa. Habiendo discutido previamente en torno a los efectos discursivos de la parodia como táctica de desnaturalización del sexo, a través de las propuestas de Butler y Preciado, la observación de este dispositivo en las performances de Echeverría adquirió una nueva potencia desestabilizadora. En efecto, observamos cómo la acción paródica, además de alterar la construcción terrorífica del dictador y mudar el cuerpo del pánico en un cuerpo del placer, instaló un tipo de registro que desafió el lenguaje de la “seriedad civilizatoria” (Salinas 133) y la supremacía del logos masculino. Por otra parte, reconocimos en el dispositivo retórico y performático de la risa un instrumento para pensar otros modos de expresión y resistencia política, particularmente agenciadoras de una fuerza y subjetividad feminista, en rebeldía con todas las formas y sistemas de represión. En efecto, la revisión de las experiencias de las autoras Gabriela Mistral, Úrsula Suárez, Irina la loca e Hija de Perra, quienes a través de distintos registros también usaron el dispositivo retórico del humor para ejercitar una crítica contrahegemónica, permite pensar las acciones de Mónica como parte de una práctica sistematizable y de un proyecto colectivo mucho más amplio de resistencia y descolonización del cuerpo heteronormado a través del poder desestructurante de la risa. Sin duda lo anterior aporta un conocimiento potencialmente productivo para pensar las actuales formas de manifestación y resistencia feminista y su realización a través del humor como “táctica”, “treta” o como un “arte de hacer del débil” que faculta la hábil conjugación entre saber, hacer y saber decir (De Certeau 2000; Ludmer 1985).



Todo lo anterior me lleva a reafirmar la necesidad de mirar con atención la obra y trayectoria de esta importante intelectual, artista y activista chilena. El aporte de Mónica al campo de la cultura, como una de las primeras personas que además tuvo la valentía de comenzar a problematizar y a hacer público el tema de los derechos humanos en una época en que todavía habían temores y resistencias que limitaron el desarrollo de un cuerpo documental crítico.

Por último, quiero afirmar que este espacio, más que entregar miradas conclusivas sobre un fragmento de la vida de esta autora según la perspectiva de análisis que he escogido, pretende despertar la vida de futuros espacios de reflexión que recojan la necesidad de perseguir, mirar y reinterpretar sus huellas a la luz de miradas atentas al conocimiento que éstas transmiten y a los soportes y mecanismos que escoge para su circulación. Por mi parte, el encuentro con la fuerza y vitalidad de sus memorias y su recorrido a través de la presente investigación, me descubrieron la visión de una mujer capaz de traducir su experiencia afectiva en pública y carnal, de transformar su incomodidad en acción y desobediencia, tomando el humor como dispositivo retórico, como un arma fundamental para trastornar el orden, remover la podredumbre y ensayar nuevas formas vida más vivible.

## BIBLIOGRAFÍA

ALCÁZAR, JOSEFINA. "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina". *Estudios sobre Sexualidad en América Latina*, 2008, pp. 331-350.

AMIGOT, PATRICIA Y MARGOT PUJAL. "Ariadna danza: lecturas feministas de Michel Foucault". *Athenea Digital*, 2006, pp. 100-130.

ANDERSON, BONNIE S Y JUDITH P. ZINSSER. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Vol. 2. Crítica, 2009.

AUSTIN, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, [revistaliterariakatharsis.org/Como\\_hacer\\_cosas\\_con\\_palabras.pdf](http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf). Acceso 2 Abril 2017.

BOCCARDI, FACUNDO. "La performatividad en disputa: acerca de detractores y precursores del performativobutleriano". *Aesthetika, Revista Internacional sobre Subjetividad, política y arte*, 2010, pp. 24-30.

BOURDIEU, PIERRE. *La dominación masculina*. Anagrama, 2000.

BUTLER, JUDITH. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista." *Debate feminista*, 1998, pp. 296-314.

---. *Cuerpos que importan*. Trad. Alcira Bixio. Paidós, 2002.

---. *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. Paidós 2006.

---. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Paidós, 2007.

CALDERÓN, GUILLERMO. *Villa*. Lom Ediciones, 2012.

CIXOUS, HELÉNE. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana María Moix. Editorial Anthropos, 1995.

CLASTRES, PIERRE. *La sociedad contra el Estado*. Monte Avila Editores, 1978.

COLLIER, SIMON Y WILLIAM SATER. *Historia de Chile (1808-1994)*. Ed. Cambridge University Press, 1999.

DE BEAUVOIR, SIMONE. *El segundo sexo*. Editorial Sudamericana, 2009.

DE CERTEAU, MICHEL. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana, 2000.

DE GRACIA, SILVIO. "Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia". *Escáner Cultural*, Abr. 2010, [www.escaner.cl/revista/comment/reply/2558](http://www.escaner.cl/revista/comment/reply/2558). Acceso 25 Oct. 2017.

DEL CAMPO, ALICIA. *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Mosquito Comunicaciones, 2004.

DUBY, GEORGES Y MICHELLE PERROT. *HISTORIA de las mujeres. Tomo 2. La Edad Media*. Taurus, 1992.

ECHEVERRÍA, MÓNICA Y CARMEN CASTILLO. *Santiago-París. El vuelo de la memoria*. Lom Ediciones, 2002.

ECHEVERRÍA, MÓNICA. *¡Háganme Callar!*. Ceibo Ediciones, 2016.

ELTIT, DIAMELA. "Se deben a sus circunstancias". *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Coord. Nelly Richard. Cuarto Propio, 2000, pp. 205-212.

ERRÁZURIZ, PILAR. *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.

FALABELLA, SOLEDAD. *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2003.

---. "El cuerpo indecible o la eterna ironía de la comunidad. La performance como metodología crítica". *Revista Apuntes*, 2008, pp. 102-114.

FOUCAULT, MICHEL. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, 1968.

---. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Siglo XXI, 1998.

---. *Nacimiento de la biopolítica (Curso en el College de France 1978-1979)*. Fondo de Cultura Económica, 2007.

---. *Nietzsche, la genealogía, la moral*. Trad. José Vázquez Pérez. Pre-Textos, 2008.

GRAU, OLGA ET AL. *Discurso, género y poder*. Lom Ediciones, 1997.

IGLESIAS, MARGARITA. "Las mujeres del bicentenario. Del "queremos educarnos y votar" a la elección de la primera Presidenta de Chile". *Revista Historia y Comunicación Social*, 2010, pp. 87-95.

IRIGARAY, LUCE. "El cuerpo a cuerpo con la madre." *Debate feminista*, 1994, pp. 32-44.

JARA, ISABEL. "Graficar una 'segunda independencia': el régimen militar chileno y las ilustraciones de la editorial nacional Gabriela Mistral (1973-1976)". *Historia*, Ene-Jun. 2011, pp. 131-163.

JELIN, ELIZABETH. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, 2002.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica, 1985.

HERNÁNDEZ, ARANTZAZU. "HeléneCixous: La escritura como deseo de alteridad". *Lectora*, 2011, pp. 167-180.

KIRKWOOD, JULIETA. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Lom, 2010.

LUDMER, JOSEFINA. "Tretas del débil". *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia González y Eliana Ortega. Ediciones Huracán, 1985, pp.47-54.

LUGONES, MARÍA. "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa*, Jul-Dic. 2008, pp. 73-101.

MACÓN, CECILIA. "Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema". *Debate feminista*, Abril 2014, pp. 163-186.

MARCHANT, PATRICIO. "Desolación. Cuestión del nombre de Salvador Allende (1989/90)". *Escritura y Temblor*. Editorial Cuarto Propio, 2000.

MÉNDEZ, DANIELA ET AL. "Presentación: a 40 años del Golpe de Estado". *Revista de Derechos Fundamentales*, 2013, pp. 143-268.

MENDOZA, BRENLY. "La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano." *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*, 2010, pp. 19-36.

MISTRAL, GABRIELA. "La bailarina". *Locas mujeres*. Lom Ediciones, 2003

MONASTERIOS, ELIZABETH (Ed.). *No pudieron con nosotras: El desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. Plural editores, 2006.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Genealogía de la moral*. Trad. José Mardomingo Sierra. Editorial EDAF, 2000.

NORA, PIERRE. Pierre Nora en Les lieux de mémoire. Trad. Laura Masello. LOM Ediciones; Trilce, 2009.

OSSA, CARLOS. “El jardín de las máscaras”. *Políticas y estéticas de la memoria*. Coord. Nelly Richard. Cuarto Propio, 2000, pp. 71-75.

OSORIO, VALERIA. “Tortura en la dictadura chilena: La segregación de la anestesia”. *Revista Sociedad & Equidad*, 2012, pp. 239-248.

OYARZÚN, KEMY. “Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, segundo semestre 1993, pp. 37-50.

PATEMAN, CAROL. El contrato sexual. Trad. María Luisa Femenías. Editorial Anthropos, 1995.

PEPLO, FERNANDO. *El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler*. CLACSO, 2014.

PHELAN, PEGGY. “Ontología del performance: representación sin reproducción”. *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 91-121.

PIPER, ISABEL. La memoria como moda y la conmemoración como farándula: reflexiones críticas en torno a los 40 años del golpe de Estado en Chile. *Anuri del Conflicte Social*, 2013, pp.1007-1024.

PIPER ISABEL Y LELYA TRONCOSO. Género y memoria: articulaciones críticas y feministas. *Athenea digital*, Marzo 2015, pp. 65-90.

PRECIADO, BEATRIZ. *Manifiesto Contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Editorial Opera Prima, 2002.

---. "Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queertrans...". *Debate feminista*, 2009, pp.111-123.

---. "Entrevista com Beatriz Preciado". Entr. Jesús Carrillo. *Cadernospagu* (28), junio 2007, pp. 375-405, [scielo.br/pdf/cpa/n28/16.pdf](http://scielo.br/pdf/cpa/n28/16.pdf). Acceso 13 Sep. 2016.

RICHARD, NELLY. "Feminismo, experiencia y representación". *Revista Iberoamericana*, Jul-Dic. 1996, pp. 733-744.

---. "Historia, memoria y actualidad: reescrituras, sobreimpresiones". *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Coord. Mabel Moraña. Cuarto propio, 2000a, pp. 211-220.

---. *Políticas y estéticas de la memoria*. Cuarto Propio, 2000b.

---. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Editorial Cuarto Propio, 2001.

---. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales Pesados, 2007.

---. *Crítica de la memoria(1990-2000)*. Ediciones UDP, 2010.

ROCHA, DELMIRO. *Dinastías en deconstrucción. Leer a Derrida al hilo de la soberanía*. Dykinson L.S., 2011.

SALAZAR, GABRIEL. *Villa Grimaldi (Cuartel terranova), Historia, testimonio, reflexión. vol. 1*. LOM, 2013.

SALINAS, MAXIMILIANO. *La risa de Gabriela Mistral*. Lom Ediciones, 2010.

SCHECHNER, RICHARD. *Performance studies: An introduction*. Routledge, 2017.

TAYLOR, DIANA Y MARCELA FUENTES (Edits.). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica, 1997.

TAYLOR, DIANA. *Performance*. Asunto Impreso ediciones, 2012.

---. *Hacia una definición de performance*. [Performancelogia.blogspot.cl](http://Performancelogia.blogspot.cl), 2007, [performancelogia.blogspot.cl/2007/08/hacia-una-definicion-de performance.html](http://performancelogia.blogspot.cl/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html). Acceso 22 Jun. 2016.

---. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Trad. Anabelle Contreras. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

VALCÁRCEL, AMALIA. *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. Publicación de las Naciones Unidas, 2001.

VALDÉS, TERESA. "Las Mujeres y la Dictadura en Chile". *Material de discusión Programa Flacso-Santiago de Chile N° 94*, 1987.

VENEROS, DIANA. *Perfiles revelados, Historia de Mujeres en Chile. Siglo XVIII – XX*. Ed. Universidad de Santiago de Chile, 2005.

VIVALDI, LIETA. "El Centro Cultural Mapocho y las acciones de las mujeres". *Centro Cultural Mapocho: una historia por contar*. Coord. Margarita Iglesias. Lom Ediciones, 2014, pp. 75-104.



WALDMAN, GILDA. "A cuarenta años del golpe militar en Chile. Reflexiones en torno a conmemoraciones y memorias". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, May–Agos. 2014, pp. 243-265.

## FUENTES ORALES Y AUDIOVISUALES

"El Ángel de las ovejas negras". *La Nación*. Entr. Mili Rodríguez, 3 de Jun. 2006, <http://monicaecheverria.blogspot.cl/2007/05/la-nacion-entrevista-por-mili-rodriguez.html>. Acceso 20 Nov. 2017

"Vuelan las plumas". *DiarioTVUchile.cl*. Entr. Vivian Lavín., Ago. 2016, [radio.uchile.cl/2016/08/24/vuelan-las-plumas-entrevista-a-monica-echeverria/](http://radio.uchile.cl/2016/08/24/vuelan-las-plumas-entrevista-a-monica-echeverria/). Acceso 15 Nov. 2017.

Echeverría, Mónica. Entrevista radial. *Radio Tierra*. Entr. Natalia Flores y Fabiola Gutiérrez, 30 Sep. 2011, [www.radiotierra.info/archivos/audios/objetivo\\_zoom/objetivo\\_zoom\\_30\\_09\\_11.mp3](http://www.radiotierra.info/archivos/audios/objetivo_zoom/objetivo_zoom_30_09_11.mp3). Acceso 11 Nov. 2017.

---. Entrevista presencial. 5 Oct. 2015.

---. Entrevista presencial. 13 Nov. 2016

*Estadio Nacional*. Dir. Carmen Luz Parot, 2002.

## PRENSA

"Mónica Echeverría: Yo sé que nunca voy a recibir un premio en Chile". *Elmostrador.cl*, 6 de Nov. 2013, [www.elmostrador.cl/noticias/pais/2013/11/06/monica-echeverria-yo-se-que-nunca-voy-a-recibir-un-premio-en-chile/](http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2013/11/06/monica-echeverria-yo-se-que-nunca-voy-a-recibir-un-premio-en-chile/). Acceso 15 May 2017.

“Me gusta iluminar”. *Revista PAT*. Entr. Sabine Drysdale, invierno 2014, pp. 45-49, [www.patrimoniodechile.cl/688/articles-73002\\_archivo\\_01.pdf](http://www.patrimoniodechile.cl/688/articles-73002_archivo_01.pdf). Acceso 10 Ago. 2015.

“Carlos Larraín (RN) y golpe de Estado: 'Las culpas son compartidas'”. *Elmostrador.cl*, 27 de Ago. 2013, <http://www.elmostrador.cl/ahora/2013/08/27/carlos-larrain-rn-y-golpe-de-estado-las-culpas-son-compartidas/>. Acceso 23 de Sep. 2016.

“Cómo se enseña el golpe de Pinochet en las escuelas de Chile”. *BBC.com*, 10 de Sep. 2013, [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/09/130909\\_chile\\_golpe\\_escuelas\\_vs](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/09/130909_chile_golpe_escuelas_vs). Acceso 23 de Sep. 2016.