

Burlar el poder: resistencia y transgresión a la doble dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990)

Mocking power: resistance and transgression to the double civic-military dictatorship in Chile (1973-1990)

Constanza Muñoz Briones

Universidad de Chile
cmunozbriones@gmail.com

RESUMEN *Durante la década del 80, parte de las acciones de protesta de la artista y activista Mónica Echeverría (1920) y de la agrupación "Mujeres por la Vida" usaron el humor como dispositivo retórico para articular un discurso estético-político contra la dictadura cívico-militar chilena. Este artículo estudia de qué manera la crítica y el activismo de estas mujeres constituyó una doble transgresión que trascendió su motivación inicial al enfrentar 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. Tomando en cuenta algunos de sus repertorios, se reflexiona en torno el uso táctico de la risa como un arte de hacer del débil que faculta la hábil conjugación entre saber, hacer y saber decir como una forma de expresión contrahegemónica y antipatriarcal, y como un instrumento para pensar otros lenguajes de acción y resistencia política en la actualidad.*

ABSTRACT

During the 80s, part of the protest actions of the artist and activist Mónica Echeverría (1920) and the group "Mujeres por la Vida" used humor as a rhetorical device to articulate an aesthetic-political discourse against the Chilean civic-military dictatorship. This article studies how the criticism and activism of these women constituted a double transgression that transcended their initial motivation as it faced the principles of division and hierarchy of the sexes and introduced a break in the cultural limit between public life and private experience. Considering some of its repertoires, the tactical use of laughter is reflected as an art of the weak that enables the skillful conjugation between knowing, doing and knowing how to say as an against hegemonic and anti-patriarchal form of expression, and as an instrument to think about other languages of action and political resistance nowadays.

Palabras clave: *Mónica Echeverría, Mujeres por la Vida, humor, activismo político.*

Keywords: *Mónica Echeverría, Mujeres por la Vida, humor, political activism.*

INTRODUCCIÓN

Durante la década del 80 gran parte de las acciones de protesta de la artista y activista Mónica Echeverría (1920) y de la agrupación “Mujeres por la Vida” usaron el humor como dispositivo retórico para articular un discurso estético-político contra la dictadura cívico-militar chilena. La elección ideológica de estas mujeres, 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 2000). 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 1987), de tal manera que la crítica que Echeverría y “Mujeres por la Vida” realizaron 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.

Asimismo, otras experiencias de acciones de protesta corporativa de mujeres y colectivos feministas de derechos humanos y expresiones de activismo trans/feminista y cuir en América Latina y el mundo, nos han enseñado que el humor ha servido para denunciar, resistir, sobrevivir y pincelar con ironía e inteligencia situaciones densas y de riesgo vital. Las Guerilla Girls y sus intervenciones enmascaradas como gorilas; las Pussy Riots, encapuchadas con pasamontañas coloridos; las Yeguas Latinoamericanas y sus performances, exhibiendo sus culos con colas de caballo y los calzones ensangrentados para parodiar el tabú de la menstruación, así como otras múltiples acciones y repertorios que dejó el reciente mayo feminista –solo por nombrar ejemplos–, son muestras de la producción de imaginarios, del despliegue de arrojos y desobediencias que ofrecen otros modos de situarnos, de pensar y de apropiarse del espacio público para transformarlo en un espacio colectivo de resistencia, placer y de libertad.

Para establecer una relación con lo político y lo público, con el propio cuerpo o con la autoridad, el dispositivo del humor se reproduce en estos casos como una vía para la transgresión de realidades opresivas al servicio de la acción individual y colectiva. Al mismo tiempo, el cuerpo se transforma en un lugar de producción epistemológica a través de la transmisión de pluralidades significantes que ponen en entredicho la pre-concepción de identidades fijas, las que, como veremos más adelante, han sedimentado visiones estereotipadas, según las cuales las mujeres sufren y los militares dominan (Jelin 2002 100). De esta manera, las performances y los colectivos referidos, particularmente aquellos que revisa este artículo, constituyen un discurso y un dispositivo retórico contrahegemónico que, además de introducir la pregunta por el propio cuerpo y los límites de la razón patriarcal, 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?” (2010 183).

Tomando en cuenta estos antecedentes, el presente artículo reflexiona en torno al uso táctico de la risa como un *arte de hacer del débil* que faculta la hábil conjugación entre saber, hacer y saber decir (De Certeau 2000; Ludmer 1985) como forma de expresión contrahegemónica y antipatriarcal, y un instrumento para pensar otros modos de expresión y resistencia política.

Se espera que la observación minuciosa de prácticas contestatarias de la historia reciente de Chile ofrezca la oportunidad de trazar viejas y nuevas formas de intervenir en lo político, de reflexionar en torno a la fuerza y eficacia de las formas de protesta, en cómo estas a veces refuerzan el poder o, por el contrario, arremeten con fuerza contra él a través de nuevos lenguajes que desorientan mandatos y expectativas culturales en torno a los géneros y la práctica política.

LAS MUJERES Y LAS OTRAS, LAS COMUNISTAS

El periodo histórico que va entre 1973 y 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, tanto 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 2013 15), y 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 Ciudadana 2004; 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.

En este proceso de reestructuración ideológica y de recomposición de roles y valores tradicionales para la restauración de la patria, la redefinición de lo femenino se volvió 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.* 1997 9-10). En efecto, la dictadura tuvo particulares efectos en la experiencia de las mujeres, tanto porque al interior de ellas se reproduce la fractura ideológica antes descrita, como por la visibilización de dos formas de “ser mujer”; “la mujer como afirmación de la dictadura” y “la mujer como negación de la dictadura” (Valdés 1987 9). Esta división no solo 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 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 67). Entonces, las “mujeres pro dictadura” se convirtieron en un vehículo de afirmación del régimen, que no solo expresan 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 2011 150). Otro ejemplo es el mensaje a la mujer chilena de 1974:

La mujer ya cumplió para la Junta con la tarea de remover el peli-gro 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 2016 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” (2003 178). De esta forma, según la inscripción del régimen, las “mujeres públicas pro dictadura” pasaron a ser nuevamente las reproductoras 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”. Lo anterior es evidencia de un tipo de violencia simbólica que ahogó formas de participación de las mujeres, y condicionó a esos cuerpos a renunciar a la comunidad y al cambio social para regresar al espacio privado familiar. Este “hostigamiento ideológico” (Valdés 1987 8) 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.

Ejemplo claro de esto lo constituyó CEMA Chile, organización dirigida por Lucía Hiriart, esposa del dictador Augusto Pinochet, 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” (*Id.* 12). A través de programas y estrategias como esta, la dictadura se apoderó e instrumentalizó el modelo cultural vigente y su paradigma genérico-sexual como una herramienta de manipulación mediante la reproducción de estereotipos y la fijación de roles de género que subrayaron la responsabilidad de las mujeres como

sostén de la patria. Complementariamente, 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 mujeres/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 para comenzar a poblar el imaginario social que consagraba a las mujeres como “palanca espiritual” y soporte afectivo de la familia y el país (*Id.* 8). Finalmente, las mujeres podían convertirse en afirmación observable del constructo ideológico montado por el régimen.

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” (2003 184-185). Fue precisamente 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 que hoy nos transfieren un tipo de conocimiento portador de una conciencia y experiencia de lo no-masculino dominante. Esto 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, que afortunadamente comienzan a ser revisadas y visibilizadas a través miradas críticas como la que propone el documental *Hoy y no mañana* de Josefina Morandé (2018).

Esta reflexión sólo es posible si se considera el contexto de producción de las acciones de Echeverría y de “Mujeres por la Vida”, pues, como plantea la socióloga argentina Elizabeth Jelin, el poder ejercido en el contexto de represión política de la dictadura cívico-militar chilena y de otras dictaduras del Cono Sur 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 exacerbadas en la identidad militar, mientras que en el caso de las mujeres convivía la ambivalencia de una superioridad moral expresada en la feminización de las nociones de “nación” y “patria” con la exaltación de los valores de sumisión y pasividad (2002 101). ¿Por qué es central esta cuestión? No sólo porque nos permite reconocer la fuerza transgresora y la cualidad performática de dichas acciones en relación con su presente, sino porque también contribuye a contaminar el repertorio de memorias que, desde una lógica patriarcal, han alimentado esta imagen de las mujeres “sumisas y pasivas”.

En efecto, como señalan las autoras e investigadoras chilenas Lelya Troncoso e Isabel Piper, 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, a permitir la entrada de

otras voces y narrativas oscurecidas y aprisionadas por la lengua dominante que pongan en relieve otros roles y sentidos de pertenencia, dejando en entredicho nociones fijas de identidad y experiencias de género totalizantes para “multiplicar las potencialidades de ver, pensar y construir modos de género más liberadores” (2015, 69). En este sentido, tal y como destacan Troncoso y Piper, 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 (*Id.* 68). En el mismo orden, Troncoso y Piper destacan la vigencia de posiciones críticas como la de De Beauvoir, quien hace ya más de cincuenta años evidenció el androcentrismo 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” (2009 142). Por otra parte, perspectivas 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 ellas han sido suscritas.

Teniendo en cuenta lo anterior y retomando el argumento de Valdés, las “mujeres contra la dictadura” fueron negadoras de la dictadura, de su andamiaje ideológico y, por lo tanto, negadoras del rol de género y el deber ser mujer reforzado por el régimen. En efecto, 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 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 (Kirkwood 2010 156). Por lo tanto, en su compromiso político las mujeres contra la dictadura debían crear nuevas formas que involucraran rearticulaciones sistémicas, fundamentales para el proceso de recomposición del tejido social a partir de 1983.

EL HUMOR COMO TÁCTICA ESTÉTICO-POLÍTICA

Analizar la participación de Mónica Echeverría y “Mujeres por la Vida” en la escena pública, nos lleva a evaluar sus performances como un doble acto de subversión; las mujeres irrumpen en el espacio público, un espacio cultural y políticamente vetado para ellas, y lo hacen nada menos que riendo y esparciendo la risa. Así, sus acciones 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 –fíjate 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 había medios de comunicación, como no teníamos nada, ni radios, ni periódicos, ni revistas, teníamos que hacer otra clase de cosas. (*Radio Tierra* Entrevista 2011).

En la cita, 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”, 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. Al respecto, señala el historiador Maximiliano Salinas que el lenguaje de la “seriedad civilizatoria” y su inhibición de la risa y el placer 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” (2010 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 (2010 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, 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 2010 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” (*Id.* 121-122).

De la cita se desprende 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. 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 enlazada a manifestaciones amorosas y eróticas más que como una herramienta de subversión política. Sin embargo, por el contrario, la risa y el humor en las acciones de Echeverría y de “Mujeres por la Vida” estarían asociadas a movimientos más erráticos, complejos e indeterminados; la risa, no como antídoto, sino 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. Mónica Echeverría 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 en función de 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 chulupíes 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 (1978 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” (*Id.* 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 Mónica Echeverría planeó la acción de la “Operación chanco” 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 chanco 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 chanco gruñente” (Echeverría y Castillo 2002 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 chanco” 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 1978 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” (Echeverría y Castillo, 2002, 203).

Siguiendo esta perspectiva, vemos cómo 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” (1968 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, hunden 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 (*Id.* 7).

Este desvelamiento de las estructuras de poder, que están detrás de las formas de inteligibilidad social, está también presente en la noción de “inversión paródica” propuesta por Judith Butler, según la cual plantea que la reapropiación paródica de términos y subjetividades descartadas por la heteronorma, tiene el efecto de desnaturalizar prácticas y creencias normativas del género. Así, la reapropiación lingüística y material de categorías identitarias –aparentemente sustantivas– aparece ante las diferencias y relaciones jerárquicas como estrategia de autoafirmación (2007 243). En efecto, las interacciones y presiones que constituyen los espacios de saber, la concepción binaria del lenguaje y su reproducción a través del discurso –histórico-filosófico-científico–, producen relaciones de asimetría en todos los niveles de la estructura social. Estas relaciones de dominación

trabajan, por supuesto, también sobre los cuerpos, y 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 Echeverría 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 que “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 que 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.

En este sentido, la performance se integra 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 como performances, comprendemos que estas 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 la resistencia afectiva y corporal. Mónica y cada una de las integrantes del colectivo son un cuerpo, son 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 sus autoras, en tanto perturban y desafían las expectativas y mandatos sobre su identidad.

Siguiendo esta perspectiva, las performances de Mónica Echeverría y “Mujeres por la Vida” 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* 2011). En efecto, la infiltración de un chanchito 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 (Echeverría y Castillo 2002 249).

El dispositivo retórico del humor se articula entonces 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. En palabras de De Certeau, “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” (2000 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” (*Id.* 24). En efecto, las ejecutoras de estas acciones se sirvieron de la desconfianza masculina y la subvaloración de la potencia subversiva de su género para ingresar sin restricciones en el escenario público. Asimismo, vieron 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 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”, 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” (1985 48). Ludmer propone entonces 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

instaura 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 (*Id.* 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-transgresor 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.

Es así como las performances de Echeverría y “Mujeres por la Vida” 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, la parodia, 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.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. María Antonia Muñoz (trad.). Barcelona: Paidós, 2007.

CLASTRES, Pierre. *La sociedad contra el Estado*. Caracas: Monte Avila Editores, 1978.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Alejandro Pescador (trad.). México: Universidad Iberoamericana, 2000.

- ECHEVERRÍA, Mónica. Entrevista presencial. 13 Nov. 2016. "El Ángel de las ovejas negras". *La Nación*. Mili Rodríguez, 3 de Jun. 2006. Recuperado de: <http://monicaecheverria.blogspot.cl/2007/05/la-nacion-entrevista-por-mili-rodriguez.html> (Consultado el 20 de Noviembre de 2017).
- ECHEVERRÍA, Mónica. Entrevista radial. *Radio Tierra*. Natalia Flores y Fabiola Gutiérrez, 30 Sep. 2011. Recuperado de: www.radiotierra.info/archivos/audios/objetivo_zoom/objetivo_zoom_30_09_11.mp3 (Consultado el 11 de Noviembre de 2017).
- ECHEVERRÍA, Mónica y Carmen Castillo. *Santiago-París. El vuelo de la memoria*. Santiago de Chile: LOM, 2002.
- FALABELLA, Soledad. *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2003.
- FIGUEROA G., M. Consuelo. "El honor femenino. Ideario colectivo y práctica cotidiana". Diana Veneros (ed.). *Perfiles revelados, Historia de Mujeres en Chile. Siglo XVIII-XX*. Santiago de Chile: USACH, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1968.
- GRAU, Olga et al. *Discurso, género y poder*. Santiago de Chile: LOM, 1997.
- 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): 131-163.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. México: Siglo XXI, 2002.
- KIRKWOOD, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago de Chile: LOM, 2010.
- LUDMER, Josefina. "Las tretas del débil". *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Patricia González y Eliana Ortega (eds.). Río Piedras: Huracán, 1985, 47-54.
- OSORIO, Valeria. "Tortura en la dictadura chilena: La segregación de la anestesia". *Revista Sociedad & Equidad*, (2012): 239-248.
- PIPER, Isabel Y Lelya Troncoso. "Género y memoria: articulaciones críticas y feministas". *Athenea digital*, Marzo (2015): 65-90.
- SALAZAR, Gabriel. *Villa Grimaldi (Cuartel terranova), Historia, testimonio, reflexión*. Vol. 1. Santiago de Chile: LOM, 2013.
- SALINAS, Maximiliano. *La risa de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: LOM, 2010.
- Valdés, Teresa. "Las Mujeres y la Dictadura en Chile". *Material de discusión Programa Flacso-Santiago de Chile*, N° 94, 1987.
- Willem, Bieke. *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial*. Brill/Rodopi, 2016.