

La figura de lo femenino en la obra teatral *Xuárez*. The figure of the feminine at the play *Xuárez*.

Dra. Alejandra Morales Muñoz¹
alepink.amoral@gmail.com

Resumen:

Frente al contexto sociocultural contemporáneo, la palabra *mujeres* y el concepto *lo femenino* se han convertido en términos problemáticos, lo que nos impulsa a discutir y explorar sus múltiples significados, adentrándonos en el ámbito de la representación teatral, y la particular forma en que la Puesta en escena logra encarnar las ideologías y las expectativas de los grupos que conviven al interior de nuestra sociedad. En este caso, abordaremos la obra teatral *Xuárez* -y el trabajo de la compañía *La niña horrible*-, pensando que estos montajes pusieron en obra el modo en que históricamente se han excluido ciertos rasgos, actitudes y conductas, al momento de definir y organizar la repartición de los roles en función del género. Esto nos ha permitido discutir y reinterpretar nuestra noción de “lo femenino”, produciendo un cuadro que pone en cuestión la unidad y permanencia de esta construcción histórica.

Palabras claves: Lo femenino; feminismo; género; Teatro chileno; Xuárez; La niña horrible.

Abstract:

Facing the contemporary sociocultural context, the word *women* and the concept *feminine* have become problematic terms, what impulse us to discuss and explore their multiple meanings, deeping into the field of the theatrical performance, and the particular way that the staging to achieves embody the ideologies and expectations of the social groups that live within our society. On this occasion, we will approach to the play *Xuárez* -and the theatrical work of *La niña horrible*-, thinking that these plays puts in scene the way that historically some attitudes and behaviors have been excluded at the moment of organizing and distributions of roles according to gender. This has allowed us to discuss and reinterpret our notion of “the feminine”, producing a painting that calls into question the unity and permanence of this historical construction.

Keywords: The feminine; feminism; gender; chilean theater; Xuárez; La niña horrible.

Recibido: 17/09/2019. Aceptado: 19/11/2019

1 Académica Escuela de Teatro Universidad Mayor, Chile

1. El problema de lo femenino:

Hasta hace poco tiempo el género era algo que se daba por sentado pues, aunque se vigilaba con atención, se suponía que era una expresión natural del sexo y, por lo tanto, una realidad canalizada a partir de nuestra propia naturaleza. Hoy, en cambio, sabemos que el género emerge como una forma rígida de la sexualización, que surge a partir de un ideal de complementariedad entre el hombre y la mujer, el cual sirve de base para la relación de oposición y subordinación que ha sido asumida históricamente por nuestra cultura. En este contexto, la palabra *mujeres* y el concepto *femenino* se han convertido en términos problemáticos, lo que nos impulsa a explorar y discutir sus diversos significados, partiendo por preguntarnos si el término *mujer* indica una identidad común para quienes son -o han sido- categorizadas al interior de sus límites. Ante ello, la noción de identidad también se nos presenta como un concepto problemático.

La reconocida teórica feminista Judith Butler reconoce la falta de exhaustividad del término y nos pregunta: ¿una es mujer en la medida en que funciona como tal en la estructura heterosexual dominante? Y, frente a ello, afirma: “Si una «es» una mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es; el concepto no es exhaustivo” (2007, p. 49). De este modo, Butler nos ayuda a comprender que la construcción de la categoría *mujeres* -como sujeto universal, coherente y estable- es un producto de la reificación de las relaciones entre los géneros, la que tiene como base una matriz heterosexual, a partir de la cual nuestra cultura ha organizado la articulación de las interacciones que estructuran nuestra sociedad. Y asumiendo que la relación sexo-género-deseo solo responde al “viejo sueño de la simetría”, Butler establece que “no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas «expresiones» que, al parecer, son resultado de ésta” (2007, p. 85).

Desde su perspectiva, el género es performativo, porque es el sujeto -a partir de la repetición- el que finalmente conforma la identidad que se supone que es. De tal modo, la performatividad no puede entenderse fuera de un proceso de repetición regularizada y obligada de las normas impuestas a partir del género. Como se señala en *Los cuerpos que importan* (2002), la performatividad no es ni un libre juego ni una autopresentación teatral; y tampoco puede asimilarse sencillamente con la noción de *performance* en el sentido de realización, pues esta realización no es un acto ni un evento singular, sino que es un rito, el cual es reiterado bajo la presión de las restricciones que se nos imponen mediante la fuerza de la prohibición y el tabú. Esto, entendiendo que “la restricción no necesariamente es aquello que fija un límite a la performatividad; la restricción es, antes bien, lo que impulsa y sostiene la performatividad” (2002, p. 143). En este sentido, la performatividad del género no es una repetición realizada *por* un sujeto, sino que es la repetición que habilita al sujeto para instalarse -y participar- al interior de la cultura.

Como plantea Michel Foucault (1979), las instituciones sociales cumplen un papel relevante en la construcción de los sujetos, acción que se produce en la medida en que dichas instituciones asumen el poder de *nombrar*. En la misma línea, Judith Butler considera que el cuerpo no puede entenderse independientemente de una serie de normas, cuyo poder radica en la capacidad de producir los efectos que ellas nombran. Al respecto establece: “Para Foucault, esta adjudicación solo puede darse mediante y dentro de una operación de poder. Esta operación produce los sujetos que sujeta; es decir, los sujeta en y a través de las relaciones preceptivas de poder que obran como su principio formativo. El poder es aquello que forma, mantiene, sostiene y a la vez regula los cuerpos” (2002, p. 63).

Efectivamente, a pesar su carácter abstracto, las representaciones y los discursos que se despliegan al interior de la cultura producen efectos muy concretos en las vivencias individuales. Esto, porque durante nuestro proceso de socialización las representaciones logran penetrar el espesor mismo del cuerpo. De tal modo, nuestra experiencia corporal puede reducirse a un enunciado generador de discursos, representaciones y prácticas. Por lo tanto, si las representaciones establecen en gran medida las restricciones y expectativas que rigen nuestra conducta -y lo hacen en función del género-, es el lenguaje el que determina las diferentes expresiones de eso que concebimos como “lo femenino”. Conscientes de ello, podemos cuestionar la supuesta identidad, universalidad y unidad, construida a partir de estas categorías, concluyendo que la coherencia y permanencia del sujeto femenino solo se produce *en* -y *por*- el lenguaje, es decir, mediante los conceptos estabilizadores del sexo y el género.²

Sin perder de vista la dimensión performativa del género planteada por Judith Butler, nuestra investigación³ se presenta como un intento por abordar algunas de las acepciones de la categoría *femenino* que se despliegan en nuestro imaginario colectivo, a partir del modo en que la representación teatral chilena contemporánea configura esta realidad. Pero, como las posibilidades se vuelven casi infinitas si utilizamos como criterio la presencia de personajes femeninos en escena -o incluso su ausencia-, nos centraremos en algunos casos en que la representación aborda críticamente las posibilidades, limitaciones, relaciones y exclusiones, que giran en torno a lo femenino. Y dado que nuestro interés se dirige al modo en que esta noción se inscribe en el cuerpo de la -o el- performer, este análisis no se concentrará en la dimensión del texto dramático, sino que en la Puesta en escena; poniendo un énfasis en el modo en que se administran las operaciones escénicas y en el modo en que el cuerpo se transforma en un signo dentro de este marco. En esta ocasión, abordaremos la obra teatral *Xuaréz* (2015), escrita por Luis Barrales y dirigida por Manuela Infante, bajo la consideración de que este montaje abordó críticamente el modo en que se ha organizado la repartición de los roles -en función del género- a lo largo de la historia. Esto, generando una serie de recursos escénicos que nos permitieron revisar nuestras nociones sobre lo femenino.

Poniendo en evidencia la tensión que existe entre el original y la copia, el montaje de la obra *Xuárez* logra revelar varias capas del personaje *Inés de Suarez*, quien es casi una desconocida dentro de la historia nacional. Y valiéndose de ese desconocimiento, permitió que fuese ella, en alguna medida, quien inscribiera en escena su propia historia -lo que resulta interesante si pensamos que Inés de Suarez solo aprendió a escribir a los 40 años-. Recordemos que a la Inés de Suarez histórica solo se le reconocía en un rol romántico y asistencial -una mujer honrada, a cargo del servicio, la limpieza y el cuidado de los enfermos- y por su exaltada decisión de decapitar a algunos indígenas; hecho que fue leído

2 Michel Foucault (2008) concibe a la sexualidad humana como una organización históricamente concretizada de poder, discursos, cuerpos y afectividad. Desde esta lógica, nos permitió comprender que históricamente nuestra cultura se ha planteado al sexo -entendido como la marca que remite a la heterosexualidad institucionalizada- como causa de la experiencia, la conducta y el deseo sexual. Pero, en realidad, esta supuesta causa no es más que un efecto. Por lo tanto, la identidad de género -entendida como la relación entre sexo, género, práctica sexual y deseo- solo puede concebirse en relación a las normas que determinan y reglamentan la forma y el significado de la sexualidad, asumiendo que son estas prácticas reguladoras las que finalmente conforman la identidad del individuo. Y, consistentemente, la identidad no puede concebirse más que como un ideal normativo; no como un aspecto descriptivo de la experiencia individual.

3 Hago referencia a la investigación que ha comenzado a desarrollar el núcleo de investigación y creación de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor, denominada “La figura de lo femenino en el teatro chileno contemporáneo”; investigación centrada en identificar y analizar el modo en que el teatro chileno está poniendo en escena críticamente las representaciones que giran en torno a lo femenino y que, dadas las circunstancias actuales de nuestro país, también está integrando algunas intervenciones artísticas desarrolladas en las calles de Santiago a partir del 18 de Octubre del presente año.

históricamente como un arrebato histérico de una mujer fuera de contexto. Pero la obra se posiciona en contra de todos estos prejuicios, mostrándonos la capacidad del personaje para, independientemente -y a pesar- de su género, enfrentarse exitosamente con todo tipo de dificultades. Y, dado que el montaje produce un mundo donde las referencias objetivas se encuentran suspendidas, la Inés de la representación no responde a la imagen que teníamos del personaje histórico, como tampoco se corresponde con la imagen que se suele tener de una mujer, lo que nos permitió entrever una dimensión del género que resulta interesante de problematizar.

2. Hacia una relectura del personaje de Inés de Suárez.

La obra *Xuárez* se basa en la reescritura de un hecho histórico que, aunque un tanto desconocido, resulta relevante para nuestra nación: el decapitamiento de 7 caciques mapuches bajo el mandato de Inés de Suarez. En base a esta figura central, el montaje se ambienta en 1541, apenas meses después de la fundación de Santiago, cuando Michimalonco trata de liberar a los caciques que se mantenían como rehenes de los españoles y resuelve incendiar la ciudad. Ante ello, Inés -en ausencia de Pedro de Valdivia, su amante- deberá decidir si libera a los caciques y se rinde, o bien, si opta por resistirse; asumiendo el horror de ver cómo Santiago es arrasado por el fuego. Recordemos que este hecho fue interpretado como una expresión de la locura de Inés, quien, como buena histérica, también recibió el estigma de bruja; figura a través de la cual históricamente se ha buscado demonizar a las mujeres -y a lo femenino-.

El montaje nos invita a revisitar este hecho, con la intención de reinterpretar esta historia -y sus posibles sentidos-, pero también, y principalmente, de resignificar el rol que debió asumir Inés en el curso de este acontecimiento. En este marco, nos presenta a una Inés confundida, que inicia una sinuosa travesía interna, buscando entender qué hacer y cómo hacerlo. Con este impulso, el personaje emprende un viaje astral y mental, en que irá descubriendo cómo hacer frente al rol histórico que le fue impuesto. Por lo tanto, aunque la obra se nutre de personajes y contenidos históricos, la representación se plantea como respuesta a un vacío en torno a la figura de Inés de Suarez, partiendo de la base que se sabe muy poco sobre las razones que la llevaron a decapitar a los caciques mapuches; hecho que se presenta como el momento inicial y central de la obra.

La historia oficial nos ha presentado a Inés de Suarez como una furibunda mujer-soldado, o bien, como una fémina movida irracional y descontroladamente por sus pasiones, es decir, la historia ha tenido que convertirla en un hombre o relevar sus tendencias femeninas -demasiado femeninas- para poder definirla y comprenderla. La obra trata de liberarse de estos estereotipos, para mostrarnos a una mujer que debió salir del espacio constituido por el mundo privado -espacio tradicionalmente definido como propio de la mujer, incluso como su más legítima propiedad-, para instalarse en el centro de la historia. Ante ello, Inés se ve enfrentada a renegar de la situación de pasividad, sumisión y subordinación, que le fueron impuestas por su sexo -género-, lo que no solo aporta a una redefinición de la imagen de este personaje histórico, sino también, pone en discusión la situación de servidumbre y dominación que las mujeres han experimentado históricamente. En este sentido, la obra nos hace revisar asuntos de nuestra historia, para entrelazar cuestiones que hasta hoy nos constituyen como mujeres. De este modo, se logra realzar la figura de esta mujer, la que, frente a nuestros ojos, se convierte en una verdadera "heroína". Como señala

Manuela Infante, “Xuárez es la fabricación en retrospectiva de un mito fundacional hasta ahora ausente”.⁴

Xuárez (con X, como estaba escrito en los manuscritos de la época) abre una discusión en torno a las dificultades que encuentra una mujer para adquirir poder y para tomar decisiones relevantes en el ámbito de lo público. Así, se pone en obra las presiones que experimenta una mujer frente a la demanda de “masculinizarse” para poder contar con una validación en diversos ámbitos de la vida social -en el caso de Inés, en relación a temas militares y estrategia de guerra-. En la obra *Juana*, Infante ya había representado una valentía y una astucia muy masculinas a través de un personaje femenino -lo que la distanciaba de la figura de santa que la historia le ha adjudicado al personaje de Juana de arco-. En la misma línea, *Xuárez* nos presenta a una mujer inteligente, decidida, valiente y tenaz que, al igual que Juana, es capaz de apropiarse decididamente de su rol como sujeto/a. En ambos montajes Infante nos propone una figura femenina relevante a nivel histórico pero que, más que nada, se nos presenta como una figura que contradice todo lo que podría pensarse en relación a “ser una mujer”, lo que resultará central para nuestro análisis.

Dramatúrgicamente la obra está dividida en 14 actos, los cuales el dramaturgo llama *Rounds*, asimilando el desarrollo de la acción a un ring de box -lo que nos recuerda la metáfora que propuso Bertolt Brecht hace casi un siglo atrás, para exponer las tensiones propias del sistema capitalista-. Con este marco, Infante logra tensionar varios de los mitos que giran alrededor de Inés de Suarez, a partir de las formaciones de poder que eran propias de su contexto histórico -y también del nuestro-. Así, el montaje no solo se encarga de eximirla de la solemnidad y el acartonamiento con que tradicionalmente se representa a los personajes históricos, sino que también la exime del papel romántico que la historia oficial le ha atribuido, liberándola del rol de amante del conquistador -al que se la ha confinado-. Efectivamente, en función del modo en que la puesta en escena va articulando los hechos, nos vamos adentrando en los pensamientos y deseos del personaje, para descubrir que ella no tuvo como principal impulso la pasión romántica, sino que el conflicto interno de no ser reconocida. Esta falta de reconocimiento se explica fundamentalmente por su condición de género, la que le impide validarse y consagrarse dentro de su contexto, a pesar de sus múltiples capacidades -y de su incuestionable relevancia dentro de los procesos socioculturales que le tocaron vivir-.⁵

El reconocimiento y la defensa que hace Inés de su sexo -directamente asociado a su género- le permite reivindicar ciertos derechos que hasta hoy resultan medulares para las mujeres, lo que no solo la posiciona como una mujer clave en la historia de nuestro país, sino que la convierte en una mujer contemporánea -tanto en su lenguaje, como en su pensamiento y comportamiento-. A pesar de la adversidad del contexto en que estaba inserta, Inés sabrá superar los obstáculos sociales y culturales que les son impuestos, para cumplir el destino al que está llamada: recuperar su territorio y fundar una nación. A partir de esta metáfora -clave para pensar la posición de la mujer contemporánea-, la obra redefine el rol histórico de Inés de Suarez, para valerse de su figura y explorar temas relativos a la historia y el poder; introduciéndonos en la cuestión del patriarcado, el género y la identidad. De este modo, el

4 Entrevista publicada el 3 de Septiembre del año 2015, en comunicarte.cl, en ancchile.cl y en biobiochile.cl.

5 Esta problemática también resulta central en la obra estrenada durante el mes de agosto de este año: *Exhumación*. Este montaje fue dirigido por Pilar Ronderos e Italo Gallardo, de la compañía *La Laura Palmer* (en el marco del proyecto TUM), y desarrolla una recuperación histórica y estética de la figura de la dramaturga chilena Isidora Aguirre -como parte de la celebración de los 100 años de su natalicio-. Al respecto, también resulta relevante destacar que la figura de la *ausencia* -un cuerpo que no puede dar testimonio- resultó central en la creación de este montaje.

montaje logra resignificar el rol de la mujer en el contexto actual, deconstruyendo algunos elementos de nuestra herencia cultural relativos a lo femenino. En palabras de Manuela Infante: “La Inés de Suárez que está en la obra es una mujer ambiciosa, que se relaciona con el mundo indígena de una manera que ninguno de los hombres lo hace. La Inés nuestra contiene una ironía que solo podría tener una Inés que sabe que desapareció de la historia. Es como una Inés post Inés”.⁶

3. Las diversas operaciones escénicas a partir de las cuales se problematiza la dimensión del género en la obra *Xuárez*.

En *Xuárez*, Manuela Infante nuevamente desarrolló una propuesta deconstructiva, que presenta la construcción de nuestra identidad como un texto fragmentado, complejo, contradictorio e irónico, donde se tensionan conflictos de género, clase y raza. En total consistencia con esta premisa, la puesta en escena aplica el procedimiento collage-montaje, para funcionar como un abigarrado juego de espejos, lleno de indicaciones e insinuaciones -donde el aporte de la escenografía, la luz y la música resultan claves para ofrecer diversas perspectivas frente a las temáticas abiertas por la ficción-⁷. Los procedimientos escénicos nos mueven por imágenes y símbolos que se desplazan entre la irrealidad de un viaje alucinógeno y la memoria grabada a lo largo de distintos momentos históricos en el inconsciente colectivo, presentando al montaje al modo de una verdadera *caja de Pandora*.

La figura de la caja de Pandora -que tradicionalmente ha estado asociada al peligro encarnado por lo femenino- se conecta con las formas en que la puesta en escena se las arregla para desplegar múltiples e insospechados contenidos. Y, aunque no nos queremos centrar en el texto dramático, cabe destacar que este carácter que asume el montaje dialoga bastante bien con el modo en que el texto de Barrales va tejiendo las diversas contradicciones que surgen en Inés frente a las circunstancias que debe enfrentar. Así, la puesta en escena nos ubica en diversas perspectivas frente al personaje, desarrollando una mirada respecto de la guerra, el poder, el amor o la maternidad. Al respecto, debemos subrayar el modo en que Inés se instala en relación a Pedro de Valdivia y los mapuches; pero también, y principalmente, en relación a sí misma.

El constante diálogo que Inés mantiene con su mundo interior es un factor relevante para producir una relectura del personaje, pues en la medida en que se exponen sus afectos, deseos y opiniones, se logra reformular la noción preconcebida que teníamos de ella. Pero, al mismo tiempo, esta estrategia cumple la función de señalar la dimensión performativa de la identidad de género, en directa relación a los planteamientos de la teórica feminista Judith Butler, lo que se analizará con más profundidad más adelante. En relación al relato interno, cabe destacar que tanto el personaje de Juana como el de Inés construyen diversos diálogos interiores a lo largo de la trama, los cuales cumplen un papel crucial al momento de tensionar las definiciones preconcebidas del género. Pero son varias las operaciones que cumplen esta función dentro del montaje.

6 Entrevista publicada el 9 de Octubre del año 2015 en Revista Punto final (p.12).

7 En relación a este punto, se puede revisar mi artículo: “La operación collage-montaje como punto de encuentro entre las Artes visuales y las Artes escénicas contemporáneas”. N° 30 de la Revista de Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Santiago, Chile, 2017.

Por un lado, la acción pone de frente a dos Inés diferentes -una interpretada por Patricia Rivadeneira y otra por Claudia Celedón-, lo que permite exponer las serias contradicciones -y también los procesos de reafirmación- que la configuran y la sustentan. Esta estrategia -en conjunto a los saltos temporales y a la huella que dejan las diversas citas que van ingresando al mundo articulado por la obra- resulta sumamente pertinente para indicar que la identidad nunca es unitaria, lineal, coherente ni estable. A su vez, cabe señalar que un procedimiento como este nos permite comprender que, en contra de todo lo que se nos ha hecho pensar, las contradicciones son la base de nuestra humanidad. Eso, aunque la contradicción solo sea reconocida por nuestra cultura como un rasgo propio de lo femenino -como una falta inhabilitante para que las mujeres puedan realizar aquellos roles que se consideran *propios* de los hombres-.

Otra de las operaciones que cumplen la función de desnaturalizar las diferencias asociadas al género dentro del montaje es el intercambio de roles que se produce entre Inés de Suarez y Pedro de Valdivia; estrategia que no solo logra resignificar y actualizar la figura de estos héroes históricos (como ya lo había hecho Manuela Infante con Arturo Prat y Juana de Arco), sino que logra deconstruir críticamente varios de los supuestos que existen en torno a lo femenino y lo masculino. Con un claro enfoque feminista, la obra termina por elaborar un nuevo mito, con el cual se trata de rescatar el decisivo papel de Inés de Suarez en la fundación de Chile, al mismo tiempo en que se problematiza el papel de la mujer en la historia nacional y mundial. De este modo, se produce un cuadro que pone en cuestión la realidad y perpetuidad de las construcciones asociadas al género, lo que será subrayado con una relectura -multidimensional- del cuadro de Pedro Lira, “La fundación de Santiago”. En este nuevo marco, el montaje aborda una arista decisiva, la que se abre a partir del ingreso de la académica Josefina de la Maza dentro de la escena. El estudio de esta investigadora introduce una nueva capa de sentido, la que será determinante en la conciencia que asume Inés acerca de su rol histórico y que, desde nuestra perspectiva, resulta ser la estrategia más significativa para abordar las problemáticas que actualmente giran en torno al género.

A partir de una serie de argumentos, la historiadora nos ofrece una segunda mirada en torno al cuadro “La fundación de Santiago”, único y respetado registro pictórico de ese hecho histórico -expuesto en el año 1898-. En él se pueden apreciar las figuras centrales en la conquista de Santiago: Pedro de Valdivia, Francisco de Villagra, Huelén Huala (quien sería el indígena dueño de la cima del cerro) y una figura agachada junto a Valdivia -la cual a primera vista parece ser un sacerdote, pero, ante todo, se presenta como una especie de *borradura*-. Basándose en esa figura “*confusa y semióticamente equívoca*”-según palabras de De la Maza en el texto-, el personaje interpretado por Claudia Celedón construye un diálogo con el espectador -constituyéndose como una especie de puente hacia una realidad paralela-. De la Maza postula que el autor de la pintura trató deliberadamente de ocultar la presencia de Inés de Suárez dentro del cuadro pues, como lo demuestra su estudio preliminar, inicialmente el personaje estaba ubicado en un primer plano de la representación y portando rasgos claramente femeninos -para luego quedar relegado a un segundo plano y con el rostro totalmente cubierto-.

Actuando en contra de nuestras creencias, la revisión del cuadro de Lira nos hace ver lo *invisible*, permitiéndonos releer al personaje -y a la obra- desde una nueva perspectiva. Por un lado, esta estrategia vuelve más explícita la posición del dramaturgo, el que, dadas las características del montaje, se vale de diferentes máscaras para exponer distintas perspectivas sobre los temas que se van abordando a lo largo de la obra. Por otro lado, permite que el público conozca y absorba una información que, literalmente, pertenece al *afuera del marco*,

confirmando o cuestionando la visión de los hechos que se había desarrollado hasta ahora. De este modo, Infante vuelve a tocar la cuestión que surge de la dualidad Representación-Original, que ella exploró admirablemente en la obra *Cristo* (2008). Así, reconstruye el pasado histórico desde una posición presente y redefine el presente a partir de un mito del pasado, todo lo cual involucra tanto un gesto de desmistificación como una reescritura de un mito: crear -y recrear- un personaje que, en realidad, casi no existe.

No solo cabe destacar que sea un personaje femenino y contemporáneo -Josefina de la Maza- quien cumple esta relevante función dentro de la obra, sino que, y fundamentalmente, que para que esta revelación sea posible, el montaje nos obliga a detenernos en un detalle -un detalle que a simple vista pasaría desapercibido-, lo que, en contra de la lógica masculina, es propio y característico del mundo femenino. En función de un detalle, la representación nos ofrece una *historia secreta*: La historia de la mujer borrada del cuadro -y de la historia-. Así, la obra nos recuerda la forma en que las lógicas de poder se nos imponen en todos los planos, abriendo una crítica al modo en que la historia oficial ha sido contada -ya sea reprimiendo o borrando el rol histórico de la mujer-. Y, en esta misma línea, la obra expone la invisibilidad a la que hasta ahora están relegadas las mujeres, haciendo un reconocimiento artístico de lo que aun no ha sido reconocido históricamente: Siempre presente -aun en su *ausencia*-, la mujer resulta imposible de ocultar -aun siendo relegada a un segundo plano de la representación-.

El montaje de *Xuárez* aborda la cuestión del género tanto de manera explícita como implícita. Implícitamente, la representación nos ofrece una debilitada imagen de lo masculino, poniendo en obra la fragilidad e, incluso, la cobardía de los mecanismos de poder imperantes dentro de un mundo patriarcal y falogocéntrico -cuestión que actualmente se ha presentado como una reivindicación central en las calles de distintas regiones de Chile-. Este tipo de operación artística ya había sido desarrollada por Manuela Infante en *Juana*, cuando puso en escena a un ególatra rey de Francia -que no sabe cómo administrar su nación y que desconoce completamente la economía de su propia guerra-, quien era confrontado por la astucia y la perseverancia de la joven Juana. En *Xuárez*, a medida que el personaje de Valdivia se ve expuesto a la burla y la reprobación de los/las espectadores/as, emerge una crítica a las lógicas de poder representadas por la figura del Conquistador -figura que hoy cae descabezada en las plazas y calles de nuestro país, cuando literalmente los viejos héroes están siendo arrancados de su antiguo sitio-, lo que se refuerza simbólicamente en escena con el hecho de que Valdivia sea encarnado por una actriz. En relación a este punto, es importante destacar que, como señala Manuela Infante en una entrevista para *El Mercurio*⁸, la cuestión del género se instaló a raíz de la intención expresada por Claudia Celedón de asumir el rol de Valdivia en escena; lo que posteriormente fue cobrando un ánimo más transgresor, abriendo la posibilidad de abordar esta problemática de una modo más explícito. Esta operación, basada en la alteración de los principios del género binario -a través de un cuerpo que no se corresponde con ellos-, es la dimensión que, para los fines de nuestro análisis, cobra especial relevancia: un trabajo con los cuerpos -y las corporalidades-.

Siguiendo los planteamientos de Nietzsche⁹ y Foucault, Butler nos presenta al cuerpo como un medio -en mayor o menor medida pasivo-, sobre el cual se inscriben

8 Revista Wiken, *El Mercurio*, viernes 28 de agosto del 2015.

9 Como señala José Jara, más que desarrollar una reflexión sobre el contenido de los grandes conceptos de la metafísica, Nietzsche se interesó por la forma en que su presencia se exhibe en el cuerpo y en las expresiones cotidianas del hombre. Y, entendiéndolos como los "síntomas de determinados cuerpos", los abordó como la huella

distintos significados culturales, es decir, como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado para sí misma -de modo que termina dándole forma a cada cuerpo-. Si estamos de acuerdo en que este proceso se concretiza en la misma medida que ciertos poderes detentan la capacidad de *nombrar*, el cuerpo se nos presenta como una construcción cultural. Por lo tanto, los múltiples cuerpos que conforman el campo de los sujetos con género pueden ser abordados a partir de las representaciones que la cultura inscribe sobre ellos; proceso que se materializa en directa relación a los discursos que definen cómo deber ser y cómo debe verse un cuerpo -en función de las determinaciones establecidas por el género-.

Como declara Manuela Infante en la entrevista antes señalada, Inés es una mujer que se introdujo en un territorio prohibido, lo que, desde nuestra perspectiva, se relaciona directamente con el hecho de estar inserta en un lugar que no le correspondía -el mundo de los hombres y la conquista. Y, por lo tanto, con la exigencia de re-construirse en función de las circunstancias. A través de Inés -quien se vio presionada a “convertirse” en un hombre, porque estaba rodeada de ellos-, Infante quiso establecer que los roles que la sociedad distribuye entre hombres y mujeres pueden realizarse por cualquiera -independiente de su sexo-, lo que no solo refuerza la idea de que el género involucra un proceso -y no una esencia-, sino también, que el género es solo una imposición ejercida por el poder. Estas cuestiones son abordadas por el montaje a medida en que se hace cuerpo el modo en que las circunstancias fueron presionando a Inés para *re-construirse* como “hombre”, es decir, en la medida en que el juego de las corporalidades pone en evidencia el procedimiento cultural a partir del cual el *ser* mujer realmente nos remite a un *construirse* como mujer. Y lo hace justamente al pervertir este proceso.

En relación a la performatividad del género planteada por Judith Butler (2007), recordemos que esta propuesta se sustenta en la idea de que la anticipación de una supuesta esencia del género es lo que origina eso que se plantea como exterior, es decir, que los contenidos definidos a partir del género sólo se concretan a través de su repetición, siendo este ritual el que realmente consigue el efecto esperado. Por lo tanto, es la repetición la que terminará por naturalizar ciertos contenidos en el contexto de un cuerpo, lo que, en el caso de las mujeres, conducirá a modelar cierta estilización -la que posteriormente se asumirá como “propia” del cuerpo femenino. En *Xuárez*, en cambio, se puede apreciar cierta tensión en el proceso de naturalización de algunas conductas y gestos definidos como propiamente femeninos, lo que, a simple vista, parece remitirnos a cierta ambigüedad del género en Inés. Sin embargo, esta “ambigüedad” se puede interpretar como una deconstrucción de la ley de coherencia heterosexual -determinada por la dupla sexo/género-, lo que permitirá que la obra ponga en discusión el mecanismo cultural en que se sustenta la construcción del género. Así, la figura de “una mujer que se tomó el lugar de un hombre” nos presenta al género como una performance, donde lo femenino y lo masculino no son más que representaciones culturales.

que esos conceptos han dejado inscritos en nuestros cuerpos. Al respecto, señala que este “desplazamiento se opera desde el exclusivo y predominante análisis de los conceptos, ideas y argumentaciones ejercidos por la tradición filosófica, hacia la inserción, repercusión y transformaciones diversas operadas por ellas en la vida misma de los hombres, de la cual el cuerpo es su más inmediato e irrefragable testimonio” (Jara, 1998, p. 116). Por su parte, cuando Michel Foucault plantea que actualmente el poder actúa sobre los comportamientos y sobre los gestos a través de una serie de piezas casi imperceptibles, el cuerpo puede pensarse como una materialidad capaz de preservar las inscripciones que tanto los sucesos como los discursos imprimen sobre él. Estos discursos se ponen de manifiesto en la forma en que los cuerpos enfrentan y expresan sus deseos, debilidades y conflictos; y, en este sentido, el cuerpo se nos presenta como un signo (como un texto). Por lo tanto, el cuerpo se transforma en el centro de una lucha, la que lleva implícita la ocupación del cuerpo por el poder. En este sentido, establece: “Técnicas minuciosas siempre, con frecuencia ínfimas, pero que tienen su importancia, puesto que definen cierto modo de adscripción política y detallada del cuerpo, una nueva «microfísica» del poder” (Foucault, 2002, p. 142).

4. Otras posibilidades de abordar el problema de lo femenino en la escena teatral contemporánea.

En contra de los principales estereotipos que giran en torno a las mujeres, la Inés de *Xuárez* posee muchos de los rasgos asociados a lo masculino -y el héroe-, lo que se expresa simbólicamente con una Inés guerrera, enfundada en su armadura. Desde una lógica que nos recuerda a un feminismo de la igualdad, Inés -como antes lo hizo Juana- se libera de su contexto histórico, para enunciar la lucha que las mujeres mantuvieron durante todo el siglo XX -en función de la igualdad de género-. Justamente, dado que ésta es una Inés inteligente, fuerte, decidida, orgullosa y comprometida -todo lo cual suele relacionarse a los roles masculinos-, se deja resonando la reivindicación que señala que la mujer es capaz de encarnar cualquier rol dentro de la sociedad, incluso aquellos que se plantean como exclusivos -y propios- de los hombres. Esto, dado que los géneros no son más que representaciones culturales.

En relación al punto anterior, consideramos que el rol de Inés dentro de la puesta en escena de la obra *Xuárez* se organiza fundamentalmente a partir de la forma en que se revierte la lógica de los géneros (con un Valdivia que expresa ciertos rasgos asociados a lo femenino y una Inés que presenta atributos propios de lo masculino). Efectivamente, aunque el montaje nos propone a una Inés que se expresa en un tono monocorde -lo que parece intentar desdibujar la visión masculina que se tenía de ella-, la obra nos deja con la sensación de que, para ocupar roles asociados a lo masculino, las mujeres deben/pueden masculinizarse. Esta premisa se refuerza simbólicamente a nivel escénico a través de un Pedro de Valdivia en falda, por oposición a una Inés de Suarez con armadura. Pero hay un elemento más velado dentro del montaje que, desde nuestra consideración, expresa una cuestión mucho más contemporánea -e interesante- en relación a las problemáticas de género.

A diferencia de la operación anteriormente analizada -el carácter masculino con que el montaje impregna al personaje de Inés-, este hecho no resulta tan explícito ni determinante para la obra, pero resulta especialmente relevante para nosotras en la medida que abre la posibilidad de perturbar el modelo de pensamiento a partir del cual hemos construido nuestras nociones del género: el personaje tiene la capacidad de devenir entre lo femenino y lo masculino. Aunque no son muchos los momentos, la puesta en escena nos permite advertir el modo en que Inés se desplaza entre los dos opuestos definidos por las construcciones de género imperantes, lo que, como acabamos de señalar, puede resultar perturbador para un pensamiento dualista -a partir del cual el mundo se encuentra dividido en dos mundos totalmente opuestos y claramente delimitados-. Y si pensamos en la profunda violencia que se produce al dividir la realidad en dos mundos antagónicos -donde uno de los opuestos no es más que el producto residual y despreciable del otro-, podemos reconocer las posibilidades que abre esta operación teatral para instalar -a través de un cuerpo vivo y siempre singular- potencias de “lo femenino” que se escapan a los límites del lenguaje.¹⁰

10 En relación a este punto, Nietzsche señala: “¿Cómo podríamos decir legítimamente, si la verdad fuese lo único decisivo en la génesis del lenguaje, si el punto de vista de la certeza lo fuese también respecto de las designaciones (...). Dividimos las cosas en géneros, caracterizamos al árbol como masculino y a la planta como femenino: ¡que extrapolación tan arbitraria! (...) Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no responden en absoluto a las esencias primitivas. (...) Pensemos especialmente en la formación de los conceptos. Toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular y completamente individualizada a la que se debe su origen” (Nietzsche, 1994, pp. 22-23).

Si bien el dramaturgo dota a Inés de una mirada crítica muy marcada, en algunos momentos el personaje nos ofrece decisiones basadas en una sensibilidad bastante femenina. Y aunque la mayoría del tiempo ella se muestra decidida, seria y penetrante, por algunos instantes ella se presenta dubitativa y divertida, complicando la distinción entre energías masculinas y femeninas. Por lo tanto, aunque no resulte evidente cómo la dimensión femenina de Inés se emancipa y funciona de manera independiente de la figura establecida por su antagonista -el hombre blanco conquistador-, consideramos que uno de los aspectos más interesantes del personaje se produce a partir de este desplazamiento.

A medida que la puesta en escena logra realzar la microhistoria dentro de la gran Historia, el personaje de Inés toca aspectos de lo femenino que perturban sutilmente el mecanismo cultural de la construcción del género. Por ejemplo: dejar entrever esa dimensión velada que involucra concretar decisiones en medio de los más profundos temores -lo que tradicionalmente se ha asumido como un rasgo propiamente femenino y, por lo mismo, como una conducta *impropia*-. Por otro lado, aunque Inés se define como una mujer ardiente, sus ideas y opiniones generalmente se expresan con solidez, perturbando esa dicotomía que opone el hombre -como representante de lo sólido- frente a la mujer -que tradicionalmente se presenta como líquida: lágrimas, vómitos y sangre menstrual-. Por lo tanto, aunque estos procedimientos no se desarrollan acabadamente al interior del montaje, ellos ofrecen otra posibilidad de poner en crisis la norma que establece cómo deber ser o verse una mujer. Y lo hacen sin desconocer que hay algo en el mundo de *Lo femenino* que aun debemos escudriñar.

El ideal descriptivo propio de nuestra cultura ha creado la expectativa de que es posible ofrecer una enumeración completa y final de los rasgos que serían propios de “lo femenino”. Por eso es sumamente relevante reconocer la incapacidad del lenguaje para describir acabadamente el sector que dice nombrar. Y, desde ahí, resulta crucial comprender que la definición y la posición de las mujeres no puede fijarse de manera terminante y definitiva mediante las articulaciones construidas *en* -y *por*- sus términos. En la misma línea, también resulta fundamental entender que, aunque ninguno de los dos términos relativos al género logra describir adecuadamente -o de manera completa- la realidad a la que parecen remitirnos, ellos sí participan en la formulación y producción de estas realidades, es decir, que sí son eficaces al momento de establecer -y sostener- sus limitaciones, relaciones y exclusiones. Por eso, debemos mantenernos atentas a las relaciones diferenciales que operan al interior de los discursos dominantes, cuidándonos de no leer las diferencias de género solo en función de la oposición entre dos mundos, sino también a partir de las múltiples posibilidades de ser mujer -y asumir lo femenino-.

Aunque no podemos desconocer que los términos del lenguaje instituyen, mantienen y perpetúan los fenómenos a los que parecen referirse, no debemos presuponer que estas dos palabras logran resumir plenamente aquello que dicen nombrar. Por lo tanto, tenemos que ser críticas frente a las fijaciones que establecen los términos *mujer* o *femenino*, entendiendo que éstos no representan más que la producción forzosa de una homogeneidad ficticia, que desconoce e invisibiliza las múltiples diferencias que se producen al momento de construirnos como mujeres -junto a muchas otras invisibilidades que empiezan a cobrar cuerpo en nuestras calles en la medida en que cada una de nosotras se atreve a asumir lo femenino de una manera singular-. En relación a este punto, y aunque no resulte posible desarrollar un análisis exhaustivo en este contexto, nos aproximaremos al trabajo desarrollado por la compañía teatral *La niña horrible*, quienes se han planteado romper con la disposición que impone la cultura respecto de cómo debe “ser” y “verse” una

mujer, pero sin desconocer el poder de eso que podríamos denominar -corriendo el riesgo de manipular la realidad- *el mundo femenino*.

A partir de una serie de procedimientos escénicos, esta compañía ha abordado críticamente las definiciones de género imperantes al interior de nuestra cultura, entre las cuales resulta destacable que la mayoría de los roles femeninos sean interpretados por hombres. A ello se suma el hecho de que las interpretaciones exponen de manera hiperbólica la presencia de aquellos rasgos asociados comúnmente a lo femenino -como por ejemplo: el maquillaje, la delicadeza o la emocionalidad-. A diferencia de Xuárez, los personajes de *La niña horrible* no eluden los rasgos que son característicos de lo femenino -tanto a nivel interno como externo-. Aun así, estas “mujeres” logran pervertir las definiciones que establecen el carácter y los límites de lo femenino. Esto, porque transgreden constantemente y violentamente los principios que sostienen la lógica de un pensamiento dualista.

Actualmente reconocemos la violencia normativa que conllevan las morfologías ideales del sexo. A su vez, discutimos con la lógica dualista implícita en la distinción instalada discursivamente por el género, cuestionándonos acerca de la legitimidad de los valores y las creencias que giran en torno a ellos. Las puestas en escena de *La niña horrible* se valen de esta violencia para poner en crisis lúdicamente las interpretaciones normativas propias del pensamiento binario, ironizando acerca de la relación de oposición y subordinación vigente entre los sexos. A su vez, ponen en tensión la supuesta unidad y estabilidad del sujeto femenino -y también del sujeto masculino-. E, incluso, llegan a perturbar la condición de sujeto de algunos personajes -como mujeres sujetas a los principios del falogocentrismo-. De este modo, nos permiten plantear que la categoría “mujeres” no tiene porqué dar como resultado únicamente cuerpos femeninos, o que el término “femenino” no tiene porqué asociarse únicamente a un cuerpo de mujer -de igual modo que el término “masculino”, que puede remitirnos tanto un cuerpo de hombre como a uno de mujer-.

En la medida que los fascinantes personajes característicos de los montajes de *La niña horrible* -pensemos fundamentalmente en la pareja conformada por *Historias de amputación a la hora del té* y *La trágica agonía de un pájaro azul*- se describen como mujeres feas y solitarias, ellas perturban los ideales asociados a lo femenino. Y, en tanto se presentan como mujeres raras -locas, exuberantes, dañadas o enfermas-, transgreden cualquier expectativa de conducta, tornándose completamente impredecibles. Como “mujeres abyectas”, ellas representan al objeto *caído* de ese límite que impone la representación, convocando el riesgo que corre permanentemente el orden simbólico -por ser un dispositivo que solo funciona en base a discriminaciones y exclusiones-. Según Julia Kristeva, lo abyecto se refiere a ese algo inasimilable, que nos solicita de manera inquietante y fascinante a la vez, dado que surge de la extrañeza que se produce cuando algo familiar resulta repugnante, pero lo hace con ese “peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante” (2010, p. 9).

Como señala Kristeva (1977), las no-conformidades respecto de una identidad corporal establecida nos remiten al territorio de lo abyecto, entendiendo que un cuerpo debe ser *propio* para ser plenamente simbólico. Por lo tanto, si lo puro es aquello que se corresponde con una taxonomía bien establecida de oposiciones lógicas -y *lo impuro* es aquello que la perturba (produciendo mezcla, desorden y confusión)-, los cuerpos de *La niña horrible* enturbian el sistema simbólico, quedando excluidos de las definiciones establecidas. Por otro lado, si *lo impuro* es el flujo (pensemos en las mucosidades y secreciones como figuras propias de lo femenino), el “juego” que estas mujeres elaboran a partir del derramamiento o de las materias que el cuerpo expulsa abre la posibilidad de

que ellas atenten decisivamente contra el principio de la identidad sin mezcla que exige el lenguaje. De esta forma, se nos presentan como pura diferencia.

La Niña Horrible instala críticamente la cuestión de lo femenino, a través de una forma que daña los principios de la identidad. A su vez, convierte la solidez de lo masculino en una presencia líquida, que se mueve entre dos fronteras. Así, sus personajes absorben de la figura de la mujer a ese ser heterogéneo que desdobra la unidad, formándolas y deformándolas en contra de las condiciones que imponen nuestras lógicas representacionales. De este modo, logran pervertir algunos de los valores y normas que, en correspondencia con las creencias que giran en torno a lo femenino, crean la ilusión de comprender -y controlar- a las mujeres. A través de *La niña horrible*, queremos subrayar nuestro interés por las operaciones teatrales que logran perturbar las definiciones de género, al punto de producir un extrañamiento de todos los contenidos construidos en base a una diferencia que solo ofrece dos lecturas posibles, es decir, por aquellas propuestas teatrales que ponen un pie en el terreno de *lo imposible* -el que, desde nuestra perspectiva, es el único terreno en que se puede activar la apertura que nos ofrece el trabajo con la diferencia-.

5. A modo de conclusión.

Si concebimos la identidad como una necesidad de cierre que ha sido perpetuada históricamente, podemos entender que la lucha por la diferencia nos exige conciliar el problema de una política centrada en la categoría *mujeres*, con la necesidad de problematizar dicha categoría, es decir, de cuestionar su coherencia, su disonancia interna y sus exclusiones constitutivas. Esto, pensando que las afirmaciones de identidad imponen una ilusión de unidad, solidaridad y universalidad, que no es real; razón por la cual actualmente podemos apreciar cierta incomodidad e insatisfacción -e incluso molestia y rencor- contra los ideales de la identidad. Frente a las lógicas de la igualdad, las numerosas negativas de las mujeres contemporáneas a aceptar las descripciones y proyecciones ofrecidas en nombre de las *Mujeres* no sólo atestiguan las violencias específicas que provoca una categoría parcial como ésta, sino que demuestran la arbitrariedad de un concepto que se plantea con pretensiones de generalidad absoluta. Esto, pensando que la identidad de género no es más que un artificio del lenguaje -y el poder-, que actualmente se nos revela como una promesa imposible. Y, por otro lado, que la diferencia -generalmente asociada al conflicto- no tiene porqué significar violencia, sino que la violencia es la que surge toda vez que una posición se plantea como si fuera la única.

En medio de las múltiples diferencias que se despliegan al interior de ese mundo complejo que se denomina “mujeres”, el modo en que nosotras operamos para resolver las situaciones a las que nos enfrentamos cotidianamente no suele enfatizarse a nivel de la representación -justamente porque eso “pequeño” que se despliega en el ámbito de lo privado y lo íntimo no parece resultar suficientemente relevante como para ser contado-; razón por la cual esta zona de lo femenino nunca se ha manifestado de una manera suficientemente clara. Esto nos puede ayudar a entender porqué se suele asumir que la única posibilidad de que la mujer alcance espacios que “amplíen” su mundo depende de su capacidad de “masculinizarse”. Al revertir esta concepción, *La niña horrible* logra enfrentar lúdica e irónicamente el desafío de transitar entre los opuestos, ofreciéndonos la posibilidad de establecer que el género involucra una suerte de acción cultural corporal, que exige de un nuevo vocabulario. Esto, teniendo en consideración que el peligro que tradicionalmente se ha asociado a ese *exceso* representado por el cuerpo femenino ha causado una represión generalizada de las conductas de las mujeres. Y, paralelamente, que

el temor a la proliferación nominativa del concepto ha llevado a que se delimite lo más precisamente posible lo que entendemos por *femenino*.

En este sentido, nos parece clave que, en la medida en que la Inés de Xuárez se niega a transformarse en un hombre para asegurarse un lugar en la historia, ella se despoja de cada una de las piezas de su armadura, lo que, desde nuestra perspectiva, nos permite entrever la posibilidad de que una mujer pueda “gobernar” desde lo femenino. Esto, porque ese hecho aún no resulta tan evidente en aquellas mujeres que han asumido un rol relevante dentro de nuestra realidad social -nacional e internacional-. Pensemos en el caso de Michelle Bachelet, respecto de quien los medios nunca se interesaron por explicitar los modos de ser o pensar que pudiesen asociarse a lo femenino al momento de ejercer el poder -lo que nos obliga a recordarla como la mujer que se paseó frente a todos/as nosotros/as sobre un tanque militar-.

Para los fines de este artículo, hemos asumido al *sexo* como una orden para que el cuerpo se transforme en un signo cultural, y lo haga como un proyecto corporal permanente y repetido. Por su parte, hemos abordado al *género* como una actuación -remitiendo a su carácter determinante y ritualista- que termina produciendo una serie de estilos corporales. Esto, entendiendo que los estilos corporales que son producidos culturalmente posteriormente se presentarán como la configuración natural de los cuerpos según su sexo. Y, por lo tanto, que los actos culturalmente definidos como propios de cada género -valores, creencias, conductas y expectativas- son los que realmente producen a los cuerpos que se mueven en una relación binaria con el otro género. Desde esta perspectiva, nos hemos permitido pensar que sin la presión que implican estos imperativos -con consecuencias disciplinarias y correctivas- no existiría ningún género -o, por lo menos, no de la manera en que los hemos entendido tradicionalmente-.

En base a este -y otros- planteamientos, hemos querido abordar el modo en que la representación teatral chilena se está cuestionando cómo actúan las suposiciones que impone el género al momento de restringir nuestra comprensión -y nuestra vivencia- de lo femenino. Esto, bajo la consideración de que son las creencias, expectativas y conductas asociadas a la mujer las que han prefigurado nuestra noción de lo femenino, lo que históricamente le ha impuesto una serie de límites a nuestras múltiples potencialidades. Al respecto, cabe destacar que, si hay algo que nos ha quedado claro con las masivas movilizaciones que han pujado por transformar las estructuras que sostienen a nuestra sociedad durante este año, es que hemos cargado con siglos de una noción sumamente limitada de lo femenino -en particular- y de lo humano -en general-.

Referencias Bibliográficas

- Bultler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Bultler, Judith. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel. (1979). *Microfísica del Poder*. Madrid: De La Piqueta.
- Foucault, Michel. (2002). *Vigilar y castigar*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (2008) *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno.
- Informe de prensa Xuárez (s/f). Recuperado de https://www.gam.cl/media/calendario/Informe_de_prensa_Xu%C3%A1rez.pdf
- Jara, José. (1998). *Nietzsche, un pensador póstumo: El cuerpo como centro de gravedad*. Barcelona: Antropos.
- Kristeva, Julia. (1977). El sujeto en Proceso, en *Artaud*, Valencia: Pre-textos.
- Kristeva, Julia. (2010). *Poderes de la perversión*. México: Siglo veintiuno.
- Nietzsche, Friedrich (1994). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.