

“Juntas, atravesaremos”: continuidad y memoria en la intervención
*Hoy, hundimos el miedo del colectivo LASTESIS*¹

“Together, we will go through”: continuity and memory in the intervention
Hoy, hundimos el miedo of the colectivo LASTESIS

Astrid Quintana Fuentealba²

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO, CHILE. CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS Y ESCUELA DE TEATRO

 <https://orcid.org/0000-0002-4983-3965>

Resumen. *Hoy, hundimos el miedo* del colectivo LASTESIS fue una intervención realizada en Valparaíso, Chile, en octubre de 2020. En ella mujeres y disidencias del sistema sexo-género participaron del funeral simbólico de la Constitución de 1980, días antes del plebiscito que inició el proceso de Convención Constitucional. La acción consistió en la puesta en escena de una procesión fúnebre que atravesó la ciudad de cerros a mar, donde l-s participantes llevaron “constituciones” en forma de libros que evidenciaban “miedos” constitutivos de la sociedad chilena con los que se quería acabar. Enmarcada en el activismo político, valiéndose de lenguajes artísticos y desde una metodología colaborativa, la intervención se vuelve relevante para pensar los 50 años del golpe de Estado, pues se articuló como un ejercicio de memoria. En este se muestra la continuidad de un dispositivo de poder colonial afianzado en la conformación del Estado-nación moderno chileno y reforzado por la dictadura cívico-militar, no solo en sus prácticas, sino también en su Constitución. El artículo analiza las estrategias escénicas que nos permiten proponer dicha lectura, enfocándose en dos aspectos: el potencial de la protesta ritualizada y algunos de los elementos que estarían relevando miedos, opresiones y desigualdades ligadas a la colonialidad que aparecen sedimentadas en la memoria colectiva y que permean la Constitución dictatorial.

Palabras clave. Memoria, Colonialidad, Constitución, Dictadura militar, LASTESIS.

Abstract. *Hoy, hundimos el miedo* by the collective LASTESIS was an intervention performed in Valparaíso, Chile, in October 2020. In it, women and dissidents of the sex-gender system participated in the symbolic funeral of the 1980 Constitution, days before the plebiscite that initiated the Constitutional Convention process. The action consisted in the staging of a funeral procession, which crossed the city from hill to sea, where participants carried “constitutions” in the

¹ Esta investigación doctoral se realiza en el marco del Plan de Perfeccionamiento Sistemático, para académicas y académicos de la Universidad de Valparaíso. Además, la investigadora es Becaria ANID, Becas Chile Doctorado en el Extranjero, convocatoria 2022.

² Doctoranda en Sociedad y Cultura en el ámbito de la Antropología Social y Cultural por la Universidad de Barcelona. Magister en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Actriz con Especialidad en Dramaturgia, Licenciada en Actuación Teatral por la Universidad de Valparaíso. Profesora de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, integrante Centro de Investigaciones Artísticas Universidad de Valparaíso (CIA-UV). Mail. astrid.q.fuentealba@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

form of books, which evidenced “fears” constitutive of Chilean society that they wanted to put an end to. In the context of political activism, using artistic languages and a collaborative methodology, the intervention becomes relevant to think about the 50th years since the Chilean coup d'état, because it was articulated as an exercise of memory, in which the continuity of a colonial power apparatus, secured in the conformation of the modern Chilean nation-state and reinforced by the civil-military dictatorship, not only in its practices, but also in its Constitution. The article analyzes the scenic strategies that allow us to propose such a reading, focusing on two aspects: the potential of ritualized protest and some of the elements that would be revealing fears, oppressions and inequalities linked to coloniality, which appear sedimented in the collective memory and that permeate the dictatorial Constitution.

Keywords. Memory, Coloniality, Constitution, Military dictatorship, LASTESIS.

Introducción

La intervención *Hoy, hundimos el miedo* del colectivo LASTESIS se realizó en Valparaíso el 14 de octubre de 2020, once días antes del plebiscito que inició el proceso de Convención Constitucional en Chile (colectivo LASTESIS, “Hoy”). La acción convocó a mujeres y personas disidentes del sistema sexo-género para escenificar la procesión fúnebre de la Constitución de la República, escrita durante la dictadura cívico-militar. Para esto, l-s³ participantes llevaron “constituciones” en forma de libros que, por medio de conceptos, frases e imágenes, daban cuenta de miedos constitutivos de la sociedad chilena que fueron simbólicamente hundidos en el mar⁴.

En este artículo examinaremos la intervención desde dos aspectos que nos permiten proponer que *Hoy, hundimos el miedo* se constituyó como un ejercicio de memoria⁵, desplegado gracias al marco colaborativo impulsado por LASTESIS. Para ello, primero abordaremos el potencial de la protesta ritualizada a partir del análisis de la realización escénica. Luego, observaremos ciertos elementos relevados por l-s participantes que estarían poniendo en evidencia la presencia y la continuidad de un dispositivo de poder colonial. Este enfoque proviene de las preguntas que surgieron durante el desarrollo de la intervención⁶ relativas a los modos en que l-s participantes abordaron la invitación de LASTESIS, que originalmente vinculaba el pasado lejano colonial con el pasado reciente de la dictadura cívico-militar.

Nos parece pertinente compartir estas reflexiones enmarcadas en la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, ya que estas permiten observar “continuidades” históricas sedimentadas en la memoria colectiva (Halbwachs), cuya pervivencia es denunciada por l-s participantes como constitutiva de nuestro presente y cuyos rasgos conformarían lo que Françoise Vergès denomina “dispositivo de poder colonial”. Tal asociación podría contribuir a comprender algunas de las causas por las que el proceso constitucional derivó en los resultados que hoy conocemos.

³ Optamos por el uso de guión “-” para dar cuenta de la presencia de diversas construcciones de género en la performance que analizamos.

⁴ Ningún objeto fue arrojado al mar. Las “constituciones” fueron guardadas por LASTESIS, quienes nos permitieron revisarlas y catalogarlas, proceso en el que contabilizamos 260 ejemplares.

⁵ *Hoy, hundimos el miedo* es uno de los tres casos de estudio de la investigación doctoral sobre memoria, colonialidad y performance que realizo actualmente. En el artículo comparto resultados de la primera etapa de trabajo y, si bien la investigación considera más aspectos, los que se exponen aquí son los que creemos pueden enriquecer el problema que se propone discutir.

⁶ En mi investigación trabajo algunos aspectos desde la perspectiva autoetnográfica, no obstante, para este artículo la metodología se centra en el análisis de la realización escénica y no en la experiencia de la investigadora como participante de la intervención. De ahí que utilice mayoritariamente la primera persona plural, reservando la primera persona singular para situar mi posición al expresar ciertas ideas. Todo esto entendiendo que dicha separación es, en la práctica, un recurso narrativo útil a la exposición y no una disociación entre investigadora y performer.

Consideraciones previas

Para desarrollar lo descrito, nos adentraremos en la metodología que LASTESIS utilizó en *Hoy, hundimos el miedo* destacando algunos procedimientos y estrategias de la realización escénica (Fischer-Lichte). En particular, nos enfocaremos en las implicaciones de la colaboratividad entre el colectivo y l-s participantes; en la forma en que se sitúa temporal y espacialmente el acontecimiento; y en la creación de “constituciones”. Para ilustrar este enfoque, haremos una breve revisión de la trayectoria del colectivo y la literatura en torno a sus trabajos.

El colectivo LASTESIS⁷ hace su primera aparición en agosto de 2018 en Valparaíso, durante el IV Gesta, Festival de Teatro Porteño de Mujeres, con la obra en pequeño formato denominada originalmente *LASTESIS* y que luego se llamó *Patriarcado y capital es alianza criminal*, basada en el libro *Calibán y la bruja* de Silvia Federici. La obra, ideada para replicarse en diferentes espacios, se presentó en manifestaciones, ferias, centros comunitarios, universidades, fiestas electrónicas, entre otros, incluyendo el Encuentro de Organizaciones de Mujeres y Feministas para preparar la huelga general de aquel año, que contó con la presencia de la misma Federici. Su segundo trabajo se centró en las propuestas de Rita Segato y Virginie Despentes (Sotomayor Van Rysseghem, “Hacia” 39) en torno a la violencia sexual y en particular la violación, que dio origen a la obra *el violador eres tú*⁸ (2020) y la icónica intervención que las convirtió en referentes mundiales del feminismo y la performance, y en *un violador en tu camino* (2019). Durante el confinamiento por COVID-19 colaboraron en diferentes videoperformances, como *Manifiesto contra la violencia policial*, con Pussy Riot; *Nos roban todo menos la rabia*, sobre la violencia doméstica; *Juntas, abortamos*, con Colectiva la Revuelta, Argentina; *No nos callarán*, con activistas magallánicas, entre otros. Ya en presencialidad, convocaron a la intervención *Hoy, hundimos el miedo* (2020). En 2021 colaboraron con Delight Lab en *La ciudad del futuro* y realizaron el laboratorio *Resistencia, o la reivindicación de un derecho colectivo*, que derivó en la puesta en escena colaborativa para espacios públicos homónima que hasta la fecha replican en diferentes países e idiomas. En 2023, al momento de la escritura de este artículo, se encuentran preparando la performance *Canciones para cocinar*.

El colectivo ha publicado libros como *Antología feminista* (2021), *Quemar el miedo: Un manifiesto* (2021) y *Polifonías feministas* (2022), además de publicaciones en plataformas diversas, ya sean autorías colectivas o de algunas de sus integrantes, entre las que destacamos el artículo de Sibila Sotomayor Van Rysseghem “Hacia una investigación performativa, feminista e interdisciplinaria: Experiencia en el colectivo LASTESIS”, que referiremos en este trabajo. A su vez, participan activamente en instancias de intercambio como laboratorios, talleres, conversatorios y encuentros, haciéndose parte de debates y compartiendo su trabajo y metodología.

Esta breve revisión ilustra el potencial del colectivo para integrarse en diversos entornos mediante la aplicación de dos premisas que han expresado en múltiples ocasiones. Primero, la divulgación de teoría feminista a través de la performance, traduciendo las ideas de autoras en experiencias visuales, sonoras y corporales por medio de la creación de dispositivos en distintos formatos y para audiencias diversas. Segundo, la puesta en práctica de un enfoque interdisciplinar y colaborativo, que combina las artes escénicas, lo sonoro, el diseño, la historia y las ciencias

⁷ Usamos “colectivo LASTESIS” con el primero término en minúscula y el segundo sin separación y en mayúscula, siguiendo la forma en que la agrupación escribe su nombre.

⁸ El uso de minúsculas para los nombres de algunas performances sigue el modo en que el colectivo los escribe.

sociales, en proyectos que involucran a distintas colectividades, lo que fomenta el carácter situado de sus propuestas.

Su trabajo ha sido objeto de estudio en diversas publicaciones, que debido a las limitaciones de espacio no podremos revisar en profundidad. No obstante, destacamos algunos abordajes que nutren nuestra propuesta.

Sobre los análisis desde las artes que abordan *un violador en tu camino*, podemos categorizar *grosso modo* tres enfoques principales: el relativo al activismo, la denuncia al patriarcado y la violencia sexual (Grau, Follegati y Aguilera; Alcázar; Barros; Ortiz Cadena; Sepúlveda; Bronfman y Bronfman); el que analiza las apropiaciones de la intervención situada territorialmente (Flem Soto; Antilef y Sandoval; Hormazábal Durán); y el que se dedica a los lenguajes, estrategias escénicas y metodologías implementadas en la performance (Dinamarca Noack; Rivera Orellana; Sepúlveda; Pinto Veas y Bello Navarro). Estos enfoques –que se entremezclan– confluyen en analizar los modos en que el cuerpo se sitúa, apropia, resiste y reivindica en el espacio público a través de la performance y dando cuenta del impacto en los planos artístico, cultural, político y social que dichos reposicionamientos catalizan. Estas investigaciones contribuyen a la comprensión de los distintos niveles de impacto de la acción, que también ha sido pensada a nivel nacional desde las ciencias sociales, en especial en trabajos que exploran cómo los feminismos y movimientos sociales recientes se convierten en fuerzas disruptivas de la política tradicional (Martínez Salgado y Díaz Espinoza; Ponce; Hiner y López Dietz).

En lo relativo a investigaciones que abordan otros aspectos asociados al colectivo, destacamos los artículos “Pandemic performances: The viral triumph of Las Tesis”, de Alexandra Ripp (2021), que aborda la persecución policial que han enfrentado LASTESIS, y “Colectivo LASTESIS: Agitprop feminista contemporánea”, de la investigadora Marcia Martínez Carvajal, que analiza *Patriarcado y capital es alianza criminal y el violador eres tú*, ampliando así el repertorio de reflexiones críticas sobre otros trabajos del colectivo.

Estando de acuerdo con las perspectivas que plantean estos trabajos y siguiendo las propuestas de algunos de ellos, el aporte de este artículo se orienta en dos aspectos. Primero, hasta donde llega nuestra pesquisa, *Hoy, hundimos el miedo* (en adelante *HHM*) no ha sido tratada en otros trabajos académicos, de manera que estamos contribuyendo con el registro y la reflexión en torno a esta acción. Segundo, nuestro abordaje se centra en los modos en que l-s participantes responden a la invitación de LASTESIS, profundizando en el trabajo que despliega el colectivo desde sus metodologías y estrategias.

Se ha destacado que LASTESIS se desenvuelven en espacios de participación colectiva desarrollando estrategias que construyen una concepción de la autoría expandida desde la “colaboratividad”, neologismo que acentúa la dimensión práctica (Forastelli, cit. en Bishop, *El giro* 30) de los procesos creativos. En palabras de Sibila Sotomayor Van Rysseghem:

Consideramos que nuestro trabajo es feminista en su forma, en el cómo se organiza para la puesta en escena. El plantearse como colectivo que trabaja horizontalmente, a través de una de jerarquización de los elementos que componen la puesta en escena,

nos hace pensar en la colaboración en red. El trabajo en red, muchas veces subterráneo y anónimo, caracteriza la acción tanto de mujeres como disidencia a lo largo de la historia (“Hacia” 45).

Esta forma de trabajo, horizontal y desjerarquizada, opera tanto en el núcleo del colectivo como con las colectividades con que se relacionan, ya sean agrupaciones o personas individuales que responden a convocatorias, sean o no artistas. Así, el trabajo en red con quienes se integraron a *HHM* implicó asumir roles dentro de un marco previamente establecido pero, como mostraremos, l-s participantes también fueron parte de la toma de decisiones y desarrollaron un proceso creativo central en la construcción discursiva y estética de la intervención, de manera que la colaboratividad también se instala en la dimensión autoral.

Si pensamos la expansión de la autoría en el acontecimiento de la realización escénica, debemos atender a que no es “totalmente planificable ni predecible” (Fischer-Lichte 78), por lo que el marco propuesto por el colectivo orienta la producción de significados –reforzada por la adhesión de l-s participantes a un ideario común–, pero no limita las posibilidades, más bien abre un espacio de mediación entre quienes performan y el contexto. De este modo, el marco metodológico de colaboratividad facilita la expresión lúdica y creativa, en que las subjetividades individuales son permeadas *de y por* otr-s al compartir experiencias y conocimientos, lo que permite la construcción de narrativas comunes y, a su vez, el entrelazamiento con otras narrativas.

Para pensar la colaboratividad, Claire Bishop propone el concepto “performance delegada”, que describe procesos donde artistas comprometid-s políticamente subcontratan “a no profesionales a quienes se les pide *actuar sus propias identidades* en la galería o espacio de exhibición, sea a partir de la raza, la clase, el género, la sexualidad o la edad” (“Cuaderno” 1). A diferencia de esta concepción, lo que vemos en *HHM* es un proceso en que se performa la propia identidad, pero no como un requisito para participar, sino porque l-s participantes se apropian de lo que el espacio posibilita. Vimos que la noción de apropiación ha sido utilizada para analizar *un violador en tu camino* y los modos en que se replicó la acción. Consideramos que este principio –impulsado por LASTESIS– está presente también en *HHM* desde la invitación en el marco colaborativo. Constanza Hormazábal indica que dentro de los “repertorios de acción” del colectivo se constata un modelo organizacional distribuido, en el que “internet permite bajar los costos de organización y transmisión de un mensaje” (116), lo que propició, para el caso de *un violador en tu camino*, que esta se expandiera. *HHM* es una de las intervenciones del colectivo realizada solo una vez⁹ y no se viralizó por internet¹⁰, pero el modelo de organización se reitera –esta vez permitiendo la expansión y la apropiación desde el interior de la performance– en la acción de crear “constituciones” ejecutada por l-s participantes. Aquí también opera una dimensión de lo que Fischer-Lichte denomina cambio de roles (82), concepto relativo a cómo la invitación permite que quienes habitualmente se sitúan en el espacio de l-s espectador-s se conviertan en l-s sujet-s que performan, lo que parafraseando a la autora, permite dinamizar la dicotomía entre acontecimiento artístico y acontecimiento social (89).

⁹ LASTESIS indicaron que una vez les solicitaron replicarla, pero desconocen si se realizó (Conversatorio La mar y la memoria, 2023).

¹⁰ No obstante, el registro en Youtube cuenta con más de mil ochocientas vistas y los videos de la intervención alojados en el Instagram del colectivo van de las veinte mil a las setenta mil reproducciones.

Mencionábamos que es el marco colaborativo y su apropiación lo que permite la construcción de narrativas comunes en la performance. Para Fischer-Lichte, los actos performativos “son los que crean aquello que realizan: la realidad social de una comunidad” (62-63), lo que nos lleva a preguntarnos en qué dimensiones la construcción de narrativas de memoria afecta la realidad social de las mujeres y disidencias que realizan la performance que, aun siendo una comunidad efímera, confluyen en el acontecimiento social. En esta línea, hablar de memoria en relación con los procesos históricos enunciados en la Introducción plantea interrogantes sobre las posibilidades y limitaciones del concepto. Maurice Halbwachs señala que la memoria colectiva:

Es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no va más allá de los límites de este grupo. Cuando un periodo deja de interesar al periodo siguiente, no es un mismo grupo el que olvida una parte de su pasado: en realidad, hay dos grupos que se suceden (81).

Recogemos el concepto “continuidad” para caracterizar la presencia de aquello que ha resistido la erosión del olvido, cuya permanencia se distingue en procesos de rememoración que propician la cohesión y coherencia del relato. En otras palabras, la continuidad sería lo que permite a los grupos relacionar procesos cronológicamente distantes al poner atención en los rasgos que tienen en común y que, de algún modo, están vinculados.

En cuanto corriente de pensamiento distintiva de la memoria colectiva, la continuidad opera como construcción en el imaginario del grupo que la evidencia. Marc Augé propone que para comprender la forma en que se gestan estos relatos “es necesario pasar de la noción de huella a la noción de *trazo*, trazado secreto, inconsciente, reprimido: la represión no se ejerce sobre el acontecimiento, el recuerdo o la huella aislada como tales, sino sobre las conexiones entre recuerdos o entre huellas” (30-31). En sus palabras, las metonimias huella y trazo distinguen una posición de movimiento, un remanente de relación. De acuerdo con esto, la perspectiva del trazo guarda afinidad con la de la continuidad pues da “forma temporal, diacrónica y dramática a la propia realidad” (43). A su vez, el trazado implica un desplazamiento que atraviesa la continuidad ejerciendo proximidad y no solo pasa *por sobre* o *a través* de ella.

Las palabras elegidas por Augé activan la metáfora en su dimensión material. Imaginemos, por ejemplo, nuestra mano conectando dos puntos con tiza en una pizarra: de esta acción no solo resultará el dibujo de la línea entre huella y huella, sino que también nuestra mano será marcada y secada por el polvillo, percibiremos el olor, el sonido, habremos ejercido una fuerza. El trazo deviene de una acción que vincula corporalmente a quien la realiza con el espacio en que la ejecuta.

Así, en el uso de esta imagen ya adelantamos el potencial performativo de los procesos de rememoración.

Para Diana Taylor “es imposible pensar en la memoria cultural y la identidad como descorporizada. Los cuerpos participantes en la transmisión de conocimiento y memoria son, ellos mismos, producto de cierta taxonomía, de sistemas disciplinarios, taxonómicos y mnemónicos” (*El archivo* 141), por lo que la transmisión de memoria a través de la performance “ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social” (*Performance* 31). Esta idea nos permite retomar la pregunta sobre los modos en que la construcción de narrativas de memoria afecta la realidad social de quienes realizan la intervención.

Al pensar en *HHM* como ejercicio de memoria, comprendemos la performance como una estrategia de rememoración y, a través de esto, como una acción transformadora, que permite fisurar sistemas disciplinarios que, en tanto dispositivos de olvido, han devenido históricamente en memorias negadas, invisibilizadas, silenciadas y violentadas, como buscaremos mostrar a continuación.

A un año de iniciada la revuelta popular

La mañana del 14 de octubre de 2020, Valparaíso despertó sin algunas de las restricciones del Plan Paso a Paso implementado por el gobierno de Sebastián Piñera durante la pandemia de COVID-19. Esa misma tarde, se llevó a cabo la intervención *Hoy, hundimos el miedo*.

Inicialmente, la convocatoria estaba programada para el 12 de octubre, en conmemoración del mal llamado descubrimiento de América. Sin embargo, el 8 del mismo mes el gobierno anunció que la cuarentena en la ciudad terminaría la noche del martes 13. Ante esto, en una reunión en línea convocada por LASTESIS para organizar la intervención, se votó si preferíamos modificar la fecha y esta resultó pospuesta al miércoles 14. La postergación buscó reducir la posibilidad de acciones represivas y brindar mayor seguridad a l-s participantes ya que, además, por aquel tiempo el colectivo LASTESIS había sido denunciado por Carabineros –los pacos– ante la Fiscalía de Valparaíso por “delitos de atentado contra la autoridad y amenazas hacia la institución” (Meganoticias). Con esto, la importancia implícita que tendría la respuesta a la convocatoria, tanto para l-s manifestantes como en términos de la cobertura mediática, no era menor. Esta acción fue el primer acto masivo en la ciudad después del confinamiento y tenía la connotación de reactivar las protestas de la revuelta popular. Además, sería un gesto de respaldo de la comunidad local hacia LASTESIS en medio del proceso judicial.

Tras la intervención, aunque la prensa local habló de alrededor de un centenar de personas (*La Estrella de Valparaíso*), las “constituciones” recopiladas –que funcionan como huella material de la performance– revelan que participaron al menos 260 personas. Esto convierte a la intervención en una de las acciones artísticas con mayor asistencia en torno a la revuelta popular en la ciudad, superada solo por la Velatón Artística por los Derechos Humanos del 31 de octubre de 2019, en la que siete colectivos se unieron a la convocatoria del Colectivo de Acción Cultural (Woods) y la versión de *un violador en tu camino* del 29 de noviembre de 2019 convocada por LASTESIS (colectivo LASTESIS, Registro).



Figura 1. Momento previo al inicio. Plazuela San Luis, Valparaíso¹¹.

La cita para la intervención fue a las 18:00 horas en la plazuela San Luis de Cerro Alegre. Al grupo se le solicitó vestir de negro y llevar velos del mismo color en señal de luto, junto con mantener las restricciones sanitarias como uso de mascarillas y distancia física. Además, cada participante debía llevar una “Constitución”. Proponemos pensar dichos materiales como “artefactos”, aludiendo a la etimología latina *ars factus*, es decir, objetos hechos con arte, y a la acepción moderna del término, que lo asocia a “un propósito específico” que, en el contexto de la intervención, aparece expresado bajo la idea de “hundir el miedo”.

El recorrido inició bajando por calle Estanque. Mientras la fila avanzaba, l-s participantes repetían, al ritmo de un bit, la consigna inventada por LASTESIS denominada “procesión”, que decía:

Juntas, ahuyentamos el miedo

Juntas, nos sostenemos

Juntas, hundimos la opresión

Juntas, atravesaremos.

La procesión desembocó en Plaza Sotomayor, donde está el edificio de la Armada y el Monumento a los Héroes de Iquique, en que se haya la tumba de Arturo Prat. En ninguna parte del trayecto hubo detenciones ni cambios de ritmo, los artefactos eran exhibidos ante los transeúntes, las voces opacadas por las mascarillas persistían y volvían con más fuerza cuando parecían flaquear. Cerca de las 19:00 horas la comitiva llegó al embarcadero del Muelle Prat, frente al mar; el mismo mar desde el cual fue sitiado Valparaíso un 11 de septiembre de 1973.

¹¹ Todas las imágenes de la intervención compartidas en el artículo corresponden a fotogramas del video “Hoy, hundimos el miedo”, alojado en el canal YouTube del colectivo LASTESIS.

QUINTANA FUENTEALBA ASTRID
“JUNTAS, ATRAVESAREMOS”: CONTINUIDAD Y MEMORIA EN LA INTERVENCIÓN
HOY, HUNDIMOS EL MIEDO DEL COLECTIVO LASTESIS



Figura 2. Recorrido de la intervención.

De pie frente a la bahía, l-s participantes arrojaron las constituciones al interior de la lancha Karina Maciel –arrendada para tal efecto– al tiempo que se escuchaba una nueva consigna denominada “conjuro”, que rezaba:

Sin libertad, sin igualdad

No hay derechos, ni dignidad

Regresa por donde viniste

Hoy, hundimos el miedo.

Cuando todas las constituciones fueron lanzadas, sonó un pitido prolongado y la embarcación comenzó a navegar mar adentro, mientras se escuchaba el Artículo 1º de la Constitución de 1980 en voz de LASTESIS. A medida que la lancha se alejaba, hasta desaparecer, las personas se dispersaron dando por finalizada la intervención.



Figura 3. Mapa y trayecto.

El trayecto (Fig. 3) fue definido por LASTESIS luego de que en la reunión l-s participantes escogieran dónde finalizar la intervención entre los tres puntos de llegada propuestos por el colectivo en el borde costero: Caleta Portales, Muelle Barón y Muelle Prat, cuyos nombres aluden a figuras del repertorio nacional: Diego Portales, Ambrosio O'Higgins y Arturo Prat, respectivamente, lo que propiciaba referencias históricas. La selección del Muelle Prat se debió a lo que implica su figura como héroe y a la relevancia de la Guerra del Pacífico en la conformación del Estado-nación moderno.

La territorialidad de Valparaíso fue un factor relevante al definir el trayecto. La ciudad es un puerto y su geografía se divide entre el Plan y los cerros. El Plan se construyó quitando terreno al mar y en él se ubica el casco histórico, edificios públicos, privados, comercio, viviendas, entre otros. En tanto, los cerros, donde vive la mayoría de la población, constituyen una división geográfica en que las quebradas “organizan una cierta segregación social del espacio” (Sabattini et al. 181). El procedimiento escénico utilizó esta disposición espacial conectando escenarios contrastantes, como el turístico y gentrificado Cerro Alegre con el menos afamado Cerro Cordillera, de clase trabajadora, a través de la quebrada de calle Estanque, y los edificios y monumentos heráldicos del Plan con el área laboral del muelle. En estos dos últimos espacios, considerablemente masculinizados, es posible leer los cuerpos feminizados y disidentes que los atravesaron desde una dinámica de contraste y disrupción.

El procedimiento también vincula dos formas de relacionarse con el espacio: los modos de habitar la ciudad entre la postal turístico-patrimonial y la precariedad; y las prácticas de participación desarrolladas durante la revuelta popular. Tradicionalmente las marchas que recorren Valparaíso van rumbo al Congreso Nacional, en cuyo caso las personas se reúnen en algún punto, generalmente del Plan, y avanzan en líneas paralelas al mar. Sin embargo, durante la revuelta se popularizó marchar desde los cerros hacia el Congreso, con lo que se trazaban líneas en bajada, perpendiculares y serpenteantes, incorporando las lógicas espaciales con que se habita la ciudad, lo que además propiciaba que la marcha se engrosara a medida que avanzaba reuniendo a vecinas

y vecinos, en un ambiente de participación festiva¹². Así, LASTESIS, que trabajan en espacios no convencionales desde antes de la revuelta, dialogan con estas referencias e incorporan un nuevo elemento: el mar como punto de llegada.

El potencial de la protesta ritualizada

Caminar junt-s hacia el mar, para deshacernos de aquello que llegó a través suyo, es una síntesis posible para *Hoy, hundimos el miedo*. Proponemos pensar el mar desde una perspectiva simbólica, de relación y de comunicación, que en la intervención se configura como un espacio umbral. Para Roco Lie los espacios liminales y liminoides permiten el encuentro “entre tiempos, y entre lugares, espacios, esferas y zonas. [...] Se trata de ‘espacios de comunicación intercultural’ o ‘zonas de transculturas’. En estas zonas, uno puede encontrar tanto: aquí y allí, pasado y presente, global y local” (10). Pensado así, el mar no es solo geografía o paisaje, en tanto presencia se hace parte de la construcción de memorias pues influye en la intervención desde su potencial simbólico. Esta perspectiva adquiere características relacionadas a lo que Arregui y Dabeziez proponen en torno al concepto “vitalidades”, referido a la:

Articulación –simbiótica, violenta o indiferente– con seres que pueden ser entendidos como vivos o no vivos, pero con los cuales a menudo mantenemos una relación vital.

[...] las vitalidades, no como fuerzas intrínsecas de los organismos (al modo del vitalismo) sino como *espacios de relación* que conectan y transforman, de manera orquestada y a veces contenciosamente, lo vivo y lo no vivo, lo humano y lo no humano (11).

Consideramos que esto aparece esbozado en la intervención a partir de la territorialidad de Valparaíso, donde el mar es una presencia que, sin ser una entidad tutelar, articula relaciones como las que se describen, lo que, si bien no alcanzamos a desarrollar en este trabajo, es relevante de consignar en la medida que ayuda a comprender aquel “ánimo” ritual de la acción.

Las distintas estrategias –espaciales, corporales, visuales, sonoras, discursivas– utilizadas en la performance activaron en l-s participantes un modo particular de vivenciar el acontecimiento. Erika Fischer-Lichte, siguiendo a Víctor Turner, indica que la experiencia estética de la performance artística genera experiencias umbral, si bien no equipara las realizaciones escénicas artísticas con las rituales, ya que estas últimas pueden modificar el estatus de l-s individuos, lo que no ocurre en las primeras (349). Salvando esa diferencia, la autora propone que el umbral en la performance artística puede producir procesos de transformación a partir de dos factores “la autopoiesis y la emergencia, por un lado, y el desplome de las oposiciones, por otro” (350), enfatizando que sería este último el que pondría a l-s participantes en un “estado umbral”, al eliminar la aparente dicotomía entre arte y realidad, entre lo estético, político, social y ético (339).

¹² Estas prácticas también se presentan en el movimiento estudiantil, al menos desde 2006.

La descripción que hicimos de la intervención sirve para ilustrar dichos aspectos. LASTESIS trabajan las oposiciones desde la estrategia del contraste y disrupción recién descritas a partir del trayecto y las formas en que irrumpen y se sitúan los cuerpos.

Guiándonos por la premisa de Fischer-Lichte, planteamos que *HHM* no constituyó un escenario de transformación ritual, pero sí podríamos decir que existió un proceso de ritualización que, actuando desde la superficie a través de la forma y lo visible, permeó los modos de habitar la experiencia. Con esto apuntamos a la utilización de elementos formales del ritual para la puesta en escena, tales como: la estructura y ordenamiento; situar el acontecimiento en torno a una conmemoración y un espacio específicos; los artefactos que funcionan como ofrenda; la enunciación de textos que pueden ser pensados como conjuros y/o rezos; la referencia al luto cristiano presente en la visualidad de los cuerpos y la procesión, entre otros. Rodrigo Díaz Cruz señala que las ritualizaciones:

Están configuradas por acciones simbólicas que segregan e integran, que expresan, revelan y muestran *algo*, y que las interpretaciones posibles de ese algo gestan tensiones, están en conflicto y a debate [...] conforman en realidad redes de acciones, entretejimientos, en las que intervienen tanto actores humanos como actores no humanos, creencias, reglas, prácticas. La ritualización demanda de los individuos una mirada atenta a ciertos aspectos de la realidad, los focaliza, al tiempo que aísla y excluye otros (160).

La intervención se constituye como una acción en el campo de lo simbólico a través de la cual se develan tensiones y conflictos expresados como “miedos” constitutivos en el caso de las mujeres y disidencias. Si bien LASTESIS dieron ejemplos de conceptos para que estos y otros fueran elegidos, pasaron por una focalización de la realidad experienciada por cada participante en procesos de rememoración asociados al recuerdo, el olvido, las subjetividades y los repertorios individuales. Diana Taylor propone pensar el repertorio como rasgo de la memoria corporal que circula “a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esa transmisión” (*Performance* 155). Así, al estar ritualizada la acción de protestar se activan procesos sensoriales, emotivos y reflexivos que actúan en un grado íntimo y a la vez colectivo, a través de los gestos, movimientos, conceptos, imágenes y alocuciones de la intervención. Con esto vemos cómo se entremezclan dos capas¹³: la primera está asociada a la representación ritual en la protesta, que opera en el campo de lo visible desde la superficie, y la

¹³ Sin que esto signifique que una capa está subordinada a otra, pues cada una permite que la otra se reproduzca en un bucle de retroalimentación autopoietico (Fischer-Lichte).

segunda está dada por el potencial simbólico y político del ejercicio de memoria, que opera en el proceso de rememoración.

Para situar estas ideas analizaremos algunos elementos de la intervención. Si recordamos los textos enunciados durante esta, siguiendo la teoría de los actos del habla de John Austin, podremos ver que las tres primeras frases de la “procesión” indican acciones en tiempo presente, mientras que la cuarta denota una acción en futuro. Por su parte, en el “conjuro”, las dos primeras frases corresponden a enunciados constatativos y las dos últimas –“regresa por donde viniste / hoy, hundimos el miedo”, donde radica la idea de conjuro– son acciones construidas como enunciados performativos, al igual que las frases de la “procesión”. Como enfatizó Austin, para que un enunciado sea performativo se deben cumplir ciertas condiciones en el contexto, puesto que quien lo pronuncie debe tener alguna autoridad para que sea efectivo. Lo que observamos, entonces, es que mediante la ejecución de acciones asociadas a representaciones visuales, gestuales y sonoras, reforzadas por la función lingüística de los enunciados, LASTESIS propusieron un juego sintáctico y semántico que contribuyó a generar un “efecto ritual” en un contexto que se articula desde el activismo político.

Comentamos que la intervención no pretendía recrear un ritual y aquello quedó claro en la reunión aludida, aun cuando se habló de funerales vikingos y cristianos. Sin embargo, esto no restó la posibilidad de l-s participantes hayan experimentado el acontecimiento con un “ánimo” ritual y esta huella está presente en los artefactos que, en tanto registros del hecho efímero, permiten ver que existió una “voluntad” particular en al menos una parte de l-s participantes, quienes tomaron la propuesta escénica para visibilizar propósitos que, viniendo de lo íntimo, se trasladaron al escenario social, público y político.

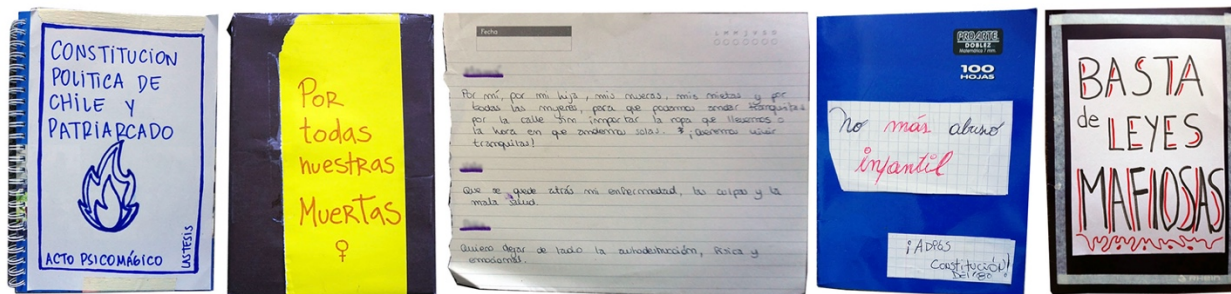


Figura 4. Selección de artefactos: enunciados.

Podemos ver (Fig. 4) que la propuesta en el uso del lenguaje de LASTESIS fue asimilada, apropiada y expandida por l-s participantes, quienes incorporaron enunciados que develan sus motivaciones, exponen propósitos en forma de rezos y manifiestan sentencias de carácter social y político, entre otros.

El *collage* es la metodología de trabajo que el colectivo LASTESIS ha escogido como “base creativa y formal de cada uno de nuestros trabajos como colectivo” (*Antología* 16), dado que rompe la estructuración lineal, vertical y jerárquica y permite la multiplicidad de sentidos, tonos y direcciones. En la intervención, el *collage* permea todos los procedimientos, tanto la forma en que se estructura la escenificación a través de referencias históricas y elementos rituales como la materialidad de los artefactos. Estos utilizan y validan la lógica del panfleto, lo que, como propone Marcia Martínez Carvajal, en su conjunto es una “manera de comunicar creativamente: con lo que se encuentra, se recorta (literal o metafóricamente), se reordena y se fija en una nueva pauta

discursiva” (168). Esta pauta funciona en el marco de una colectividad irrumpiendo el cotidiano propio de los espacios que se recorren, con lo que se generan dinámicas visuales que podemos considerar subversivas, no solo por estar en la calle ni por su contenido, sino por lo que Andrea Soto Calderón denomina “desgarro de las imágenes”:

Este desgarró no es tanto ese “algo” que puede mostrar una imagen, sino qué pasaría por desgarrar la comprensión de las imágenes en tanto que síntesis. Atender entonces no solo a lo que la imagen reúne, sino a aquello que se está formando. [...] Esta invitación a rasgar la noción de imagen entendida como síntesis, imaginaria, producción, iconografía e incluso su reducción al aspecto figurativo, esto es, que cuando vemos imágenes no vemos objetos constituidos sino en vías de visibilidad (48).

La protesta/ritual funerario, los espacios turístico-gentrificado/clase trabajadora y patrimoniales/laborales, las constituciones/artefactos/panfletos, no constituyen imágenes que en sí sean desgarradas por la contraposición, ni siquiera en la síntesis que hacemos uniendo conceptos para “explicar la imagen” de la performance –que es en parte lo que hemos venido haciendo hasta ahora–, sino que el desgarró opera porque en esas contraposiciones se presenta la latencia de multiplicidades que no están cerradas ni conducen a un fin.

Los miedos son tensiones, son posibilidades de apertura y cierre, de transformación y anquilosamiento, de éxito y fracaso. L-s participantes inscriben su deseo en la calle como cuerpos que son materialidad anhelante, pero también en riesgo, conscientes de que aquellos miedos son constitutivos y que no basta el deseo de cambiarlos para alcanzar su transformación en la medida que están internalizados y pareciera ser que recién “en vías de visibilidad”. De ahí que descender la ciudad, atravesar espacios contrastantes y masculinizados, para situarse frente al mar y conjurar la despedida constituya una acción simbólica que es, a la vez, subversiva en la esperanza. En contraposición, la acción también da la alarma, ya que la imagen es subversiva al actualizar las memorias que configuran el presente, lo que ya enviaba una advertencia al futuro en que se pensó un Estado plurinacional, intercultural y ecológico¹⁴.

El potencial de la protesta ritualizada está vinculado también a la anticipación, pues como señala Mauricio Barría Jara (84) a propósito de la experiencia teatral, la expectativa de lo que ha de verse comienza antes, razón por la cual afecta la forma en que nos relacionamos con el hecho artístico, idea que puede extrapolarse a nuestro caso de estudio, pensando en lo que ha de verse y vivirse.

En *HMM* se entrelazan referencias a al menos tres tipos de ritos. Los ritos de paso mortuorios, que Arnold Van Gennep abordó desde la perspectiva liminal, desarrollada más tarde

¹⁴ Estos conceptos estaban presentes en el Artículo 1º de la Propuesta Constitucional que fue rechazada el 4 de septiembre de 2022, entre los cuales la idea de Estado plurinacional fue una de las más polémicas.

por Victor Turner (*Dramas; El proceso; From; The Anthropology*) dentro de lo que conocemos como antropología de la performance. Siguiendo a estos autores, los estados liminales se caracterizan por acontecer entre fases de ruptura y reintegración de los procesos sociales, de manera que son efímeros y pueden producir transformaciones en las comunidades que ejecutan los rituales al modificar el estatus de l-s participantes tras atravesar las pruebas del umbral. Esto aparece escenificado en la procesión fúnebre en *HHM*, en que el “ente liminal” se corresponde con la Constitución de la República.

También se hacen referencias al ritual político, cuya forma secular contemporánea es trazada por Martine Segalen como originada en los albores de la modernidad, en las ideas de Robespierre y en la conmemoración espectacular de días nacionales, victorias militares, actas fundacionales, entre otras, que en la intervención aquí analizada aparece por la fecha de la convocatoria original, el espacio en que se realiza y la presencia de “constituciones” junto a la lectura del primer artículo. La importancia de estos ritos, enfatiza Segalen, es la construcción del ideario de identidad nacional ya que su ejecución contribuye a la instauración y la difusión de dispositivos, discursos e imaginarios que reglamentan socialmente a l-s individuos a la vez que excluyen la anomia.

El último de estos tipos rituales estaría ligado a la práctica de ofrendar. En este caso, son las “constituciones” las ofrendas –que se regalan o sacrifican– y la entidad receptora el mar o, también, quienes encontraron ahí la muerte. Esta perspectiva puede leerse en vínculo con prácticas ancestrales, religiosas y también en el marco de espacios de relación entre “lo vivo y lo no vivo, lo humano y lo no humano” que nos recuerda la idea de vitalidades ya esbozada.

A partir de lo expuesto hasta aquí, nos interesa profundizar en lo que Victor Turner (*From*) define como “fenómenos liminoides”, entendidos como protoestructuras donde se presenta la posibilidad de la emergencia de “nuevas formas culturales” (Geist 169). Conviene mencionar que esta no es la única perspectiva en torno a lo liminal posible de abordar¹⁵, sin embargo, es la que consideramos pertinente para atender al fenómeno de la performance *HHM* en vínculo con el proceso de la Convención Constitucional¹⁶, con lo que enfatizamos la forma en que la intervención se relaciona con las instituciones de la política tradicional.

El concepto “liminoide” es desarrollado por Turner en su último trabajo, *From ritual to theatre*, publicado en 1982, un año antes de su muerte. En él lo utiliza para diferenciar el fenómeno liminal-ritual del liminoide-teatral. Turner indica que “the ‘-oid’ here derives from Greek-*eidos*, a form, shape; and means ‘like, resembling’; ‘liminoid’ *resembles* without being identical with ‘liminal’” (*From* 32), puntualizando que lo liminoide se parecería a lo liminal sin ser lo mismo. Al hacer esto incorpora una distinción que permitiría operativizar y sistematizar el análisis de fenómenos que, aun siendo semejantes, corresponden a entidades culturales diferentes, dependiendo de cómo se articulan en relación con las estructuras sociales.

¹⁵ Otras perspectivas se encuentran, por ejemplo, en Ileana Diéguez (*Cuerpos; Escenarios*), sobre prácticas socio-estéticas y *communitas*; Erika Fischer-Lichte, sobre liminaridad en experiencias estéticas; Kenia Ortiz, sobre liminaridad, estructura y antiestructura en *un violador en tu camino*, entre otras.

¹⁶ Cabe mencionar que no abordaré la teoría del drama social de Turner, relacionada estrechamente con los fenómenos liminoides, pues implica aspectos de mi investigación doctoral aún en desarrollo, vinculados a más casos de estudio.

Para pensar en ello convendría precisar que –muy a grandes rasgos– para la teoría marxista con la que dialoga Turner¹⁷ la estructura corresponde a los medios de producción y la superestructura al campo de lo ideológico –donde estaría lo cultural y lo político–, de manera que la estructura funciona como base material de la superestructura, en una relación que se establece de manera dinámica. Ahora bien, Turner declara:

I would prefer to talk about the “anti-”, “meta-” or “protostructural”. “Superstructural”, for Marx, has the connotation of a distorted mirroring, even falsification or mystification of the “structural” or “infrastructural” which is, in his terms, the constellation of productive relations, both in cohesion and conflict. Contrarily, I see the “liminoid” as an independent and critical source (*From* 32-33).

Turner rechaza dicha visión de la “superestructura” y, con estas distinciones conceptuales, propone que lo liminoide, situado “desde” y “en” relación con las estructuras ofrecería una posibilidad “otra”, independiente y crítica. De esto deviene que lo liminoide, en tanto forma parecida o semejante a la liminalidad ritual no sea una distorsión o reflejo de estos, por tanto no puede relacionarse con las estructuras sociales del mismo modo. Así, esta última idea también afecta la producción de *communitas*/antiestructura, pues si bien lo “anti” funciona como categoría relacional en oposición momentánea a la estructura, ve en lo liminoide que lo “meta” podría estar más allá de un distinción binaria estructura/superestructura o estructura/antiestructura y lo “proto” ofrecer posibilidades de subversión e innovación, asentadas en el valor experimental de los fenómenos liminoides. Hacemos esta distinción teórica para situar nuestro caso ya que consideramos que a partir de la ritualización este funciona como un fenómeno liminoide, toda vez que permite la experimentación y posibilita la subversión a partir de la producción crítica, lo que ya observamos en el proceso de generación de imágenes. Como puntualiza Geist:

Si bien Turner subrayó en *El proceso ritual* el carácter subversivo de la liminaridad, luego corrige que esta potencialidad nunca tiene la posibilidad de realizarse fuera de la esfera ritual de la sociedad tribal. En cambio, en las sociedades industriales, los elementos subversivos de las artes performativas sí tienen la posibilidad de influir, modificar e incluso revolucionar el ejercicio del poder y la estructura del trabajo (161).

¹⁷ Cuando Turner propone estas ideas (1982) no incorpora el trabajo de Raymond Williams *Marxismo y literatura*, de 1978. Contemporáneo suyo que proponía una concepción distinta para la relación estructura/superestructura, más cercana a la línea que esbozaba el antropólogo y que, quizá, habría posibilitado otras elaboraciones.

En términos de Turner, esta posibilidad está dada por la ruptura con la reproducción del orden dominante, de modo que no todo hecho escénico genera fenómenos liminoides, sino que depende del orden procesual. Con ello habría que analizar de qué manera cada performance en particular produce dichas posibilidades.

Hablamos al comienzo de la colaboratividad en el proceso de creación a partir de la cual se activó un tipo particular de “cambio de roles” en el acontecimiento donde se experimenta el umbral. Durante la preparación de *HHM* no se expuso la tesis de ninguna autora de manera explícita, a diferencia de otros procesos colaborativos del colectivo donde esto sí se ha hecho¹⁸. Por aquellas fechas, el colectivo se encontraba realizando la residencia artística de la que resultó *Resistencia o la reivindicación de un derecho colectivo* (2021), donde trabajaron ideas de Judith Butler, Paul B. Preciado y María Lugones (colectivo LASTESIS, *Polifonías* 51), por lo que la propuesta de la intervención puede estar permeada de estas ideas. No obstante, la creación de artefactos de l-s participantes funcionó más bien a partir de los estímulos históricos y el potencial de la ritualización ya referidos, en vínculo con las experiencias, repertorios y referentes de cada participante.

Lo anterior posibilitó la experimentación donde consideramos que se constituye la proto-estructura liminoide que permite que “la tesis” de la intervención, asociada al problema constitucional, sea construida por l-s participantes y que interpretamos como la puesta en evidencia de la existencia de un dispositivo de poder colonial.

Debemos pensar que un dispositivo se origina como respuesta a una emergencia, de manera que está situado histórica y territorialmente, y se constituye como una red de poder/saber, cuya naturaleza opera en el vínculo de esta misma red, compuesta por elementos diversos: materiales discursivos, simbólicos, institucionales, etc. Así, la Constitución de la República de 1980 no es “el dispositivo”, sino que una manifestación y/o consecuencia de la existencia de este, y como tal construye discursos, prácticas, imaginarios, etc. Al respecto, García Fanlo propone que los discursos:

Se hacen prácticas por la captura o pasaje de los individuos a lo largo de su vida por los dispositivos produciendo formas de subjetividad; los dispositivos constituirían los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser. Pero no cualquier forma de ser. Lo que se inscribe en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos (2).

¹⁸ Como performer he participado de cinco convocatorias del colectivo LASTESIS, en las que he constatado que parte de su metodología es poner en diálogo con l-s participantes los materiales teóricos que trabajan.

Si seguimos esta idea, podemos decir que lo que se sostiene en *HHM* es que “los miedos” que se conectan a través del *collage* serían aquellos que el dispositivo colonial ha inscrito en los cuerpos que transitan la intervención. De ahí que consideremos que esta opera como una proto-estructura liminoide, en que se construye aquella imagen “en vías de visibilidad” que podría posibilitar la perturbación, o no, de las estructuras.

Presencia y continuidad del dispositivo de poder colonial

En este punto de la exposición ya podemos dilucidar por qué apuntamos a que dicho dispositivo de poder sería colonial y por qué se devela su presencia a través del ejercicio de memoria.

HHM se desarrolló a partir de una convocatoria más amplia, hecha por el colectivo Fuego Acciones en Cemento que desde noviembre de 2019 organizaba intervenciones en el espacio público pensadas como “barricadas escénicas”¹⁹. De este modo, el marco en que opera la intervención vincula una serie de elementos heterogéneos que estarán dados, en parte, por la convocatoria *Fuego* –cuya premisa, “La memoria del hambre”, aludía tanto a la precarización de ciertos sectores de la población como al despojo territorial y de las comunidades–, y, por la otra, por la propuesta del colectivo LASTESIS, que particulariza un marco con los tres procesos históricos mencionados.

Retomando las ideas de Halbwachs y Augé sobre la continuidad en la memoria colectiva, aquel pasado expresado en conceptos y frases que aluden a miedos, opresiones y desigualdades, conforma corrientes de pensamiento que trazan conexiones entre las huellas de la colonización, la Guerra del Pacífico y la dictadura civil-militar, entendidos como problemas históricos de los que devienen la colonialidad, la modernidad en su concepción republicana y la expresión neoliberal del capitalismo actual.

Pongamos como ejemplo el artefacto 165 (Fig. 5). En la tapa se observa la sigla ACAB, correspondiente al acrónimo inglés “All cops are bastard”, junto a los conceptos “colonialismo” y “capitalismo”, unidos por la letra “o”, sobre una imagen de fondo que corresponde a la pintura *La visita de la reina de Saba al rey Salomón* (1890) de Edward John Poynter.

¹⁹ Ver Coordinadora Acción Cultural.



Figura 5. Artefacto 165, tapa y contratapa.

El nombre real de la reina de Saba fue Makeda, pero esto no consta en la Biblia ni el Corán, aunque sí su historia para referir el nacimiento del hijo que tuvo con el rey Salomón, llamado Melenik I, de quien desciende la dinastía etíope, con lo que se emparentaba el linaje real del país africano con el del mítico rey David. Iconográficamente, en esta pintura asistimos al blanqueamiento y la cosificación de la reina de Saba en cuanto mujer negra representada históricamente como blanca y generalmente semidesnuda, es decir, una mujer racializada y sexualizada.

La contratapa tiene como fondo la hoja de un periódico que muestra un texto alrededor de un ataúd, del que con cierta ironía emerge la palabra “patriarcado”, cual *zombi* de la modernidad²⁰ que se niega a la muerte. Siguiendo a Maldonado-Torres, “podría plantearse la colonialidad como discurso y práctica que simultáneamente predica la inferioridad natural de sujetos” (135). Esto invita a preguntarnos por la intención de quien creó aquel artefacto pues interpretamos que está hablando del racismo estructural asociado a la Constitución, que no menciona ni a pueblos originarios ni afrochilenos (Luanda Colectiva de Mujeres Afrodescendientes).

Para pensar este problema, Aníbal Quijano propone la noción “colonialidad del poder”, con la que busca referir a la configuración de las estructuras sociales, cuyo motor son las relaciones económicas de dominación y explotación que instalan –producen y reproducen– la modernidad. Esta perspectiva es ampliada por María Lugones, para quien la colonialidad:

No se refiere solamente a la clasificación racial. Es un fenómeno abarcador, ya que se trata de uno de los ejes del sistema de poder y, como tal, permea todo control del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, y la subjetividad/intersubjetividad, y la

²⁰ Podría ser casual, pero podemos interpretarlo como una alusión a la supremacía textual moderna en la relación saber/escritura.

producción del conocimiento desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas (79).

De esta manera, la autora construye el concepto “sistema de género moderno/colonial” dentro del que operan opresiones que funcionan en relación con el género, el sexo, la etnia, la clase, entre otros aspectos. Como indica el colectivo LASTESIS, este enfoque es clave para los feminismos interseccionales puesto que “responde a nuestro contexto de pasado/presente colonial, patriarcal y neoliberal” (*Polifonías* 82). Tal conciencia se manifiesta en *HMM*: recordemos que la fecha original de la convocatoria estaba vinculada a la llegada del hombre blanco europeo al continente, de modo que la reflexión en torno a la colonialidad es propiciada desde la invitación inicial.



Figura 6. Selección de artefactos: colonialidad y constitución.

A ello se suma la centralidad de la Constitución de 1980 en la antesala del Plebiscito, con lo que se releva la temporalidad entre su entrada en vigencia en 1981 y la dimensión del presente, donde se posibilita el cambio. Ello insta a mirar tanto el período de la dictadura como el posterior –ya sea observado como postdictadura o transición a la democracia– poniendo énfasis en el despliegue del capitalismo neoliberal. Este acento, que podría pasar desapercibido, pues en el marco de la revuelta se aludió constantemente a ello con consignas como “no son 30 pesos son 30 años” para evidenciar la alegría que no llegó tras la dictadura, adquiere un matiz particular al pensarse en vínculo con la colonialidad.

LASTESIS han declarado que sitúan su trabajo desde los feminismos decoloniales (*Polifonías* 62) e interseccionales (*Polifonías* 81). Para poner esto en contexto es pertinente el artículo de Ana Gálvez Comandini, que revisa críticamente la historia del movimiento feminista en Chile y en el que se pregunta “¿Qué ocurrió en la postdictadura que desarticuló el movimiento feminista?” (309). La autora analiza, desde la dinámica de los movimientos sociales de los años noventa e inicios del siglo XXI, las posibilidades de esa desarticulación a partir de los focos de negociación con la institucionalidad. En su análisis propone que:

En la medida que la ideología feminista se iba complejizando, y generando interseccionalidad con otros tipos de desigualdades, especialmente en la tercera ola, la

participación en democracias liberales que no cuestionaban las desigualdades de género, raza, clase e identidad sexual, y del sistema económico neoliberal, que profundizaba el individualismo y todo tipo de inequidades, fue alejando cada vez más a un sector del movimiento feminista de la institucionalidad, tan anhelada en el pasado (309).

LASTESIS han aclarado expresamente que “NO integramos, ni pertenecemos, ni simpatizamos, ni nos interesa NINGÚN partido político. nuestra lucha es feminista, nuestra trinchera el arte y lo político” (“Colectivo”). De manera consecuente con esta posición, en el Encuentro Internacional Feminista realizado en Madrid en febrero de 2023, Sibila Sotomayor Van Rysseghem diferencia los campos de acción de la política institucional y de lo político que se activa desde lo colectivo en esferas cotidianas (“Solo” 00:57:28). Es enfática en plantear que lo político “es lo que perturba la política, es esa acción de la base desde donde se generan los cambios” (“Solo” 1:00:04).

Con esto comprendemos que el trabajo de LASTESIS se inscribe en el alejamiento que los feminismos interseccionales tienen con la negociación en la política institucional de la postdictadura, pero no se excluyen de la “participación democrática” que hasta 2017 observa Gálvez, quien analiza el periodo previo al denominado “Mayo feminista” de 2018 y a la inserción del colectivo LASTESIS en el escenario nacional como un referente del feminismo en 2019. A partir de esto, vemos que la relación del colectivo con las dinámicas de la política, lejos de una postura que se desmarque o niegue dicho campo de acción como ocurría con colectividades en el período previo, se desarrolla a través de un tipo de participación distinta de la tradicional con la que busca incidir en su devenir desde el arte y los activismos perturbando las estructuras al colectivizar la participación y propiciando la colaboratividad y la apropiación de sus trabajos, lo que refuerza la interseccionalidad.

Estos fundamentos nos parecen clave ya que a través de ellos comprendemos que las estrategias y metodologías que LASTESIS proponen para su trabajo en general y para *HHM* en particular fomentan dinámicas que perturban el orden tradicional. Aquí vemos emerger la posibilidad que apuntaba Turner (*From*) sobre los fenómenos liminoides en la performance puesto que se está subvirtiendo el ejercicio de poder y la estructura de trabajo en la relación artista/obra/espectador-s. Además, al poner en práctica la subversión de dicha estructura se remueve el lugar del poder también en la experiencia de l-s participantes. Lo anterior funciona de manera exponencial, más o menos en la línea de lo que Augusto Boal trabajó desde el teatro foro, solo que aquí el proceso no surge de la racionalización, sino de la experiencia corporizada, como propone Diana Taylor.

Recapitulando, hasta ahora hemos visto que existe un ejercicio reflexivo que, a partir de estímulos diversos, lleva a l-s participantes a seleccionar o crear “constituciones” que expresan miedos desde experiencias individuales y subjetivas. Ese proceso es previo a la realización escénica y despierta la expectativa de l-s participantes, lo que funciona como preparación para el acontecimiento. Cuando este ocurre, l-s participantes dejan de ser subjetividades individuales en el entrelazamiento colectivo: es el momento del umbral y experimentarlo es lo que lleva el germen de transformación.

En este punto valdría que nos preguntemos qué es lo que se transforma o dónde opera la transformación relativa a los “miedos” en *HHM*.

Tengamos en cuenta que las personas que participaron en la intervención eran quienes apoyaban la opción Apruebo en el Plebiscito Constitucional, es decir, difícilmente alguien fue convencido- “durante” la performance en la medida que la posición política estaba clara en el marco de la convocatoria. Algo distinto ocurría con quienes presenciaron la performance o se enteraron de ella posteriormente, donde sí pudo ser influida la votación.

De esta forma, la posibilidad de subversión y transformación de la que hemos hablado tiene que ver, por un lado, con influir en la votación, propiciando el futuro cambio, pero, por el otro, con la emergencia de la memoria colectiva que opera “cuando evocamos un hecho que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado o planteamos ahora en el momento en que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo” (Halbwachs 36). Dado que la performance fomenta un espacio político de participación heterogénea que posibilita la impredecibilidad (Fischer-Lichte 332), el potencial transformador del ejercicio de memoria estará en la identificación con l-s otr-s y en poder vislumbrar problemáticas que no habían sido consideradas, pero que también “nos atraviesan”. Y en este proceso el punto de vista interseccional es esencial.

Al analizar la intervención podemos ver que son capas y capas de elementos en relación que funcionan rizomáticamente, superponiéndose en un *collage* de cuerpos y artefactos. No es una narrativa de memoria lineal, no constituyen un relato específico, de ahí que la intervención se sitúe en vías de visibilidad dando cuenta del dispositivo, que tiene al miedo como elemento articulador.



Figura 7. Selección artefactos: miedos.

En los artefactos se evidencian miedos que dan cuenta de múltiples violencias estructurales. Inscribir el miedo a través de conceptos en el marco del problema constitucional propicia una toma de conciencia: existen anhelos de transformación y algo que los limita, impide

o amenaza. Françoise Vergès reflexiona que “el miedo no es ciertamente exclusivo del dispositivo colonial pero es preciso recordar que la esclavitud colonial se fundaba en la amenaza constante de la tortura y de la muerte de un ser humano transformado legalmente en objeto” (21). En dicho panorama, Verónica Gago identifica la lógica de pensar sobre las mujeres y cuerpos feminizados “como ‘colonias’, es decir, territorios de saqueo sobre los que se extrae riqueza a fuerza de violencia” (95), de manera que la sujeción entre miedo, violencia y colonialidad incorpora también los problemas del territorio, agregando que quizá este es uno de los motivos del auge de activistas latinoamericanas: mujeres, lesbianas, no binarias y trans, cuyas identidades responden a la colonialidad del género: ellas son “las que han inventado la idea-fuerza de cuerpo-territorio” (96) vinculada a las luchas medioambientales.



Figura 8: Selección de artefactos: extractivismo.

Para pensar la contraparte del miedo, un concepto que nos parece pertinente es el de “fuerza social destituyente/constituyente” propuesto por el historiador José Ignacio Ponce. Esta fuerza es entendida como “la impugnación que se genera desde una movilización hacia el poder instituido, es decir, a las instituciones del Estado, pero que no parte con una propuesta política como guía, sea un proyecto, programa o consigna específica” (53). Esta fuerza social sería de carácter líquido y contingente, y su dimensión “destituyente” se expresa en la intervención a través de la voluntad de acabar con los miedos, opresiones y desigualdades que l-s participantes plasmaron en los artefactos y en la acción de enviarlos al mar para que “regresen por donde vinieron”. No obstante, a través del mismo concepto se advierte la dificultad de convertir lo “destituyente” en “constituyente” puesto que el deseo de impugnación no asegura la existencia de un proyecto común.

Como adelantamos, en cuanto grupo que realiza la performance, las mujeres y disidencias que participan no se corresponden con la idea de una comunidad que se relacione de manera permanente o estable, sino que, más bien, con un grupo con una identificación común que se establece desde el activismo. En esta línea, hablamos de “identificación” y no de “identidad”, siguiendo a Stuart Hall, quien sostiene que la primera se construye a partir del reconocimiento de elementos comunes –miedos y deseos– que despiertan la lealtad y solidaridad, pero que, sin embargo es “condicional y se afina en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia” (15). Es decir, la identificación opera, por un lado, en el reconocimiento del deseo común y, por el otro, en la construcción procesual, dinámica, condicional y contingente de prácticas discursivas.

Así, *HHM* se ubica desde la producción de conocimiento situado, lo que Bárbara Biglia distingue como una característica de los feminismos latinoamericanos de las últimas décadas fundamental para pensar las identidades como “fragmentarias, móviles y ubicadas en una globalización de las dependencias” (Haraway 30). De este modo, en cuanto grupo que posee una

identificación común y que se moviliza como parte de una fuerza social destituyente mayor, la intervención genera conocimiento situado desde la memoria de identidades colectivizadas construyendo la tesis de la intervención. Esta tesis, al poner en evidencia la existencia del dispositivo, advierte las dificultades para que la transformación se produzca.

La académica y activista mapuche Elisa Loncón, quien presidió la Convención Constitucional en su primera etapa, hasta enero de 2022, en una entrevista con la agencia EFE fue categórica al señalar que: “En Chile estamos viviendo relaciones coloniales donde hay, como en Sudáfrica, colonizadores y colonizados. Y no vamos a ser libres ni unos ni otros mientras no salgamos de esa posición donde nos hemos ubicado”. Este diagnóstico, que compartimos, fue hecho casi un año después de la performance y un año antes del triunfo del rechazo a la Propuesta Constitucional del 4 de septiembre de 2022. Pareciera ser que la presencia de lo que aquí estudiamos como dispositivo de poder colonial paulatinamente se está visibilizando, no obstante, aún debemos ejercitar la memoria y generar estrategias para poder sortearlo.

A modo de conclusión

Consideramos que la intervención *Hoy, hundimos el miedo* canalizó saberes y experiencias situadas que, a través de la identificación de miedos, opresiones y desigualdades, permitió traer a presencia y poner en el campo de lo visible problemas asociados a la continuidad de un dispositivo de poder colonial que pervive sedimentado en nuestros cuerpos y memoria colectiva. Esto fue posible gracias a la metodología de trabajo y las estrategias que emplearon el colectivo LASTESIS, que logró construir un espacio de creación artística colaborativo del que deviene la producción de un fenómeno liminoide a partir del cual se propició un estado de transformación. Esta transformación opera en la puesta en práctica de la subversión de las estructuras de trabajo y poder (cambio de roles) y desde la forma que fue corporizado en la experiencia emotiva y reflexiva de l-s participantes. Lo anterior, además, permitió que se constituyera un ejercicio de memoria colectiva, donde la performance funciona como estrategia de rememoración que, más que tender a la generación de un relato fijo, advierte sobre el estado del presente.

Consideramos también que, acorde al momento en que la intervención se realizó, la acción da cuenta del modo en que los feminismos interseccionales se hacen parte de la fuerza social destituyente de la revuelta popular manifestando el deseo de impugnar la Constitución dictatorial, proceso que se tradujo en que la opción “apruebo” del Plebiscito de octubre de 2020 obtuviera un 78,28 % de los votos. No obstante –y creemos que este es un punto clave–, pese al deseo de transformación, la intervención también da cuenta de la posibilidad de que el cambio anhelado no se llegue a concretar debido a los mismos miedos y amenazas que advierte “la tesis” generada y que aquí hemos trabajado bajo el concepto de “dispositivo de poder colonial”.

Creemos también que el ejercicio de memoria construyó una narrativa del miedo a partir de los repertorios colectivizados de mujeres y disidencias, con lo que no solo se recordó un pasado, sino que también se relató un presente inscrito en los cuerpos. A 50 años del Golpe, los miedos que se hacen visibles en la intervención siguen frenando los procesos de transformación y hasta ahora no hemos sido capaces de subvertir las opresiones que se han ido rearticulando históricamente. De ahí la necesidad de insistir, como hace el colectivo LASTESIS, en activar la memoria para que algún día podamos construir el relato de la transformación que “juntas, atravesaremos”.



Figura 9: *Hoy, hundimos el miedo.* Bahía de Valparaíso.

Referencias

- Alcázar, Josefina. “Feminismos y performance en América Latina: *El tendadero y un violador en tu camino*”. *Cuadernos del CILHA*, 35 (2021), 1-32.
- Antilef, Tamara y Sandoval, Abril. *Tejiendo el grito feminista universal: Procesos de apropiación de la performance un violador en tu camino del colectivo LASTESIS desde una mirada feminista e interseccional*. Memoria de grado. Universidad de Valparaíso, 2021.
- Arregui, Aníbal G. y Dabezies, Juan Martín. *Vitalidades: Etnografías en los límites de lo humano*. Madrid: Nola, 2022. Impreso.
- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Barría Jara, Mauricio. “Calias o el efecto fuera de sí”. *Apuntes de Teatro*, 130 (2023), 83-89.
- Barros, María José. “Activismos artísticos en las movilizaciones chilenas recientes: Nuevas solidaridades entre el arte y la calle”. *Universum, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 36.2 (2021), 437-458.
- Bishop, Claire. “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos”. Fabricio Forastelli, trad. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, 72, (2007), 29-37.
- . “Cuaderno: Performance delegada: subcontratar la autenticidad”. *Otra Parte, Revista de Letras y Arte*, 22 (2010-2011), 1-11.
- Biglia, Bárbara. “Avances, dilemas y retos de las epistemologías feministas en la investigación social”. *Otras formas de (re)conocer: Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Irantzu Mendia, Marta Luxán, Matxalen Legarreta, Gloria Guzmán, Iker Zirion y Jokin Azpiazu, eds. Universidad del País Vasco, Hegoa, Seminario Interdisciplinar de Metodología de Recerca Feminista, 2014. 21-44.
- Bronfman, Paulina y Bronfman, Natalia. *Performance, ciudadanía y activismo en Chile 2010-2020*. Santiago de Chile: Osoliebre. Libro digital.
- colectivo LASTESIS. *Antología feminista*. Santiago de Chile: Penguin Random House, 2021. Impreso.
- . “Colectivo LASTESIS no integra partidos políticos”. Instagram @lastesis, 3 feb. 2020. Web. <https://www.instagram.com/p/B8HjQRSJunt/>
- . “Convoca a mujeres y disidencias”. Instagram @lastesis, 9 oct. 2020. Web. <https://www.instagram.com/p/CGIDHTgJbKl/>
- . “Hoy, hundimos el miedo”. YouTube, cargado por colectivo LASTESIS, 18 oct. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=bq8Wbxx5NHQ>
- . *Polifonías feministas*. Santiago de Chile: Penguin Random House, 2022. Impreso.
- . *Quemar el miedo*. Santiago de Chile: Planeta, 2021. Impreso.
- . Registro intervención 29 de noviembre [video]. Instagram @lastesis, 5 dic. 2019. Web. https://www.instagram.com/p/B5s_Vy-FBUy/
- Coordinadora Acción Cultural. “Velatón Artística por los Derechos Humanos”. Instagram @c.acciónculturalvalpo, 30 oct. 2019. Web. <https://www.instagram.com/p/B4QAM0uHgkK/>
- Díaz Cruz, Rodrigo. *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo*. Barcelona: Gedisa, 2014. Impreso.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales: Teatralidades, performatividades, políticas*. México: Paso de Gato, 2014. Impreso.

- _____. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas, 2018. Impreso.
- Dinamarca Noack, Consuelo. “Tejiendo la revuelta desde la trinchera feminista”. *Escrituras feministas de la revuelta*. Olga Grau, Luna Follegati y Silvia Aguilera, comps. Santiago de Chile: LOM, 2020. 151-160. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2017. Impreso.
- Flem Soto, Inger. “La revuelta en traducción: Una crónica desde Los Ángeles, C.A”. *Escrituras feministas de la revuelta*. Olga Grau, Luna Follegati y Silvia Aguilera, comps. Santiago de Chile: LOM, 2020. 83-90. Impreso.
- Fuego Acciones en Cemento. “El arte fuera de Sala”. Instagram @fuegoaccionesencemento, 2 dic. 2019. Web. <https://www.instagram.com/p/B5kXrvrnU9U/>
- Gago, Verónica. *La potencia feminista: O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019. Impreso.
- Gálvez Comandini, Ana. “Historia del movimiento feminista en Chile en el siglo XX y su quiebre en la postdictadura”. *Transiciones: Perspectivas historiográficas sobre la posdictadura chilena 1988-2018*. José Ponce, Aníbal Pérez y Nicolás Acevedo, eds. Valparaíso: América en Movimiento, 2018. Impreso.
- García Fanlo, Luis. “¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben”. *Revista de Filosofía A Parte Rei*, 74 (2011), 1-8.
- Geist, Ingrid. *Antropología del ritual*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002. Impreso.
- Grau, Olga, Follegati, Luna y Aguilera, Silvia. “Prólogo”. *Escrituras feministas de la revuelta*. Olga Grau, Luna Follegati y Silvia Aguilera, comps. Santiago de Chile: LOM, 2020. 5-12. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Inés Sancho-Arroyo, trad. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Hall, Stuart. “¿Quién necesita ‘identidad’?”: *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay, comps. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. Impreso.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborg y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Hiner, Hillary y López Dietz, Ana. “Movimientos feministas y LGBTQ+: De la transición pactada a la revuelta social, 1990-2020”. *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*. Ana Gálvez Comandini, coord. Santiago de Chile: LOM, 2021. 91-127.
- Hormazábal Durand, Constanza. “LASTESIS y su apropiación alrededor del mundo: Una mirada desde la comunicación política”. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, 148 (2021-2022), 107-120.
- La Estrella de Valparaíso*. “El colectivo ‘Las Tesis’ protagonizó nueva intervención en el muelle Pratt”. 15 oct. 2020, p. 9.
- Lie, Rico. “Espacios de comunicación intercultural” [Conferencia]. 23 Conferencia de la Asociación Internacional de Estudios en Comunicación Social (AIECS), Barcelona. 21-26 jul. 2002.

- Loncón, Elisa. “En Chile hay ‘relaciones coloniales’, dice la presidenta del órgano constituyente”. *EFE*, 3 ago. 2021. Web. <https://www.efe.com/efe/america/politica/en-chile-hay-relaciones-coloniales-dice-la-presidenta-del-organo-constituyente/>
- Luanda Colectiva de Mujeres Afrodescendientes. *Guía antirracista para la nueva Constitución*. Arica: Chile, 2021. Impreso.
- Lugones, María. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, 9 (2008), 73-101.
- Maldonado-Torres, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto”. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, comps. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. 127-168.
- Martínez Carvajal, Marcia. “Colectivo LASTESIS: Agitprop feminista contemporánea”. *Contextos*, 50 (2022), 155-179.
- Martínez Salgado, Naira y Díaz Espinoza, Catalina. “Encrucijadas feministas en torno a la crisis del neoliberalismo en Chile”. *Escrituras feministas de la revuelta*. Olga Grau, Luna Follegati y Silvia Aguilera, comps. Santiago de Chile: LOM, 2020. 151-159. Impreso.
- Meganoticias. “Carabineros denuncia a colectivo Las Tesis por atentado contra la autoridad y amenazas”. 16 jun. 2020. Web. <https://www.meganoticias.cl/nacional/304962-carabineros-denuncia-lastesis-las-tesis-amenazas-atentado-contra-autoridad-violador-en-tu-camino.html>
- Ortiz Cadena, Kenia. “Performance feminista ‘un violador en tu camino’: El cuerpo como territorio de resistencia y subversiva resignificación”. *Encartes*, 7 (2021), 265-291.
- Pinto Veas, Iván y Bello Navarro, María José. “La revuelta performativa: Hacia una noción expandida de cuerpos e imágenes en el espacio público a partir del estallido social chileno”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 17.1 (2022). 192-219.
- Ponce, José Ignacio. *Revuelta popular: Cuando la nueva clase trabajadora se tomó las calles, Chile 2019*. Valparaíso: América en Movimiento, 2020. Impreso.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, comps. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. 93-126.
- Ripp, Alexandra. “Pandemic performances: The viral triumph of Las Tesis”. *Theater*, 51.1 (2021), 2-5.
- Rivera Orellana, Carla. “La memoria colectiva como ejercicio político: La experiencia del movimiento social”. *Escrituras feministas de la revuelta*. Olga Grau, Luna Follegati y Silvia Aguilera, comps. Santiago de Chile: LOM, 2020. 197-204. Impreso.
- Sabatini, Francisco, Forno, Stefania, Mora, Pía y Bustos, Marco. “Valparaíso: Cerros de gente, cultura de diversidad”. *Cultura de cohesión e integración social en ciudades chilenas*. Guillermo Wormald, Carolina Flores, Francisco Sabatini, Alejandra Rasse y María Paz Trebilcock, eds. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013. 174-204.
- Segalen, Martine. *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza, 2005. Impreso.
- Sepúlveda Eriz, Magda. “Colectivo LasTesis. Performance y feminismo en el Chile de la protesta social del 2019”. *Revista Letral*, n.º27, 2021, pp. 193-213.

- Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020. Impreso.
- Sotomayor Van Rysseghem, Sibila. “Hacia una investigación performativa, feminista e interdisciplinaria: Experiencia en el colectivo LASTESIS”. *Coordinadas de la Investigación Artística*, 2 (2022), 35-65. Impreso.
- . “Solo sí es sí. Consentimiento y libertades sexuales”. Encuentro Internacional Feminista, Ministerio de Igualdad, Madrid, España. 24-26 feb. 2023. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=REhvuK-oAGs&list=PLMXzkNaN1GD1CtO-wF36VprzCZDwdBBVg&index=4>
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2015. Impreso.
- . *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2017. Impreso.
- Turner, Victor. *Dramas sociales y metáforas rituales*. Carlos Reynoso, trad. Ithaca: Cornell University Press, 1974. Impreso.
- _____. *El proceso ritual*. Madrid: Taurus, 1988. Impreso.
- _____. *From ritual to theatre*. Nueva York: Performance Arts Journal, 1992. Impreso.
- _____. *The anthropology of performance*. Nueva York: Performance Arts Journal, 1987-1988. Impreso.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.
- Vergès, Françoise. *Un feminismo decolonial*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2022. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000. Impreso.
- Woods, Maxwell. “Narrative, the Chilean social explosion, and affective geography: On the catharsis of the ‘artistic candlelight vigil’ of Valparaíso”. *Journal Cultural Geographies*, 29.13 (2022), 419-433.

Recibido: 1 de junio de 20223
Aceptado: 7 de agosto de 2023