

Colectivo LASTESIS: *agitprop* feminista contemporánea

Marcia Martínez Carvajal¹

Resumen

Este artículo analiza el trabajo del Colectivo LASTESIS desde una perspectiva que sitúa su quehacer en diálogo con la *agitprop*, a través del estudio de las intervenciones “Patriarcado y capital es alianza criminal” (2018) y “El violador eres tú” (2020), por medio de una revisión histórica de las manifestaciones de la *agitprop*, así como de sus desplazamientos y problematizaciones, específicamente en Latinoamérica. Se sustenta la hipótesis de que es posible relacionar el trabajo del Colectivo LASTESIS con la *agitprop*, inscribiendo singulares narrativas políticas, formales, visuales y colectivas; en la práctica e investigación desde el cuerpo, iluminando un hacer organizativo, colectivo y educativo desde formas artísticas no dominantes. Las particularidades del trabajo de LASTESIS determinan cómo opera la *agitprop* feminista contemporánea y cómo estas intervenciones promueven un dispositivo colectivo de enunciación.

Palabras clave: *Agitprop*, performance, feminismo, historia de las artes escénicas, LASTESIS

Colectivo LASTESIS: contemporary feminist *agitprop*

Abstract

This article analyzes the work of the Colectivo LASTESIS from a perspective that places it in dialogue with *agitprop*, through the study of the interventions “Patriarchy and capital is criminal alliance” (2018) and “The rapist is you” (2020), through an historical review of the *agitprop* manifestations, as well as its displacements and problematizations, specifically in Latin America. It supports the hypothesis that it is possible to relate the work of the LASTESIS with *agitprop*, inscribing unique political, formal, visual, and collective narratives; in a practice and research from the body, illuminating an organizational, collective, and educational doing from non-dominant artistic forms. The particularities of LASTESIS's work determine how contemporary feminist *agitprop* operates and how these interventions promote a collective device of enunciation.

Keywords: *Agitprop*, performance, feminism, history of the performing arts, LASTESIS

Recibido: 16 de octubre de 2021

Aceptado: 14 de julio de 2022

¹ Marcia Martínez Carvajal, Doctor en Literatura Latinoamericana (Universidad de Concepción). Profesora titular de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. Este artículo es parte del trabajo del Área de investigación de la Escuela de Teatro UV. marcia.martinez@uv.cl

1. “Yo tengo una palabra en la garganta”²

Las relaciones entre el arte y lo político han sido constante objeto de interés en el campo de las artes escénicas, desde perspectivas filosóficas, históricas y estéticas, entre otros puntos de vista. Cosa distinta ha sucedido con los vínculos entre el arte y lo panfletario, que han sido observados con distancia y sospecha desde el pensamiento crítico que, en general y salvo excepciones, ha relegado sus prácticas a formas menores y elaborado discursos que insisten en la contraposición irresoluble del valor de lo artístico y lo explícito del panfleto o la propaganda política. En este contexto, el presente artículo se propone observar el trabajo del Colectivo LASTESIS desde un enfoque que sitúe su quehacer en diálogo con formas que le preceden, poniendo en cuestión las miradas sobre lo explícito de la propaganda en el arte; en específico, se pone énfasis en las relaciones que pueden establecerse entre las intervenciones del Colectivo y las formas estéticas de la *agitprop*. Esta mirada sobre LASTESIS busca contribuir a la caracterización de las particularidades de su trabajo, a fin de poner en tensión crítica los procedimientos de las intervenciones aquí analizadas.

Aquellas prácticas artísticas que basan su trabajo en lo explícito de los mensajes y de los objetivos de sus discursos son usualmente calificadas con desdén por el juicio crítico hegemónico o por quienes operan con esa estructura. Algo de esto se vio cuando el cuadro “un violador en tu camino” se masificó en redes sociales en noviembre de 2019 y luego se replicó en todos los continentes por las más variadas agrupaciones de mujeres que, conociéndose o no, se dieron cita para repetir, una y otra vez la intervención, con sus propias formas y registros. Hubo quienes dijeron con liviandad que era solo una coreografía, un baile, una canción pegajosa; incluso, hubo quienes compararon las feministas de antes con las feministas de ahora, caricaturizando a las primeras como unas damas dialogantes e intelectuales y a las últimas como mujeres que solo muestran el cuerpo y gritan. Este tipo de afirmaciones motiva este trabajo, ya

² Todos los subtítulos de este trabajo son versos del poema “Una palabra”, del libro *Lagar* (1954) de Gabriela Mistral.

que ve en esas frases enunciadas con desprecio, un aliciente para recalcar que sí es una coreografía, sí es un baile, sí es una canción pegajosa, sí son cuerpos desnudos (o no) y gritos, pero, es al mismo tiempo una muestra de una nueva manera de entender algunos principios del feminismo.

Dos de las características principales de las relaciones del feminismo y el teatro son el predominio de lo colectivo (Aston 1995; Solga 2017) y la oportunidad de lo común, las que permiten la emergencia de nuevas formas de persuasión y nuevos materiales para la acción escénica. En sus consideraciones sobre la escenificación de tesis feministas desde elementos teatrales, Lola Proaño Gómez (2012) sostiene que lo político emerge en al menos cuatro acciones: en la irrupción de los no contados, en el encuentro de dos lógicas, en la emergencia de lo indecible y en la búsqueda de sentido. Estos elementos son los que posibilitarían la reapropiación del discurso que afirma la calidad de sujetos históricos y políticos de quienes protagonizan estas escenas, cuyo programa se despliega en defensa de la identidad y la subjetividad autónoma de la mujer (Proaño Gómez 13) en su principal territorio de inscripción: el cuerpo. Estas perspectivas posibilitan analizar el trabajo de LASTESIS en línea con los abordajes del teatro y el feminismo, las relaciones que en él se establecen y las acciones que crean un correlato de sus principios teóricos en la disposición de los elementos en escena.

El principio interdisciplinario es la base del trabajo del Colectivo LASTESIS, y la metodología performativa con la que operan sus estrategias de creación, convoca a las artes escénicas, la historia, el diseño, la literatura y el diseño textil a servir como herramientas que se ponen al servicio de un mensaje (Sotomayor 2020) que transita desde la teoría feminista a la práctica artística, en cuyo trayecto propone escenificaciones que posibilitan maneras de reenmarcar la historia, cuyo objetivo es persuadir y tomar acción sobre las ideas que sustentan estas creaciones. La complejidad del campo exige el desarrollo de metodologías y prácticas para abordar las nuevas dinámicas culturales. La necesidad colectiva de una transformación radical de la sociedad mueve estas intervenciones, pero también dislocar las convenciones de estilo y estéticas de las artes escénicas. Por ello, apoyadas en estructuras colectivas de

persuasión (Aston 1995), LASTESIS promulgan el reconocimiento de lo común, o bien como señala Julieta Kirkwood (2010), la idea de lo individual y privado toma lugar en lo público y permite lo revolucionario del feminismo, en un “mundo que está por hacerse y que no se construye sin destruir el antiguo” (Kirkwood 56). En este contexto, es necesario hacerse camino a través de la exposición de los procesos de socialización basados en el género (el arte entre ellos), sin dejar de lado las complejas relaciones de clase, raza e ideología.

Así, es posible preguntarse de qué manera la práctica artística abre la posibilidad de pensar hoy en una reapropiación de la *agitprop* desde una perspectiva feminista contemporánea, que reúna las demandas de lo colectivo desde principios políticos basados en el feminismo y que, además, desarrolle su trabajo a partir de formatos excéntricos. Para elaborar una respuesta provisoria a estos cuestionamientos, se analizará la primera intervención del Colectivo LASTESIS, estrenada el 4 de agosto de 2018 en Valparaíso, titulada posteriormente “Patriarcado y capital es alianza criminal”. La intervención intertextualiza las ideas que Silvia Federici plantea en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (2010). Para Federici, el capitalismo se sustenta en los cuerpos y su función reproductiva; este principio que Marx ignora, y que la autora feminista se encarga de evidenciar, organiza el soporte discursivo de esta intervención, que parte de la premisa que “nada de este sistema podría existir sin la función reproductiva, el cuidado y el trabajo gratuito que en general es realizado por mujeres, cuidado y reproducción de la mano de obra del sistema capitalista” (Sotomayor 2020). A partir de esto, la intervención manifiesta que en la sociedad capitalista el cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores hombres asalariados, es decir, su principal terreno de explotación y resistencia. Ante ello, se plantea la pregunta por las consecuencias que suceden a la virtual reapropiación de ese cuerpo-territorio para resistir y luchar (Imagen 1).



Imagen 1. “Patriarcado y capital es alianza criminal”, Valparaíso, 27 de octubre de 2018. Registro propio

La segunda intervención a estudiar es “El violador eres tú”, presentada en enero de 2020 en Valparaíso y basada en *Las estructuras elementales de la violencia* (2003) de Rita Segato. Naturalmente, la intervención trata el tema de la violencia sexual, específicamente sobre lo que Segato llama el “mandato de la violación”, pensado más allá del mito del violador como presa de un deseo sexual, sino, más bien, como un problema que la sociedad permite y fomenta de diversas formas. De esta manera, la violación se presenta como castigo o acto moralizador y aleccionador para quien sale de su lugar de subordinación. De esta intervención, el cuadro más conocido es “un violador en tu camino”, realizado el 20 de noviembre de 2019 en las calles de Valparaíso (Imagen 2), en el contexto de la convocatoria “Fuego, acciones en cemento”, que llamó a artistas locales a realizar ‘barricadas escénicas’ como parte del levantamiento popular que comenzó en Santiago y se extendió por todo Chile desde el 18 de octubre del mismo año.



Imagen 2. “un violador en tu camino”, Valparaíso, 20 de noviembre de 2019. Registro propio

Ambas intervenciones, “Patriarcado y capital es alianza criminal” y “El violador eres tú”, se caracterizan por poseer una estructura similar, que se puede resumir en la presentación de la tesis central por medio de la lectura de sus principios fundamentales acompañada de exploraciones sonoras, corporales y musicales, además de canciones compuestas para esta acción, proyecciones multimedia y la realización en escena de trabajos de diseño gráfico (panfletos que los y las asistentes pueden llevarse a sus casas, o el diseño de los mismos) y textil (un lienzo de protesta o pequeñas piezas en tela que se agregan a la ropa de las integrantes del Colectivo).

Las intervenciones se organizan en pequeños formatos de entre 15 y 20 minutos que pueden ser montados en casi cualquier espacio (desde aulas universitarias a fiestas electrónicas, pasando por parques, casas o la calle), y buscan desplazar tesis de teóricas feministas a otros lenguajes, a través de las estrategias de síntesis del contenido. De la primera, cabe destacar las jardineras u overoles rojos que visten las integrantes del Colectivo; de la segunda, las chaquetas y pantalones negros con líneas grises, pero que mantienen el aspecto industrial de la ropa de trabajo. El principio interdisciplinario del

trabajo de LASTESIS considera las distintas maneras que tienen las personas de aprender, ya sea intelectual o sensiblemente, desde la palabra, la música, la imagen o lo sensorial. Esto plantea la interrogante de cómo decir lo que se quiere decir, y en este caso, cómo desjerarquizar los elementos que componen la escena, para acceder al diálogo entre la forma y el fondo, en pos de llevar las tesis feministas a la mayor cantidad de personas posible, en los más diversos contextos.

Hasta aquí, se ha llamado ‘intervenciones’ a los trabajos de LASTESIS, que también han sido denominados performance (como ellas lo señalan en su perfil de Instagram @lastesis), collage escénico interdisciplinario y feminista (Colectivo LASTESIS 2021), puesta en escena u obra. Es necesario detenerse en este punto, sin ánimo de definir la etiqueta que se utiliza en este artículo o las otras nombradas, pues las intervenciones de LASTESIS, en constante búsqueda de formas de expresión, se desplazan por todos los conceptos nombrados sin tocar tierra en ninguno completamente³.

Algo que recogen de la performance es la puesta en valor del proceso, la presencia radical del cuerpo y la voz en escena, el acontecer no representativo y la participación activa de las espectadoras, pero por sobre todo la irreversibilidad de su acción, especialmente en el cuadro “un violador en tu camino”. Son también una puesta en escena, en tanto existe un orden en la presentación que intensifica las ideas que quieren transmitir a través de diversos medios, como la mínima escenografía, la iluminación, el diseño sonoro y la función de cada una de las integrantes del Colectivo,

³ Se ha elegido no usar el concepto de activismo en esta propuesta de lectura, dada la intención de observar el trabajo de LASTESIS desde las artes escénicas; sin embargo, las propuestas de Manuel Delgado (2013) en torno al problema de la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos, iluminan perspectivas de descripción e interpretación sobre el trabajo de LASTESIS que, sin duda, son fundamentales. Delgado enfatiza sobre la resignificación del espacio público que acontece en las acciones del arte activista, sobre todo en contexto de protesta, y afirma que el activismo busca “llevar a las últimas consecuencias las lógicas de la performance artística” (70). El autor inscribe el activismo en acciones como las que realiza el movimiento dadaísta, los situacionistas, el *action art*, *Fluxus*, el *happening*, el *site specific* o la *community-based art*. Por su parte, Noelia Figueroa Burdiles (2020) reflexiona sobre el trabajo de LASTESIS desde el concepto de activismo feminista, y las inscribe en la línea de Ana Mendieta, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Las Yeguas del Apocalipsis, Eli Neira y Julia Antivilo.

en tanto artistas en escena y ya no personajes (lo que nos acerca, también, a la noción de escenificación⁴). Lo mismo puede decirse de lo que podemos llamar quiebres metateatrales, que nos hacen observar cómo se presenta más que cómo se representa. De la noción de obra conservan su capacidad de ser repetida, cual si fueran funciones, gracias al guión escrito que de ellas permanece, además de la referencialidad que nos ofrecen en la alusión directa a la realidad de Chile y Latinoamérica. Finalmente, si aquí se elige ‘intervención’ se hace pensando en su filiación a las artes escénicas y las posibilidades performativas que de ellas emergen, entendiendo que es obra y a la vez algo breve y efímero, pero sobre todo teniendo en cuenta el impulso feminista y político que las mueve y que tiene eco en la forma, cuyas estrategias buscan maneras de modificar el espacio y a las personas, y actuar sobre las estructuras de poder que les dominan.

A partir de la discusión anterior, se sustenta la hipótesis de que es posible relacionar el trabajo del Colectivo LASTESIS a la *agitprop* feminista contemporánea en tiempos de convulsión y transformación social, puesto que se inscribe en singulares narrativas ideológicas, formales, visuales y colectivas desde la práctica artística y la investigación desde el cuerpo, iluminando un hacer organizativo, común, ideológico y educativo desde formas no dominantes y formatos excéntricos. De este modo, la demanda de lo colectivo con perspectiva feminista de estas intervenciones serán leídas como parte de una tradición estética mayor, inaugurada por la *agitprop* en la Rusia de principios del siglo XX, y se plantea una posibilidad de lectura a partir de las similitudes y diferencias entre estos formatos y sus objetivos. Para llevar a cabo este trabajo, es

⁴ Se hace referencia específica al cuadro “un violador en tu camino”, el único de las tres intervenciones aquí analizadas que puede ser leído completamente desde los principios de la performatividad expuestos por Erika Fischer-Lichte en su trabajo *Estética de lo performativo* (2011). La investigadora alemana señala que la realización escénica puede ser vista como acontecimiento cuando “su materialidad no se genera, pues, como artefacto o en un artefacto, sino que tiene lugar al generarse performativamente la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad. La presencia de los actores, el éxtasis de los objetos, las atmósferas y la circulación de energía acontecen igual que los significados que generan durante la realización escénica, ya sea como emociones, representaciones mentales, o pensamientos suscitados por ellas” (324). De esta manera, la autopoiesis del bucle de retroalimentación, junto a la desestabilización de las oposiciones dicotómicas y las situaciones de liminaridad de las participantes, nos ayudan a comprender el fenómeno de esta intervención.

preciso realizar una revisión de las principales manifestaciones de la *agitprop*, con el fin de analizar las intervenciones de LASTESIS y discutir las posibles implicancias e interpretaciones derivadas de esta propuesta de lectura. Lo mencionado se realizará desde el modelo de investigador participativo (Dubatti 2012), el que interviene “en la zona de experiencia del acontecimiento teatral, (...) a través de su propia experiencia convivial autoanalizada (el investigador como espectador-laboratorio de percepción)” (51).

2. “Tengo que desprenderla de mi lengua”

La *agitprop* como forma de comunicación política y educación ideológica nace en Rusia luego de la Revolución de 1917, y se desarrolla allí y en Alemania hasta 1932, aproximadamente. Tiene como herramientas principales de su trabajo el uso de slogans, con los que se logra la agitación, y el trabajo de propaganda, a partir de argumentos históricos y políticos. La pregunta base del trabajo político y luego escénico de la *agitprop* es: de qué lado estás. Es preciso considerar que este contexto político de revolución, derrocamiento del régimen zarista y toma del poder que involucraba a los obreros y trabajadores, dista completamente del contexto en el que se realizan las intervenciones de LASTESIS; sin embargo, y guardando las proporciones, sus trabajos se relacionan con dos momentos importantes en el devenir social y cultural de Chile en los últimos años: el mayo feminista de 2018 y el levantamiento popular de octubre de 2019. Esta diferencia contextual es también política, pero como se verá a continuación, las estrategias y herramientas de la *agitprop* proliferan en diversos territorios, a pesar de estas divergencias.

Por una parte, Patrice Pavis (2005) considera la *agitprop* como una forma de animación teatral a la que le atribuye como “antepasados” el teatro barroco jesuita y el autosacramental, como formas de exhortación a la acción. Pavis destaca de la *agitprop* su voluntad de servir de instrumento político para una ideología, de poder como en Rusia o de oposición como en Alemania, la que se sitúa “netamente a la izquierda: crítica

de la dominación burguesa” (441); enfatiza, igualmente, en la poca preocupación por los efectos escénicos que manifiesta la *agitprop*, calificando esta práctica como un juego agitador que no logra constituir un género nuevo, y termina juzgando que es esquemático y maniqueo, con lo que causa indisposición o risa y no logra contribuir al avance ideológico, todas afirmaciones criticables que insisten en el poco valor artístico de esta práctica. Sin embargo, anuncia como sus nuevas formas el teatro de guerrillas, el Teatro del Oprimido de Augusto Boal y el trabajo desarrollado por el Bread and Puppet. Por otro lado, Margot Berthold (1974) introduce la idea de teatro productivo para referirse a la *agitprop*, destacando sus funciones agitadoras y organizativas (265); a lo que Erika Fischer-Lichte (2014) agrega como característica principal que los grupos de la *agitprop* comunista que viajaban por Rusia y por la República de Weimar en la década de 1920 se entendían a sí mismos, como luego lo hará Boal, como un teatro del oprimido que buscaba dar agencia a los que carecen de poder (167)⁵.

La principal agrupación de *agitprop* de Rusia fue el grupo *Sinyaya Bluza* ('Camisa azul'), activo entre 1923 y 1927 aproximadamente, que comenzó siendo un colectivo teatral para luego transformarse en un movimiento artístico, político y social. La forma de agrupación y trabajo de *Sinyaya Bluza* se replicó por toda Rusia, llegando a existir más de 5.000 grupos que llevaban el mismo nombre y realizaban las mismas prácticas, contando con más de 100.000 actores y actrices en la época de mayor auge de la *agitprop*. El teatro de pequeño formato como plataforma de campaña política que realizó *Sinyaya Bluza* por alrededor de 5 años, se llevó a cabo primero en el Instituto de

⁵ Fischer-Lichte (2017) agrega que la *agitprop* alemana influencia, por ejemplo, el trabajo de Erwin Piscator, en grupos como 'Das Rote Sprachrohr' ('El megáfono rojo'), 'Die Roten Raketen' ('Los cohetes rojos'), 'Die Roten Blusen' ('Las blusas rojas'), 'Kolonne links' ('Columna a la izquierda'), motivados por la gira de *Sinyaya Bluza* a Alemania en 1927. A lo anterior, añade:

The political theatre of Piscator and of the different *agitprop* groups, on the one hand, and the Bauhaus theatre, on the other, mark the two extremes of the broad spectrum covered by the different theatre forms in the Weimar Republic. Whether they saw their work as propaganda for a political movement or as research on the conditions of theatre guided by scientific principles, they all agreed that theatre's aim and purpose were not to promote Bildung but to deal with issues and problems arising from contemporary life in the republic (134).

Periodismo de Moscú; sus temas se centraban en la actualidad de la época y combinaban el heroísmo y el patetismo, la sátira y el humor (*soviet-art*), y su repertorio consistía en montajes, reseñas y *sketches* que reflejaban la vida social e industrial, los que llegaron a ser más de 2.000 actos variados, organizados en programas que consistían en 10 o 12 actos y duraban alrededor de media hora. Se actuaba con propaganda artística y poética, textos corales, escenas y danzas deportivas; usualmente los actos comenzaban con marchas de entrada y los personajes típicos eran el capitalista, el banquero, el primer ministro, el socialista revolucionario, el general, la trabajadora, la joven comunista, el *kulak*, el hombre del ejército rojo y el trabajador⁶.

Sinyaya Bluza toma su nombre de la indumentaria que vestían las y los obreros en Rusia, de manera que las camisas azules se replican por todo el país y terminan autodenominándose como un ejército. La agrupación comienza su labor como un teatro no profesional, mezclando formas de las artes visuales, el arte folklórico tradicional y la vanguardia (Cuddon 1999, 15). Sus escenarios eran no convencionales y actuaban en clubes, trenes, estaciones y tiendas de industrias, su lenguaje era coloquial y se destacaba el uso de la música; además, era fundamental que las intervenciones se centraran en las destrezas físicas de actores y actrices (que contaban con un entrenamiento actoral y político estricto), y que fuera una estructura flexible y fácil de trasladar y adaptar a los territorios y espacios. El vestuario era simple y llamativo, muchas veces construido como un collage de cartón, con mínimos accesorios y escenarios, cuando no eran inexistentes; el trabajo era colectivo, no naturalista y no literario (Cuddon 1999, 15)⁷. Estos grupos sentaron las bases para la creación de teatros profesionales y la búsqueda de nuevas formas teatrales y variedad en las puestas en escena; y varios grupos bajo el nombre de *Sinyaya Bluza* hicieron giras por

⁶ Los escritores Vladimir Mayakovsky, Sergei Yutkevich y Vasily Lebedev-Kumach participaron en intervenciones de *agitprop*, pues *Sinyaya Bluza* trabajó en sus inicios con creadores del área de la literatura, la música, y con actores, actrices, directores y artistas.

⁷ Entre 1924 y 1928, apareció la revista *Blue Blouse Magazine*, publicación que publicaba y difundía las intervenciones de *Sinyaya Bluza*.

Alemania, Polonia y Escandinavia, influenciando los movimientos teatrales en esos países en la época.

Es posible leer las intenciones colectivas, políticas y sociales de la *agitprop* en diversas prácticas teatrales, como involuntarias o deliberadas reapropiaciones de sus fines y metodologías en diversos territorios. La *agitprop* influenció de manera importante el desarrollo de la estética de Bertolt Brecht, principalmente en sus piezas didácticas; y el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, una metodología y estética desarrollada desde Brasil en los 60 y 70, por una agrupación que se destaca por su mística y combatividad (Muguercia 2015), en donde es central una nueva forma de relación entre los actores, las actrices y la audiencia, estableciendo una camaradería entre ellos, para lo que es clave la participación de las y los espectadores en el evento teatral, como *performers* y como parte de la acción. En sus inicios, para llevar a cabo estas ideas, Boal comenzó a presentar obras de *agitprop*, con un fuerte mensaje político y social (Wilson 2015, 13), para luego avanzar hacia la multiplicación de versiones de una sola obra, el teatro invisible, el teatro foro y la improvisación por sobre la agitación y propaganda⁸.

Prácticas similares a la *agitprop* podemos reconocer en Angola, Cabo verde, Ginea-Bissau, Mozambique y Sao Tomé y Príncipe durante los años 70, donde estas focalizaron en que despertara la conciencia social luego de los procesos de independencia de estos territorios, con trabajos colaborativos que se enfocaban en cuestiones políticas y sociales centradas en la liberación, que fue el matiz temático propio en aquella época (Wilson 2015, 293-4). Por su parte, durante la década de los

⁸ En Latinoamérica, el arte teatral se resiste a ser un trabajo tautológico, y sus relaciones con la ideología y lo sagrado (Muguercia 2015) determinan gran cantidad de sus manifestaciones. La creación colectiva como estrategia artística característica del trabajo en estos territorios, junto a la influencia de las ideas y prácticas de Bertolt Brecht, más la militancia de sus ejecutantes, conforman las orientaciones de cómo se debe pensar y hacer el teatro, además de su función social transformadora. De todo lo anterior nace la incomodidad en la repetición de fórmulas, tanto en lo escénico como en lo político, y la búsqueda y experimentación de estrategias para dislocarlas. Muguercia afirma: “Quizá a Brecht le hubiera alegrado conocer de ciertas juguetonas heterodoxias que su poética inspiró de este lado del mundo” (121). Luego agrega “El Brecht latinoamericano a veces ejecuta danzas como fantasmas, sube a los espectadores al escenario y no oculta sus lágrimas de tango” (153).

60, en Estados Unidos se desarrolla el teatro chicano, específicamente con el trabajo de la compañía Teatro Campesino, dirigida por Luis Valdéz y César Chávez en California, quienes escribieron actos y piezas cortas de *agitprop* que dramatizaban la vida de los trabajadores del campo, transformándose en una agrupación y modelo teatral, e inspiración para otros grupos como El Teatro de la Gente (1967) o el Teatro de la Esperanza (1971) (Wilson 2015, 322). En el mismo país se realizan otras apropiaciones de la *agitprop*, especialmente luego del año 1987 en el contexto de la llamada crisis del SIDA, momento en el que se realizaron intervenciones en la ciudad de New York, por agrupaciones como Gran Fury, Little Elvis, Fierce Pussy o Testing the limits, quienes recurrieron a “una amplia serie de prácticas artísticas” (Foster et al 2006, 607), como fotomontajes, obra gráfica del *pop art* y *performance art*.

En Chile, el trabajo desarrollado por Isidora Aguirre en el Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA) a comienzos de 1970 se ha vinculado con la *agitprop*, en el que desarrolla un teatro político e itinerante (Aguirre 2019), y según sostiene Andrés Grumann, esta agrupación funcionó como una forma de propaganda de las transformaciones que proponía la campaña de la Unidad Popular y luego mientras gobernó Salvador Allende. El investigador agrega “Se trataba de un teatro *experimental* porque la propuesta teatral pretendía cuestionar y dar un giro en las formas tradicionales de escenificación, vinculándola al *agitprop* (teatro de agitación) con un fuerte componente de sátira política y compromiso social” (208). Lo interesante de la propuesta de Aguirre es que más que llevar la cultura a los sectores populares, entrega herramientas teatrales a pobladores, pobladoras, campesinos, campesinas, y a quienes estaban privados de libertad, para que realicen sus propias obras, creando una metodología particular. Uno de sus espectáculos más conocidos fue *Cabezones de la Feria*, en el que “a través de breves diálogos los personajes explicaban los cambios que estaba propiciando el gobierno de Allende, como una forma de concientizar y de informar aquello que la prensa, mayoritariamente de derecha, omitía o tergiversaba” (“Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA)”).

Como se ha intentado demostrar, los principios estéticos de la *agitprop* han sido reformulados y apropiados a lo largo del siglo XX en diversos territorios, desplazando con ello las motivaciones políticas que lo sustentan y el sistema ideológico que le subyacen. Es en este contexto de transformación en el que se ubica este artículo, sumando a esta revisión historiográfica un nuevo punto de vista, objetivos y finalidades al analizar dos de las intervenciones de LASTESIS, sus estrategias estéticas de comunicación política y educación feminista, su relación con el contexto y las herramientas con las que buscan la agitación y la propaganda.

3. “Yo quiero echarle violentas semillas”

La agitación y la propaganda del trabajo del Colectivo LASTESIS se realiza a través de procedimientos basados en la economía temporal y el manejo escénico del ritmo. La técnica del collage⁹, el panfleto (Imagen 3) y el lienzo que se hace en escena “constituye[n] una metáfora de esta condición de continua recomposición de sensibilidades y mensajes culturales” (Hopenhayn 1994, 112), o la reactualización de las formas de la obra de arte en tanto hibridación de sus medios (Rancière 2011). Pero, también, se erige como la manera de comunicar creativamente: con lo que se encuentra, se recorta (literal o metafóricamente), se reordena y se fija en una nueva pauta discursiva.

⁹ Esta técnica posee importantes referentes en Chile, como lo es la obra poética-visual *Quebrantahuesos*, realizada por Nicanor Parra, Enrique Lihn, Luis Oyarzún y Alejandro Jodorowsky en la década de los 50; o el trabajo poético-material de Juan Luis Martínez en los 70.

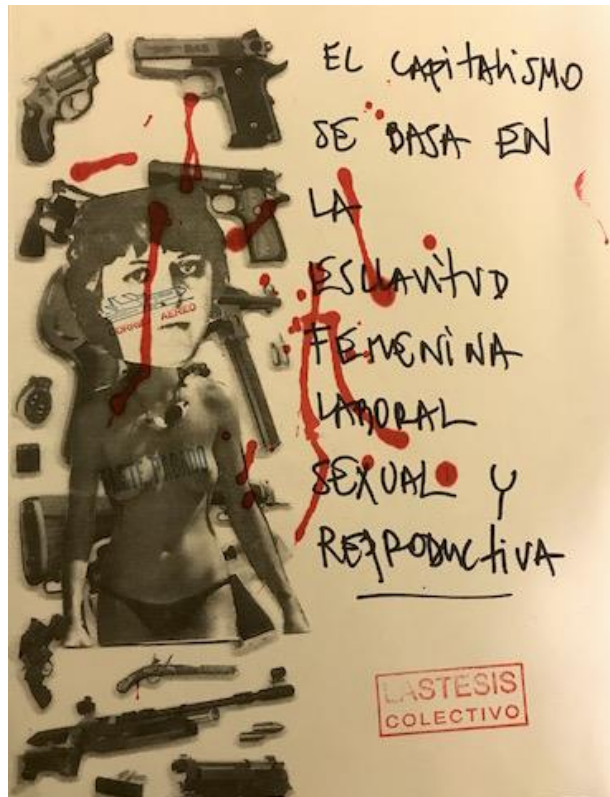


Imagen 3. Panfleto Colectivo LASTESIS, 2020. Documento propio

En “Patriarcado y capital es alianza criminal”, el título ya presenta el punto de vista desde el cual las integrantes del grupo sostienen en sus voces amplificadas por micrófonos que “No se puede entender el capitalismo sin saber que se basa en la esclavitud femenina, laboral, sexual y reproductiva”. Ante esta declaración, se reitera el estribillo “Mi cuerpo no será más el sostén capitalista”, con lo que se asienta la idea a exponer, pero sobre todo se reitera que el cuerpo es el eje de la intervención propuesta y de los cambios necesarios. Las voces de dos de las integrantes del grupo, así como audios de declaraciones de políticos y políticas chilenas en forma de *sampler*, exponen tanto las perspectivas que el feminismo nos ofrece alrededor del cuerpo como sostén capitalista, como su contraparte hegemónico, violento, hostil e incluso ridículo. Las estrategias alrededor de las ideas de cuerpo, explotación y resistencia, parten de la voz y el discurso en vivo, para contrastar con audios grabados en un diálogo áspero que

tensiona estas perspectivas. Las acciones en escena, como fotocopiar panfletos, acto que subraya la serialidad y reproducción; el coser a máquina y su referencia a la producción y el oficio; o las coreografías inspiradas en la gimnasia aeróbica, muestran labores que van de lo creativo a lo repetitivo. En sus primeras versiones, la inclusión de un canto selknam, junto a la acción de desvestir y vestir a una de las integrantes, quien luego enuncia un discurso, amplía la referencialidad a prácticas no occidentalizadas, lo que contrasta con la base de música programada que sustenta casi toda la intervención, y se alterna con la manipulación de elementos sonoros como una radio de juguete.

En “El violador eres tú”, las mesas de trabajo en escena de las integrantes del Colectivo están hechas de tablas de planchar intervenidas con mangueras de luces led, y son usadas como soporte escenográfico y con su uso doméstico (Imagen 4). El trabajo manual es nuevamente protagonista de esta intervención que muestra el proceso del diseño gráfico y textil. En su versión final, “El violador eres tú” incorpora como parte de su estructura las imágenes de las mujeres y disidencias en las calles y diversos espacios del mundo replicando “un violador en tu camino”, cuya coreografía no tiene otro referente de movimiento más que la alusión a los actos de desnudamiento, humillación y tortura de los que son objeto las personas en las detenciones a manos de Carabineros de Chile¹⁰. La polisemia de la venda en los ojos oculta la identidad del victimario, es decir, impide ver quien tortura y entorpece el reconocimiento del verdadero culpable de la violencia.

Uno de los momentos fundamentales de esta intervención es la que incorpora testimonios empleados como respuesta a las claras afirmaciones “y la culpa no era mía, ni donde estaba, no cómo vestía”, que se replican con los nombres y las edades de las

¹⁰ Según se indica en el *Informe anual sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile en el contexto de la crisis social*, que contempla el periodo del 17 de octubre al 30 de noviembre de 2019, elaborado por el Instituto Nacional de Derechos Humanos; en las acciones judiciales contra Carabineros que involucraron su participación, “se observa que las prácticas más reiteradas corresponden a desnudamientos, hechos que la mayoría de las veces incluye revisión de cavidades y obligación de hacer flexiones. Esto fue denunciado por 114 víctimas, de las cuales 25 son niños, niñas y adolescentes” (47). Esta información se encuentra bajo el subtítulo “Violencia sexual como tortura y otros tratos crueles, inhumanos o degradantes”.

personas, el lugar y la forma de vestir de la víctima de un abuso sexual o violación, mientras se proyectan imágenes de muñecas de papel sobre el cuerpo de una de las integrantes del grupo. Desde la voz firme al susurro, la intervención insiste en la dimensión política de la violación como expresión de poder y dominio a través del discurso oral y los discursos públicos, con ejemplos que van desde la confesión de violación que el poeta Pablo Neruda hace en sus memorias, a la multiplicación de los nombres de mujeres víctimas de femicidio, ambas menciones enunciadas por las artistas.

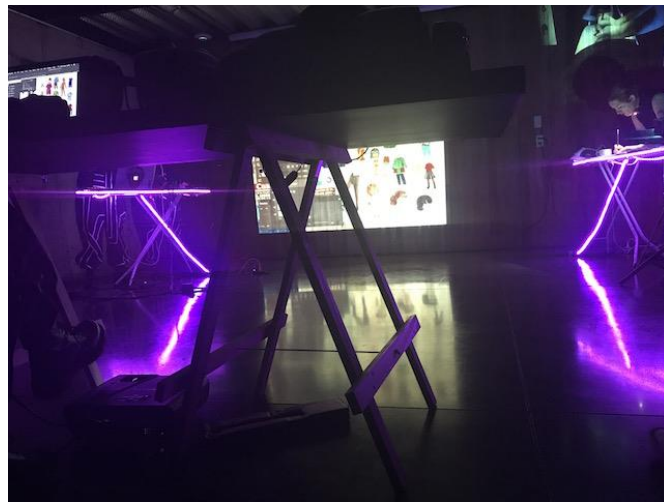


Imagen 4. “El violador eres tú”, Valparaíso, 21 de enero de 2020. Registro propio

La coincidencia en el uso de una vestimenta industrial del grupo de *agitprop* *Sinyaya Bluza* y el uso de jardineras u overoles rojos en LASTESIS permite especular que existe una nueva uniformidad que no anula sino que remarca las diferencias, la que desplaza su referencialidad hacia la constitución de una tropa no homogénea, una gran masa que marcha bajo las mismas demandas, en un llamado político de la agitación feminista que no solo evidencia las estructuras opresivas sino que busca la transformación radical de lo político y lo social a partir del reconocimiento de lo

común¹¹. Esta no es solo una reflexión escénica-estética, sino que se vale de estas materialidades y oportunidades de circulación para hacer un llamado explícito y claro, desde la repetición y énfasis de la afirmación: “Mi cuerpo no será más el sostén capitalista”; a la repetición y énfasis que socializa el correcto orden de factores: “el violador eres tú”. La repetición como estrategia principal de la construcción de este discurso, y su consigna con efecto rítmico y enfático, adiciona significantes al gran significado de esta propaganda, el feminismo.

Lo anterior organiza una retórica propia desde los discursos feministas que sustentan las tesis a exponer y articulan una propaganda elocuente en la simpleza de sus materiales y disposiciones, a la vez que profundamente compleja en su alcance político, en lo individual, lo colectivo y lo social. Las principales características del mensaje de agitación de LASTESIS son: a) a modo informativo, la evidencia de las diversas opresiones a las que estamos sometidas mujeres y disidencias; b) a modo de polifonía, el llamado a localizar y desmontar las matrices históricas de estas opresiones; c) a modo de compás rítmico, la necesidad inmediata de una transformación radical de la sociedad. Estos procedimientos de comunicación política se organizan en recursos artísticos alrededor de las nociones de cuerpo, género y violencia. Los medios de producción y los lenguajes escénicos desplegados por el Colectivo son su estrategia comunicativa y materialidad basadas en un crisol de imágenes, palabras y movimientos. El trabajo de LASTESIS como una *agitprop* feminista contemporánea, conserva del modelo original sus estrategias escénicas desde lo cotidiano a lo pop, a la vez que transforma aquel objetivo primigenio de convencimiento ideológico irreflexivo a uno completamente reflexivo e incluso refractario, que llama no solo a seguir una doctrina sino a crear espacios y relaciones que aseguren una condición social de equidad y justicia.

4. “Y volver a mi casa, entrar, dormirme, cortada de ella, rebanada de ella”

¹¹ Esto también sucede con el pañuelo verde que portan las mujeres en toda marcha en pro de sus derechos, el que es bandera de lucha por el aborto libre, seguro y gratuito; y emblema de reconocimiento entre quienes protestan.

La inscripción del trabajo de LASTESIS en la historia de las artes escénicas aquí propuesta, no busca ser prescriptiva, sino que pretende ampliar la mirada sobre sus herramientas, dispositivos y mensajes, como parte de una tradición apropiada, pero sobre todo, necesariamente transformada. En este contexto, las relaciones del teatro y lo político en Chile, usualmente desde la estética realista, replica modelos de eficacia en los que domina la tradición mimética (Rancière 2011), lo que consolida una idea de arte y su función en la sociedad, ante lo que las formas explícitamente panfletarias responden de manera inconformista frente a la mirada peyorativa del discurso crítico que las aparta de lo relacionado con el arte¹².

Siguiendo las observaciones de Juan Villegas (1997) en su modelo de historia del teatro, al aceptar la posibilidad de la inscripción del trabajo de LASTESIS en la historia de la *agitprop*, con los problemas y contradicciones que esto puede implicar, se sustenta que su importancia se ampara en la diferencia y en su singularidad con respecto a otros productos de su época. La especificidad del objeto aquí analizado, en tanto conjunción de formas excéntricas, agitación de las masas y propaganda feminista, crea y subraya a sus destinatarios y destinatarias, y entre sus consecuencias está el poder valorar los formatos menores como aquellos que crean un perfecto y no hegemónico dispositivo colectivo de enunciación (Deleuze y Guattari 1978), en un entramado que disputa el poder cultural o político. La fuerza de lo masivo a la que asistimos con el cuadro “un violador en tu camino” (y la autoridad de lo inmenso), hizo posible pensar un orden donde se puede experimentar el tiempo como sujetos históricos diversos, con representatividad de mujeres y disidencias. También permitió cuestionar la idea de lo mundial y masivo como un abismo donde se asoma la homogeneización de la experiencia.

¹² En su trabajo sobre el teatro en Latinoamérica, Magaly Muguercia afirma sobre La Candelaria (Colombia): “La evolución ulterior de este grupo hasta hoy, da cuenta de sus capacidades extraordinarias para mantenerse político y al mismo tiempo eludir la dogmatización” (167); aquí vemos como aquella verdad indiscutible, aquel principio innegable de lo político nos asoma no solo al problema de la verdad, sino que desliza que esas creencias indiscutibles o capitales que sostienen un sistema, gozan hoy de muy mala fama. Sin embargo, sería necesario repensar estas conclusiones desde miradas que desplacen el lugar de las doctrinas ya atrofiadas por otras que nos inviten a disputar su lugar.

De esta forma, observamos lo colectivo ya no desde la arista de lo militante, sino de una comunidad que comparte una demanda colectiva, a semejanza de una revolución en lo social y lo político, ya sin superioridad ni subordinación. Lo privado, relegado al espacio de lo doméstico, es expuesto y cuestionado en lo público, en búsqueda de estrategias para su modificación; en esto, es evidente la necesidad de lo masivo desde la conciencia de las grandes minorías que busca hacer la historia propia y abrir la posibilidad de la experiencia (Rancière 2011). Este dispositivo representativo y la disposición de los cuerpos, se enfrenta al disenso de las comunidades de experiencia (Rancière 2011), pues busca un efecto determinado sobre quienes observan y participan, un consenso del sentido desde los feminismos. Sin embargo, de todas maneras crea un cuerpo colectivo que no se adapta a los lugares y funciones que se le han determinado, de manera que el trabajo de LASTESIS accede a un disenso en su fin social definido: en el acuerdo del mensaje reconfigura la experiencia común de lo sensible (Rancière 2011). Así es como opera la *agitprop* feminista: haciendo de la función de los cuerpos, las imágenes y la palabra en escena un consenso que es la entrada a la reconfiguración de la experiencia, en un dispositivo colectivo de enunciación.

El explícito llamado de agitación feminista ya no es el de una visibilización que ponga a las mujeres y sus conflictos en vitrina y se regocije de su acción heroica; la *agitprop*, en su forma original y las variaciones que es posible rastrear, se practica en contextos que demandan revolución. El entorno que rodea las intervenciones del Colectivo LASTESIS permite el ejercicio de lo colectivo más allá de la esperanza o la pérdida (Solga 2016), y desde la creación artística propone una afirmación que no busca ser unívoca y se desplaza en búsqueda de nuevos orígenes y límites. El dispositivo colectivo de enunciación creado por LASTESIS en sus intervenciones de *agitprop* feminista, permite la irrupción de quienes no han protagonizado la historia, la manifestación de la disputa de dos lógicas, la emergencia de lo indecible que busca no ser acallado, y el surgimiento de un sentido desde el consenso feminista (Proaño Gómez 2012). La propuesta aquí presentada coincide con Noelia Figueroa Burdiles (2020)

cuando afirma que “La propuesta del Colectivo LASTESIS desborda” (271), a lo que agrega:

Por eso tantas mujeres cantan y bailan juntas para denunciar y desestabilizar este mandato, porque buscan reordenar simbólicamente las relaciones sociales basadas en el silencio, el miedo y la culpa allí en los lugares donde viven; intentan provocar un cambio cultural en la comprensión del problema de las violencias, sostenidas por quienes persisten en el machismo, el sexismo, el género binario y el señorío. (274)

En esto es esencial reivindicar las formas escénicas menores, y entre ellas la fiesta, no como espacio de evasión y vanidad, sino como espacio comunitario que se basa en el goce, desde la reunión de los cuerpos y sus objetivos comunes, de donde emergen nuevas estrategias para la propaganda feminista. Las características e impacto personal, colectivo, social, cultural y político de la apropiación performativa y la repetición del cuadro “un violador en tu camino” (Imagen 5) por parte de mujeres organizadas en el mundo, exceden esta propuesta y dan lugar a otro tipo de trabajo. Fulgura la coincidencia con las compañías que toman el nombre de *Sinyaya Bluza* y se multiplican en los territorios de la Rusia revolucionaria de principios del siglo XX, y el cuadro de LASTESIS que se propaga interminablemente y que repite su ordenada estructura en la fuerza de la presencia, las lenguas y el movimiento que se transforman en resistencia, lejos de lo que fue el disciplinamiento del cuerpo. Este esquema¹³ se

¹³ Se propone esta noción desde el escrito acerca de su lucha de infancia por querer ser normal y disimular su cojera, de la poeta chilena Alejandra González Celis, donde reflexiona sobre lo que significó para ella hacer “el esquema” de LASTESIS y, con esto, ser una más entre las niñas que se mueven al mismo tiempo: “todas fuimos un solo cuerpo perfecto hecho de nosotras, un gran cuerpo perfecto porque se mueve para donde queremos que vaya” (Alejandra González Celis (@ale_gonzale), Twitter, 1 de diciembre de 2019). Es preciso desarrollar en otro momento los alcances de esta noción. De la misma forma es preciso ahondar en las metodologías de investigación artística desarrolladas por el Colectivo LASTESIS, de manera de describir sus procedimientos y que sirvan de herramienta tanto para la creación, como para la educación y la investigación hoy. Otro tema que necesita de mayor observación es la articulación de un pensamiento situado, inspirado en Donna Haraway, en el trabajo del Colectivo porteño, y sus alcances éticos y políticos.

repite ante nuestros ojos y en nuestras pantallas como un nado sincronizado que porta su belleza en lo diverso, lo inexacto, en el ímpetu de la presencia en la calle y en el grito que nunca más será acallado. Esos son los aires de los que respiramos todas.



Imagen 5. “un violador en tu camino”, Valparaíso, 29 de noviembre de 2019, Registro propio

Referencias

- Aguirre, Isidora. *Teatro Experimental Popular Aficionado*. Santiago, Ediciones Jenaro Gajardo Vera, 2019.
- Aston, Elaine. *An Introduction to Feminism & Theatre*. London, Routledge, 1995.
- Berthold, Margot. *Historia social del teatro*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- Colectivo LASTESIS. *Quemar el miedo. Un manifiesto*. Ciudad de México, Editorial Planeta Mexicana, 2021.
- Colectivo LASTESIS. *El violador eres tú*. Dir. LASTESIS, act. Daffne Valdés, Lea Cáceres, Paula Cometa Stange, Sibila Sotomayor. El internado, Valparaíso, 21 de enero de 2020. Artes escénicas.
- Colectivo LASTESIS. *Patriarcado y capital es alianza criminal*. Dir. LASTESIS, act. Daffne Valdés, Lea Cáceres, Paula Cometa Stange, Sibila Sotomayor. Arrayán Mirador Cultural, Valparaíso, 27 de octubre de 2018. Artes escénicas.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, Penguin, 1999.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. México DF, Ediciones Era, 1978.
- Delgado, Manuel. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos". *QuAderns-e. Institu Catalá d'Antropologia*, 18 (2), 2013, pp. 68-80.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Atuel, 2012.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid, Traficante de sueños, 2010.
- Figueroa Burdiles, Noelia. "Comunicación feminista y arte performático: el proyecto político del Colectivo LASTESIS". *Revista Nomadías*, 29, 2020, pp. 257-279.
- Fischer-Lichte, Erika. *Tragedy's Endurance. Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*. New York, Oxford University Press, 2017.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Abingdon, Routledge, 2014.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada, 2011.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Akal, 2006.
- González Celis, Alejandra (@ale_gonzale). "Escribí esto después de haber hecho el "esquema" con #LasTesis Muchas gracias chiquillas por mi y todas mis compañeras". Twitter, 1 de diciembre de 2019, https://twitter.com/ale_gonzale/status/1201105189043941376
- Grumann, Andrés. "¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la "propaganda política con forma teatral" de Isidora Aguirre". *Aisthesis*, 53, 2013, pp. 203-219.
- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Instituto Nacional de Derechos Humanos. *Informe anual sobre la situación de los Derechos Humanos en Chile en el contexto de la crisis social*. 2019. <https://www.indh.cl/informe-de-ddhh-en-el-contexto-de-la-crisis-social/>. 18 de julio de 2022.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago, LOM, 2010.
- Muguerca, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000): modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. Santiago, RIL editores, 2015.

- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Proaño Gómez, Lola. *Feminismo y teatro en Latinoamérica. Identidad, subjetividad y utopía*. Editorial Académica Española, 2012.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2011.
- Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- Solga, Kim. *Theatre & feminism*. Hampshire, Palgrave, 2016.
- Sotomayor, Sibila. “Hacia una Investigación performativa, feminista e interdisciplinaria”. Conferencia, Facultad de Arquitectura, Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 8 de octubre 2020.
- “Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA)”. *Isidora Aguirre. Archivo digital*. Archivo Patrimonial Universidad de Santiago de Chile. <https://isidoraaguirre.usach.cl/obra/tepa/>
- Villegas, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine, Ediciones de Gestos, 1997.
- Wilson, Edwin. *The Theatre Experience*. New York, McGraw-Hill Educatio