



Equipo de Investigación en Artes y Educación popular

# TEATRO COMUNITARIO, TALLERES Y MÁS COSAS

Experiencias y reflexiones en torno a nuestras prácticas

Paola Gigante (coord.)  
María Mauvesin (comp.)

# **TEATRO COMUNITARIO, TALLERES Y MÁS COSAS**

**EXPERIENCIAS Y REFLEXIONES EN TORNO  
A NUESTRAS PRÁCTICAS**

# TEATRO COMUNITARIO, TALLERES Y MÁS COSAS

EXPERIENCIAS Y REFLEXIONES EN TORNO  
A NUESTRAS PRÁCTICAS

Paola Gigante (coord.)  
María Mauvesín (comp.)

Autoras: María Mauvesín, Paola Gigante,  
Heidy Buhlman, Victoria Rubio,  
Brenda Rosencovich, Lucrecia Paesani.

Prólogo: Mónica Flores

Editorial CePIA



*Teatro comunitario, talleres y más cosas* por Gigante Paola  
y otras se distribuye bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Teatro comunitario, talleres y más cosas : experiencias y reflexiones en torno a nuestras prácticas / Paola Gigante ... [et al.] ; compilación de María Mauvesin ; coordinación general de Paola Gigante ; prólogo de Mónica Flores. - 2a ed ampliada. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1680-1

1. Feminismo. 2. Teatro Comunitario. 3. Investigación Cultural. I. Gigante, Paola, coord. II. Mauvesin, María, comp. III. Flores, Mónica, prolog.  
CDD 306.47

Coordinación: Paola Gigante

Compilación: María Mauvesín

2da edición corregida y ampliada: junio 2022

Prólogo: Mónica Flores

Autoras: María Mauvesín, Paola Gigante, Heidy Buhlman, Victoria Rubio, Brenda Rosencovich, Lucrecia Paesani.

Corrección textual y diagramación: Mariana Valdez

Diseño de tapa: Cecilia Griffa

Imagen de tapa: Diego Vallarino

Centro de Producción e Investigación en Artes

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Córdoba



### **Copyleft**

Esta edición se realiza bajo la licencia de **uso creativo compartido** o **Creative Commons**. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:

**Atribución:** Se debe mencionar la fuente (Título de la obra, autoras, edición, año).

**Mantener estas condiciones para obras derivadas:** Sólo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan para la obra resultante.



*Este libro está dedicado especialmente a la memoria de La Marce,  
por su solidaridad, su compromiso, su vida de lucha colectiva.*

*Un agradecimiento también a María Mauvesín, maestra y amiga,  
por su generosidad infinita, por hacer tantos mundos posibles.*

*Gracias a todas las personas, grupos y organizaciones  
que nos han abierto las puertas, que han trabajado junto  
a nosotras a lo largo de todos estos años*

# Indice

<i>Presentación</i>	
<b>Palabras para volver a mirar</b>	8
Paola Gigante	
<i>Prólogo</i>	
<b>Universidad, teatro y comunidad</b>	16
Mónica Flores	
<i>Introducción</i>	
<b>El ejercicio de pensar en borrador</b>	21
Paola Gigante	
<b>Hacer teatro con lo que queda en la heladera</b>	24
María Mauvesín	
<b>Apuntes sobre teatros y militancias</b>	47
Paola Gigante	
<b>El grupo de teatro comunitario Tootemblú</b>	69
Heidy Buhlman	
<b>De la experiencia extensionista <i>El teatro de las cuales caras,</i> al equipo de investigación sobre teatro social y comunitario</b>	91
Victoria Rubio	
<b>Teatro: talleres comunitarios e investigación</b>	99
Brenda Rosencovich	
<i>Cierre</i>	
<b>Una rueda del tiempo</b>	105
Lucrecia Paesani	

# Palabras para volver a mirar

Paola Gigante

2022

## Por qué

¿Por qué volver sobre un material viejo en el que se cuentan experiencias pasadas? ¿Por qué relanzar la publicación de un proyecto que está cumpliendo diez años? Aparecen los interrogantes en torno a los sentidos: para qué, cómo, quiénes y desde dónde revisitamos estos textos.

Podría decir que la tarea forma parte del trabajo sobre los antecedentes del **Equipo de investigación en Artes y Educación popular** que estoy reuniendo y analizando para una investigación de doctorado. Aunque cierta, esta versión reduccionista de la respuesta no da cuenta de las motivaciones afectivas y políticas, los recorridos personales y grupales, las apuestas y preguntas que trae aparejado este nuevo acercamiento a nuestro primer trabajo publicado.

Esta decisión de volver sobre lo hecho está motivada por el interés en revisar y re-valorizar nuestros propios recorridos, pasar por lo que fue para encontrar pistas de lo que hemos sido, reconocer la historia de lo que estamos siendo. Es también un gesto renovado del compartir, poniendo nuevamente mundos a circular. En el recupero de estos procesos colectivos hay una re-afirmación de nuestras apuestas éticas, estéticas y políticas vinculadas a las prácticas artísticas comunitarias. Repasando el comienzo de

nuestro camino como hacedoras-investigadoras se advierte enseguida que lo nuestro no se trata ni se trató de andar buscando los santos griales de la verdad o la perfección, sino más bien de un canto al intento colectivo, a la opción política por el pensar y el hacer con otras, otros y otras desde las grietas de lo posible.

Nuestros relatos dan cuenta de la vida de grupos y talleres que conformamos por esos años, algunos vigentes hasta hoy. También incluyen un panorama de lo incompleto, lo trunco, lo equivocado, lo complejo de nuestras experiencias, lo que se quedó en el camino, lo que no se supo, lo que no se pudo. Desde el inicio existió en nuestros proyectos una búsqueda por un registro sensible, que pudiera dar cuenta tanto del recorrido, las actividades y las metodologías de trabajo, como también de *lo otro*: los problemas irresueltos, las ideas que no llegan a realizarse.

Volver a pasar por el corazón de estas memorias escritas es, en definitiva, una invitación al contagio en el sentido más positivo del término, la reafirmación de un compromiso individual y colectivo, una reivindicación del poder transformador de la nostredad artística, investigativa, amistosa, diversa y delirante que elegimos, que seguimos eligiendo construir.

## **Desde dónde**

Pensar en el contexto de producción de los textos abarca tanto el territorio específico de cada experiencia particular, que a su manera recupera cada uno de los escritos, como también el del equipo de investigación, es decir, ese espacio/tiempo que nos dimos, ese juntarnos entre quienes hacíamos parecido para hacer *algo* juntas. La publicación original es en cierta medida un testimonio de lo que fuera el inicio mismo del equipo, que estaba por ese entonces dando sus primeros pasos.

La Universidad Nacional de Córdoba fue el marco general, la condición de posibilidad de nuestros encuentros. Primero llegaría la materia *Dinámica de grupos* a cargo de María Mauvesín, con su propuesta horizontal y participativa, tanto en el transcurso de las clases como luego al interior del equipo de cátedra, al que nos sumamos algunas a participar. María fue y es la enlazadora de mundos y gentes por excelencia, gracias a

su curiosidad siempre en movimiento, su solidaridad y disponibilidad para la creación de espacios colectivos. La experiencia de la cátedra fue a su vez un gran espacio formativo, acercándonos las teorías y prácticas que conforman la base de nuestros proyectos: la educación popular de Freire y las técnicas participativas, las poéticas teatrales comprometidas con la realidad social (vanguardias y referentes del siglo XX como Brecht, Meyerhold, el Living Theatre, entre otros), el teatro latinoamericano de colectivos como el Libre Teatro Libre (LTL), el teatro del oprimido de Boal y el movimiento de teatro comunitario argentino, por mencionar algunos.

Junto a la vida académica, en nuestras trayectorias individuales se sucedían diferentes procesos (militantes, activistas, artísticos) territoriales que dieron lugar al deseo de tramar un trabajo conjunto donde poder socializar ideas, metodologías e interrogantes. Así nació nuestro primer proyecto de investigación, radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de la UNC. De ahí en adelante los proyectos se multiplicaron, algunas personas siguieron caminos diferentes, se sumaron nuevas integrantes, se ampliaron y bifurcaron las temáticas e intereses.

## Quiénes

Una vez finalizado el proyecto de investigación de esos años (2012-2013) y lanzada la publicación ***Teatro comunitario, mujeres y más cosas*** (2014), tanto Brenda Rosencovich como Victoria Rubio se despidieron del equipo para continuar con otros proyectos. Por su parte, Lucrecia Paesani, quien se había acercado a participar hacia el final del proceso de producción del libro, se sumó oficialmente al grupo y hoy continúa siendo parte.

El equipo de investigación siguió creciendo y consolidándose a medida que se fueron sucediendo los diferentes proyectos de investigación: *Teatro y pedagogía* en el año 2013; *Artes, teatros, géneros y política* durante los años 2016-2017, en cuyo marco se realizaron las tesis de algunas integrantes del equipo; nuestro último y actual proyecto, *Los aportes del teatro social, la comunicación y la educación popular en diversas experiencias colectivas territoriales*, comenzó en 2018 y se encuentra en

desarrollo, vinculando diez experiencias colectivas territoriales –locales e internacionales– que investigan, se nutren y se vinculan entre sí.

En la actualidad, quienes formamos parte del *Equipo de investigación en Artes y Educación popular*<sup>1</sup> somos:

**Agustina Madarieta.** Lic. y Profesora de Teatro, docente de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), actriz y educadora popular.

**Ángela Alessio.** Lic. en Comunicación, Mg. en Metodología de la Investigación, docente de la UNC y la Universidad Nacional de Villa María (UNVM), militante y referente popular.

**Azul Di Marco.** Profesora en Educación Plástica y Visual (UNC), investigadora y tallerista.

**Cecilia Griffa.** Lic. en Teatro, actriz, cantautora y murguera. Docente, investigadora y educadora popular, formadora de formadorxs, navegante.

**Daniela Notaris.** Bióloga especialista en fisiología vegetal, docente especialista en educación y TIC.

**Heidy Buhlman.** Lic. en Teatro, investigadora, educadora popular y tallerista.

**Guadalupe García de Pablo.** Lic. en Teatro, actriz, investigadora y educadora popular.

**Lucía Maina.** Periodista y comunicadora social, investigadora y educadora, escritora y actriz.

**Lucrecia Paesani.** Lic. en Sociología, música, actriz y bailarina, educadora popular.

**María Mauvesín.** Lic. en Teatro, docente e investigadora de la UNC, educadora popular, actriz, directora y dramaturga.

**Mariano Schejter.** Lic. en Sociología, doctorando en Antropología y militante popular.

**Paola Gigante.** Lic. en Teatro y doctoranda en Estudios Sociales de América Latina, docente de la UNC, actriz, educadora popular y formadora de formadorxs.

---

<sup>1</sup>Para conocer más acerca de la vida y los proyectos actuales del *Equipo de investigación en Artes y Educación popular*, pueden visitar nuestra página: <https://arteyeducacionpopular.wordpress.com/>

## **Qué y cómo**

Al momento de encarar la corrección y ampliación de esta nueva edición, nos preguntamos sobre cómo realizar estas operaciones. ¿Qué dimensión de los textos corregir? ¿Cómo aproximarnos a esas escrituras? ¿Cómo abordar las huellas del tiempo, los usos cambiantes de la lengua, los estilos personales?

La primera distinción importante que debemos hacer sobre el trabajo es que se trata de una mirada parcial sobre un proceso grupal. No fue esta una revisión llevada a cabo por las autoras de cada uno de los textos, sino que una integrante del equipo de investigación, en estrecha colaboración con una correctora, estuvieron a cargo de la tarea. Esta decisión se cimienta sobre la confianza y el compromiso compartidos, el cuidado puesto en la preservación de las voces diversas, la atención a los detalles, el respeto hacia nuestra historia y nuestro presente.

## ***Lengua mutante***

¿Cómo abordar los modos de decir que cristalizan posiciones políticas? ¿Cómo trabajar en torno a los usos y desusos de una lengua mutante? ¿Qué hacer con las marcaciones de género plasmadas en la escritura? ¿Dejamos el *as/os* con el *que* por aquel entonces comenzamos a horadar la supuesta neutralidad de la lengua dentro y fuera de la academia? ¿Modificamos todas las marcaciones generizadas para cambiarlas por una *x*? ¿Tomamos otro de los caminos actuales y, alejándonos de las premisas tradicionales de la economía del lenguaje, nombramos sin recortes a *todas*, *todos* y *todes*? Hace 10 años nos vimos atravesadas por inquietudes similares. Conversamos, debatimos y ensayamos nuestras maneras de decir. El estilo de escritura y generización que aparece en los textos es testimonio de lo que supimos construir. Hoy escribimos y hablamos como lo hacemos precisamente por ese camino transitado, a partir de nuestras propias revisiones y re-inenciones a lo largo de los años.

Ayer y hoy la pregunta sobre la escritura, las categorías, los usos no

normados del lenguaje continúa siendo un ensayo, un interrogante abierto. Aunque las formas *pasadas* de registro queden hoy desactualizadas, consideramos importante conservarlas en tanto huellas de nuestros procesos. Ahí radica el valor de esas barras incómodas y el binarismo de las categorías *el/la* que hoy resultan tan estrechas en términos ético-políticos.

Quizá la actualización necesaria para el abordaje de los textos tenga lugar en estas palabras iniciales que pretenden acusar recibo del paso del tiempo, dar cuenta de las búsquedas y cuestionamientos que han impactado en nuestra lengua, nuestro mundo individual y colectivo, sin pretender enmascarar los escritos con las definiciones –precarias, provisorias– que adoptamos ahora, conscientes de que, además, probablemente mañana resultarán también insuficientes.

### **Identificaciones mutantes**

Así como el ejercicio de la (re)escritura pone de manifiesto las tensiones y disputas en torno a la politicidad del lenguaje, volver sobre registros que contienen retazos de nuestras experiencias vitales nos coloca frente al devenir de nuestros propios procesos identitarios; permite reconocer las metamorfosis en nuestras identificaciones, en torno a los modos de nombrar-nos, de nombrar el mundo y nuestra posición e intervención en él.

Una incomodidad común a la hora de retomar escritos pasados radica en la distancia que podemos –y solemos– sentir con respecto a algunas de nuestras propias palabras (el caso del diario íntimo puede resultar un buen ejemplo). Sistematizaciones como estas, que involucran una dimensión personal-individual de quienes las escriben, cristalizan modos de ser-estar que son mutantes, que se encuentran siempre en movimiento y guardan íntima relación con el contexto del que forman parte. En nuestros enunciados existen posicionamientos que en muchos casos hemos reformulado, adscripciones que hemos dejado ahora de lado, espacios que han cambiado, que dejamos de habitar o decidimos habitar de otros modos.

En su libro *Panfleto: erótica y feminismo*, que reúne artículos publicados a lo largo de casi cuatro décadas, María Moreno explica en su intro-

ducción que decidió no retocar demasiado sus propios textos:

a pesar del escándalo que me provoca hoy, por ejemplo, descubrir la soltura con que insistía en escribir “La Mujer”, aunque lo hiciera con menos intención esencialista que la de macular el lugar común psicoanalítico “La Mujer no existe” (...). Sin tiempo para dejar en suspenso el pensamiento a fin de ponerlo a prueba –las fechas de entrega eran una coartada–, al escribir, *concluía*. Es decir, escribía animada por lo que iba aprendiendo, relacionando o imaginando que inventaba, sola y exaltada.<sup>2</sup>

La manera que tiene la autora de describir la mirada y decisiones con respecto a su trabajo, así como de resumir en pocas palabras la distancia que experimenta en la actualidad con él, sin por esto rechazarlo o condenarlo al olvido, plantea un tipo de relación con el bagaje de nuestros propios archivos que resulta interesante e interpelador. También en nuestros escritos se trasluce una adopción fuerte por la categoría *Mujer*, motivadas entonces por la convicción de visibilizar tanto injusticias como alternativas políticas –en el caso de que uniéramos la categoría *mujer* a la de *feminismo*–. Es decir que lo que empezábamos a esbozar era una comprensión de ese concepto como categoría política (relacional, social, histórica), no ya una opción por el biologicismo.

Así también, podemos reconocer transformaciones en los modos de nombrar (y asumir) las identificaciones políticas. Sin obviar que no es posible homogeneizar la diversidad de posicionamientos que existieron y existen dentro del equipo, encontramos cierta regularidad en los relatos al describir las opciones político-identitarias por la negativa (*anti-capitalista*, *anti-patriarcal*). Esta construcción discursiva, lejos de expresar formas personales o grupales de leer el mundo, dejan entrever lo social-histórico inscripto en las experiencias. Las adscripciones políticas de lo *anti* fueron gestadas al calor de la resistencia al neoliberalismo en los años noventa, y

---

<sup>2</sup> María Moreno, *Panfleto: erótica y feminismo*. Literatura Random House, Buenos Aires, 2018, pág. 7.

estallarían luego, en el 2001. Frente el avasallamiento del sistema, se edificó una praxis del *estar en contra*, de *decir que no* (al desempleo, la injusticia, la clase política, etc.). Si bien en la segunda mitad de la década del 2000 comenzó a producirse un desplazamiento desde el rechazo y la apatía hacia la organización y la participación política, sobre todo de la juventud, persistió –y actualmente ha vuelto a intensificarse– un sesgo deconstructivo sin anuncio de alternativa en algunos discursos y prácticas.

Para algunas de nosotras estos fueron años de activar políticamente sin poder terminar, muchas veces, de darle forma de propuesta a la esperanza, rechazando de plano casi cualquier proposición por trunca, por incompleta, por alejarse de esas imágenes brumosas, generalmente sin historia, sin arraigo, que nos habíamos dibujado sobre “*el mundo que queremos*”. Pasarían años hasta hacer lugar a otras perspectivas, más constructivas, creativas y contradictorias, propositivas aun en su precariedad. Volviendo a remarcar la imposibilidad de elaborar una síntesis política dentro de un grupo diverso, esta observación resulta oportuna en la medida en que nos permite re-conocer lo que ha ido mutando en nosotras mismas, en nuestras construcciones personales, artísticas, políticas, manteniendo a su vez ciertas ideas, deseos y convicciones de base, que han sido sustento del equipo y los proyectos que hemos llevado adelante a lo largo de todos estos años.

# Universidad, teatro y comunidad

**Mónica Flores**

2014

Los relatos que aquí se presentan pretenden ser una reflexión sobre nuestra práctica como teatristas provenientes de la universidad en algunos barrios de Córdoba. Pero no nos referimos al teatro que presenta su obra en una sala y que establece una comunicación esporádica de las y los artistas con el público, ya que ese es un público que elige asistir a partir de una oferta y una grilla cada vez más amplia de espectáculos teatrales en la ciudad. Nuestras historias están vinculadas con un teatro que tiene su origen en la inquietud de unas hacedoras comprometidas con una política cultural que reconoce al teatro como un hacer y un placer que permite expresarse y dar forma a la realidad de forma conjunta.

Estas políticas culturales se vienen impulsando en las universidades nacionales a lo largo de la última década, particularmente desde las Secretarías de Extensión, así como también desde algunas cátedras. Tal es nuestro caso, en que iniciamos un proyecto de investigación <sup>3</sup> ante la necesidad de compartir experiencias de grupos teatrales cuya coordinación

---

<sup>3</sup> Proyecto "Teatro social y comunitario. Talleres y grupos. Cuatro experiencias paralelas en construcción en Córdoba, Argentina", avalado por SECyT (Res. N° 162/12), radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA), Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (2012-2013). Dirigido por la Lic. María Mauvesín, titular de la cátedra Dinámica de grupos I.

está a cargo de estudiantes, egresadas y egresados, o docentes universitarias/os. Por otra parte, observamos que algunas tesis de egresados y egresadas en el último lustro se inclinan por abordar temáticas de teatro social,<sup>4</sup> lo que nos reafirma que es posible y es vital que el mundo académico se vincule e intercambie con aquellos saberes colectivos, populares, heterogéneos y movilizados de sectores sociales que hasta ahora no han tenido acceso a una práctica artística tan enriquecedora como la teatral.

Hemos encuadrado las distintas experiencias realizadas en barrios y lugares cordobeses dentro de lo que se denomina **teatro comunitario**, al que definimos de manera simple como un teatro de vecinos y vecinas, abierto a todas las personas que quieran formar parte, quienes para sus actividades ocupan algún lugar público de la zona. Es un teatro que proviene, generalmente, de sectores marginalizados y su público es el mismo vecindario al que pertenecen, u otros vecindarios a los que son invitados, y que generalmente no frecuentan el teatro de sala, independiente o comercial.

La investigadora Marcela Bidegain considera que el fenómeno de teatros comunitarios “se multiplica y enlaza conformando red en diferentes lugares del país con vecinos que entienden el arte y la producción cultural como un lugar de participación ciudadana y transformación social”.<sup>5</sup> Hasta la fecha, se han realizado once encuentros nacionales con grupos de todas las provincias y, si bien las experiencias cordobesas son en su mayoría embrionarias, algunas se han consolidado,<sup>6</sup> otras van ensanchándose, mutando o son efímeras, pero siempre generan movimiento e impacto en el entorno en que se realizan.

Coincidimos con Lola Proaño Gomez en que la nota más relevante de estos grupos es que “corporizan la voz de una mayoría marginada y ex-

---

<sup>4</sup> Proyecto de investigación “Prácticas teatrales periféricas en la primera década del siglo XXI. ¿Formas de lo político en el teatro cordobés?”. A cargo de las profesoras Mónica Barbieri y Mónica Flores, del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes, radicado en el CIFYH (2011).

<sup>5</sup> Marcela Bidegain, *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Atuel, Buenos Aires, 2007, pág. 13.

<sup>6</sup> Nos referimos al grupo de teatro comunitario *Orilleros de la Cañada*, formado por vecinos/as de barrio Bella Vista y dirigido por María José Schule desde 2009.

presan una visión del mundo contrahegemónica”<sup>7</sup> y que, además, comparten algunas características con el teatro popular, por ejemplo, el uso de espacios no convencionales como plazas, parques, galpones o centros vecinales. Por otra parte, su organización se establece de modo horizontal, los miembros mantienen relaciones de diverso tipo dentro de la comunidad, los actores y actrices en general no son profesionales, y sus productos poseen una estética variada, aunque casi siempre (o generalmente) ligada a lo paródico, a lo humorístico, a lo sensorial, al grotesco. Son de autoría colectiva, sus temáticas están fuertemente relacionadas con las problemáticas identitarias y, en general, suelen poner el énfasis en aquellos conflictos que les acucian.

El proceso que conduce a la creación de sus espectáculos es siempre político, ya que los vecinos y vecinas comienzan a replantear su propia historia, cuestionando la realidad circundante en cuanto a los valores, los modos familiares y sociales que los y las involucran, lo cual lleva a proponer modificaciones en la construcción de las relaciones en la comunidad. Decimos *político*, acordando con la definición de la investigadora teatral Beatriz Trastoy, quien, al analizar el teatro de los 70, se pregunta por las circunstancias que transforman en *político* un hecho teatral. Para esta autora, es “*político* cualquier hecho o circunstancia que implique un enfrentamiento real o virtual en el que se pongan en juego la estabilidad, los valores, el sistema de normas que hacen a la vida de una determinada comunidad.”<sup>8</sup>

También para Edith Scher, directora de Matemurga de Villa Crespo, el teatro comunitario es un arte de transformación social, porque crea un universo paralelo al cotidiano. Pero no lo repite, sino que lo construye a través de una mirada plural, fijando un punto de vista que pone en marcha la imaginación. Es decir, genera “un movimiento, una posibilidad concreta de percibir y pensar el mundo fuera de los límites de lo impuesto. Y

---

<sup>7</sup> Lola Proaño Gomez, “Teatro comunitario, belleza y utopía”. En Osvaldo Pelletieri (Ed.), *Teatro, memoria y ficción*. Galerna, Buenos Aires, 2005, pág. 265.

<sup>8</sup> Beatriz Trastoy, “Teatro político: producción y recepción”. En *Teatro Argentino de los ‘60*. Corregidor, Buenos Aires, 1989, pág. 218.

allí empieza la transformación”.<sup>9</sup>

## Nuestras experiencias

Las experiencias de cada teatrasta-investigadora están relacionadas de un modo personal y con variantes según dónde se haga foco. Las perspectivas son diversas: las hay con reflexiones centradas en el origen del grupo, en la metodología de trabajo, en la propia historia personal que las llevó a involucrarse en esta tarea, en el análisis socio-cultural de los vecinos y las vecinas, o en los vínculos con los y las integrantes y sus derivaciones.

De manera sucinta, introducimos los relatos de las integrantes de nuestro equipo:

**Paola Gigante** hace un recuento biográfico de su descubrimiento del teatro, su definición como feminista, su inicio en la militancia política y su incorporación al Departamento de Teatro de la UNC. Experiencias que la llevaron en 2011 a impulsar el *Taller de mujeres* de los barrios Oña, Pilar y Malagueño. Mujeres de sectores populares que, a pesar de sus dificultades, lograron realizar encuentros que les posibilitaron hablar de su cotidiano y compartir ese espacio durante un tiempo breve pero significativo. Luego, describe su inclusión en *Letrachica*, grupo de teatro espontáneo cuya principal característica está vinculada al tipo de interacción que propone entre el público y las actrices.

**María Mauvesin** nos habla sobre los inicios del grupo teatral de mujeres *Las Desatadas*, surgido de un taller sobre violencia familiar realizado en 2010 con vecinas de la zona de Cabana, Unquillo y Los Quebrachitos. El grupo es hoy un referente en la temática de género que persiste a fuerza de humor, alegría y heterogeneidad.

**Heidy Buhlman** narra el origen del grupo de teatro *Tootemblú* conformado en 2011 en barrio Villa El Libertador, donde se logran debatir y teatralizar, en particular, las vivencias de exclusión, negación de la otre-

---

<sup>9</sup> Edith Scher, *Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad*. INTeatro, Buenos Aires, 2010, pág. 87.

dad, marginalidad y opresión, planteadas no sólo a modo de denuncia sino como búsqueda de mecanismos que modifiquen esas situaciones. Describe sus exploraciones teóricas y la metodología de trabajo implementada, así como las reflexiones de un trabajo que realiza actualmente junto con el grupo Alcachofa, de estudiantes de cine. Continúan reafirmando un modo de trabajo de gran compromiso y horizontalidad.

**Victoria Rubio** describe su propia trayectoria y las motivaciones que la condujeron a crear el proyecto extensionista *El teatro de las cuales caras* de barrio Altamira, compuesto por vecinos y vecinas, personas adultas mayores, niños y niñas. Se puso en práctica con el objetivo de socializar la experiencia del juego teatral y pensar las problemáticas de la zona, como la inseguridad, el miedo, el narcotráfico, el acceso restringido a la educación, el transporte insuficiente, entre otras.

**Brenda Rosencovich** resume el trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación y sistematiza las actividades de un grupo de adultos y adultas mayores de barrio Los Granados, que se reúnen en un centro de jubilados y con quienes conformó un taller de teatro en 2012.

Como señalamos al comienzo, las experiencias son diversas y algunas no han tenido continuidad, pero resurgen bajo otras formas o se van imitando y expandiendo en muchos rincones de la ciudad.<sup>10</sup> El movimiento de teatros comunitarios sostiene la idea de que el arte es un derecho y una práctica, que toda persona tiene capacidad creativa y que sólo hay que promover el marco y dar la oportunidad para que esta faceta se desarrolle. Liberar en una persona su capacidad creadora y permitirle que se despliegue implica un cambio personal, que genera modificaciones en la comunidad a la cual ésta pertenece. Ante el escepticismo, el arte construye sentido, hace uso de la memoria colectiva y echa luz sobre la propia historia.

---

<sup>10</sup> Un ejemplo es el grupo de teatro comunitario infantil *Truequete* de barrio Alberdi, conducido por Ivana Altamirano (egresada de la UNC) y otros/as, el cual se conformó en marzo de 2010 con niños/as del vecindario de Alto Alberdi, Villa Páez y barrio Clínicas. También el *Teatro comunitario de jóvenes* de barrio Los Boulevares, coordinado por Luisina Crespo y Paula Spinassi (alumnas de la UNC), que realizó en 2013 la obra teatral de creación colectiva “¿Con esa cara?”.

## Introducción

# El ejercicio de pensar en borrador

**Paola Gigante**

2013

A lo largo del año, tomando como marco nuestro proyecto de investigación,<sup>11</sup> construimos un espacio de encuentro mensual para poner nuestras experiencias en común, para compartir vida y obra de nuestros grupos y proyectos, para intercambiar sobre nuestras preguntas, desafíos, obstáculos, aprendizajes y deseos. Fuimos haciendo dialogar nuestros saberes, dispusimos un espacio para ser-en-común, para reflexionar desde y sobre nuestras prácticas. Hemos intercambiado ideas, libros, ejercicios, metodologías y dispositivos.

Reconociéndonos como investigadoras y hacedoras teatrales, trabajadoras de la cultura desde la perspectiva de la educación popular y el teatro social y comunitario, interesadas en los saberes que se construyen en –y desde– territorios específicos, nos propusimos sistematizar nuestros recorridos diversos en un relato colectivo. Establecimos puntos en común, identificamos características particulares de cada proyecto, pautas y coordenadas de trabajo para pensar cómo o desde dónde encarar la tarea. Resumimos charlas y debates en el siguiente punteo orientador:

- *el teatro que hacemos es necesariamente comunitario.*

---

<sup>11</sup> Nos referimos al proyecto mencionado, "Teatro social y comunitario. Talleres y grupos. Cuatro experiencias en construcción en Córdoba, Argentina" (2012-2013).

- *nuestras experiencias tienen una clara impronta social, fundan su hacer en el compromiso y el trabajo conjunto desde diversos grupos y comunidades.*
- *las experiencias importan, para que puedan ser contagiadas, para que circulen.*
- *a la hora de escribir nuestros relatos, tener en cuenta la importancia política de contar, de hablarle a otros y otras.*
- *contar con la mayor cantidad de palabras posibles, no dar nada por sentado.*
- *no existen fracasos, existen experiencias.*
- *recuperar la memoria colectiva.*
- *tener en cuenta las experiencias (pedagógicas, políticas, afectivas, etc.) que nos unen.*
- *describir el trabajo como ideas, procesos, borradores, no como conclusiones.*

En las siguientes páginas se encuentran los registros siempre abiertos, siempre incompletos, de los diferentes grupos y colectivos que somos, de los caminos construidos, de los aciertos, errores y descubrimientos que forman parte de nuestro ser y hacer, nuestro pensar, sentir y hacer artístico, comunitario y andariego.



# Hacer teatro con lo que queda en la heladera

María Mauvesín

2013

Estoy acá con esta tarea de tener que escribir algo sobre Las Desatadas que no sea tan..., que no sea un escrito colectivo, que no implique saltarse las cosas que pasan por dentro. Con las mujeres del grupo de investigación nos hemos propuesto escribir un poco más desde lo emocional, desde lo anecdótico, desde lo ideológico, desde lo que se desea, desde lo que se descubre, desde lo que no funciona, desde los cambios, desde el inicio. Estoy intentando escribir de una manera simple, pero no simplista, diría don Paulo Freire. Siempre como humana, contar la parte humana de lo que ha sido, y es todavía, el Grupo de teatro comunitario **Las Desatadas**.

Entonces, aquí va. Estoy grabando lo que digo y después lo voy a desgrabar, porque llevo como dos horas al frente de la computadora intentándolo y nada. Leo entrevistas que me han hecho y leo cosas que se han hecho con las mujeres, y estoy en un brete, como las vacas cuando las van a vacunar y las meten dentro de un espacio de madera pequeño y angosto. Bueno, estoy en ese brete. Voy a retomar un escrito que hicimos entre todas y voy a tratar de ir diciendo algo, a lo mejor no me sale. Pruebo.

Digamos que lo que me tiene dentro del grupo de teatro comunitario Las Desatadas es el “desde adentro” más que el “desde afuera” (y acá me quito los anteojos, me refriego los ojos y sigo en el intento). Digo que me

tiene lo de adentro más que lo de afuera. Dentro del grupo de teatro pasan muchas cosas. Pasan muchas cosas no teatrales, parateatrales, al margen de lo teatral, no teatrales (insisto).

Es decir, serían muy teatrales si se tratara de una película de comedia o de ciencia ficción, a veces. Digo que lo que pasa son cosas humanas, cosas mezcladas, cosas muy divertidas. Hacer teatro con las vecinas... Y sí, las vecinas pueden ser cualquier tipo de persona completamente diferente a una, no necesariamente una amiga, con otros gustos, otra forma de vivir la vida, otros pensamientos, otra actitud, otro todo... unidas por el teatro.

Ahí empieza la parte como alucinante, mágica, atractiva para mí. Hacer teatro con la Blanquita Abregú, una señora hermosa completamente diferente a mí. Y hacemos teatro juntas. Hacemos un teatro en donde todas nuestras diversidades y todas nuestras formas de ser tan diferentes suman, enriquecen, como en la murga (donde todo lo diverso suma). Bueno, nuestro teatro suma. Yo también elijo hacer este tipo de teatro que me encanta, que me apasiona, que es un desafío. Un teatro en donde a una tipa como es la Blanquita una la puede potenciar haciendo que cante "Popotitos", con su metro ochenta, sus sesentilargos años y su forma de caminar lenta, lenta, lenta. Verla llegar, verla desencajarse y terminar bailando "Popotitos" es ya para una escena teatral. No sé. Me gusta que nos tomemos unos mates dulces, amargos, me gusta esa mezcla, como cuando uno hace una comida, que decís: "¿qué hago?". Hago algo con lo que queda en la heladera. Y, de repente, te hiciste un guiso que podés escribir la receta, pasársela a otro y se vuelve un éxito ese guiso. Y lo podés volver a repetir.

Es como que elijo hacer teatro con lo que queda en la heladera, y hacer un buen teatro que sea así de jugoso. Y hacerlo con mujeres. Tengo (o tenía) muchos prejuicios acerca del trabajo sólo con mujeres... Y bueno, fue un poco por casualidad, por causalidad. Fue por un proyecto español que llegó, en el que nos propusieron trabajar un poco con el tema de la violencia de género. Era corto (yo no tenía ganas de trabajar en cosas largas, quería algo corto) y nos pagaban bien. Así fue que empezamos y me quedé súper enganchada.

(Voy a poner pausa a la grabación porque llega Djamilá, mi señora es-

posa, y Lunita, nuestra hija.)

## **Mis referentes**

Mis referentes en lo teórico son las personas con las cuales me siento identificada, contemporáneos y contemporáneas ideológicas, desde donde pienso, desde donde hago, desde donde escribo.

Por un lado, pensando en lo pedagógico, la educación popular de Paulo Freire. Con esos saberes que él compartió, oponiéndose a la educación tradicional, a la que llamó *educación bancaria*. Bancaria porque la educación tradicional tomaba, y toma todavía, muchísimo a las y los estudiantes como bancos, como depósitos de conocimientos. En oposición, Freire crea la *educación liberadora*, la educación crítica: una pedagogía de la esperanza, una pedagogía de la pregunta, donde los saberes se construyen colectivamente. Donde todos los saberes son válidos, tanto los cotidianos como los académicos. A los roles él los nombra Educador y Educando: uno se educa mientras educa. Nadie educa a nadie, dice Freire, todos y todas nos educamos entre todos/as. También habla de la realidad como algo en construcción, situándonos como personas activas en ese proceso, en esa construcción de la historia. Paulo Freire dice que la realidad no es así, sino que está así; de ahí la posibilidad de modificarla, transformarla.

Otro poco, bastante, lo tomo de la Universidad Trashumante, que es un colectivo de referentes de la Educación Popular en Argentina. Nació en San Luis con Tato Iglesias, sociólogo, quien armó su cátedra ambulante dentro de la Universidad de San Luis y empezó a viajar siempre con alguien del arte, dentro de un colectivo que se llama Quirquincho, que todavía existe. Este colectivo viajaba con personas que venían de la música, de la danza, del teatro; también había alguien que sistematizaba todo lo que sucedía. El Quirquincho iba recorriendo diferentes lugares de Argentina, compartiendo talleres con la gente, haciendo un proceso de reflexión crítica con el lema, la idea de que *la acción mueve el pensamiento y viceversa*. Esta idea a mí me moviliza muchísimo. En la actualidad, la Universidad Trashumante trabaja en muchos lugares de la Argentina. Conozco la Universidad Trashumante desde 1998; lo de Paulo Freire desde el año

1988, cuando estudiaba Psicopedagogía.

Entonces, voy sumando, uniendo cosas que creo que tienen que ver con la educación, con el arte, que se pueden mezclar. También Gomes da Costa, otro brasileño que escribió sobre la pedagogía de la presencia y trabajó con gente privada de su libertad. Me hizo muy bien leer a Gomes da Costa. Yo estaba trabajando en Villa Cornú, en Córdoba, en el Centro comunitario El Vagón. Y leyendo a Gomes da Costa sentí que estábamos haciendo lo mismo. Sentí que hizo un montón de aportes, en ese momento, a la práctica, a mi vida. Y todavía lo tomo, lo llevo al teatro, aunque él hace pedagogía de la presencia y yo lo tomo más como teatro de la presencia. Es que una, a veces, puede sentirse sola en este tipo de trabajos que elige (teatro social, educación popular, etc.). De ahí es que, cuando decía “mis referentes contemporáneos/as”, me refiero a gente que ha escrito –no importa si están vivos o muertos–, sobre otras prácticas y una se siente identificada, representada con lo que va haciendo. Entonces, se nutre con las cosas que escribieron otros y otras.

Así fueron apareciendo cuestiones y siguen apareciendo, y en este momento me estoy alimentando de Eduardo Galeano, ese escritor uruguayo que es tan poético, tan reflexivo y crítico. Y, si pienso en algo de hace poco, de hace un año, dos años, Pao Gigante me acercó el material que hace la gente de Pañuelos en Rebeldía. Me acercó todo este discurso de género, de la inclusión de la mujer. Por otro lado, dentro de la parte más teatral, está José Luis Valenzuela, que logró hacer una buena síntesis entre el trabajo de Stanislavski y de Eugenio Barba. También Grotowski, Augusto Boal y Pina Bausch, bailarina alemana.

Al final, una hace su propia síntesis. Me gusta el trabajo desde el cuerpo, que el cuerpo diga antes, o a la par que la mente o que el pensamiento. Desde el cuerpo el sentido aparece de todas formas, porque el cuerpo y el pensamiento se integran en cada persona. Se puede crear una escena armándola desde lo físico, desde una secuencia de movimientos, y a esa escena se le puede agregar un texto que nos guste muchísimo, unas palabras, una canción... y de esa manera se va construyendo la escena con su sentido.

Nombro a mis referentes porque creo, mientras voy escribiendo, que si alguien lee, se interesa y quiere saber un poco más, puede ir a buscar por

esos lados. En síntesis, Freire, la Universidad Trashumante, Gomes da Costa, Galeano, Pañuelos en Rebeldía son el desde dónde, el lugar ideológico desde el que trabajo y abordo lo del teatro comunitario y Las Desatadas. Desde lo artístico, José Luis Valenzuela, Eugenio Barba, Grotowski, Augusto Boal con su teatro del oprimido y Pina Bausch.

## **El teatro comunitario y el teatro social**

El teatro social es un tipo de teatro que me comprometo como actriz, como directora, como participante, como coordinadora, como hacedora teatral, como educadora popular. Es un teatro que me comprometo con lo que estoy haciendo, pero sobre todo, con las personas con las que estoy haciendo algo. Por ahí, para entenderlo voy a tratar de nombrarlo desde diferentes lados, y también desde lo que no es. El teatro social no es un teatro simbólico, el teatro social no es un teatro de revista, el teatro social no es un teatro donde salís de la misma forma en la que entraste, ya sea hacer un taller o ver un espectáculo. El teatro social sí es una forma de mirar el mundo y de intentar hacer algo para cambiar esas cosas del mundo que no nos gustan, y cuando digo mundo digo país, provincia, ciudad, pueblo, lugar donde estés haciéndolo. El teatro social tiene una historia larga, de mucho tiempo. La gente usó y usa el teatro para tratar de decir cosas que de otra forma no son escuchadas en referencia a una problemática. Para mí, el teatro social es una cosa más amplia, que involucra a la murga de vecinos/as, que involucra al teatro comunitario, que involucra a la murga-teatro. Es una forma de comunicación que puede estar hecha por actores y actrices profesionales o no, y hacerlo implica una elección desde lo ideológico.

Cuando elegí hacer teatro social, venía de una cantidad de experiencias de otro tipo de teatro que tenían más que ver con la experimentación y la creación, sobre todo para mí misma y después para compartir con un público. Elegí hacer teatro social cuando tuve otra visión de la realidad y vi que desde el teatro podía hacer un pequeño aporte. Creo, veo, que el teatro en general (o el teatro que se conoce más) está muy distanciado de lo que me gusta que suceda con el teatro. Entonces, elijo hacer teatro so-

cial desde hace muchos años, y eso es lo que me ha pasado y he vivido en todos los ámbitos; queriendo o sin querer, todo me lleva a lo mismo. Cuando tenía veinte años, viajé a dedo a las Cataratas e hicimos un primer taller con Gabo Argañaraz en Puerto Iguazú, en una escuela. En otro viaje, empezamos a trabajar con la gente de Música Esperanza en Tilcara y después viví en Suiza varios años, trabajando con Cristina Castrillo en otro tipo de teatro más grotowskiano, el Teatro delle Radici. Allá en Suiza, se me abrió un panorama más social y quise empezar a trabajar con alguna ONG en algún lugar de Latinoamérica. Entonces, vine a Argentina y decidí hacer un proyecto para el centro comunitario El Vagón, de Villa Cornú.

Creamos el grupo *La Bala que Dobló la Esquina* y armamos la murga *A Fondo Blanco*. Me encontré a mis veintiséis años con una Argentina que no conocía, con una Córdoba que no conocía, la de los barrios más populares, o la de los barrios donde vive gente con menos oportunidades que la clase media para acceder a diferentes cosas. Y con el teatro pasan un montón de cosas, con un taller de teatro pasan un montón de cosas. Me pasan cosas a mí, le pasan cosas a la gente. Y cuando digo que “pasan cosas”, no quiero decir que pasen cosas a nivel psicológico, porque el teatro social con el cual me siento identificada no tiene que ver con lo terapéutico, para nada. Quiero decir que cuando se tiene esa posibilidad de hacer un proceso artístico, llevar un producto artístico trabajado, interesante, lindo, potente, hace que pasen cosas que te hacen bien. No sé bien en qué, pero te pasan cosas. A una que lo coordina, a la gente que participa. Entonces con una amiga, Pao Goso, empezamos a trabajar juntas. Pao Goso venía de trabajar con la gente de la Trashumante, con Teatro Hinchada y El Zumbón de la Vereda. Y empezamos a unir cuestiones. Pude unir lo teatral con lo de Gomes da Costa, lo de Freire, pude juntar todas las cuestiones desde lo pedagógico y desde lo teatral.

Empecé estudiando psicopedagogía a los dieciocho y después empecé con teatro, entonces siempre tuve esas dos cuestiones juntas. También en la escuela secundaria me encantaba lo pedagógico, lo psicológico desde la pedagogía social y me encantaba el teatro. Empecé a poder juntarlos. Y con Pao Goso empezamos a dar talleres de murga para docentes en las escuelas y en los barrios. Después me fui a España por otras razones, que tienen que ver más con el amor.

En España también se abrió un panorama de talleres que tenían que ver con el teatro social y la educación popular, para la Universidad de Murcia. Pero también se abrió todo otro mundo que tenía que ver con el movimiento de inmigrantes en Murcia en ese momento, sobre todo de África y de Ecuador, gente queriendo convivir en armonía con el pueblo español, que venía muy cerrado después de 40 años de dictadura y de una apertura demasiado vertiginosa de transición hacia el sistema capitalista, con una ciudadanía que no sabía muy bien cómo se participa, con muchos prejuicios.

Fue súper interesante y rico compartir grupos de trabajo con personas como Claudia Carrasquilla, psicóloga social de Colombia, conocer a Amina Bargach, de Marruecos, y hacer todo un equipo interdisciplinario para trabajar el tema de la participación. Y nosotras (Pao Goso vino luego también a España) aportamos desde lo artístico para hacer diagnósticos acerca del racismo, la xenofobia, la violencia, para tratar de comunicarnos en interculturalidad con gente del Magreb, con gente de la cultura árabe, que habla sólo francés o su idioma. Trabajar desde el arte cosas muy profundas. Trabajar con la identidad, con las historias de cada quien, reconstruyendo historias de gente que desde el sur del Sahara viene subiendo y sufriendo una cantidad de pérdidas, para poder cumplir el sueño de su vida, llegar a España. Y después, enfrentarse a todo lo que les pasa en España: el mal recibimiento, la falta de un lugar, la cultura diferente... Todo laburándolo desde el teatro, con el teatro social. Mucha riqueza.

A mí, además, me gusta el teatro bien hecho. Me gusta el teatro trabajado. Lo más perfectible posible. Me gustan las puestas en escena muy cuidadas, aunque me gusta trabajar también sobre la sensación de que al público le parezca que está todo mal hecho. Para mí, la tela naranja tiene que estar donde está, la luz tiene que estar donde está, el hilito que cuelga desprolijo tiene que estar donde está. La puesta en escena, lo que el espectador, la espectadora va a ver tiene que ser muy grato, muy bien preparado. Y lo mismo para las propuestas que se hacen en un taller, deben ser preparadas, cuidadas, reflexionadas, pensadas, los emergentes deben tener su sustento.

Vuelvo a Argentina en 2007, haciendo el intento de trabajar desde dentro del sistema educativo, que no lo había hecho nunca, había traba-

jado desde lo no formal muchísimos años.

Empecé a trabajar en escuelas secundarias y también coordiné un centro de actividades juveniles, con jóvenes y adolescentes de Unquillo. Y me dio tristeza lo que veníamos criticando desde afuera de ese sistema (el educativo): me dio tristeza la actitud de los y las docentes, me dio tristeza la formación que tienen esos y esas docentes. Entonces, me quise ir del otro lado y fui a proponer cursos a la UEPC (que es el sindicato de los docentes de la provincia de Córdoba), cursos de formación para docentes: tomar la murga como herramienta educativa para trabajar con los y las jóvenes. Desde la pata pedagógica, puse mucho Freire, mucha educación popular. Sorprendida, un poco sorprendida porque nadie conocía a Freire, que me parece fundamental. Es un material que tiene que estar en todas las currículas de todos los magisterios, en todos los profesorados; Paulo Freire y su propuesta no como una pedagogía más. Creo (realmente creo y realmente creo y estoy convencida, y lo puedo sustentar y lo pueden sustentar miles de personas y grupos) que la educación popular, es decir, la pedagogía que creó Paulo Freire es una pedagogía que lleva a la crítica, a la reflexión que puede cambiar el mundo. Eso es lo que se debería estar estudiando dentro de las escuelas, los colegios públicos y privados y también en las universidades. Creo también que hay una intencionalidad de que esto no se haga así. La intencionalidad de siempre: tener a los pueblos más tranquilitos.

Desde esos lugares que estaba transitando, también había empezado ya con la cátedra Dinámica de Grupos I, en la Universidad Nacional de Córdoba. Como un lugar en donde tratar de llevar a cabo la educación popular dentro de lo académico, acercando propuestas teatrales no tan conocidas, como la murga, el circo, lo que pasa en el teatro en las cárceles, el teatro comunitario, el teatro del oprimido, el teatro de la escucha. Viendo cosas así. Una cátedra que para mí siempre está en construcción, con el equipo con que trabajo que siempre propone cosas, donde trabajamos de forma horizontal.

## **Las Desatadas**

Retomo la idea de cómo apareció el proyecto de Las Desatadas: un

proyecto para hacer teatro con mujeres en el ámbito rural para trabajar el tema de la violencia de género. Un proyecto de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Me convocaron Victoria Bossio y Alberto Lugaluppi, y nos juntamos. Había un proyecto que se había hecho así para trabajar en la Villa 31 en Buenos Aires, se había hecho también en Chile, en Perú, en México y lo querían proponer en Córdoba, en un ámbito rural. Yo no tenía mucho resto (acababa de cerrar el proceso con jóvenes de Unquillo); entonces, les digo que lo hagamos donde vivo, en mi zona, que es Cabana. Les pareció bien y es por eso que el grupo de teatro comunitario Las Desatadas terminó estando en el lugar donde está.

Empezamos haciendo unos talleres, que primero fueron de diagnóstico y de organización de la convocatoria, haciendo una red con toda la gente suelta: los organismos, las asociaciones y todo lo que había de organizaciones dando vuelta en la zona de Cabana, Quebrada Honda, Los Quebrachitos, Las Ensenadas (a unos 4 km de Unquillo, en las Sierras de Córdoba). Fueron unos meses de hacer un diagnóstico para ver cómo hacer la convocatoria e ir creando una red. Después, hubo un mes y medio intenso de taller de teatro dos veces por semana en el que desde el humor trabajamos el tema de la violencia de género, armando un mural, una fotonovela y también una presentación teatral en el cine de Unquillo. Ese grupo de mujeres, que eran veintipico, fue la semilla desde donde nació después el grupo de teatro comunitario Las Desatadas. Somos aquel resto de gente que quedamos muy enganchadas y entusiasmadas con lo que había pasado con los vínculos y que, también, teníamos el tiempo de juntarnos a las siestas. Teníamos el tiempo. Unas, porque queríamos tener el tiempo libre y desocupado y vivimos acá en el campo. Otras, porque no tenían trabajo. Algunas, porque lo estaban buscando y no lo conseguían, y otras, porque a la siesta les venía bien. Ahí nos largamos a hacer.

Pensaba que lo que hacía era teatro social. Un día, mi amiga Mónica Flores me cuenta que estaba entrevistando a alguien que hacía *teatro comunitario*. Le digo: “¿pero qué es el teatro comunitario? ¿Será teatro social?”. Ahí me doy cuenta de que en España, Italia, Suiza, donde había estado los últimos años, el teatro que había hecho era teatro social. Y acá estaba esta cosa específica que se llama teatro comunitario que se hace con los vecinos y vecinas. Digo entonces: “Caramba, ¿habrá cosas escritas

sobre esto que estamos haciendo?”. Mónica me acerca un libro o me cuenta que hay un libro de teatro comunitario de Marcela Bidegain... ¡Ah, eso! Me acuerdo de que Mónica se juntaba con ella, o que se iba a un seminario con ella, o que la traía para hacer un seminario...

Me pongo a leer y me doy cuenta de que es lo que estamos haciendo acá, lo que estuvimos haciendo en España, con la gente de Lobosillos, de la Era Alta, de Corvera, de los Martínez del Puerto, en Murcia. Es lo que habíamos estado haciendo con los de La Bala Que Dobló la Esquina en Villa Cornú, es lo que habíamos estado haciendo con las murgas con el Kilombo de Las Fulanas en los distintos lugares, para la gente, con la gente. El teatro social, comunitario y/o de vecinas y vecinos no es un teatro *para* la gente, sino un teatro *con* la gente. Entonces, leo parte del libro *Teatro de vecinos* de Edith Scher y me digo, claro, estamos haciendo esto desde hace rato. Me puse en contacto y le escribí a Edith, le conté que existíamos, que somos Las Desatadas desde Cabana –ya nos habíamos bautizado como Las Desatadas–, que nos tengan en cuenta dentro de la Red Argentina de Teatro Comunitario y dentro de la página web. También armamos nuestro propio blog,<sup>12</sup> le dimos visibilidad a lo que estábamos haciendo. Después de la primera actuación nos independizamos, nos dimos cuenta de que todo esto iba a tener que ser a pulmón, que no había financiamientos. A no ser que vendiéramos nuestro espectáculo o que fuéramos inventando cosas o proyectos para llevarnos adelante.

El teatro comunitario en el que creemos es un tipo de teatro social, con la comunidad, con las vecinas y vecinos de un lugar. El que nosotras elegimos específicamente consiste en hacer un teatro comunitario de mujeres, es un espacio propio, y yo creo en ese teatro como una posibilidad de unir gente bien diferente. Creo que es un teatro que a mí, además, me hace mejor persona. Voy aprendiendo muchas cosas, voy ampliando mi mirada. Es un teatro que profesionalmente me exige estar a ese nivel de, por un lado, poder tomar 225.000 mates, conversar sobre todo lo que pasa en las vidas personales de cada una de nosotras y, por otro lado, poder mantener esto que decía yo, del nivel teatral bien alto, de lo estético bien

---

<sup>12</sup> Para visitar el blog de Las Desatadas: <http://lasdesatadasteatrocomunitario.blogspot.com/>

alto, de lo maravilloso que tiene el teatro cuando está trabajado, bien hecho. Ese es el desafío dentro de este teatro comunitario que elijo hacer.

## **El lugar, Cabana**

Cabana es un lugar muy verde que está a 4 km de la localidad de Unquillo, en las Sierras Chicas, en la provincia de Córdoba, Argentina, Sudamérica, en Latinoamérica, en el mundo. Donde tenemos mucho verde y somos parte de la Reserva Hídrica y Natural Los Quebrachitos. Donde convivimos una gran heterogeneidad de gente. Mucha gente que nació acá y que vive acá desde que es chiquita y ahora tiene sus 80, 90 años, y sus hijos, nietas y bisnietos. Y otra gente que vinimos desde otros lugares, porque, en mi caso, nos duelen las ciudades, nos cansan las ciudades, nos agobian las ciudades. Y queremos estar en relación directa y cotidiana con la pachamama, con nuestra madre tierra, con la naturaleza. Hay unas 300 o 350 casas más o menos, seremos unas 1.500-2.000 personas. Hay muchas casas de veraneo o donde la gente viene sólo el fin de semana. Por eso, hay muchas casas vacías y es un lugar sobre todo tranquilo. Las calles son de tierra, el gas es de garrafa, el agua se cuida un montón –porque no hay–. Se distribuye el agua entre los vecinos y las vecinas algunas horas por día y, cuando el río está bajito, se hace un día sí y un día no, o sea, se da menos agua.

Es también un lugar en donde hay problemáticas como las que tienen que ver con el cuidado del medioambiente. Hay poca conciencia de cuidar el lugar en donde estamos.

Hay también mucho turismo que va hasta el fondo de donde vivimos, que se llama Los Quebrachitos, y es donde está la Capilla Buffo, un lugar maravilloso que hizo Guido Buffo a mitad del siglo pasado, con una energía muy especial en la orilla del río. Entonces, hay mucho turismo que va hacia allá y hace mucho desastre. Y también hay una gran cantidad de movimiento en relación con la gente que quiere construir, desmontar y hacer barrios privados, muchos intereses en la zona por el agua y los negocios inmobiliarios. Y los vecinos y vecinas de a pie intentamos concientizar, concientizarnos y tratar de cuidar este lugar donde vivimos.

La situación social, económica y cultural del lugar es una convivencia entre gente humilde, gente que hace changas, gente que hace trabajos de vez en cuando, gente que por propia elección no quiere trabajar ocho horas en una oficina. Es que, viviendo en este lugar maravilloso que hay, te da una conciencia de que eso no es vida, con muchísima claridad. Hay gente que está acá y tiene mucha conciencia de que es un lugar hermoso, y hay otra gente que está acá por estar acá.

Hay una escuelita primaria, una secundaria, una cooperativa de agua, un centro vecinal (donde ensayamos con Las Desatadas), un dispensario, una biblioteca popular que se llama Cawana, una capilla con dos Virgencitas (porque, me contaron, hubo un conflicto entre la capilla y la ermita y quedaron, en vez de una Virgencita, dos). Hay una murga que se llama Sueño de Locos, hay un grupo de folclore, hay una escuelita de fútbol. Hay muchísimos artistas, muchísimos músicos, muchísimos artistas plásticos, gente de cine. Hay una o dos agrupaciones gauchas. Se hacen domas. También hay muchos saberes sobre los caballos, los niños andan a caballo desde súper chiquitos, sin monturas ni estribos y son muy buenos jinetes.

Hay calles de tierra, cuando llueve hay inundaciones, cuando llueve se caen los árboles. También hay mucho silencio, mucha tranquilidad y uno puede dejar la puerta de la casa abierta y no hacen falta rejas, para cuidarse de nada ni de nadie. Y cuando uno se cruza en la calle con otro se dice: "hola". Y se conoce al Dani y a la Silvia, que son del kiosco Nico, y al Marcelo del kiosco El Cruce. Y, si queremos ir a comprar algo más grande, tenemos que hacer 5 km para llegar al pueblo de Unquillo y, si no, nos arreglamos con lo que hay... Hay una sensación de comunidad y de compartir con los vecinos y vecinas, que es lo que lo hace tan bonito. Una mezcla "hippie-gauchosa".

Hay una cancha de fútbol inmensa y hay movimiento social, mucho movimiento social. Cuando vienen las elecciones esto se transforma, hay punteros políticos. Hay gente que quiso que Cabana fuera de Unquillo, hay gente que quiso que Cabana fuera independiente.

Cabana es un lugar muy especial con una identidad muy propia. Ese es el contexto en donde funciona el Grupo de teatro comunitario Las Desatadas, que tiene también gente como la Carmen, que viene del lado de Quebrada Honda, que tiene toda otra identidad; y otras, como la Sole,

que viene de Los Quebrachitos (de más arriba), y está la gente que viene de Unquillo y está la gente como nosotras, que vivimos en Cabana.

## **Actuaciones y registros**

Hemos actuado al frente de las garitas, las paradas de ómnibus de Cabana. Hemos actuado en barrio Alberdi, en la cancha de Belgrano en un encuentro de teatro de vecinos y vecinas. Hemos actuado en barrio Pizarro para el Día de la Mujer, en Río Ceballos para el día de la No violencia contra la Mujer, frente a la municipalidad. Hemos actuado donde está la comisaría vieja de Unquillo, que va a ser un centro de Memoria, porque fue un lugar de tortura durante la Dictadura y durante la democracia funcionaba la policía ahí. Hemos actuado y participado en encuentros en Villa El Libertador, en Bella Vista. Hemos participado de encuentros con otras gentes en Unquillo, hemos hecho una performance para el día de los Derechos Humanos, el 10 de diciembre. Trabajamos sobre los derechos ambientales, los derechos de la Pachamama y estamos trabajando en red con otras organizaciones. Por un lado, los Tootemblu, un grupo de teatro comunitario que funciona en el Centro Cultural de Villa El Libertador y, por otro, la gente del Truequete Cultural de Alberdi.

Estamos en red con gente que ha escrito o está escribiendo sobre Las Desatadas, o nos ha filmado o documentado, o estudiado o entrevistado. Esther, de la Universidad de Vigo en Galicia, escribió sobre Las Desatadas. Gabriel Loyber nos estudió para un trabajo de extensión para la Escuela de Comunicación Social de la UNC. Están haciendo un documental dos personas que son de Madrid, Olivia y Miguel, que vinieron a hacer un viaje por Latinoamérica y documentar los diferentes grupos de teatro comunitario con los que ellos se fueron encontrando.

Gran parte del proceso, actuaciones, etc., está fotografiado por Sandra Siviero, también por Diego Vallarino. Sandra Siviero, fotógrafa cordobesa, tiene documentados muchísimos trabajos de Las Desatadas desde sus inicios. Hay dos mujeres de la Escuela de Trabajo Social que están haciendo su tesis sobre teatro comunitario y van a trabajar sobre Las Desatadas.

Y alguien que ahora no me acuerdo el nombre, de la Universidad de Villa María, que está trabajando en una materia de sociología y estudia teatro en Córdoba, va a abordar el trabajo sobre Las Desatadas.



*De izquierda a derecha: Bali Imbarrata, Grinchu Castro, Luna M. B. P., Djamila Berretta-Piccoli, Carmen Mendoza, Susi Pérez, María Mauvesin, Valentino (con globos), Mica Marín, Blanca Abregú, Sole Campi, Noe Vásquez, Sandra Siviero (Marga Agüero no aparece).*

## Una elección

Elijo trabajar con Las Desatadas y ser parte del grupo de teatro comunitario, porque me queda cómodo, porque está muy cerca de casa.

Tengo una bebé de 1 año y 4 meses y tengo puesto el foco en ese compartir con mi hija, y creo que el teatro comunitario nos involucra. Antes cuando Luna, mi hija, era un proyecto y todavía no era una realidad, me involucraba como vecina, como parte del lugar en donde vivo, desde lo que puedo hacer aquí-ahora en este lugar. Este lugar que conozco y voy cono-

ciendo desde adentro, y al que entiendo con sus paradojas. Entonces, veo en qué puedo aportar desde el teatro, que es mi fuerte.

Y formo parte de Las Desatadas porque me divierten, porque tomo mate, porque puedo crear, porque no le tengo que rendir cuentas a nadie, porque tengo un gran espacio de libertad, porque tengo compañeras que son la entrega pura y nos divertimos a la par, y que están abiertas, dispuestas y súper receptivas a que podamos ahondar, profundizar o aprender diferentes cosas y pasar por diferentes experiencias. Digo, desde construir máscaras hasta crear secuencias de escenas al estilo Eugenio Barba. Hasta meternos en el tema de la performance y ponernos a experimentar. Hasta mandarnos al encuentro de 20.000 mujeres en San Juan, que vaya una de nosotras, para después juntarnos todas para entrevistarla. Desde viajar hasta juntarnos a la siesta en pleno calor para ver cómo resolver el tema de por qué nos pintaron las garitas, cómo nos vamos a defender, y no sé... Hay mucha entrega, hay mucha pasión y eso me contagia, me encanta.

## **Las dinámicas de los encuentros**

Hay una dinámica de cada encuentro, hay una dinámica semanal y hay una dinámica anual. Hemos logrado entender y construir la dinámica, primero desde el hacer y luego desde lo hablado-reflexionado. Ahora entendí que funcionamos de esta manera, digamos, con esta dinámica... Tenemos un proyecto anual, que en este caso es una batucada de 100 mujeres para poder actuar en el Carnaval, en marzo de 2014.

Tenemos este proyecto anual, que se llama Mujeriegas, batucada de 100 mujeres. Por otro lado, tenemos una obra que se llama "Apropiando garitas", que es la obra que está durante este 2013, que ha estado durante el 2012 y que va a estar el año que viene también, que nos agrupa a 12 o 13 personas. Nos juntamos, ensayamos tres veces, sacamos los vestuarios, mantenemos la utilería en condiciones y la hacemos.



*Las Desatadas, ensayo, 2011.*

(Voy a hacer una pausa, porque está pasando el carrito. La publicidad acá la hacemos con un carrito ambulante, que pasa con un megáfono grande arriba del techo y que anuncia a los vecinos y vecinas qué hay de actividades culturales, de lo que sea. Ahora están pasando una publicidad de un negocio, por ejemplo.)

Esa es la dinámica anual. Sabemos que eso está, que la obra se hace si nos llaman o nos contratan y nos interesa. Si se nos ocurre y elegimos dónde hacerla. Somos nosotras las que elegimos según las propuestas que tenemos y según el tema.

Por otro lado, están las dinámicas semanales. Nos juntamos una vez por semana, los miércoles a la siesta, en el Centro Vecinal de Cabana, para el taller de teatro que es como nuestra semilla. Llega gente, pasan, otros se quedan, estamos las fijas. En estos encuentros semanales nos pasamos las noticias. Las invitaciones que tenemos, invitaciones que nos llegan desde la Municipalidad de Unquillo o desde la Red de Productores Culturales de las Sierras Chicas. Que tenemos que hacer algo por lo de Pueblo Hace Cultura, que es un proyecto de cultura comunitaria que está en

Latinoamérica, para que los gobiernos de todos los países entreguen un porcentaje dedicado a la cultura directamente a las organizaciones culturales, sin pasar por los gobiernos centrales. Todo lo que nos pasamos de trabajo, de invitaciones, de cuestiones, lo pasamos por mensajito, o hay una parte del encuentro semanal donde nos contamos eso. O nos encontramos por la calle o nos vamos a la casa de una o de la otra. Nos contamos las cosas que tienen que ver con el grupo, las cosas que están pasando con el mundo y también lo que está pasando con la vida personal de cada una.

La dinámica de los encuentros es la siguiente. Tenemos un espacio que se llama “mate teatro”, de 14 a 16:30 hs. Desde que llegamos hasta que comenzamos el encuentro se hacen las 14:30. Vamos poniendo el agua caliente si hay gas y sino, ya sabemos, llevamos el agua caliente en un termo o la calentamos al frente del centro vecinal (donde vive Bali, una de las desatadas). Empezamos a hacer unos mates, empezamos con mates dulces, pero ahora ya estamos en el estadio del mate amargo. Llega la Blanca caminando lentamente desde su casa, siempre diciendo más o menos lo mismo: “Qué triste estoy, estoy muy cansada... ¿tienen galletitas?”. O tiene galletitas ella en la cartera o nos manda a comprarlas, o tenemos nosotras. Porque si no hay galletitas para el mate, la Blanca se empaca como los burros; en cambio, si hay galletas, la Blanca se pone contenta. Y si no se pone contenta ahí, se pone contenta al rato cuando empezamos a hacer teatro. Entonces es como una especie de popurrí caótico, un lorerío de mujeres donde hablamos, preguntamos, nos reímos, lloramos. Lo que sea que haya para contagiar, evacuar, compartir viene en ese espacio de mate teatro, que resulta ser un espacio esencial.

Así fue como convocamos por primera vez a la gente a venir. La invitación decía: “Sumate al mate teatro de mujeres”. Después, dentro de este grupo de investigación en el que estamos, comprobamos que el mate teatro es fundamental en todos los grupos, es lo que nos va juntando: el mate es nuestra bebida socializante en Argentina.

Después del espacio del mate viene el espacio teatral, de taller. Yo llevo algún ejercicio preparado o Djamila lleva alguno, que tiene que ver con el calentamiento y con romper el hielo, si hay alguien nuevo. Romper el hielo quiere decir desinhibirse. Primero trabajamos desde la quietud,

después vamos haciendo un inicio lento, porque los cuerpos llegan echados, echados de cansancio o de no movimiento. Empezamos desde las sillas y vamos buscando ejercicios que nos van haciendo mover, entrar en calor. ¿Cómo desherrumbrar esos cuerpos que están haciendo otras cosas? No es que no se mueven, sí que hacen otras cosas. Después siempre pasamos a algún ejercicio con humor, diferente. Tenemos un montón de ejercicios, de hecho podríamos hacer un apartado en donde contemos los ejercicios. Dentro del taller vamos explicando para qué sirve cada uno y nos vamos entregando a hacerlo. La entrega es inmediata. Se comparte, algunas se quedan viendo, otras lo hacen.

Después pasamos a un momento que es más teatral, que es ya más de improvisación (de improvisaciones pautadas o de improvisaciones libres), sobre un tema o sobre alguna acción física que hay que llevar a cabo, ya sea cargar con el peso de la compañera, dirigirla con los ojos cerrados o tener que cantar una canción desde bajito hasta muy fuerte. A eso le llamamos ensayo, que en realidad es nuestro entrenamiento, vocal, corporal, creativo. De eso se trata el encuentro. Si hay una obra o performance que hacer, el encuentro lleva su parte de mate teatro sí o sí, de calentamiento y de ensayo específicamente de la performance que esté por presentarse o de la obra que llevamos a cabo anualmente.

El proyecto Mujeriegas, en cambio, es un proyecto que junta mujeres para tocar batucada, el primer sábado de cada mes, y cada vez estamos siendo muchísimas más. Pronto llegaremos a 100.

## **Las integrantes**

Voy a hacer un apartado para hablar de la Blanca, de la Sole, de la Djami, de la Bali, de la Susi Pérez y de las invitadas, que pueden ser Heidy, Mariana Iglesias, Susi Tati y, por supuesto, voy a hablar de Carmen Mendoza.

Lo que voy a hacer es hablar con todo el respeto que me merecen mis compañeras, y voy a tratar de hacer un pequeño recorrido que ha hecho cada una de las desatadas.

**La Blanca.** La Blanquita Abregú es una mujer inmensa, de 64 años, que está desde que el grupo empezó en mayo de 2010, que vive en Cabana, a la vuelta del Centro Vecinal en una calle para arriba. Que vive con sus hijas y un nieto. Es una rubia alta, grandota, de ojos claros y sonrisa divina, que llega caminando a paso de tortuga manuelita con toda la sabiduría de las tortugas manuelitas. Atorranta ella, siempre viene en una actitud de “tengo 147 años” y de “pobre yo Blanquita, que estoy tan deprimida y tan triste...”. Llega a teatro en ese estado y algo le salta, hace un clic. Ella dice que viene porque la mandó el médico alguna vez, pero yo no creo que la mande el médico a sacarse su depresión. Ella llega y en un momento hace un clic. Está en ese estado de manuelita la tortuga y, de repente, salta de la silla, pero salta literalmente, salteándose cualquier tipo de paso y empieza a tirar texto de la obra. Empieza a decir “vamos, vamos, vamos, vamos” y se larga a hacer la escena de la consigna que está todavía contándose cómo es. ¡Y contagia una energía con eso! Cuando una ve irse a esta tortuga manuelita que llegó, una se va con toda esa energía, una se va cantando.

Se hizo famosa su cantada de “Popotitos” (como conté al inicio de este relato), quedó en el anecdotario del grupo la Blanquita cantando esa canción. A veces ella misma se renueva cantando “Popotitos no es un primor, pero baila que da pavor” y se va, con esa energía caminando a lo cebra. Contenta, con una energía, que dice: “¡Ay! ¡Cuánto falta para el miércoles que viene!”.

Bueno, la Blanquita es un aparato. Dentro de la obra que hacemos “Apropiando garitas” y de la performance es espectacular, en el sentido de que su presencia es tan fuerte. Como actriz es tan fuerte, deja tanta huella lo que ella hace, por su aspecto físico, por sus tiempos, por su personalidad. Entonces, la Blanquita enriquece al grupo desde su propia forma de ser, desde este cambio que tiene de la tortuga manuelita a la cebra, esa versatilidad que tiene la hace indispensable dentro del grupo.

**La Sole.** La Sole Campi tiene un hijo que se llama Valentino, que nosotros decimos que es nuestro manager, porque cuando Valentino viene a las obras nos ayuda, por ejemplo, a hacer el montaje. También es muy crítico y muy detallista, así que hace que no se nos escape ningún detalle. Es

un tipo muy práctico, tiene 9 o 10 años. Luna, mi hija, lo ama y es un ser muy querido para nosotras. Es el único hombre aceptado en el grupo.

La Sole es una capa, es artista plástica, es una mujer muy fuerte, con una identidad creativa propia, es una tipa muy laboradora. Trabaja en unas cabañas que hay acá yendo a Los Quebrachitos, a 1 km de Cabana. Trabaja un montón, regentea esas cabañas y un restaurante. Se encarga de todo, y apenas tiene un tiempo libre está con nosotras, Las Desatadas. Ya sea para una actividad específica, algún taller, alguien que viene de visita a darnos alguna formación o a conversar, la Sole se hace un tiempo y viene. Es una especie de cuete, porque tiene muchísima velocidad y es una artista. Como actriz, le ha dado al grupo esta cosa de extravagancia y de energía positiva de gran nivel. La Sole es de Catamarca, creo, y se vino a Córdoba.

**La Bali.** Bárbara Imbarrata, la Bali, porque desde chiquitita le decían “Balazo”. Tiene la cara de una actriz de cine escondida, porque no pasó ningún cineasta por acá y se la llevó a Hollywood, es guapísima. Vive frente al centro vecinal, tiene cinco hijos, uno más lindo que el otro, un marido, el Sergio, que es el padrino de nuestra hija. Sergio nos tiró los primeros textos para nuestra obra, que era un pedazo de texto de Sor Juana Inés de la Cruz. Él dice que tiene un grupo de teatro de hombres escondido; nosotras decimos que Sergio es del grupo de teatro de machos. Sergio y Bali han sido y son parte de la murga Sueño de Locos.

Bali hace de todo. Es una tipa muy creativa, muy fumadora, de cuarentipico de años. Al grupo le viene a aportar esa cosa de belleza de campo, de tranquilidad. Cuando estamos todas bastante exaltadas, ella nos hace bajar a tierra. Siempre con su onda de “No sé, no, qué vergüenza... No actúo ni loca frente a los vecinos”, y muchas veces nos deja clavadas porque no se anima a actuar frente a ellos/as. Pero después cuando está en escena es, ¡guau!, un huracancito que arrasa con lo que hay alrededor. Y muy presente, Bali es una actriz que está muy presente dentro del grupo, que está muy comprometida y que está ahí codo a codo, con nosotras sus compañeras y con lo que le pasa a cada una.

**La Djami Beretta-Piccoli.** Es mi compañera de vida, viene de una familia de teatreros, su mamá es directora de teatro en Suiza, del Teatro Pan.

Yo conocí a Djami porque soy amiga de su madre y trabajé con ella en muchos festivales que organiza. De Suiza vino acá hace 6 o 7 años. Se formó y dedicó a la enfermería de forma profesional y fue y sigue siendo su profesión. Cuando empezamos con Las Desatadas, estaba trabajando en el dispensario de Cabana, que está al lado del centro vecinal (e inclusive comparten espacios). Nosotras invitamos al equipo de salud a trabajar y ella vino así, como de costadito, porque dijo que no quería mezclar familia con trabajo, y vino a ver qué onda. Pero como ella tiene la sangre del teatro y es una actriz muy potente, se fue enganchando y ahora mismo es una persona que también coordina y propone muchos ejercicios. Es la persona que nos trae también lo teatral cuando, a veces, nos perdemos demasiado en la parte del mate teatro, de contarnos las cosas y pasarnos los partes personales.

Ella nos trae al teatro, nos dice: “Chicas, acá estamos para hacer teatro”. Ella nos recuerda nuestras tareas, nos pone el norte y muchas veces nos hace sugerencias. Me dice a mí: “¿Por qué no propones a tal para esta escena?”, y me pide que no diga que lo propuso ella. Cuando lo cuento, parece una idea mía, pero es una idea de la Djami. Es una excelente actriz, tira para adelante y se ha ido poniendo la camiseta de Las Desatadas poco a poco, y ahora no hay quien se la saque. Ella ve, proyecta hacia el futuro, es como la que tiene la mirada más amplia y puede ver las ideas a concretar con el grupo más grande, el grupo más pequeño y los microemprendimientos teatrales. Ve la proyección del grupo.

**La Susi Pérez.** Se llama Susi Pérez, porque es así, independiente, si no sería Susi la mujer de Quico Vázquez. Es como una especie de campanita, de sonajero. La Susi trabaja de secretaria en el dispensario de Cabana. También terminó la secundaria, se puso a estudiar y la terminó, un ejemplo de que cuando algo le gusta lo hace. Tiene muchas pilas.

Dos de sus hijas estuvieron dentro de Las Desatadas. Evelyn, la más chica, vino a Las Desatadas porque estaba muy enojada porque no la habían aceptado en la Escuela de Policías, estaba estudiando o quería estudiar ingeniería aeronáutica, pero tenía que estudiar eso en la Escuela de la Policías, en la Universidad que es de la policía o de los militares. La trataron tan mal, tan mal, que cayó a hacer catarsis a Las Desatadas y la reci-

bimos. Le dijimos que escribiera la experiencia que tuvo de maltrato porque ya parecía un texto dramático de crueldad, cinismo y violencia absurda... Noe, la hija más grande, actuaba con nosotras, estaba dentro del taller y consiguió trabajo, está coordinando un grupo de niños y niñas para la Municipalidad de Unquillo y no hemos podido coincidir más. Mucha potencia la Noe, que es hija de la Susi Pérez que está más en el proyecto de la obra "Apropiando Garitas", porque al taller no está pudiendo venir, no le coordinan los horarios.

Susi es una actriz campanita, que trae mucha alegría, mucha de la cosa espontánea. Mucho de la riqueza que tiene ser tal cual una es y llevarlo al teatro. Entonces, Susi aporta eso al grupo, su propio ser, así tal cual es con toda su transparencia, con todas las pilas del mundo.

**Carmen Mendoza.** La Carmen Mendoza, alto personaje de Quebrada Honda, ex habitante del Complejo Dibo, multifacética mujer que logra, por un lado, criar a su nieto, el Tomi, que vive con ella y su hija Vanesa. Construir un localcito al lado, un espacio para los niños y niñas del barrio; por otro lado, trabajar en un microemprendimiento de pastas en el barrio San Miguel y, aparte, con murgas de adolescentes en su barrio y en otro. También participa de la Red de Productores Culturales de las Sierras Chicas con la gente de barrio Forchieri de Unquillo. Ex militante de partidos políticos, un poco desilusionada del partidismo, se volcó hacia el teatro con todo su ser pelirrojo de 1 metro 80 y pico, con 43 años de experiencia bien vivida. Actoraza, cordobesaza, habladora hasta por los codos. Se ha logrado aprender textos difícilísimos, y es una persona que les cambia el nombre a todas las personas que conoce: a la Bali le dice Belu, al presidente del centro vecinal, que le dicen Sofi, le dice Tofi o Tofito. Va inventando nombres y palabras como quiere, nos morimos de risa con eso.

Es una tipa que tiene muchísima energía, es la que nos maneja, prácticamente, las relaciones públicas con todas las otras organizaciones. A su casa es donde llegan las cartas para Las Desatadas. Es una mujer que es mejor tenerla de amiga que de enemiga (*risas*).

Y bueno, está muy en contacto con una realidad súper dura de la vida, que tiene que ver con la violencia, con la violencia hacia el ser humano, con la violencia hacia la mujer. Carmen es una persona que ha hecho todo

un proceso personal bien potente para correrse del lado de una persona que no la trataba bien, y ha dado una mano muy grande a mucha gente que está en esa situación, ahí cerca de ella y no tan cerca de ella. Es una persona fundamental dentro del grupo, desde sus aportes artísticos, desde su ser actriz, compañera y, a esta altura de la vida, es una gran amiga, como Bali. Es una persona indispensable en el grupo. Carmen trabaja con ventas de productos. Tiene uno, dos, tres hijos, 13 hermanos y se acuerda del primer y segundo nombre de cada uno, y es una persona fundamental dentro del Grupo de Teatro Las Desatadas.

## **Canción de Las Desatadas**

Venimos Las Desatadas  
Muy locas o muy taradas  
Estamos muy bien paradas  
No nos quedamos calladas

- les gritamos o les cantamos  
Acá reímos o denunciarnos
- les gritamos o les cantamos
- les decimos o lo pintamos

El lío va comenzando  
La gente se va juntando  
La obra ya va empezando  
Estamos organizando

# Apuntes sobre teatros y militancias

**Paola Gigante**

2012-2013

## **Empezar diciendo: Lo personal es político**

Buscar un principio y empezar, tarea difícil.

Antes que nada, soy mujer, estudiante, del interior de la provincia de Córdoba, Argentina, latinoamericana. Con todo lo que significa sensiblemente esta enumeración de etiquetas.

Ser –o devenir– mujer hace a mi práctica y mi reflexión cotidiana. Por distintos caminos, a través del trabajo en el teatro y en la militancia, voy aprendiendo a visibilizar lo invisible de mi propia existencia. De lo que me (nos) pasa a las mujeres y a las distintas identidades de género. Armo y desarmo el ser y el estar diciendo y haciendo. Hablando en etiquetas, puedo decir que soy feminista. Esta definición tiene mucho que ver con el teatro y la vida que elijo.

Empecé a hacer teatro a los 15 años en Villa María, mi ciudad natal, en el elenco municipal. Hacíamos obras clásicas, teatro tradicional. Nunca antes había hecho teatro, no sabía qué era. Sin embargo, esa experiencia significó mucho, me llegaba de un modo en que no me llegaban otras cosas. Me llené de preguntas y de inquietudes. Empecé a comprender que había otros modos de ser y estar en el mundo. Modos que desconocía.

Me vine a vivir a Córdoba no bien terminé la secundaria, sin tener demasiado claro qué quería hacer. Empecé por trabajar en un bar.

Cuando pensé en estudiar, se me ocurrió hacer artes plásticas porque

me gusta dibujar, hice un año y lo dejé. No me hallaba en la carrera y mucho menos en la universidad. Estuve boyando un tiempo, hasta que mi hermana y mi hermano me hicieron un particular regalo de cumpleaños: un taller de teatro espontáneo.

Fui con miedo y sin saber bien a dónde estaba yendo. Descubrí mundos y gentes inimaginados. Hice amigas muy queridas. Encontré un teatro diferente que me atrapó. Meses después, decidí inscribirme en la carrera de Teatro de la UNC.

Cuando empecé a hacer teatro en la facultad hubo un primer momento de apertura a un universo desconocido, a todo lo “otro” que era el teatro, de lo que no tenía ninguna noción y que me generó, en principio, mucho entusiasmo, muchas ganas de aprenderlo todo.

Pasados algunos años, me fui peleando un poco con ese modo de ver/vivir el teatro, con sus formas y saberes, con la institución. Lo que a mí me movía desde el cuerpo y la cabeza para hacer teatro no estaba (generalmente) contenido en la formación. Empecé a sentirme frustrada e incompleta, me costaba ponerle palabras a eso que faltaba.

Había, sin embargo, una gran excepción en mi disconformidad. Un lugar que, lejos de ser un remanso, era un torbellino de preguntas que me inquietaban y atrapaban por completo. En el segundo año de la carrera pasé por la materia *Dinámica de Grupos Aplicada I*, que cambió mi perspectiva sobre el teatro y el mundo en general. Sembró muchas de las semillas que fueron germinando con los años.

Tanto movió en mí esa experiencia, que cuando terminé de cursar la materia decidí convertirme en ayudante de cátedra. La cátedra y María (Mauvesín), docente y amiga muy querida, acompañaron –y acompañan– el camino que comenzaba a abrirse en esos tiempos.

Entre tanto, un día voy a clases y me encuentro con que la facultad estaba tomada. En ese momento no supe que se estaba abriendo otro universo para mí, en donde muchas de mis preguntas acerca de la vida, del mundo y de mi intervención en él empezaron a tener nuevas formas.

Sin tener idea de lo que estaba pasando, me acerqué a la toma en principio porque no se me ocurría otra cosa, no podía ver el pabellón tomado y pasar por el costado, agarrar la bici e irme, como si nada existiera. Me involucré mucho con ese proceso. Todo lo que fui descubriendo ahí me in-

terpeló profundamente, de un modo que hasta el momento sólo lo había hecho el teatro.

Lo que viví en ese 2010 en el marco del Estudiantazo,<sup>13</sup> en las marchas contra la reforma de la Ley Provincial de Educación, hicieron mella en mi formación y en mi vida completa. Conocí amores, personas, organizaciones, ideas, prácticas, teorías que alimentaban cosas muy profundas en mí, tal como había ocurrido en su momento con el teatro, pero que empezaban a aparecer en un ámbito que no era específicamente teatral. Tenía que ver con la política en otras dimensiones.

A su vez, la militancia abrió nuevos caminos con el teatro, y resignificó mi paso por la universidad. Aprendí que la formación no es sólo eso que está en las materias o en el aula. Que la cabeza está donde los pies pisan, y lo que yo estaba pisando era un terreno fértil, plagado de conocimientos entre líneas, por dentro, por fuera, alrededor de los pabellones y los libros. Aprendí que hay que saber lo que hay y lo que no hay, para salir a buscarlo o construirlo.

Entendí lo que significa trabajar desde las grietas de lo posible para hacer lugar a lo imposible.

Decidí que mi modo de comprometerme implicaba (implica) buscar y construir con, contra, por dentro y por fuera de las estructuras que posibilitan y limitan cosas. Y las primeras estructuras que identifiqué fueron a mí misma, el teatro, la universidad y, más allá, la ciudad, el país, el mundo

---

<sup>13</sup> La segunda mitad del año 2010 sacudió la escena del movimiento estudiantil en Argentina: a partir de agosto-septiembre empieza a proliferar la toma de colegios secundarios en Capital Federal, motivada en el inicio por las condiciones edilicias de las escuelas, demandando condiciones dignas de cursada. Rápidamente, se suma el movimiento universitario, tomando varias facultades de la UBA por cuestiones edilicias y de presupuesto. Durante los meses de septiembre-octubre, Córdoba replica lo que empieza a conocerse como el *estudiantazo*. Más de 40 secundarios tomados. A la cuestión edilicia se le suma con fuerza el rechazo a la reforma de la Ley Provincial de Educación (conocida como "la 8113"). Por su parte, el movimiento universitario cordobés se suma al conflicto. Se toman algunas facultades de la UNC en apoyo al reclamo de las escuelas secundarias, incluyendo además reivindicaciones propias ligadas al presupuesto. Por su parte, estudiantes de la Universidad Provincial de Córdoba toman por completo la institución, en rechazo al proyecto de reforma de ley, cuyas modificaciones repercutirán directamente en sus condiciones laborales. Tras meses de tomas, asambleas, festivales y marchas semanales, la reforma educativa es sancionada (actual ley "9870"), represión mediante, el 16 de diciembre de 2010.

entero.

Como había que empezar por algún lado, empecé por mí, por los lugares en donde estaba.

Así, devine militante, que no es una carrera sino un modo de existencia individual y colectivo, una sensibilidad despierta, combativa y creativa, alternativa y alterativa.

Por ir cruzándome con algunos libros y algunas gentes, descubrí que no estaba sola y que mucho de lo que yo pensaba y sentía tenía nombres o etiquetas.

Así, la disconformidad por el consumo como pilar de la existencia, el “desarrollo” depredador, la opresión y la explotación de la vida en todas sus formas, la alienación de los cuerpos, los territorios y las mentes pasó a llamarse anti-capitalismo; la indignación frente a la voracidad de un “primer mundo” parado sobre el sometimiento de los mundos segundos y terceros encontró el nombre de anti-imperialismo; la rabia por el padecimiento de mujeres, gays, lesbianas, bisexuales, travestis, trans, queers, intersex por el simple hecho de serlo pasó a llamarse anti-patriarcado y feminismo.

La calle pasó a ser un espacio político, de resignificación, de resistencia, de lucha y de memoria activa. Se convirtió también en un escenario posible y potente para el teatro y las intervenciones callejeras.

El teatro se convirtió en teatro social y político. Teatro comunitario. Teatro espontáneo.

Un teatro simple pero no simplista, que es social porque va ahí donde está la gente, porque se construye con otras y otros, porque vive de las historias que las personas comparten, porque se funda en el compromiso con la realidad en la que vive. Un teatro que es político por decisión, porque lee entre líneas, porque rompe estructuras y jerarquías. Es político en práctica y perspectiva, porque quiere cambiar el mundo y apuesta a que sus pasos aporten en ese sentido.

El teatro como algo movilizador, a veces como cachetazo, violencia de voces hartas de ser silenciadas. Teatro dolido del dolor del mundo. Teatro también como algo posibilitador, hilo que busca reconstruir los vínculos. Teatro para ensayar otras formas de relacionarnos, pensarnos, armarnos, de-construirnos, re-crear-nos.

Hacer teatro –social, político– es para mí ofrendarme, embarrarme y embarrarnos, hacer con otras y otros; es un espacio nuestro para crear mundos dentro del mundo, para ensayar las formas y contenidos de los mundos por construir.

Busco y descubro en el teatro historias, gestos, encuentros, preguntas, que mitigan –un poco– la urgencia del mundo, la urgencia por hacer algo. La urgencia de escuchar y de mirar con ojos ciertos, la necesidad de unir viejos lazos rotos, de re-construir puentes, de recordar viejos y perdidos rituales, de inventar nuevos.

Creo que el teatro es urgente, es necesario, pero no es suficiente. Por eso, creo también en la capacidad, la necesidad de articulación del teatro con otras prácticas. En mí, hablar de teatro es hablar de militancia y viceversa. Funcionan como motores y complementos el uno de la otra, fusionándose, transformándose y multiplicándose.

Las próximas páginas reúnen dos experiencias artísticas territoriales que fueron desarrollándose en simultáneo y en paralelo a las reuniones y procesos del proyecto de investigación. La primera se trata de un taller de teatro y educación popular junto a mujeres de algunos barrios de la ciudad de Córdoba (Oña y Malagueño, entre otros) que coordinamos durante el año 2011 con dos compañeras, Lucrecia y Guadalupe, en articulación con una organización social y política local (Convergencia-Frente Popular Darío Santillán). En segundo lugar, aparece el relato sobre la formación del grupo de teatro espontáneo Letrachica, que tuvo su vida y andanzas entre los años 2012 y 2013.

## **El grupo de mujeres de barrio Oña**

***Teatro, educación popular y militancia***  
**Años 2011-2012**

Hacia finales del 2010 conocí a la Marce,<sup>14</sup> compañera de la organización social y política Convergencia-FPDS. Ella nos invitó a mí y a Lucre, otra compañera, a hacer algo con las mujeres de los barrios en los que ella trabajaba. La Marce conocía los problemas relacionados con las cuestiones de género que tenían las mujeres y quería abordarlos de alguna manera. En plena ebullición de mundos, la posibilidad de trabajar con mujeres mezclando el teatro, la militancia y la educación popular me pareció fascinante.

Lo primero que nos acercaron las compañeras fue la inquietud sobre problemáticas de género muy graves que estaban atravesando algunas mujeres que eran parte de la organización.

Lucre y yo queríamos aportar al proceso de organización barrial, generando encuentros que ayudaran a reconocer y abordar algunas problemáticas presentes en la vida cotidiana de las mujeres. Ellas, las que ponían el cuerpo, las que se encargaban de sostener y organizar actividades, luchas y reuniones eran, a su vez, quienes más problemas tenían para poder sostener en el tiempo su participación, porque les costaba salir de su casa, porque la militancia implicaba siempre redoblar el esfuerzo. Es decir, hacer todo lo que siempre hacen en sus casas –dejar la comida lista, la casa limpia, etc.– para después poder salir –si podían, si las dejaban– a encargarse de otras cosas.

En el comienzo del proceso estábamos Lucre y yo. Hacia el final se sumaría Guada, teatrera y amiga personal. Estábamos entusiasmadas y temerosas por igual. Teníamos ganas de trabajar en un territorio diferente a la universidad. Creíamos necesario poner en práctica nuestras dudas, aprendizajes, teorías y contradicciones sobre los feminismos. Necesitábamos pasar por el cuerpo –el propio y el colectivo– las teorías sobre nuestras opresiones y nuestras experiencias como mujeres. Necesitábamos revisar, completar estas intelectualizaciones en la práctica concreta. Nos

---

<sup>14</sup> La Marce murió en 2021 por Covid. Una tristeza. Desde hacía tiempo se nos habían alejado los cotidianos. Era lindo saber que ella existía en el mundo, que andaba por ahí rebelde y trabajadora, tenaz y solidaria, siempre colectiva, hasta en los desacuerdos. Advertí cuán significativa era la huella de su paso, su permanente estar ahí echándole leña al fuego, tejiendo redes, cuando me enteré de su muerte. ¿Cuántos hilos visibles e invisibles sostiene una vida como la de la Marce? Cada vez que intento arrimarme a este texto, después de leer su nombre me quedo sin palabras, me cuesta seguir.

interesaba poner a jugar el feminismo en la calle, en la vida común y corriente; mezclarlo en procesos de organización social y política, para que esa construcción pudiera hacerse carne, es decir, buscara ser lo más integral, lo más prefigurativa de la vida y el mundo que queremos.

Cuando nos sentamos a pensar el taller, nos pusimos algunos objetivos: generar un espacio de encuentro entre nosotras; problematizar algunas de las ideas en torno a las cuestiones de género que teníamos aprendidas; mover las propias estructuras animándonos a jugar, a mirarnos desde otros lugares, a reírnos de nosotras mismas; aportar desde el taller a la organización de las mujeres y, por ende, de los barrios.

El taller estaba pensado para mujeres de distintas edades y procedencias. Las participantes tenían en común el pertenecer a alguno de los barrios en donde trabajaba la organización (Convergencia) y/o formar parte de ella.

El trabajo territorial que se realizaba en los barrios de la zona se orientaba a la construcción de colectivos y referentes barriales para autogestionar emprendimientos productivos, conseguir y gestionar diversos programas del Estado, generar espacios, como las asambleas, donde poder canalizar y resolver las diferentes demandas políticas y sociales de cada lugar.

En los nueve encuentros que compartimos a lo largo del año, nos reunimos por lo general con mujeres diferentes cada vez. Formábamos grupos numerosos que nacían y morían en cada ocasión. Los grupos se formaban con mujeres cercanas entre sí (en su mayoría), del mismo barrio, la misma zona. De encuentro en encuentro, nos fuimos enterando de que los grupos que venían solían conocerse entre sí pero mal y poco, y que una de las razones por las que los grupos variaban tanto era porque algunos grupos “no se llevaban tan bien entre sí”, aunque más por prejuicios que por experiencias compartidas.

### **Los encuentros**

Participaron de este taller mujeres de barrio Oña, Pilar, Malagueño, entre otros. Los encuentros tenían lugar los primeros sábados de cada mes

en la casa de Lila, una vecina de Oña. Su casa quedaba al lado del local de Convergencia. En principio la idea era hacer el taller en el local, pero enseguida lo descartamos. En ese pequeño lugar funcionaba el depósito de alimentos que se conseguían con programas y subsidios, el apoyo escolar con sus cinco bancos de escuela, los talleres de salud, las reuniones; ahí se guardaban las pancartas y banderas, los afiches de los talleres que habían pasado. Todo estaba plasmado y amontonado en ese espacio.

En la casa de Lila tampoco sobraba lugar. El espacio para moverse era limitado –aunque corriéramos los sillones del comedor–, de todas maneras, el tema principal era la intimidación. La familia obviamente seguía habitando la casa y solía deambular alrededor del taller.

Cada encuentro estaba pensado como un módulo intensivo, construido en torno a un tema específico. Cada encuentro proponía un tema diferente al anterior pero estaban relacionados entre sí. Cada encuentro iba profundizando progresivamente las temáticas y, a su vez, cada uno de ellos empezaba y se cerraba en una misma jornada. Así podíamos ir entrando de a poco en diversas problemáticas sin dejar a nadie fuera del proceso. Las mujeres participantes podían incorporarse cualquiera de los sábados, no era necesario ir desde el comienzo ni seguir consecutivamente



Taller de mujeres en Barrio Oña

todos los encuentros (aunque apostábamos a que, con el desarrollo del proceso, fuera formándose un grupo de asistentes más regular). El taller estaba abierto para que las mujeres lo habitaran como pudieran y como quisieran.

La composición de las mujeres que pasaron por el taller fue hermosamente heterogénea: diversas edades, nacionalidades, saberes. En las reuniones previas al taller que nos sirvieron como base para la planificación, y particularmente después del primer encuentro (de conocimiento mutuo y mapeo de deseos y necesidades de las asistentes), pudimos reconocer algunos elementos importantes a tener en cuenta a la hora de (re)armar el taller, propios de la realidad de ese territorio, de esos grupos junto a quienes nos interesaba trabajar: I) algunas no sabían leer y escribir, varias estaban aprendiendo; II) a la mayoría le costaba mucho salir de su casa; III) algunas tenían serios problemas estructurales, como falta de vivienda o de una fuente laboral estable.

### **¿Cómo hacíamos lo que hacíamos?**

Lo primero era salir de la casa, mirarse a los ojos, charlar y compartir. La Marce, que –además de ser conocida y referente para todas– vivía y trabajaba en la zona, se encargaba de la convocatoria. Para que la difusión de los talleres tuviera resultado, el trabajo más importante lo hacía la Marce y consistía en ir casa por casa, hablar con las mujeres que tenían “más problemas” para salir y, en muchos casos, “disfrazar” los encuentros de talleres de costura, o de emprendimientos productivos o de cualquier otra cosa de esas que “hacen las mujeres”.

Una vez reunidas, el mate y la charla eran el inicio (y muchas veces el final) de cada encuentro, la columna vertebral y, quizás, también el símbolo del mayor objetivo alcanzado: encontrarse, reconocerse, compartir.

Después trabajábamos sobre diversos ejes relacionados a problemáticas de géneros:

- Violencia en los medios
- Mujer y trabajo
- Mujer y maternidad

- Mujer y saberes aprendidos
- Violencia de género

Cada eje, originalmente, correspondía a un encuentro. En la práctica, algunos ejes se trabajaron en dos.

Usamos el teatro para mover el cuerpo y las propias estructuras. A través de diversos ejercicios y juegos teatrales nos fuimos animando de a poco a poner en escena y con risas algunas cosas serias. También la educación popular y sus técnicas participativas (juegos de mesa, afiches, videos, etc.) nos permitieron ir construyendo un espacio colectivo de confianza, escucha y cariño.



*Taller de mujeres en Barrio Oña*

Al final de cada encuentro, había un cierre en ronda en el que compartíamos algunas palabras y sentires sobre lo que había sucedido ese día. El último encuentro del año fue, además, un momento de balance y de deseos para el futuro. Para ese entonces, Lila ya había puesto una heladería en una parte del comedor, lo que hacía casi insostenible seguir pensando el taller en ese lugar; la situación entre los diversos grupos de mujeres

ameritaba algún tipo de intervención y las que coordinábamos el taller nos encontrábamos con serias limitaciones materiales para continuarlo, ya que nos era cada vez más difícil sostener económicamente los insumos y traslados.

Si bien pusimos en un afiche sueños y propuestas para el futuro, nos despedimos sabiendo que iba a ser complicado retomar el taller al año siguiente. Y eso fue lo que ocurrió. Al año siguiente no se pudo continuar.

### **Algunos aprendizajes**

La tarea de escribir un proceso hace posible mirarlo desde otros lugares, más aún con la distancia que permite el paso del tiempo. De esa hermosa e intensa experiencia pueden rescatarse algunos aprendizajes.

El tipo de trabajo que pretendíamos no encajaba con el formato “golondrina”. Los objetivos y el formato elegido no eran compatibles en ese contexto, no respondía del todo a la realidad de talleristas y participantes. Quizá hubiéramos podido continuar el taller de haber entendido esto antes, para poder actuar en consecuencia. ¿Qué hubiera implicado reconocer y atender a esta situación? Una posibilidad hubiese sido, por ejemplo, cambiar el formato, encontrarnos más seguido, conseguir espacio físico y recursos materiales mínimos, vincularnos más con la cotidianidad del barrio. Esta opción fue la primera que tuvimos en cuenta, también la más fantasiosa. A decir verdad, era bastante inviable considerando la situación concreta en la que nos encontrábamos.

Otra de las posibilidades podría haber sido modificar los objetivos a partir (y no a pesar) de las posibilidades y limitaciones individuales y colectivas. Hacer foco en el encuentro de las mujeres, el reconocimiento y el intercambio más que en la profundización de algunas problemáticas (al menos a mediano plazo); abrir “puntas” para que sean trabajadas no ya por nosotras sino por la organización. Esta opción parecía la más acertada, con la salvedad de que llegamos a ella bastante tiempo después de haber cerrado el proceso.

Nosotras no pudimos ver y analizar todos estos factores al instante, reconocer las posibilidades entre las frustraciones y los duelos de todo lo

que nos hubiera gustado, o lo que hubiéramos podido si las cosas hubiesen sido diferentes, para re-armar otra propuesta. El espacio de intercambio abierto entre teatreras-investigadoras que conformamos en el marco del equipo de investigación tuvo mucho que ver con la posibilidad de reflexionar en torno a esa experiencia. De todas maneras, aun si hubiéramos llegado con estas reflexiones antes, el tema de no tener asegurado un espacio físico para continuar con el taller aparecía como un condicionante muy fuerte, que nos excedía como talleristas, del que la organización no podía hacerse cargo y que replicaba un problema que tenían algunas participantes –quienes no tenían del todo garantizado el acceso a la vivienda–, develando que el asunto requería algo más que buenas ideas y buenas voluntades.

En definitiva, hicimos lo que pudimos. Si bien en cierta medida puede parecer poco, en su momento fue una sorpresa encontrarnos a todas construyendo juntas más de lo que creíamos que podíamos hacer, y esa experiencia movió algo en todas, y con eso nos fuimos a seguir caminando.

## **Letrachica y el teatro espontáneo**

### **Años 2012-2013**

Empecé a hacer teatro espontáneo gracias a un regalo de cumpleaños, en 2007. Estuve cinco años en una compañía llamada *Mujeres en danza*. De ese grupo me quedaron amigas muy queridas, de las fundamentales. Me quedaron, además, muchísimos aprendizajes, experiencias, historias y saberes que serían difíciles –si no imposibles– de enumerar. Dejé el grupo cuando sentí haber cumplido un ciclo. Me fui buscando vaciar el espacio enorme que ese mundo había ocupado y ver, pasado un tiempo, con qué se volvía a llenar.

Hacia finales del año 2012 María, mi hermana, y Wanda, una compañera de la compañía *Mujeres en danza*, me contaron que se estaba armando un grupo nuevo, con actrices que en su mayoría tenían experiencia

previa en otras compañías. Me invitaron para reemplazar una actriz en la función de fin de año del grupo que se realizaría en el Hospital de Niños, ya que por trabajo no podía asistir. En ese momento, no pude ir. Me sorprendió gratamente recibir una nueva invitación, meses después, para hacer otro reemplazo.

Cuando llegué al ensayo previo a la función me encontré con un grupo de mujeres potentísimas y entusiasmadas, que ponían mucho el cuerpo y la palabra, hablando todas juntas para entenderse. Rápidamente la invitación a la función devino en una invitación para formar parte del grupo. No sabía qué responder, me sentía seducida y apabullada por igual. En medio de ese tumulto, hicimos el ensayo y acordamos algunas cosas para la función del día siguiente.

Viajamos hasta Jesús María. Mi primera función con el grupo fue en el marco de un curso de formación docente sobre sexualidad. Nosotras abrimos el encuentro con la función para que lo que quedara de ella sirviera de material para trabajar en la formación.

Fue muy intensa. Había unas 120 docentes que pusieron sus historias para que fueran escenas. Se habló de la sexualidad en el aula, se habló de la impotencia, se habló del abuso de niñas y niños, se habló de mujeres que fueron abusadas, se habló de lo que se puede y lo que no se puede, se habló, se habló...

Salimos de la función muy movilizadas y nos sentamos en un bar a charlar un poco de todo lo que (nos) había pasado mientras tomábamos café con leche. Sin llegar a comprenderlo en ese momento, estaba empezando a formar parte de la compañía de teatro espontáneo **Letrachica**.

Para poder hablar mejor de quiénes somos y qué hacemos es necesario explicar un poco de qué se trata este modo de ver-vivir-hacer teatro que es el teatro espontáneo.

### **El teatro espontáneo**

Es un tipo de teatro de improvisación, que surge en la década del 20 de la mano de Jacob Levi Moreno, con una impronta social y que busca la revalorización del relato oral. Los textos del teatro espontáneo son las his-

torias y sensaciones que aportan las y los espectadores participantes en la función. Es un teatro participativo, donde la narradora o narrador de la escena se torna protagonista de la historia escenificada. El teatro espontáneo es un teatro de transmisión oral, un proceso de co-creación entre público, actrices y actores, coordinadoras/coordinadores, músicas/músicos y cronistas.

### **¿Cómo funciona el teatro espontáneo?**

Nuestra compañía está formada por una coordinadora, unas actrices, una música y una cronista.

El dispositivo teatral es mucho más difícil de explicar que de experimentar, pero vale la pena el intento. Usaré como ejemplo aquella primera función con las docentes de Jesús María.

A la hora de empezar la función, las actrices estamos sentadas en fila, al fondo del espacio donde se desarrollarán las escenas, vestidas con ropa neutra (convencionalmente de color negro). En ese espacio de la escena también hay, a un costado, vestuarios, objetos y telas dispuestos ordenadamente. Hacia el otro costado está la coordinadora y junto a ella, una silla vacía que será ocupada por el público. En el borde del espacio establecido como escénico, cerca de la zona de los vestuarios, se encuentra la música y un sinfín de instrumentos desplegados a su alrededor. Entre el público, con cuaderno y cámara en mano está la cronista. Frente al espacio escénico está el público participante, en este caso, maestras y unos pocos maestros de primaria y secundaria.

### **Romper el hielo**

A la hora de empezar, la coordinadora explica al público de qué se trata el teatro espontáneo, quiénes somos y qué hacemos, y luego propone una pequeña dinámica disparadora (que por lo general está pensada previamente). En esta función, la propuesta fue que las personas que estaban al lado o cerca se contaran alguna anécdota que resonara con la temática del curso: la sexualidad.

La dinámica lleva unos pocos minutos y, cuando termina, la coordinadora pregunta cómo se está sintiendo la gente, si alguna o alguno quiere compartir alguna sensación, así las actrices pueden ponerla en escena.

Alguien desde el público dice: intriga. Entonces, la coordinadora mira a las actrices, que se ponen de pie, y decodifica la sensación en alguna de las estructuras del teatro espontáneo. Sí, el teatro espontáneo es improvisación que encuentra su contención en ciertas estructuras, que son como coordenadas para poder escenificar. Hay muchas y variadas estructuras: la escultura en movimiento, los pares contradictorios, la máquina, etc.

Para seguir con el ejemplo y no explicar en abstracto, la coordinadora dice a las actrices: “vamos a ver la sensación de intriga de [el nombre de quien la contó] en tres versiones diferentes”. Entonces, las actrices damos un paso adelante y, sin ponernos de acuerdo, vamos haciendo de a una las versiones diferentes de la sensación que escuchamos primero en la voz de la narradora y después decodificada por la directora en la estructura “tres versiones diferentes”. Al tiempo que las actrices improvisamos, la música se va sumando con su voz y/o sus instrumentos.

Las sensaciones sirven para ir entrando en el tema y en el dispositivo, generan entusiasmo y van ablandando las resistencias. La gente, de a poco, va poniendo sus palabras.

Así sigue la función hasta que el clima indica que es momento de pasar a las historias. La coordinadora es quien está atenta y va guiando los momentos de la función. A veces, incluye alguna dinámica o aprovecha algo que está sucediendo entre las personas del público en ese momento.

Lo que suele suceder entre sensación y sensación, entre historia e historia, es que la gente cuchichea, opina, se pone a charlar, comenta sobre lo que acaba de ver o escuchar.

Para pasar a las historias, la coordinadora pregunta al público si alguien quiere compartir alguna de las anécdotas que estuvieron circulando al principio, o alguna otra historia que se venga a la memoria y se quiera contar.

Se producen pequeños momentos de silencio, en donde todas las personas que estamos haciendo la función esperamos hasta que llegue la escena. Entonces, alguien levanta la mano o empieza a contar. La coordinadora ofrece la silla vacía que está a su lado para que la narradora

o el narrador se ubique. La silla vacía se llena con una historia, alguien del público toma el rol de la narración.

Algunas veces, el relato es demasiado escueto para la representación o, por el contrario, tiene muchísimas palabras y ramificaciones. En ambos casos, la coordinadora va guiando el relato con preguntas como: ¿qué es lo que te interesaría ver de todo lo que acabás de contar? O, ¿quiénes estaban ahí? ¿Qué característica tiene tal o cual persona mencionada en el relato? ¿Cómo terminó esa situación? Mientras el relato transcurre, frecuentemente también hace pequeñas intervenciones que van preparando la escena, como: “elegí alguna de las actrices para que haga de vos”, “¿quién podría hacer de tal persona?”, etc.

Mientras la historia se cuenta, no sólo la coordinadora sino toda la compañía está presente y con la escucha muy atenta al relato. Cuando la narradora o el narrador termina, la coordinadora hace una síntesis (poética) de la historia para las actrices y el público.

Las actrices hacemos una versión de la historia. No tomamos todo el relato ni lo representamos “tal cual”. A veces, la historia se condensa en una imagen poética; a veces, aparecen recursos del humor o del drama. Contamos la historia con el cuerpo y con los elementos que tenemos a disposición. Algunas veces partimos de personajes establecidos durante el relato; otras, nosotras acordamos algún rol cruzando unas pocas palabras mientras elegimos vestuario o acomodamos lo que será la escenografía de la escena (una silla, un par de mesas, una escalera, una tela colgando del techo, etc.). En cualquier caso, siempre devolvemos a quien narra y al público una historia algo diferente, que contiene elementos nuevos o nuevas miradas sobre el relato. Trabajamos sobre lo que se dice y lo que no se dice, sin perder el respeto ni el “núcleo” de lo narrado; la escena muestra una de las historias en el abanico de las posibilidades de la representación. La escena colectiva se multiplica, se diversifica.

Así como pasa en el momento de las sensaciones, con las historias se va generando un clima que a los cuerpos atentos les indica cuándo empieza a llegar el final. Suele haber una historia que sirve de cierre. En algunas ocasiones el público se suma a actuar en esa última escena.

El ritual llega a su final. La coordinadora marca el cierre con unas palabras finales. El público aplaude a la compañía. La compañía aplaude al pú-

blico. Todas y todos nos aplaudimos agradecidas y agradecidos de lo que acabamos de crear y compartir colectivamente, y nos vamos despidiendo con saludos y abrazos. Algo se ha movido en cada una y cada uno. Nos vamos yendo un poco diferentes a como llegamos.



*Integrantes de Letrachica*

### **La compañía**

Hoy formamos Letrachica siete mujeres: Fabi es la coordinadora, Mariana O. es la música, Coty es la cronista. Mariana I., Wanda, Gabi y yo somos las actrices.

Si bien no fue intencional armar un grupo de teatro *femenino*, ni excluimos la posibilidad de contar con cualquier otra identidad de género, reconocemos en la conformación y el desarrollo del grupo la particularidad de nuestra experiencia en tanto mujeres a la hora de la experimentación, la creación. Reconocemos cierta complicidad y sintonía particular en los modos de ser y de hacer, en la construcción de nuestra relación profe-

sional, personal, colectiva, en la idea de grupo, en los lazos afectivos, las miradas sobre el mundo. Quienes somos parte hoy de Letrachica venimos de diferentes lugares; algunas del teatro, otras de la psicología, otras de la educación popular, de la escenografía, de la música. La mayoría de nosotras, además, tenemos la experiencia de haber formado parte de otros grupos de teatro espontáneo.

### **Los ensayos**

Una parte fundamental de nuestro trabajo son los ensayos. Sí, la espontaneidad se entrena. Es necesario tener el cuerpo y la mente dispuestos y abiertos. Para eso nos juntamos todos los jueves a las diez de la mañana. Ahí nos encontramos, movemos el cuerpo, nos vamos contando quiénes somos y cómo estamos. Compartimos mucho sobre nuestras vidas. Nos acompañamos, nos aconsejamos. Nos reímos de nosotras mismas. Como somos inquietas y estamos todo el tiempo revisando lo que hacemos, nos propusimos revisar las estructuras que aprendimos del teatro espontáneo, desarmarlas, inventar nuevas.

También nos gusta aprender de otras y otros. Por eso, vamos gestionando espacios de formación, convocamos gente para que nos comparta las cosas que sabe. Hemos hecho talleres de canto, de trabajo corporal y de clown.

### **Cosas que decimos y hacemos**

A la hora de pensar nuestro trabajo, nos planteamos desafíos y nos proponemos muchas cosas.

Cerramos el año 2013 con el desafío de buscar modos para poder “ir viviendo de lo que hacemos”, aunque sea como objetivo a mediano/largo plazo.

Cuando nos preguntamos por qué estamos haciendo teatro espontáneo del modo en que elegimos, aparecieron cosas como: “*Para mí esto es como mi militancia*”; “*Yo quiero trabajar de algo que me signifique a mí*”

y a las y los demás”; “Este es mi proyecto y quisiera que pudiésemos hacer todo lo que nos proponemos”; “Este espacio es mi mayor desafío”.

Cada vez que nos juntamos fuera del ensayo, en una reunión “de mesa” o en alguna juntada colectiva, hablamos mucho. Hablamos sobre nosotras y el mundo, sobre lo que es y/o queremos que sea nuestro teatro. Algunas de esas cosas están plasmadas en las carpetas que vamos armando para presentar proyectos y gestionar funciones. Rescato algunas de esas palabras, que explican un poco por qué hacemos lo que hacemos:

*Creatividad es la facultad de crear, de hacer que algo exista en donde antes no existía. Este hacer que empiece a existir una cosa implica: inventarla, forjarla, formarla. En estos tiempos, caracterizados por la exacerbación del individuo, el consumo indiscriminado y la fragmentación social, el teatro espontáneo ofrece un espacio para estar con otros/as de un modo creativo, lúdico, constructivo y respetuoso del individuo y del grupo.*

*Quien asiste a una función entra de un modo y sale sutilmente transformado/a... ¿Por qué? Porque algo sucede cuando el cuerpo se deja atravesar por la emoción, se movilizan los sentidos y se comparte con otras/os algo de lo que nos pertenece y que, ciegamente, creemos que sólo es nuestro. Al escuchar amorosamente a quien tengo al lado, la sorpresa es inevitable; a veces le pasa lo mismo que a mí, o parecido a algo que le pasó a alguien que conozco o, ¿por qué no?... que nos podría pasar.*

*En una función de teatro espontáneo, las subjetividades, a partir de los relatos singulares, interactúan significativamente, se entrelazan, se afectan unas a otras. Los sentidos de lo que se contó se multiplican. Eso transforma la visión estática del mundo y siembra semillas de esperanza que se propagan más allá de los límites de una función. (...) El impacto estético moviliza y produce una multiplicidad de sentidos que provocan transformaciones en la subjetividad. El relato, la puesta en escena y la música provocan sensaciones que, poco a poco, se expanden por el simple hecho de proporcionar alegría, emoción o también nostalgia.*

*Cada función de teatro espontáneo es una invitación a participar,*

*un espacio para crear con otros/as, una invitación a pensar que otra realidad es posible.*

### **La estética y la ética**

En esta práctica de *creación colectiva*, la ética y la estética aparecen enlazadas y son pilares fundamentales del trabajo que se construye desde y junto a la comunidad.

Tanto los roles o lugares de actrices y público, como los ámbitos en donde se decide intervenir-actuar-compartir (una plaza, la sala de espera de un hospital, etc.) están atravesados por estas nociones. Existe una ética en el modo de pensar al espectador o espectadora como sujetos y sujetas activos y activas. El teatro espontáneo asume su incompletud y la deja manifiesta.

No hay teatro posible sin actores ni actrices, pero tampoco lo hay sin el público y sus historias. Las barreras jerárquicas entre quienes *actúan* y quienes *miran, escuchan y hacen* se borran, se vuelven difusas porque son las historias de la gente las que viven por un instante en las representaciones, multiplicadas y diferentes. Los roles estancos se movilizan, porque son los espectadores y espectadoras, con sus cuerpos presentes y sus historias, los y las protagonistas. La idea de la ética vuelve a aparecer, entonces, en la importancia de la palabra de las personas comunes, en el lugar que se les asigna a las historias simples de todos y de todas. Se entiende la ética del teatro espontáneo en el ofrecimiento de un espacio vacío para las historias particulares y colectivas de este tiempo, y en la posibilidad de rescatar la historia popular a partir de imágenes sociales y personales de una comunidad. Lo estético de la escena se encuentra en comunión con la ética que lo sustenta.

La síntesis poética de palabras y de objetos, las imágenes simbólicas, la expresión de los cuerpos, las estructuras inventadas y re-inventadas para las representaciones son ejemplos de esta comunión. Se trabaja estéticamente con el material sensible de las historias y sensaciones de las personas. Las actrices y la coordinadora operan ética y estéticamente en el relato, lo sintetizan, lo miran de maneras diferentes, le agregan voces, se

esfuerzan por mostrar la *letra-chica* de las historias –eso que aparece entre líneas– y por mostrarlo, además, siempre novedosamente, orgánicamente, buscando distancia de los clichés y estereotipos, problematizando los prejuicios desde el respeto y la empatía.

Se trabaja con la espontaneidad, los materiales para generar la escena se develan en *el aquí* y *el ahora* de la función, y es en ese presente donde se combinan los elementos. La escena se para en un trapecio sin red, no hay ensayos previos para esa historia que llega, ni demasiados acuerdos previos. Por esto, es fundamental el entrenamiento de la espontaneidad, los ensayos y las experimentaciones, siempre sostenidos y sustentados por posicionamientos grupales e individuales éticos, estéticos y políticos.

### **Con quiénes trabajamos**

En nuestro corto pero intenso camino, hemos realizado funciones en comunidades específicas, utilizando el teatro espontáneo como una herramienta de intervención comunitaria: funciones con el personal del Hospital Oncológico Urrutia, de Córdoba; funciones para el Hospital de Niños de Córdoba; función en la apertura de las Jornadas de Salud sexual y reproductiva destinada a agentes del ámbito educativo (directoras y directores de escuela, docentes, gabinetes psicopedagógicos, etc.) en la ciudad de Jesús María, entre otras.

Si bien el teatro espontáneo puede ofrecerse en funciones abiertas, como cualquier espectáculo teatral, nuestros intereses grupales están orientados hacia la intervención, participación e intercambio de experiencias junto a comunidades y grupos establecidos *a priori*, es decir, que existen como tales antes de nuestra participación –y que continúan después de ésta–, en lugar de un grupo generado a partir de la excusa de la función, que nace en ese momento y termina al finalizar el encuentro. Nos interesan las comunidades, los grupos humanos en su rica diversidad, sean éstas institucionales (por ejemplo, un hospital) o simplemente comunidades generadas a partir del contexto, los intereses, las identidades o las problemáticas (por ejemplo, una comunidad campesina, o un grupo de docentes).

## ***Cómo se sostiene el grupo***

Para sostener económicamente el proyecto de Letrachica hemos decidido, por un lado, gestionar funciones presupuestadas para intervenir en aquellos lugares que poseen recursos materiales y son de nuestro interés, como programas municipales, instituciones privadas y públicas, entre otras.

Con lo que recaudamos en esas funciones pagas, podemos dividirnos algo de dinero y costear algunos gastos como, por ejemplo, los talleres y formaciones que tomamos como grupo. Además, con las funciones pagas vamos armando un fondo común que nos permite llevar a cabo otras funciones que son de nuestro interés y se enmarcan en contextos donde no es posible contar con recursos para costear nuestros gastos (por ejemplo, los de traslado).

Por otra parte, empezamos a incursionar en el armado de proyectos con la intención de conseguir financiamiento a través de becas, concursos y programas.

# El grupo de teatro comunitario Tootemblú

**Heidy Buhlman**

2012-2013

*Todos nosotros sabemos algo.  
Todos nosotros ignoramos algo.  
Por eso, aprendemos siempre.*  
Paulo Freire

A modo de breve introducción, creo importante mencionar las fuentes de este trabajo. La práctica y reflexión realizada por el grupo Tootemblú en su colectividad: Gra, Peti, Martín, Mariano, Gabi, Tami, Dani, Abril, Daniel, Lucas, Soe, Yaco, María, Rama, Lu, Eze, Esteban, Nico, Paula, Fer, Pablo, Agus, Guido, los y las viajantes que nos visitaron y aquellos que estuvieron de paso. El trabajo teórico “Tootemblú” realizado en conjunto con el grupo coordinador: Nati, Laion, Lauti, Gera, Dani y Guada. Y los textos escritos a modo de prueba en el proyecto de investigación “El arte y la educación popular como herramienta de construcción colectiva de saberes. Murga, teatro social, de calle y talleres”, en conjunto con Paola Gigante, Brenda Rosencovich, Romina Navarro, Dolores Nieva, Chiara Descheneaux y María Mauvesín.

## El nacimiento de Tootemblú

El taller de teatro en el centro cultural de Villa El Libertador se crea desde un grupo conformado en la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes, en septiembre de 2011. Fue a partir de la práctica pedagógica propuesta por la cátedra *Dinámica de Grupos II* (a cargo en ese entonces de Susana Palomas), que consistía en realizar un taller de teatro que cumpliera con 15 encuentros en un lugar y tiempo a elección. El equipo coordinador se conforma por siete integrantes, todos estudiantes. La docente de *Dinámica de Grupos I*, María Mauvesín, nos comenta que en el centro cultural de la villa existía el interés de crear un espacio teatral.

Es así que llegamos al centro cultural de Villa El Libertador y nos encontramos con Hugo (encargado de mantenimiento y funcionamiento del centro) y estudiantes de Psicología que realizaban la práctica de su tesis en el lugar. En esa primera llegada nos cuentan la historia de cómo se había creado ese espacio, historia que fue uno de los motores de nuestra acción. El centro cultural había sido construido en los años previos a la Dictadura por algunos integrantes de un grupo de teatro llamado *Studio I*, que –habiendo llegado al barrio– trabajaban con los vecinos en la construcción del centro cultural, donde realizaban en conjunto actividades artísticas y comprometidas políticamente con el contexto socio-político barrial. En los años de dictadura se cierra y se destruye parte del centro cultural, persiguiendo y desapareciendo a integrantes del grupo. Recién en 2001 se reconstruye el techo del lugar y recomienzan sus actividades. También en esta primera charla nos comentan acerca de la ausencia y la necesidad de generar en el centro cultural un espacio de creación teatral.

En el momento de iniciar nuestra práctica, comenzamos con el grupo coordinador a preguntarnos qué herramientas poéticas, teóricas y prácticas pondríamos en juego y cuáles dejaríamos fuera. Inexpertos, imprecisas, novatos y arriesgadas, nos embarcamos en la exploración de la creación de un espacio colectivo de construcción teatral.

El proyecto se sustenta en enfoques teóricos y metodológicos para la formación en el ámbito teatral sin necesidad de experiencia previa. Las prácticas pedagógicas que decidimos abordar para transitar la experiencia

teatral no son absolutas, no buscan certezas, sino que abren espacios en donde la curiosidad es el motor de la búsqueda del conocimiento que se concibe dialógicamente entre el educador y el educando.

Para la elaboración de estos lineamientos nos nutrimos de la perspectiva de la educación popular de Paulo Freire, pedagogo brasileño de gran influencia en la renovación pedagógica en Latinoamérica. Así es como los contenidos previamente vividos y construidos por el grupo coordinador son compartidos, discutidos y reformulados en el espacio y tiempo de la situación artística y pedagógica.

Dentro del aspecto metodológico también incorporamos aportes de la teoría de grupos operativos de Enrique Pichon-Rivière. De esta manera, vamos articulando la tarea de planeamiento del taller desde el grupo coordinador, que luego es compartida y llevada a cabo por el total de los y las participantes del encuentro.

La horizontalidad de las prácticas permite que cada encuentro sea único e irrepetible, siendo el encuentro de las singularidades en ese tiempo y espacio particular lo que nos posibilita aprender. Hay una ruptura en los roles con respecto a la autoridad, creándose espacios más flexibles y permitiendo así que el abordaje de las problemáticas a nivel dinámico, su análisis y discusión sean compartidos por todo el grupo, surgiendo nuevas dinámicas pedagógicas y metodológicas para trabajar.

Tomando esta decisión, eligiendo cómo, de qué manera trabajar, es que nos encontramos con el primer gran desafío: nuestro primer día de taller. Llegamos al centro cultural habiendo pegado previamente afiches en diversos lugares del barrio (la escuela, la plaza, la iglesia, la parada de colectivos, la puerta del centro cultural). Estábamos cinco de las y los coordinadores, teníamos un plan de trabajo, el espacio, y pasaba el tiempo. Estábamos ansiosas, inquietos, un poco asustados y asustadas, y para nuestra sorpresa nadie más llegó ese día. Nos mirábamos en silencio, nadie decía nada, hasta que el paso del tiempo nos obligó a romper el hielo y visibilizar lo que nos atravesaba. Nadie más que nosotros y nosotras había llegado ni llegaría ese día. Así que decidimos disponer nuestros cuerpos en el espacio (techo de chapa, piso de cemento, al fondo un escenario con una escalerita en el medio) y realizar una dinámica en el piso. Ese día resolvimos la próxima tarea; evidentemente teníamos que seguir

convocando e informar a las vecinas y vecinos.

Nos fuimos a la plaza a repartir folletos que anunciaban el comienzo de un taller gratuito de teatro para todas y todos. El centro cultural convocó a las personas que habían asistido a los talleres que anteriormente y de manera aislada se habían realizado en el espacio. Y es así que el siguiente miércoles se sumaron cinco personas y al otro éramos quince. El grupo se conformó por jóvenes, adultas y adultos entre 14 y 70 años provenientes de diversos lugares, en su mayoría del barrio y sus alrededores. Entre los y las integrantes del grupo se encuentran estudiantes secundarios, estudiantes universitarios/as, jubilados/as y trabajadores y trabajadoras en relación de dependencia. La particularidad de ser un grupo abierto permite un constante flujo y tránsito de personas de diferentes lugares y contextos socio-culturales. Identificamos la intermitencia como una de las características de los grupos de teatro comunitario.

El devenir de encuentro a encuentro suscita en el grupo un trabajo de reflexión, indagación y replanteamiento de lo trabajado, discusión sobre el abordaje de los emergentes, sobre cómo abordar la tarea en el tiempo próximo. El abordaje dinámico se realiza teniendo como contenedor las herramientas teatrales y pedagógicas de todas las personas participantes, posibilitando la apropiación del saber desde un horizonte emancipatorio.

El motor de la acción, la reflexión y la transformación no deviene sólo del pensamiento puramente racional, sino también del cuerpo transitando y elaborando la experiencia. “Es la toma de conciencia de esta igualdad de naturaleza la que se llama emancipación y la que abre la posibilidad a todo tipo de aventuras en el país del conocimiento”.<sup>15</sup>

Para la práctica que desarrollamos es necesaria la figura de la coordinación (de la tarea y del grupo). El equipo coordinador, compuesto por siete integrantes, participa activamente desde diversos lugares. En cada encuentro, una sola persona es la encargada de coordinar las dinámicas y las propuestas hacia el resto del grupo.

Otro rol destacado y necesario es el de cronista. Esta figura la concebimos para mantener un registro escrito y audiovisual de lo sucedido en

---

<sup>15</sup> Jacques Rancière, *El maestro ignorante*. Tierra del Sur, Argentina, 2006, pág. 33.

cada encuentro. En la instancia de reflexión, posibilita el regreso a lugares y momentos específicos, la evaluación y la reformulación de nuestras perspectivas, incluyendo lo previsto y lo imprevisto.

Estos dos roles (de coordinación y de cronista) son rotativos de encuentro a encuentro. Mientras, el resto del grupo coordinador se encuentra inmerso en el trabajo a la par del resto de los compañeros y coordinador se encuentra inmerso en el trabajo a la par del resto de los compañeros y compañeras, respondiendo de manera activa y creativa a las propuestas de la coordinación, atendiendo también a los distintos emergentes (que quizás puedan llegar a necesitar un lenguaje específico), funcionando como “sensores” de lo que sucede y, a su vez, siendo parte en el desarrollo de la dinámica.

La figura del coordinador o la coordinadora la construimos en diálogo con la teoría de grupos operativos de Pichon-Rivière. Este rol cumple una función nuclear: la de propiciar el aprendizaje. No se ubica en un lugar autoritario, sino que se convierte en una guía, tiene la intención de captar los elementos que surgen en la situación de aprendizaje y propone nuevas dinámicas, para que el grupo se conduzca en su propia experiencia hacia lugares de novedad, propuesta y realización.

El quehacer teatral plantea la necesidad de apertura de las personas, un lugar de exposición; por lo tanto, la coordinación requiere de gran concentración y respeto para con los otros y las otras. Debe localizar y remover los obstáculos que impiden que la actividad se desarrolle, tanto en un nivel grupal como individual.

Este es un rol estable durante el encuentro, pero no fijo o institucionalizado. El rol de la coordinación trabaja en y con el grupo, facilitando el abordaje de la tarea, organizando, contemplando y guiando un plan que se adapte a captar los emergentes del trabajo para convertirlos en dinámicas, autorizando todas las voces y sin verdades inapelables. Entendemos por *emergentes* ciertos elementos y situaciones que se hacen presentes en los encuentros sin ser previstos.

Recuerdo dos momentos muy particulares en mi experiencia como coordinadora del grupo. En una de mis primeras coordinaciones había estado pensando, leyendo y estructurando el plan de trabajo a realizar durante el encuentro. Uno de los ejes que atravesaba la propuesta del día

era la exploración sonora de la voz y el cuerpo. Llegamos al espacio, nos saludamos, nos encontramos y tomamos unos mates mientras esperábamos a que llegaran los demás. En un momento llega Mariano, y Gabi nos explica que Mariano había tenido una intervención en la garganta y no podía hablar. Mari se comunicaba con las manos y los gestos.

A mí se me prendían fuego los libros, todo el plan de trabajo que había realizado ya no era posible de ser llevado a cabo por todo el grupo; casi instintivamente me retiré a un costado del salón, tomé la hoja con el plan y comencé a tachonar y reemplazar ejercicios vocales por ejercicios gestuales y de dinámicas de movimiento. Comenzamos con el encuentro y en la ronda de inicio, en vez de decir una palabra, cada quien hacía un movimiento que contara cómo estábamos, cómo había sido la semana, qué esperábamos de esta jornada. Y así, entre improvisaciones y tachones del plan original, realizamos todo el encuentro.

En la ronda final, de reflexión grupal, le llega el turno a Mariano y todos en silencio lo observábamos, él comienza a hablar y entre risas y sorpresas nosotros esperábamos. En esa instancia él nos cuenta que, charlando con Gabi, habían decidido hacernos una broma que fuera una prueba: ellos querían comprobar qué sucedería si alguien del grupo tenía un problema o una condición particular. Se preguntaban cómo el grupo resolvería la instancia, si eso los dejaría afuera o los incluiría siendo diferentes. Nos reímos, nos sorprendimos y nos abrazamos. Ese fue un día de aprendizaje intenso para todos y todas, nos estábamos enseñando y aprendiendo mutuamente.

En otra instancia de plan de trabajo, organizo un juego que constaba de dos grupos, uno trabajaría el ritmo “unda-unda” y el otro “undá-undá”. Era una idea mía pensada mientras caminaba por mi casa y cantaba. Cuando planteo el ejercicio, el grupo que venía trabajando con fluidez se queda inmovilizado y mudo, casi con vergüenza; sólo algunos se animaban a inmiscuirse en el cantito. Yo también me quedé muda y uno de mis compañeros coordinadores, que en ese momento trabajaba recibiendo las consignas a la par de todo el grupo, plantea una alternativa a la dinámica, para trabajar lo vocal pero con sonidos libres, de animales, de cosas, de lugares, y el grupo después de un tiempo recobra el ritmo y atención en el trabajo.

Ambas experiencias y otras tantas nos enseñaban que era muy impor-

tante tener un plan de trabajo pensado, para poder estar atentos/as a lo que emergiera en el momento de abordar la tarea. Asimismo, resulta importante poder abortar ese plan, modificarlo, tirar el papel a la basura, re-pensarnos y accionar sobre lo que en la instancia pedagógica aparece como una condición *a priori*. Un emergente concreto de un momento particular se sobrepone a la idea. Una realidad concreta que enuncia a gritos o en silencio que la idea previa debe modificarse.

## Los encuentros

En nuestras búsquedas, entre aciertos y desaciertos logramos plantear una macroestructura de los encuentros, concebida para la práctica y para la reflexión. Se pueden identificar núcleos por los cuales se atraviesa en diferentes momentos, manteniendo el orden de la macroestructura, enlazando una actividad con otra. La secuencia se compone de:

**Ronda inicial:** Aquí cada uno/a de los y las participantes se presenta. Se trabaja con un objeto en común, por ejemplo, una mandarina. Se busca plantear consignas que tengan que ver con las características del encuentro y principalmente de quienes participan: deseos, motivaciones, búsquedas, etc. Comenzamos por develarnos como personas, para generar un clima de confianza y entrega total.

**Precalentamiento:** En esta etapa se comienza a trabajar con el cuerpo como materia. Se indaga en la movilidad articular, en el estado muscular, en la búsqueda de una energía apta para accionar. Ingresar a un cuerpo extra-cotidiano requiere de ciertos ejercicios, algunos siempre presentes como:

- Caminata por el espacio: Reconocimiento del espacio, apropiación. Una primera aproximación al trabajo de planos, recorridos, ritmos, velocidades, formas de caminar.
- Movimientos de articulaciones: Recorrido por todas las articulaciones rotándolas. Es un momento interesante para el desarrollo perceptivo corporal y el reconocimiento de la estructura ósea, base fundamental del movimiento y de la postura. Utilizados para ampliar las posibilidades articulares y para evitar lesiones.

- **Estiramientos:** Se pueden utilizar en esta primera etapa, dependiendo el grupo y sus cualidades físicas. Usualmente sirven para desconstruir la musculatura utilizada para la vida cotidiana.

**Ejercitación dramática:** En esta tercera etapa, vinculada al juego lúdico-teatral, el cuerpo aparece en situación dramática. Aquí quien coordina propone algún tópico sobre el cual se va a trabajar, convenido previamente por el grupo coordinador.

Los ejercicios trabajan sobre la creatividad, la imaginación, transformando el cuerpo cotidiano. Por ejemplo, se crean espacios imaginarios (como pueden ser, caminar sobre un piso de hielo o de fuego) para modificar el tono corporal. Se busca alterar los comportamientos *de todos los días*. Este momento es fundamental para abordar al teatro como ritual, como encuentro extracotidiano, donde las lógicas racionales se ven superadas por las lógicas particulares del encuentro.

Las y los participantes ponen en juego no sólo su imaginario, sus deseos, sino también las herramientas técnicas aprehendidas en un primer momento. La búsqueda de una presencia se combina por el trabajo de conciencia, de composición y de relación con el aquí y ahora de la propuesta dramática.

Dentro de este núcleo se encuentra una de las actividades fundamentales del taller: la improvisación. Lo concebimos como la puesta en funcionamiento de lo aprehendido con respecto a la parte técnica actoral. Pero también la entendemos como un momento único, sagrado, donde cada integrante pone en juego su mundo interior, sus más sinceros deseos y sus capacidades para la construcción colectiva. La entrega y las constantes propuestas de material forman nuestra búsqueda para con el grupo en esta instancia. Como también poder generar una presencia escénica que conlleve su propia lógica, su modo particular de ser y estar en el mundo.

Aclarando que cada encuentro es único e irrepetible, que se trabaja con un arte efímero y que la autenticidad de lo sucedido la brindan las personas que lo conforman, todo lo que podamos nombrar a nivel teórico-conceptual está signado por la práctica, ligado a desarrollar determinados ejercicios tendientes a construir experiencia. Por eso, si hablamos de encuentro, siempre hablamos de experiencias que realizar, que atrave-

sar y esa será la tarea fundamental del intercambio. Las herramientas y el trabajo particular en teatro nos convocan, tanto que nos colocan en otro comportamiento –extra-cotidiano– y que necesitan de las presencias para existir.

La instancia de reflexión y puesta en común de lo vivido encuentro a encuentro favorece la conformación de un lenguaje propio del grupo, que contiene lo que Pichon-Rivière llama Esquema Conceptual Referencial Operativo (ECRO). Este esquema se modifica y se termina de constituir con la intervención de cada participante, ya que cada persona individualmente tiene su propio esquema conceptual, su idea de mundo. La conformación de este lenguaje permite referirse a un modelo confeccionado por el grupo. La transformación y conformación de ese esquema se da en estas instancias de puesta en común donde, al referirse a lo que pasó, cada integrante problematiza y pone de relieve realidades particulares del grupo en proceso. La toma de decisiones en conjunto, a la hora de desarrollar la tarea, va construyendo formas particulares de trabajar, convivir, respetar, crear y hacer arte; lleva a la confección de una ética de trabajo en grupo.

### **Cuando el arte es compartido**

Fue una iniciativa grupal la propuesta, enunciada como una necesidad, de que el trabajo realizado hacia adentro como laboratorio en el taller pudiera ser compartido en el contexto barrial. En el marco de esos primeros quince encuentros, el grupo intervino con actuaciones en la plaza de Villa El Libertador para el festejo del Día del Niño, en una acción crítica que convoca el Hospital Príncipe de Asturias del barrio por la falta de recursos, y en la Marcha de la Gorra, actividad que se realiza desde hace siete años en la ciudad de Córdoba en contra del Código de Faltas provincial.

Para el grupo coordinador esto resultó un gran desafío, ya que veníamos de la escuela de teatro en donde la formación prevalece por sobre la urgencia de intervenir los contextos socio-culturales y políticos. Otro de nuestros grandes aprendizajes como grupo: el arte completando su ciclo. Cuando el arte es compartido, visibilizado, cuando se regala a otras y a otros.

Las pibas y los pibes nos ofrecían –una vez más– grandes aprendizajes, esta vez la necesidad de que las herramientas compartidas nos sean útiles para decir lo que se quiere *decir* (denunciar, gritar) transformando la violencia en arte.

Otra de las decisiones en conjunto fue la elección del nombre del grupo. Una de las actividades a realizar, como tarea de un encuentro a otro, consistía en pensar un posible modo de llamarnos. Una vez más Mariano, integrante del grupo de 16 años, nos sorprendió. Llegó al encuentro con un boceto de grafitis hechos en papel con el nombre “Tootemblu” dibujado. El resto del grupo lo comparte y decide que ese es el nombre que lo representa. Al paso de los encuentros surge una charla en donde Mariano nos cuenta que él se había inspirado en el Popol Vuh y, confundién-dose, escribe **Tootemblú**, nombre que representa al grupo de teatro comunitario de Villa El Libertador hasta hoy.

En el cierre de ciclo, cumplido el programa de los encuentros previstos, se realizó una actividad interdisciplinaria con todos los talleres que se realizaban en el centro cultural. Los talleres de murga, folklore, electricidad y teatro realizamos una muestra con público en donde asistieron familiares, vecinas y vecinos. También compartimos una instancia de dinámicas coordinadas por el grupo de teatro. El año terminaba y nuestro proyecto de trabajo en el barrio también. Una vez más, fue el grupo el que planteó el interés de seguir compartiendo estas instancias de encuentro y aprendizaje el año siguiente. Es así que el proyecto se sostiene en el tiempo a nivel extracurricular y autónomamente.

El grupo de teatro no cuenta con la subvención ni subsidio de ningún organismo gubernamental u ONG. Ni tampoco con vestuarios, maqui-lajes, luces, escenografía, equipos de sonido y transporte, entre otras condiciones materiales, que no son impedimento pero sí desafíos a la hora de producir. Asimismo, ese primer año el grupo realizó varias presentaciones con público, lo que muestra un imperante deseo de materializar la actividad del taller y la necesidad de hacer circular las producciones en la sociedad, entablar diálogos a puertas abiertas.

Al siguiente año, el grupo coordinador reafirma el modo de trabajo: una alternativa metodológica y pedagógica dentro del ámbito de la educación no formal. Un taller de teatro dictado en el Centro Cultural de Villa

El Libertador. Una propuesta radicada en el sur de la ciudad, lo que nos permite trabajar en pos del acceso a la cultura en los lugares más expuestos a la marginación y la desigualdad, aportando herramientas para reflexionar y accionar sobre las problemáticas sociales concretas y actuales, buscando el desarrollo de la persona de manera integral y como parte del grupo (como espacio de soporte contenedor).

En este sentido, nos interesa:

- Construir herramientas que permitan a los y las participantes atravesar una experiencia teatral, con capacidad para intervenir dramáticamente.
- Acercar recursos artísticos y pedagógicos que permitan enfrentar la realidad cotidiana desde una visión crítica, constructiva y creativa.
- Ampliar el uso cotidiano del cuerpo en presencia y conciencia.
- Llegar, haciendo uso de nuestro bagaje social y cultural, a una creación poética (puesta en escena) partiendo de esa realidad compartida en el contexto del taller, de esa crítica a nuestro espacio y tiempo que habitamos.

Durante 2012 se suma al trabajo en el barrio el grupo Alcachofa, conformado por estudiantes de cine de la Facultad de Artes, con el que se realiza interdisciplinariamente la producción del documental *Tootemblú*.

Esto implicó nuevamente un replanteamiento a nivel metodológico, ya que no sólo conformamos el espacio de trabajo las personas, sino que se sumaban los objetos (cámaras, micrófonos, luces) que responden al criterio de herramientas de trabajo, las cuales dialogaban con nosotros y nosotras en las instancias pedagógicas.

Esta búsqueda en conjunto con el grupo Alcachofa fue un gran desafío, ya que los operadores de encuentro a encuentro proponían diversas dinámicas para ver cómo dialogar: probando incorporarse a los ejercicios con sus cámaras y micrófonos, siguiendo las consignas propuestas por la coordinación; luego ubicándose como observadores, realizando registros. Este proceso fue muy rico, ya que las tareas de los grupos se fusionaron y no sólo hablamos y discutimos sobre herramientas teatrales, sino que lo audiovisual se hacía espacio. Estábamos inmersos e inmersas en un proceso interdisciplinario en donde actores y actrices pasaban a operar cá-

maras y micrófonos, inmiscuyéndose en el conocimiento más íntegro de la creación artística.

Finalizado el año 2012 se presenta en el Centro Cultural el documental *Tootemblú*, que en 2013 se reproduce en el Cineclub Municipal Hugo del Carril y en el Espacio INCAA de la Ciudad de las Artes. En el documental también se encuentran registros de los Encuentros de Teatro Comunitario con otros colectivos barriales, en Cabana (Las Desatadas), Bella Vista y Alberdi.

Estos encuentros nos enriquecieron y fortalecieron, ya que dejábamos de ser unas/os locas/os aisladas y aislados en un rinconcito del mundo, trabajando de un modo particular, para comenzar a visibilizar una red de grupos. Si bien cada uno posee sus particularidades y modos, hay otros tantos puntos de conexión a nivel dinámico, metodológico, pedagógico y político en estos espacios teatrales de construcción colectiva.



*Tootemblú en el Encuentro de teatro de vecin@s, Cabana.*

*Fotos: Sandra Siviero.*

El sentido de los encuentros, tanto hacia afuera (con otros grupos) como en la instancia de taller, reside en la riqueza del intercambio como

alternativa a la desigualdad de oportunidades en el desarrollo cultural y social de los individuos y grupos. Un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de interacciones distintas de las vigentes en este sistema. Espacios y tiempos diferentes, más libres, cuyos ritmos se contraponen al que impone la vida cotidiana, distintos de las “zonas de comunicación” dadas o impuestas. Consideramos el espacio de creación teatral como un organismo vivo y dinámico, en el que se ponen en circulación y se valorizan saberes de sectores de la población que son marginados socio-política y económicamente. Es la cultura, el arte, en nuestro caso específico el teatro, lo que nos posibilita abrir brechas de intercambio y encuentro, buscando trascender las visiones hegemónicas que imperan en nuestra época, como la exclusión, la negación de la otredad, de la diferencia y de la heterogeneidad. Trascender para buscar, para aprender, para compartir, para ser parte constructiva de los emergentes que nos atraviesan.

Con el paso del tiempo, los y las integrantes del grupo se han apropiado de las herramientas propuestas desde el espacio de la coordinación. La experiencia nos lleva a encarar la creación de nuevos espacios para las y los participantes, donde puedan desarrollar este rol. Un ejemplo del alcance específico de esta tarea son los talleres coordinados por integrantes de Tootemblú en los colegios Agustín Tosco y Amadeo Sabattini. Emergentes como estos nos hacen plantearnos la necesidad de que los saberes y los procedimientos que usamos para construir nuestras herramientas para afrontar la tarea se hagan explícitos y manifiestos.

En el comienzo del año 2013, el grupo se vio atravesado por diferentes movimientos:

I) Redefinición del lugar, compromiso y relación que el grupo iba a mantener durante el año con el espacio que habita –el Centro Cultural– y la asamblea organizativa que en éste se realiza (aún indefinida).

II) Cambio del día del taller, que había sido sostenido desde su creación en 2011. (De los miércoles de 19:30 a 21:30 se pasó a los jueves).

III) Cambio de dinámica y funcionamiento del grupo coordinador.

Con estas transiciones exponiéndose, pudimos definir desde el grupo coordinador un objetivo en común: esforzarnos a lo largo del año para acercar y compartir la mayor cantidad de información posible vinculada a

herramientas pedagógicas y metodológicas que se ponen de manifiesto en los encuentros, de manera tal que nuestra presencia no sea imprescindible para el funcionamiento del taller y el grupo. Es nuestro deseo que el grupo siga funcionando con o sin nosotros y nosotras. Y que los y las integrantes de Tootemblú hagan suyas las herramientas compartidas para seguir sosteniendo en el tiempo esta instancia de encuentro, intercambio, crecimiento y aprendizaje.

Debido a situaciones personales y falta de sustento económico, la coordinación modifica su funcionamiento, tratando de garantizar la presencia como mínimo de dos integrantes del grupo coordinador en el taller, para seguir manteniendo los roles rotativos de coordinador/a y cronista. Apelando a la posibilidad de ser, eventualmente, tres personas por encuentro para no perder la dinámica de trabajar también a la par del grupo, asumiendo las dinámicas que plantea el coordinador o la coordinadora del encuentro y así facilitar el trabajo con los emergentes. Esta es una nueva dinámica, que aún debe ser aceptada. Algunas/os integrantes del grupo coordinador se proponen abordar otras tareas que le competen al grupo y que no estábamos pudiendo gestionar, como el sustento económico (aún sin resolver, ya que diversas instancias a las que hemos querido apelar no contemplan proyectos colectivos con estas características).

Este año fue muy particular, ya que parte de las y los participantes que habían asistido desde el inicio por diversas razones dejaron de hacerlo. Cuando la ausencia tenía que ver con un problema personal, en ocasiones el grupo se involucró desde la contención, retomando el contacto con la compañera o el compañero, informándole lo que el grupo iba realizando en el taller, acordando una visita a su casa. En otras, la elección de no asistir más nos excedía. El colectivo siguió conservando la característica de grupo abierto, por lo cual se incorporaron nuevos compañeros y compañeras, incluidos niños y niñas. También recibimos visitas intermitentes de viajeras y viajeros, que pasaban y compartían un encuentro, también estuvo esa persona que quizás se acercó una vez y no volvió más.

A mediados de año, Tootemblú es invitado a presentarse en la inauguración del Ateneo Anarquista (un espacio cultural que se abre en la ciudad de Córdoba), una experiencia muy enriquecedora que nos permitió poner en juego recursos de estructuras dramáticas que antes no habí-

amos hallado, por la característica particular de que no siempre éramos las mismas personas quienes estábamos al momento de presentarnos al público. Consideramos un hallazgo trabajar sobre situaciones concretas y roles intercambiables, lo que nos daba la libertad de ocupar diversos lugares de acuerdo a lo que demandara la situación dramática, por lo que no se trabajó sobre personajes únicos y fijos, sino justamente sobre roles intercambiables.

En esa ocasión en el ateneo se abordaron, a través del teatro, las problemáticas del consumo, la precarización del trabajo, la discriminación, la exclusión, la represión por el Código de Faltas y el abuso de autoridad. También el público estuvo invitado a intervenir hacia el final, ya que éste no era un final cerrado, sino que actrices y actores congelábamos una pose como estatuas y uno de los integrantes del grupo se presentaba al público diciendo: *“Esta es una realidad que vivimos, nosotros y quizás ustedes, y que no nos gusta. Los invitamos a transformar esta situación”*. Luego, se explicaba que se podía intervenir la escena modificando –volviendo a esculpir– los cuerpos de actores y actrices que denunciaban la opresión, proponiendo una transformación.

Al finalizar la presentación nos saludamos con espectadores y espectadoras, uno de ellos se presenta como “Cacho” y nos pregunta en qué espacio del barrio Villa El Libertador estábamos trabajando. Le comentamos del centro cultural. Él nos cuenta que trabajaba en los 70 con el grupo que luego creó el centro cultural. En ese momento nos quedamos anonadados y no pudimos hacer más que invitarlo a que se acercara un día de taller y quedarnos con su contacto. Pasados unos días, una parte del grupo decidió emprender el viaje para encontrarse con Cacho en el monte, donde nos había contado que vivía. Nunca llegamos, pero él recibió las noticias de nuestra búsqueda y el siguiente jueves nos visitó en el centro cultural. Allí nos siguió ampliando los datos de esa otra historia: una historia oral, la historia que no está escrita, la historia que no es la de los vencedores.

Otra de las presentaciones que realiza Tootemblú este año es nuevamente en la Marcha de la gorra, contra el Código de Faltas provincial que afecta principalmente a los sectores excluidos y criminalizados. Muchas y muchos integrantes del grupo recibimos sistemáticamente abusos de poder, a veces sólo por caminar, o mirar, o por la cara, o por la ropa, o por

la gorra.

A fines de noviembre de 2013 nos visita desde Buenos Aires, barrio Los Sauces, un grupo de teatro comunitario llamado Ludicorporales, quienes sabían de nosotros y nosotras por el documental *Tootemblú*. Realizamos dos días de actividades, en donde compartimos experiencias, anécdotas, comidas, dinámicas que trabajamos en conjunto. Para nuestra sorpresa, los ejercicios se parecían. Ambos grupos nos compartimos modificaciones de los mismos, modos de profundizar o reinventar alguna dinámica que el otro grupo no había experimentado. Ambos grupos movilizados e incentivados por la alegría de sabernos en diferentes lugares trabajando de maneras parecidas. El cierre del encuentro lo realizamos con actuaciones de ambos colectivos en la plaza de Villa El Libertador.

Para finalizar, me gustaría compartir algo en torno al modo en que el grupo se autoevalúa, para seguir trabajando en aquello que se reconozca necesario. Proponemos una forma de (auto)evaluación que se construye por todas y todos los integrantes del grupo, que se promueve de encuentro a encuentro, más allá de la evaluación y balance de final de año.



*Tootemblú, diciembre de 2012.*

Para llevar a cabo este proceso se consideran los objetivos del taller – trabajados de manera explícita en el colectivo –, el tratamiento de los emergentes y lo alcanzado mediante la actividad. La reflexión se lleva a cabo generalmente en la ronda de cierre; se dispone un momento particular para que cada uno y cada una de las integrantes pueda evaluar su participación y las demás personas que conforman el grupo.

La evaluación es confeccionada por el conjunto, y desde el grupo coordinador proponemos que entre todas las miradas que surjan a la hora de la evaluación se contemplen ejes como:

1. Inclusión de los emergentes en la coordinación de dinámicas del grupo.
2. Visibilización y tratamiento en grupo de las diferentes situaciones conflictivas que emergen del trabajo en cada encuentro.
3. Identificación de los hallazgos personales y grupales en la instancia de aprendizaje.

En el último encuentro de este año sucedió algo particular: nos desencontramos entre los miembros del grupo. Quizás se nos adelantaron las vacaciones. Tal vez el momento de cierre se propuso muy al final del año. Una de las características que más me ha movilizado siempre en el tránsito por Tootemblú es lo impredecible de los sucesos. Justo ese día Cacho se había acercado a saludarnos; como no estábamos trabajando con el grupo, nos quedamos charlando en la vereda del centro cultural. Al rato se suma Hugo, y al paso de quince minutos llega otra persona, un poco más alta que yo, de pelos negros y creo que bigotes. Ese personaje resultó ser Lito. Desde que llegamos al barrio fue un nombre que conocíamos de palabras nomás. Nos contaban que él era el único que aún vivía en el barrio de las cinco personas que integraban el Studio I, pero nunca supimos cómo encontrarlo. De ese grupo fundador, tres integrantes fueron desaparecidos por la última dictadura militar, otro se había exiliado. Ese era Lito, una vez más no pude hacer mucho más que observar, escucharlo y no poder creerlo.

Cacho habló por nosotros/as y le contó que estábamos trabajando ahí, y que estaba sorprendido porque, cuando nos vio actuar en el Ateneo Anarquista, lo sorprendieron las coincidencias con el teatro que ellos realizaban en los 70: construcción colectiva, teatro corporal, crítico, político,

circular y participativo. Luego de esos cruces de palabras, ellos se sumergieron en lo que los convocaba, ver si después de tantos años se organizaban para reactivar su participación en el centro cultural. Con la organización del carnaval del barrio y por el acotado tiempo, no lo resolvieron en ese momento, pero acordaron volver a juntarse.

Esa fue mi experiencia de último día, impredecible, inesperable, movilizadora y esperanzadora. Del año que viene no sabemos, futuro incierto y, como dicen por ahí: *se hace camino al andar*.

## **Material anexo: Insumos para compartir, reflexionar y poner en práctica**

### **Cuerpo y entrenamiento**

Partiendo de la noción de eje (como *una varilla que atraviesa un cuerpo giratorio y le sirve de sostén en el movimiento*),<sup>16</sup> es posible identificar al cuerpo como el eje que centra nuestra actividad. El cuerpo como materia viva y dispuesta a desarrollarse por medio del entrenamiento. El cuerpo como instancia primera de encuentro, de creación, de descubrimiento, de pensamiento integral. Un cuerpo que nos abre las puertas a otro modo de estar, movernos y decir. Desde y con el cuerpo nos zambullimos en el espacio de la creatividad.

El entrenamiento creativo, expresivo es una invitación a redescubrir nuestros huesos, a redescubrir qué materiales físicos, sensibles nos componen, y cuáles son los obstáculos, limitaciones y expansiones que como actores y actrices podemos atravesar. El entrenamiento artístico es una invitación a reconfigurar lo establecido como parámetro natural socializador que se encuentra alojado en el cuerpo.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, a la hora de pensar y planificar el proceso creativo, el entrenamiento artístico, decidimos organi-

---

<sup>16</sup> *Diccionario Cúspide de la lengua española*, 3° edición. Everest, España, 1964.

zarlo a partir de lo que reconocemos como elementos centrales del acontecimiento teatral: I) el trabajo sobre sí mismo/a; II) el trabajo sobre lo grupal, y III) el trabajo sobre la composición dramática. Estas dimensiones, que se presentan como un todo integrado y articulado en la escena, en los entrenamientos se trabajan principalmente en módulos diferentes y progresivos de contenido, a través de diversas dinámicas y ejercicios teatrales, y se sintetizan luego en las improvisaciones y producciones escénicas.

Los materiales con los que actores y actrices construyen sus obras son de lo más diversos. A lo largo del proceso creativo y a partir del entrenamiento, van pudiendo reconocer y trabajar tanto sobre los diferentes elementos que componen la escena, como sobre la totalidad del hecho artístico, que es mucho más que la suma de sus partes.

Nos interesa acercar un recorte (siempre arbitrario) de algunos contenidos trabajados, tal como fueron pensados y organizados, insistiendo siempre en su carácter de guía experimental y no de receta, ya que cualquier planificación, dinámica o ejercicio tiene que estar abierto a los emergentes grupales.

De la misma manera, señalamos que el trabajo sobre sí misma/o, el trabajo con las demás personas y la relación (individual y colectiva) con el espacio escénico permite especificidad y profundización en los contenidos siempre y cuando se reconozcan como indivisibles entre sí en la experiencia. Los diferentes planos que hacen a la escena se entrelazan y conectan, sólo funcionan y tienen sentido articulados entre sí. Podemos dividirlos, clasificarlos y nombrarlos. Asimismo, están entrelazados y se alimentan mutuamente como las diferentes partes de los árboles. Son tan importantes las raíces –escondidas debajo de la tierra, ocultas a nuestros ojos– que sostienen y alimentan, como las hojas y frutos que salen hacia afuera, de cara hacia la luz.

## **Módulos y contenidos**

### **Módulo 1: El trabajo sobre sí mismo/sí misma**

Contenidos:

## ● *La materialidad del cuerpo*

*Conciencia corporal.* Desarrollar la percepción corporal, la sensibilidad a las transformaciones y mutaciones de la materia corporal, el pulso interno. Reconocimiento extra-cotidiano del cuerpo como herramienta de trabajo.

*Relajación.* Liberar las tensiones de los músculos que exceden a las necesarias, ya que intervienen dificultando la acción.

*Respiración.* En relación con el ritmo interior, su reconocimiento y sus resonancias. Un breve recorrido por los diferentes tipos de respiraciones, dependiendo de la zona del cuerpo afectada: abdominal o baja, central y torácica.

*La voz.* Reconocimiento de la voz como elemento expresivo, sus distintas coloraturas y texturas. Diferenciación de los resonadores corporales. Relación con el tono corporal y la respiración. La voz puesta en función de un cuerpo ficticio, búsqueda en lo que se dice y cómo se dice.

*Dinámicas del movimiento.* Búsqueda e identificación de distintas cualidades de movimientos para lograr una acción teatral. Implica el uso creativo del cuerpo, una renovación en las formas captando niveles narrativos y lúdicos.

*Pre-expresividad.* Tomando como referencia la antropología teatral, abordamos el trabajo individual de actores y actrices que conducen a un comportamiento extra-cotidiano (Natya-dharmi y Loka-dharmi). Mediante consignas como “qué se debe hacer” y “cómo se ha hecho”, se apela la capacidad de reconocimiento de la propia expresión. Se utilizan metáforas teóricas como la *arquitectura del cuerpo* para identificar tanto la arquitectura interna (¿cómo me siento?) así como la externa (¿qué se percibe?), construida a partir de una variada gama de energías, posiciones y movimientos corporales. Así también se organiza un trabajo y entrenamiento en torno a las diversas cualidades de la energía corporal: lo fuerte, duro, vigoroso; lo delicado, blando, tierno. Se realiza un entrenamiento sobre las variaciones de energía del cuerpo a partir de consignas y acciones concretas: sostener, soltar, máxima velocidad, etc. Se trabaja para visibilizar la propuesta en el cuerpo, en el rostro y la mirada, generar un

tipo específico de comportamiento.

*Deshacerse de la máscara cotidiana y los gestos mecánicos.* Trabajar tensiones en el gesto de la cara que liberen a la “máscara” de su modo convencional para generar expresivamente una ruptura para con lo cotidiano y una confección consciente en lo ficcional.

- **Relación con y dentro del espacio**

*Posiciones y disposiciones.* Reconocimiento y percepción de las dimensiones, texturas, colores presentes en el espacio físico en el que se trabaja. Relaciones proxémicas con las demás personas que habitan el espacio y con los objetos. En palabras de Stanislavski: “un actor, como un niño pequeño, debe aprender todo desde el principio. A mirar, a caminar, a hablar...”.

*Composición de la atmósfera de trabajo.* A través de recorridos por el espacio se trabaja la concentración y presencia por medio de diversas consignas. Se trabaja en torno a las diferentes velocidades que pueden adquirir dichos desplazamientos (caminata lenta, corridas, detenciones), los diferentes planos que puede ocupar el cuerpo en el espacio (alto, medio, bajo) y las diversas direcciones que pueden adquirir los recorridos (en línea recta, en diagonal, de izquierda a derecha, etc.). Este tipo de entrenamiento aporta al reconocimiento y trabajo con elementos que hacen a la composición rítmica de la escena.

## **Módulo 2: El trabajo ligado al grupo**

Contenidos:

- **La relación con otros y otras**

Comunicación. Interacción, diálogo (escuchar-proponer), desde la palabra y el cuerpo. Incluye en toda su magnitud el encuentro entre pares: reconocerse como tales, trabajar los pre-juicios, brindar y brindarse espacio,

generar un clima de confianza, concentración y respeto a la diversidad y heterogeneidad que caracteriza a cada grupo.

*Articulación de tópicos.* Improvisaciones libres y guiadas. Trabajo en torno a las intervenciones durante el desarrollo de la situación escénica: leer lo que sucede; atención a las propuestas que se van sucediendo con la intervención de cada compañero o compañera; reconocimiento de los roles que se van estableciendo, de los elementos que componen la propuesta escénica.

*Relaciones proxémicas.* Equilibrio espacial. Trabajo en torno al movimiento y el equilibrio dinámico del espacio. Relaciones de los movimientos en el espacio: líneas de tensión, fuerzas centrípetas y centrífugas.

### **Módulo 3: Composición y confección**

Contenidos:

*Composición.* Unificar la propuesta en un solo punto o plantear simultaneidades. Trabajo en coros, dúos, solistas. Sostener la tensión en un punto o en varios.

*Confección.* Luego de atravesar la experiencia y de haber obtenido material expresivo, conformar una partitura escénica, una posible escena. Sobre ella podremos volver con la intención de aclarar la propuesta, pensando el trabajo sobre la repetición. De este modo, es el cuerpo el que crea también lo dicho, mediante la partitura de acciones. Es una confección sobre lo que emerge como expresión. No hay una idea suprema ni exterior, ni *a priori* que se establezca desde fuera, sino una fuerza creativa colectiva que busca encontrar formas estéticas de expresión. Un lugar desde donde decir lo que queremos decir.

Todos los planos a trabajar conducen a preparar al actor o la actriz para poder “habitar” una situación escénica. Entendiendo por el habitar, la presencia en un aquí y ahora que combina en un todo orgánico el pensamiento, la emoción y el cuerpo.

## De la experiencia extensionista **El teatro de las cuales caras, al equipo de investigación sobre teatro social y comunitario**

**Victoria Rubio**

2010-2012

### **Un proyecto de extensión: *El teatro de las cuales caras***

En 2010 formulamos junto con una compañera, Lucía Mariana Martínez, un proyecto de extensión universitaria que reunía dos propósitos: encontrar el teatro en el cruce con la realidad cotidiana, por un lado, y debatir junto con los vecinos de barrio Altamira en torno al discurso de la *inseguridad*, por el otro.

Teatralizamos, hicimos teatro en la periferia de la ciudad, una vez a la semana, en un centro vecinal de barrio Altamira, con un grupo que llegó a contener a más de una docena de niñas de todas las edades, dos adolescentes y una adulta mayor.

Junto con Lucía Mariana Martínez (reciente Licenciada en Teatro) emprendimos un proceso de vinculación con la comunidad de padres, madres y vecinos/as de la zona, al igual que con distintas instituciones (espacios de promoción de los DDHH, hogares, fundaciones y centros para la tercera edad, jardines de infantes) con las que articulamos e intercambiamos objetivos, actividades y sobre todo mucho convivir.

En este primer intento de cruzar la realidad con el teatro que llamamos ***El teatro de las cuales caras*** justificamos la recurrencia al teatro como un

“conocimiento específico”, valorando la capacidad de este arte para intervenir en la vida cotidiana de una comunidad e invitarla a pensar, reflexionar y hablar sobre sí misma, a través de un lenguaje que puede ser aprendido y utilizado por cualquier persona.

La demanda identificada en el entorno estuvo relacionada a la carencia de espacios de encuentro y recreación gratuitos en el barrio que propiciaran el juego, la vida en común, los espacios comunitarios. A partir de estas problemáticas surgió la propuesta de indagar en las distintas representaciones sobre el barrio, con la intención de problematizar la imagen mediática hegemónica que, hasta no hacía mucho tiempo, había caracterizado a barrio Altamira como una zona peligrosa y delictiva, sobre todo a partir del homicidio de Ricardo Iriarte, ocurrido en enero de 2007, cuya causa llegó a ser noticia en los medios de comunicación locales, hasta agosto de 2008, momento en que se dictó la sentencia al acusado, también vecino del lugar.

Teatro y ciudadanía se encuentran en un proyecto que se propone hacer común la experiencia creativa y la diversión a través del juego, al tiempo que busca situarnos en las coordenadas del aquí y ahora de la realidad cotidiana para analizarla, buscando comprenderla con mayor claridad, habilitando transformaciones posibles, apostando por la construcción y el desarrollo de redes de contención social creativas.

## **Mejorando las risas**

*El teatro de las cuales caras* encontró su misión en una payasada muy divertida a la que el grupo de niñas que integraban el taller de teatro nombró *Mejorando las risas*. Esta consistió en una escena corta en la que unas payasas disfrazadas de leonas asustaban y enojaban a unas desprevenidas exploradoras que, ávidas de venganza por el mal trago que les habían hecho pasar estas payasas, las perseguían por todo el escenario. Hasta que la entrada de “La abuela Estrella” resolvía el conflicto, con una reflexión sobre la amistad que lograba dejar pensando a todo el grupo, que expresaba sus buenas intenciones y se amigaba. Esta representación siempre nos pareció una metáfora que las niñas crearon en torno a una realidad

común y compartida por el grupo: las peleas entre amigas y vecinas. De modo que el teatro logró su cometido en aquella ocasión, haciendo posible por medio del arte ensayar soluciones a partir de la puesta en escena de conflictos y temáticas de interés para el colectivo.

*Mejorando las risas* fue el momento más “teatral” del grupo, ya que las niñas se presentaron con esta escena corta primero en la escuela a la que asistía la mayoría (Estanislao Learte), y luego en una jornada organizada para celebrar el Día del Niño, a cargo de una comisión de vecinos y vecinas.

Nuestra búsqueda extensionista y nuestra ocupación por problematizar el concepto de “inseguridad” fueron aceptadas e incorporadas orgánicamente a la vida del grupo, cumpliendo con nuestro objetivo de que el teatro fomentara la reflexión en el marco de la producción de un fenómeno poético.

### **Una iniciativa vecinal**

A través de la actividad de impacto *Cine en el barrio*, que se puso en marcha en el mes de mayo de 2010 en distintos centros de jubilados y pensionados, logramos acercarnos a los vecinos de barrio Altamira y sus alrededores (es decir, San Vicente, Acosta y Empalme). Gracias a la modalidad elegida de cine continuado se propiciaron en las funciones instancias de diálogo con la comunidad de adultos/as mayores y sus nietos/as (niños y niñas entre cinco y trece años de edad). En ese contexto nos fue posible advertir la demanda por nuevos espacios de encuentro y de interacción social, donde poder conocerse y reconocerse, al tiempo que circulaba la preocupación compartida por “la creciente inseguridad” y “el aislamiento” de vecinos y vecinas.

Buscando responder a estas inquietudes identificadas a través de la actividad de impacto, surge la iniciativa de convocar al teatro y su capacidad creativa transformadora, para la conformación de un **elenco-taller** de vecinos-actores en barrio Altamira, proponiendo a la comunidad (los adultos mayores, los niños y niñas) un rol protagónico como sujetas y sujetos creadores y transformadores de la acción dramática. La acción teatral fun-

ciona como dispositivo análogo a la realidad cotidiana desde un enfoque lúdico y creativo, en vista de ensayar posibles soluciones a problemáticas concretas, debatir proyectos de cambio, fomentar la cultura del encuentro y la recreación, analizar aquellos aspectos de la vida cotidiana que nos preocupan; en resumen, entrenarse para la acción real, es decir, la vida política de participación ciudadana. Nos interesaba especialmente vincular a la Universidad Nacional de Córdoba, como universidad pública, con la sociedad de la que forma parte, alimentando el carácter extensionista de la Universidad; propiciar un diálogo en el que nuestros conocimientos e inquietudes se complementen con los saberes, las necesidades y demandas de otros y otras.

En un intento por entender las claves de lo que vivimos e incidir en nuestra realidad inmediata, buscamos abrir espacios que nos permitieran reflexionar en torno a la construcción de alternativas políticas creativas, surgidas entre el pensamiento y la acción, que aportaran a un proyecto de país futuro; y apostamos, desde la Universidad, a un nuevo modelo de cultura social, que se asiente en una interacción cooperativa y que tienda lazos que permitan sostener vínculos en el tiempo.

### **Teatro de vecinas y vecinos**

Entendemos al teatro comunitario como una forma de organización y creación ciudadana donde poner en escena el cuerpo expresivo. Un teatro a través del cual un grupo de personas pueda pensar-se y reflexionar sobre las distintas situaciones que les atraviesan, construyendo una voz diversa y colectiva. Decidimos sumarnos a la iniciativa del Espacio para la Memoria Campo de la Ribera, acercando a la comunidad de la seccional quinta (zona a la que pertenecen barrio Altamira y alrededores) actividades de cine-debate.

Los ciclos de cine se desarrollaron durante 2011, algunos se realizaron en el ex centro clandestino de detención, exterminio y tortura Campo de la Ribera, en una acción pensada desde un enfoque interdisciplinario. Nos propusimos aportar a la revalorización del rol ciudadano de adultas y adultos mayores, de niñas y niños, construyendo desde la integración social, el

trabajo cooperativo y la práctica comunitaria mediante la práctica artística.

### **Re-conocer el territorio**

Esta experiencia de un proyecto político, territorial, solidario, social, inclusivo, cuyo principal objetivo fue socializar la experiencia del juego teatral y creativo, a través de la cual la comunidad de barrio Altamira pudiera pensarse a sí misma y reflexionar sobre cuestiones que considerara importantes, logró una continuidad de un año. Durante ese período (2011), recorrer el barrio nos condujo a reconocer un territorio caracterizado por la impotencia política de las vecinas y vecinos, por el miedo a la delincuencia juvenil, la marginalización urbana (necesidades básicas insatisfechas, escasas ofertas culturales, pocos medios de transporte disponible, acceso restringido a la educación), el narcotráfico y la peligrosidad de transitar la vía pública en determinadas zonas.

Con cada trayectoria realizada, yendo de un lugar a otro, atravesando las casas precarias, la basura de los asentamientos periféricos, las calles de tierra, los gritos y las amenazas entre vecinos/as, el silencio del Cementerio San Vicente, entramos cada vez más y más en una realidad enigmática que tanteábamos a ciegas, intuyendo el significado de los relieves, pero sospechando de la textura de las formas. Reconocimos en esa realidad el paisaje de aquella pintura que los medios de comunicación y la opinión pública llamaban “inseguridad” sabiendo, sin embargo, que había en esa imagen una realidad mucho más amplia que aquella que la justicia y los medios de comunicación habían ofrecido. Identificamos unos sujetos fuertemente “sujecionados” a la clase, al género, a la estigmatización social, a la marginalidad, al control.

### **Mi lugar como hacedora-investigadora teatral**

En mi trayectoria como teatrera, elijo participar en proyectos artísticos e investigativos que me interpelen políticamente y que apuesten a lo co-

lectivo y comunitario. Continúo promoviendo la práctica cultural teatral en la vida urbana, como tallerista de un grupo de adultas mayores.

Desde 2012 formo parte del proyecto de investigación “Teatro social y comunitario. Talleres y grupos. Cuatro experiencias paralelas en construcción en Córdoba, Argentina”, radicado en el CePIA y dirigido por María Mauvesín, cuyo objetivo general es dar cuenta de las experiencias, los puntos en común, los dispositivos y las metodologías que tejen a talleres y grupos de teatro comunitario en cuatro zonas específicas de la provincia de Córdoba: barrios Villa El Libertador, Oña, Sol Naciente y la zona de Cabana, Unquillo.

En el proyecto que conformamos nos preguntamos: ¿el teatro puede cambiar el mundo? Tomando las palabras del director teatral brasileiro Augusto Boal, acercamos un indicio de respuesta posible: *“Tenemos la obligación de inventar otro mundo porque sabemos que otro mundo es posible (...). El teatro no puede ser solamente un evento, ¡es forma de vida! Actores somos todos, el ciudadano no es aquel que vive en una sociedad: ¡Es aquel que la transforma!”*.

Mi reciente incorporación al equipo de investigación sobre teatro social y comunitario me ha incentivado a seguir descubriendo nuevos horizontes en el *teatro de vecinos para vecinos*, como lo enuncia Edith Scher en su libro del mismo nombre. Me interesa que, desde nuestra universidad, podamos continuar multiplicando la experiencia teatral comunitaria, el intercambio voluntario entre las comunidades, sus instituciones, los y las estudiantes universitarias. Esta experiencia construye espacios creativos de encuentro y reflexión, donde la libertad y la espontaneidad se encuentran a su vez contenidas en la planificación, puesto que cada proyecto tiene objetivos, tiempos estimados, metodologías y espacios de permanente evaluación y reelaboraciones. El aprendizaje resulta continuo y enriquecedor, y se vale de herramientas construidas tanto fuera como dentro de nuestra institución (antes Escuela de Artes, hoy Facultad).

Dentro de las herramientas teóricas con las que contamos, destaco en mi trabajo: la poética teatral política de Augusto Boal y los manuales de entrenamiento actoral de la antropología teatral aprendidos con Raúl laiza en seminarios curriculares, que me permiten habilitar fundamentalmente el cuerpo expresivo y pre-expresivo a través del ritmo, la imitación de mo-

vimientos animales, el canto coral. La idea específica del coro, a su vez, me remite a la descripción que hace Marcela Bidegain en su libro *Teatro comunitario*; aprender una canción en grupo, a coro, en el espacio de taller es una experiencia antropológica alejada de las propuestas del individualismo, el ostracismo, el solipsismo que se practica en las calles, en los colectivos, en las escuelas. El canto coral es una herramienta de entrenamiento actoral, a la vez que un ingrediente del teatro comunitario, que busca “fortalecer el sentido solidario” en el acto de compartir la voz con los demás, “entre todos”. José Luis Valenzuela en *Antropología teatral y acciones físicas* le llamaría *tecnologías del yo*, citando a Foucault, asumiendo que algunas herramientas del trabajo del “actor” consisten en mecanismos puestos en práctica para la transformación, para la transmutación, para el despertar de la duda, de la certeza, de la sospecha sobre la noción de “realidad”, primero que nada, y para transitar la búsqueda y el descubrimiento de la propia creatividad, entendiendo que todos y todas podemos ser artistas. Es como decir: cualquier persona puede actuar, todos/as somos creativos/as, el arte no es una especialidad sino un elemento, una posibilidad de los seres humanos. La creatividad descansa en los símbolos que representamos, en los inventos que hacemos, en las formas que construimos, y se manifiesta al habilitar los canales de expresión creativa que la vida cotidiana en sociedad, aquí en Córdoba, no siempre tiene incorporado.

### **Otro intento: el taller de teatro comunitario en Río Ceballos**

A principios de 2013, el Centro Cultural Cooperativo Casa Azul lanzó una convocatoria a proyectos de taller en la que presenté una nueva iniciativa: un taller de teatro comunitario para los vecinos de Río Ceballos, donde problematizar en torno a la crisis hídrica que afecta a la región de las Sierras Chicas de Córdoba. El proyecto fue aprobado por el centro cultural y estuvo vigente por dos meses, incluso participamos en una jornada al aire libre que se realizó el Día del Medio Ambiente, en junio de este año 2013, compartiendo juegos y ejercicios teatrales, debates y charlas de opinión acerca del agua con quienes se interesaron por el espacio. La pro-

puesta no logró, de todos modos, gran convocatoria y en poco tiempo se acabó el entusiasmo por continuar, ya que los integrantes dejaron de asistir.

Creer que todos y todas podemos ser artistas, que cualquier persona posee capacidad creativa es el aporte fundamental tanto de la *pedagogía*, en el caso de Freire, como del *teatro*, en el caso de Boal, *del oprimido*. Esto quiere decir que el conocimiento es una posibilidad de acción y creación presente en cada uno y cada una de nosotros/as, el desafío es despertarlo a partir de la curiosidad.

El sentido social, político y cultural del teatro en tanto práctica artística transformadora se asienta sobre la pretensión de que lo que se ensaya en el juego teatral se contagie a la vida política de la sociedad y habilite reflexionar en torno a las relaciones sociales, a las problemáticas compartidas que perjudican la vida en común. El cambio se produce, el teatro transforma, afecta a las personas, al actor, al vecino y a la vecina, al vecino-actor y a la vecina-actriz, a cualquiera que se atreva a participar.

# Teatro: talleres comunitarios e investigación

**Brenda Rosencovich**

2012-2013

## **Nosotras, el equipo de investigación**

Distintas historias, diversos barrios, diferentes comunidades de la provincia de Córdoba se han encontrado en el proyecto de investigación “Teatro social y comunitario. Talleres y grupos. Cuatro experiencias paralelas en construcción en Córdoba, Argentina”. Experiencias teatrales de distintos lugares, ciudades, barrios han tenido la oportunidad de entrelazarse a lo largo de dos años, por medio de un grupo de mujeres investigadoras, dedicadas al teatro social y comunitario.

Reunidas mensualmente en el CePIA de la Facultad de Artes construimos un espacio colectivo de intercambio y aprendizaje, fructífero tanto para el proyecto de investigación en sí mismo, como para la práctica realizada en cada territorio particular. Un lugar de encuentro, de puesta en común, un espacio generador de lazos para proyectar, crear y fomentar el teatro social y comunitario de nuestra provincia.

Este año 2013 incorporamos un rol interesante para nuestra dinámica de trabajo: dos de las integrantes serían las encargadas de sistematizar las reuniones y debates. Nuestras compañeras se propusieron orientar la producción escrita y esquematizar algunas de las ideas que daban vueltas a nuestro alrededor, trasladando la práctica de las sistematizaciones a las experiencias de grupos y/o talleres teatrales de cada una de nosotras, con el

interés de generar material para una futura publicación.

Luego de dos años de investigación, nuestro objetivo es finalizar el proyecto con un libro, donde compartiremos nuestros procesos con todas las personas que estén interesadas en el tema, acercando saberes, información, preguntas, todo lo aprendido durante este recorrido.

## **Experiencias teatrales en el centro de jubilados y pensionados de Los Granados**

El centro de jubilados de barrio Los Granados lleva veinte años formando parte de manera fuerte y muy presente de la vida del barrio. Se trata de un espacio donde se promueven los derechos, la participación y el encuentro de los adultos y adultas mayores. Desde sus inicios hasta la actualidad posee más de mil afiliados que han pasado por la institución, quienes almuerzan todos los días ahí, se reúnen, realizan talleres, comparten y se acompañan en el camino de la tercera edad que están transitando.

Las y los jubilados realizan viajes, organizan fiestas, juegan al ping-pong, al tejo, tienen computación, actividad física, teatro, salud mental, folklore, tango, yoga, ajedrez, junto con otras actividades de la salud.

Se juntan de lunes a viernes todos los mediodías a almorzar en el centro de jubilados. El espacio del mediodía es muy importante, ya que ninguno/a come solo/a; charlan, se divierten, esperan alguna actividad de la tarde (o regresan luego para alguna actividad de la mañana), siempre en compañía.

El centro de jubilados se organiza a través de una comisión directiva, donde cada persona tiene un rol, aunque se intenta tomar las decisiones de manera horizontal, consensuada.

Este espacio tiene un fuerte potencial en el barrio, todo el mundo lo conoce y asiste a distintas actividades abiertas al público, como por ejemplo, locreadas, cumpleaños del centro, fiestas de fin de año, etc.

Todos los años a fines de noviembre se realiza la fiesta de fin de año, donde los talleres muestran algo de lo realizado durante ese ciclo. Desde hace mucho tiempo, Los Granados corta la calle del centro de jubilados y

realiza la fiesta en la calle. El centro cuenta con una entrada que tiene una rampa para personas con movilidad reducida (considerando que es bastante elevado del nivel del piso) y cuenta con un escenario de material dispuesto para las distintas actividades del lugar.

## **El taller de teatro**

El taller de teatro dentro del centro de jubilados tiene como objetivo principal crear un espacio de pertenencia donde todos los integrantes puedan encontrarse de la misma manera, compartiendo sus problemas y las cosas que sienten que no están bien dentro de la sociedad. Se propone llevar a escena todas estas sensaciones, ideas y problemáticas, poder debatir al respecto en un espacio colectivo.

El grupo se conforma por alrededor de diez jubilados/as entre 65 y 87 años de edad y una coordinadora, que se reúnen todos los viernes a las 16 en el centro de jubilados. El grupo es estable y mixto, si bien la mayoría son mujeres.

El taller está pensado para todos los afiliados y las afiliadas del centro de jubilados, y está abierto además a la posibilidad de que participen personas cercanas al lugar, vecinas y vecinos de otras edades.

A la hora de pensar temáticas a trabajar en el taller de teatro, hay algunas orientaciones que vienen desde el PAMI (Programa de Atención Médica Integral del Estado, quien paga los honorarios de los talleres), otras que propongo como coordinadora y otras que proponen los/as participantes.

Con respecto a la estructura de trabajo y funcionamiento, nos vamos adaptando a las distintas propuestas que surgen desde el centro de jubilados, como por ejemplo, el festejo de los 20 años del centro, el día del amigo, etc. Tomando como guía el cronograma de actividades, nos proponemos armar escenas para mostrar a todos y todas quienes forman parte de la institución. Todos los proyectos del taller se construyen grupalmente, ya sea que partan de una propuesta de los participantes, de la coordinadora o del propio centro.

Desde mi lugar como coordinadora, reconozco indicios de construc-

ción de un sentido de pertenencia en el grupo, a partir de los proyectos propuestos por las/os participantes, el interés al buscar y acordar temáticas, la responsabilidad que tienen todos y todas, cada uno y cada una con respecto al taller y a las presentaciones a realizar.

Al ingresar este año (2013) como tallerista de teatro, tuvimos distintas charlas referidas a los temas que les gustaría trabajar. Uno de los primeros mencionados fue “los derechos de las personas mayores”, tema que a todos/as nos interesaba. Cabe aclarar que, a pesar de que el tema de los derechos lo viene promocionando de diferentes formas PAMI, fue elegido por ellas y ellos para profundizarlo. La mayoría de las/los integrantes del centro de jubilados sienten que varios de sus derechos están vulnerados: el derecho de la salud, el derecho a la independencia, el derecho al cobro de una jubilación digna, el derecho a los cuidados por parte de la sociedad.

Durante el taller se utilizan múltiples y variadas estrategias, algunas propuestas por la coordinadora, otras por las/os mismos participantes; traen textos, historias, cuentos, experiencias propias que les gustaría trabajar y en conjunto se van desarrollando.

Las y los integrantes del taller participan activamente del proceso creativo; la historia se construye de manera colectiva y a la hora de actuar cada quien va eligiendo y armando los personajes. Esto último suele ocasionar complicaciones, ya que acostumbran pedir que sea la coordinadora quien diga qué tiene que hacer cada persona. En esos casos, la contrapropuesta es que ellas y ellos mismos sean quienes busquen soluciones, quienes acuerden y decidan qué roles ocupar. A la hora de las representaciones, mi trabajo consiste en acompañarles; durante las actuaciones suelo ir guiando al grupo mediante señas, además de manejar el sonido.

Al realizar un taller de teatro para adultos/as mayores, como coordinadora tengo que estar atenta a lo que ellos/as pueden hacer, lo que el cuerpo les permite y lo que no. También, como en cualquier otro grupo humano, resulta importante la escucha atenta no sólo a nivel de las palabras sino también a nivel de las cualidades y predisposición corporal, lo que implica prestar atención a la energía, al cansancio del grupo, a situaciones particulares de algún miembro, reconocer y consultar si prefieren mover el cuerpo o si ese día quieren leer algún texto y compartir ideas en un espacio de mesa.

## Presentaciones

La temática de los derechos de las personas mayores motivó en el grupo las ganas de contarlos y de convertirlos en escenas en el espacio del taller. Las presentaciones de estas producciones tuvieron lugar en un locro abierto a la comunidad que se hizo en el centro de jubilados para recaudar fondos. Después surgieron las ganas de bailar y actuar para otra presentación. Buscamos distintos temas musicales, tango, cumbia, entre otros, para mostrarles y compartir con las demás personas del centro las ganas de jugar y divertirse que tenían los y las integrantes del taller de teatro.

Llegando a mitad de año, una de las integrantes trajo al taller una lista de refranes y dichos populares con los que quería trabajar, lo propuso al grupo y empezamos a abordarlos de forma teatral. Buscamos el significado de cada uno, charlamos en torno a qué querían decir, cuál era su objetivo y a dónde querían llegar. Trabajamos con una lista de más de veinte refranes y clase a clase nos dividimos en grupos para trabajar sobre cada uno. Luego de jugar, indagar, probar y crear, elegimos tres para llevar a cabo nuestra obra, que se presentaría en la fiesta de fin de año.

Los refranes elegidos fueron: *“Panza llena, corazón contento”*, *“Con la edad, he aprendido a escuchar en vez de juzgar”* y *“La riqueza de un hombre no se encuentra en la cantidad de dinero que posee, sino en la calidad de persona”*. A partir de la elección, trabajamos mucho para construir una historia que los relacionara a todos. Lamentablemente, por razones climáticas se tuvo que suspender la presentación y no hubo posibilidad de agendar otra fecha. Con las/os participantes de teatro hablamos de dejar la obra como un pendiente y presentarla durante el próximo año.

Las adultas y los adultos mayores del centro de jubilados demuestran día a día el amor y la alegría con la que se acompañan en su vida diaria, los distintos problemas que suceden. Como ejemplo de estas redes de afecto y acompañamiento, sirve esta pequeña anécdota: en uno de los ensayos del año una de nuestras compañeras estaba enferma, por lo que el grupo

decidió trasladarse hasta su casa y ensayar allí para “levantarle el ánimo”. Todas y todos fuimos hasta su casa, nadie dudó de la propuesta, llevamos algunas cosas que necesitábamos y allá fuimos.

No sé si esta experiencia puede ser contenida dentro de la categoría de teatro popular y/o comunitario; lo cierto es que es posible construir un espacio artístico-creativo colectivo como el que sostenemos en el centro de jubilados. Un lugar donde debatir, pensar, encontrarse y compartir, un espacio de participación activa y comprometida, a contrapelo de la tendencia social que relega a las personas de la tercera edad, quienes re-encuentran así maneras ser y hacer en común.

Cierre

## Una rueda del tiempo

**Lucrecia Paesani**

2022

*Todo está por construir. Deberás construir la lengua que habitarás y deberás encontrar los antepasados que te hagan más libre. Deberás edificar la casa donde ya no vivirás sola. Y deberás escribir la nueva educación sentimental mediante la que amarás de nuevo. Y todo esto lo harás contra la hostilidad general, porque quienes despiertan son la pesadilla de quienes aún duermen.*

Tiqqun, La guerra recién ha comenzado, Llamamiento

Releer estos textos es como entrar en una rueda del tiempo. Una ronda del tiempo, para ser justa. Visibilizar nuestros caminos personales y colectivos, el movimiento constante de quienes queremos transformar. ¿Qué deseamos transformar? La desigualdad, la falta de humanidad que reviste nuestras relaciones sociales.

Hace años, una tarde unxs compañerxs me comentaron sobre una cátedra que se estaba dando en la facultad, que seguramente me iba a encantar; decían que había una tipa que hacía teatro comunitario con mujeres y otra que traía escritos de organizaciones sociales de Brasil, que trabajaban desde la educación popular. Recuerdo una mañana, medio escondida en un edificio de la Escuela de Nutrición al frente del teatrino, cuando las espíé. En el medio del horario de clase salieron afuera docentes y estudiantes para hacer una ronda, o varias rondas de lectura y un juego, no recuerdo bien. No entendí. Me quedó picando. Las contacté y les dije que quería estudiar a *Las Desatadas*. De ahí salió luego una ponen-

cia que formó parte de la primera edición del libro que esta publicación re-toma; allí hacía un análisis del grupo de teatro comunitario como expresión de la cultura popular en Cabana.

Digo que este ejercicio de memoria es una ronda del tiempo, por lo circular de esas prácticas. Aquella vieja ponencia no forma parte de esta nueva edición. Quedó alejado su lenguaje y su enfoque, quedó atrás el contexto que le dio origen. Fue pensada para una jornada académica y hablaba de Las Desatadas –sin conocerlas–. En ocasiones en las ciencias sociales, en las prácticas extensionistas e incluso en algunas miradas en torno a la *intervención social*, todavía cuesta correr el eje de los procesos colectivos como *objetos de estudio* para participar de ellos como *sujetxs de transformación*. Esta es, claro, una mirada posible, la que nos ha mantenido atentas en nuestro recorrido de investigación-acción. Ahora nos gusta poner una palabra más al final: *creación*. Investigación-acción-creación.

Lo circular refiere también al movimiento en torno a nuestras lecturas y escrituras, al círculo afectivo que ha rondado las conformaciones pasadas y presentes del *Equipo de investigación en Artes y Educación popular*, ese universo que hizo posible la participación de gentes diversas en distintos procesos y proyectos: con mujeres, con vecinos y vecinas, con infancias, con personas adultas mayores. No encontramos a lo largo de estos años maneras de medir la “profundidad” de la “inclusión” o del “empoderamiento” de las personas que participaron junto a nosotras de experiencias artístico-comunitarias. Encontramos formas de contarlas. Creo que el equipo de investigación es una especie de invento formal creado con el interés de quitarle formalismo y ponerle humanidad a la reflexión en torno a las experiencias territoriales colectivas.

## **Conocimientos en círculos**

Hay un ejercicio que solemos usar en talleres y encuentros al momento de conocernos entre las personas participantes: hacemos una ronda de presentación que consiste en pasarse un limón entre lxs integrantes del círculo. Quien tiene el limón se presenta, cuenta, dice, sigue el hilo. Pienso

en esa imagen como metáfora de nuestro recorrido: *agarro el limón*, hace años soñaba con hacer teatro comunitario con mujeres; *se pasa el limón*, María hace teatro comunitario en Cabana; *se pasa el limón*, la Pao (que era mi compañera en una organización social) cuenta emocionada por qué cree que son importantes los espacios entre mujeres para ejercitar la libertad de escucharnos sin otrx que hable por nosotras; *se pasa el limón*, Heidi relata algún instante que se acuerda de memoria de un taller de To-otemblú y describe cómo una dinámica cambió por completo la forma de comunicarse en el grupo; *se pasa el limón*, Guada explica la pedagogía de la presencia en una cátedra sin titubear, pero le tiembla la voz de bronca y de fuerza cuando cuenta las injusticias que le tocó vivir de cerca; *se pasa el limón*, llega Ceci y hacemos un grupo de teatro foro sobre yuyos medicinales en voces de lxs habitantes de las sierras; *se pasa el limón*, hacemos talleres de formación docente en teatro y educación popular; *se pasa el limón* y se reedita este libro, se reviven las prácticas de otros tiempos para entender las de ahora.

La dinámica de *pasar el limón* se inscribe en una perspectiva feminista de la construcción del conocimiento, atendiendo a los desafíos que propone: socializar la palabra, nombrar aquello que se (nos) silencia, construir espacios de cuidado a partir de la afectividad y el deseo, participar activamente de una construcción colectiva, etc. El ejercicio de construir conocimiento en círculos aporta elementos específicos y particulares en la tan mencionada relación entre teoría y práctica. Lo primero se observa en el hecho mismo de *hacer una ronda*, es decir, promover espacios de circulación horizontal de la palabra-cuerpo en las experiencias artístico-comunitarias, partiendo del reconocimiento de que cada persona tiene saberes diversos para poner a jugar. Es necesario asumir también que no todxs en la ronda tienen la misma facilidad para el uso de la palabra, ni la misma información sobre los temas que se tratan, ni las mismas trayectorias inscriptas en los cuerpos, sabiendo que todas esas diferencias se dejarán entrever en la capacidad de expresión-intervención. De todas maneras, las rondas sirven para acercarnos, para que los aprendizajes puedan comenzar a construirse desde un espacio compartido, sostenido por todxs.

Suelo contar una anécdota para hablar de las potencias (afectivas, po-

líticas) de la ronda. Hace ya varios años, cuando empezamos un taller de danza con niñas en el *Salón Comunitario de Villa Costa Cañada*, los conflictos entre las niñas eran recurrentes, reflejaban toda la violencia de sus entornos y terminaban con la fuga de todas ellas tirando piedras al salón. Después de tres años de taller, los conflictos se dan entre los mismos gritos y puteadas, pero ahora terminan cuando las niñas exigen que hagamos una ronda para charlar entre todas sobre lo que pasa.

El espacio que nosotras como educadoras encontramos para procesar esas experiencias, para replicarlas, para seguir generando espacios donde nadie se sienta expulsadx, fue (y es) también la ronda. La segunda ronda, la del después. La ronda del cansancio, la frustración, el éxtasis, el entusiasmo, la ronda que hacemos para poder acompañarnos en las situaciones difíciles. Este tipo de tareas se funda y se sostiene en su carácter colectivo, se vuelve necesario no hacer en soledad.

### **Encuentros necesarios y urgentes**

Una vez escuché a una seño de música decir que su objetivo era lograr que lxs niñxs cerraran espontáneamente los ojos al cantar. Me encantó esa idea que vuelve ahora cuando repaso los objetivos y fundamentos de las experiencias de artes y educación popular que llevamos adelante todos estos años. Hacemos lo que hacemos para poder reír a carcajadas, sin excusas. Para pintar sin tiempo. Por el puro gusto de inventar cosas: juegos, esculturas, canciones. Para escuchar a otrx decir lo que no podría, pero necesito escuchar. Para tener tiempo de pensar un deseo.

Nuestros espacios de encuentro buscan inventar modos posibles de ser y de estar desde el registro sensible del otrx. Son *públicos*, ya que buscamos que sean apropiados por quienes participan de ellos. Son *políticos*, porque queremos decir lo que pensamos del mundo e inventar modos de transformarlo. Son *pedagógicos*, porque tienen una intención de acercar a las personas a la curiosidad y la creatividad. Creemos que nuestros espacios de encuentro son necesarios y urgentes como contra-pedagogía en un mundo que se sostiene a través de la violencia, la marginalidad, la distri-

bución desigual de recursos y de oportunidades. Nos comprometemos entonces por hacer existir también la experiencia del sentirse parte, de entender colectivamente cuáles son nuestras necesidades, de crear una salida distinta. Creo que nuestra intención fue y sigue siendo la de aportar un granito de arena para que los espacios públicos, pedagógicos y políticos se impregnen de la sensibilidad que dejan traslucir los escritos, en búsqueda de prácticas *humanizadoras*.

