

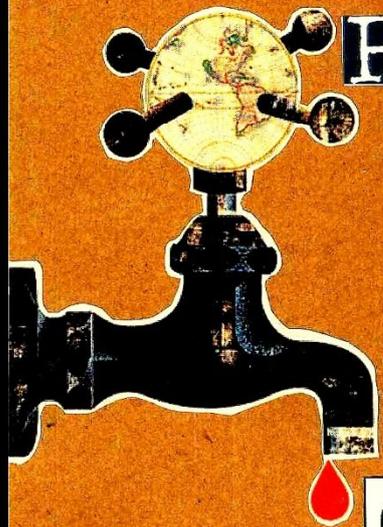


PROYECTO

ENSAMBLE

CUANDO LA ESCENA

PROBLEMATIZA
LA REALIDAD



M. GUADALUPE GARCÍA DE PABLO

G. PAOLA GIGANTE

ASESORA: MARÍA MAUVESIN.

TRABAJO FINAL

DE LA LIC. EN TEATRO

FACULTAD DE ARTES.

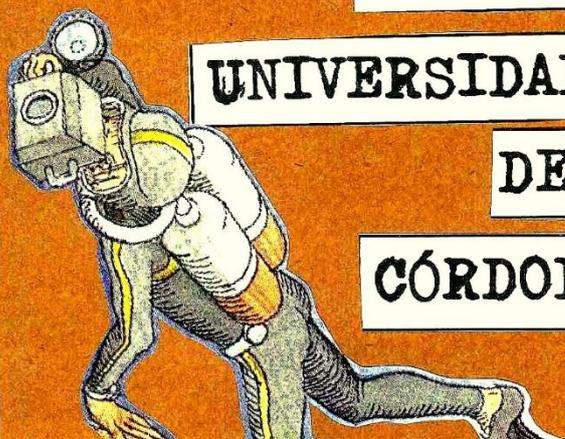
UNIVERSIDAD

NACIONAL

DE CÓRDOBA.

CÓRDOBA, ARGENTINA.

AÑO 2017.



SOBRE EL TEATRO COTIDIANO

Artistas, ustedes que hacen teatro
en grandes salas, bajo soles artificiales,
ante una muchedumbre silenciosa: busquen de tanto en tanto
ese teatro que sucede en la calle.

Ese teatro cotidiano, múltiple y sin gloria
pero tan vital, tan concreto, nutrido por la convivencia
de los hombres, ese teatro cotidiano que sucede en la calle.

Allí está la vecina imitando al propietario de la finca, mientras reproduce
el torrente de sus palabras; muestra con claridad cómo el hombre se esmera
en alejar la conversación de la cañería rota. En los parques
los muchachos imitan a las chicas que los miran muertas de risa,
les muestran cómo se defienden ellas cuando oscurece,
y cómo a pesar de todo logran mostrar sus pechos con habilidad.

Y aquel borracho

que remeda al párroco cuando en su prédica les describe a los desamparados
las ricas y abundantes praderas del paraíso. ¡Es tan útil ese teatro, tan profundo y divertido!

¡Y tan digno! Esa gente no imita como loros o monos
por el gusto de imitar, sin importarles

lo que imitan, sólo por demostrar su habilidad
sino que tiene siempre un objetivo en vista. Ustedes,
grandes artistas, magistrales imitadores, en esto
no se queden atrás. Por mucho que perfeccionen
su arte, no se alejen demasiado

de ese teatro cotidiano que sucede en la calle.

¡Miren a ese hombre en la esquina! Está mostrando
cómo se produjo el accidente. Ahora somete
al conductor al juicio de la multitud. Muestra
cómo estaba sentado al volante y ahora
imita al accidentado, al parecer
un anciano. De ambos, sólo expone

lo indispensable para hacer comprensible el accidente,
y sin embargo lo suficiente
para verlos aparecer ante nuestros ojos. Pero
a ninguno de los dos los muestra de manera tal
que el accidente nos parezca inevitable. Así
el accidente se hace comprensible y a la vez incomprensible, ya que ambos
podían haber actuado en forma totalmente distinta. Ahora muestra cómo
hubieran podido moverse para que el accidente
no sucediera. No hay superstición alguna
en este testigo ocular. Él no deja a los mortales
librados a los astros, sino
tan sólo sus propios errores.

Observen también
la seriedad y minuciosidad de su imitación. Este
hombre sabe que de su exactitud depende que el inocente
pueda salvarse, que el damnificado
obtenga su indemnización. Miren ahora cómo repite
lo que hizo anteriormente. Titubea,
pide ayuda a su propia memoria, inseguro
de la eficacia de su reconstrucción, se detiene
y solicita a otro de los presentes
que corrobore tal o cual detalle. ¡Observen
con respeto todo esto!

Y con asombro comprueben
lo siguiente: este imitador
nunca se pierde en una imitación. Jamás se transforma
por completo en aquel a quien imita.

Su actitud es siempre la de alguien que muestra, sin dejarse involucrar. No ha sido
iniciado por el otro, por lo tanto
no comparte sus sentimientos
ni sus puntos de vista. Es poco lo que sabe
de él. De su imitación no surge
un tercer ente, producto de él y del otro,

de ambos simultáneamente, alguien
que contenga los latidos de un corazón único y
un solo cerebro. Alerta los sentidos
él se limita a mostrarnos
a un desconocido.

La misteriosa transformación
que al parecer se produce donde ustedes actúan,
para ser más precisos entre el camarín y el escenario: “un actor
sale del camarín, un rey entra en la escena”, esa magia
sobre la que tantas veces he visto reír
a los maquinistas, la botella de cerveza
en la mano, esa magia aquí no se produce.

Nuestro hombre, el que muestra en la bocacalle,
no es un sonámbulo al que no se le puede dirigir la palabra. No es
un sumo sacerdote durante el oficio religioso. En cualquier momento
pueden interrumpirlo: él responderá
tranquilamente y proseguirá
con su representación una vez que hayan terminado de hablar con él.

Pero nunca digan: ese hombre
no es un artista. Al erigir tal pared divisoria
entre ustedes y el resto del mundo, sólo se apartarán
del mundo. Si dicen de él
que nada tiene de artista, él podrá decir
que ustedes nada tienen de humanos, y ese sería
un reproche más grave. Mejor sería decir:

Es un artista porque es un ser humano. Es posible que nosotros
hagamos mejor lo que él hace y que
por ello se nos honre, pero lo que nosotros hacemos
es algo común y humano, constantemente
ejercitado en el bullicio de las calles, algo
casi tan apreciado por el ser humano como comer o respirar.

De esta manera el teatro de ustedes
se basará en la práctica. Podrán decir: nuestras máscaras

no son nada especial, puesto que sólo son máscaras.
Mientras allí, aquel vendedor de bufandas
acaba de encasquetarse el bombín del rompecorazones,
ahora se cuelga el bastón del brazo, así, y hasta se pega un bigotito
debajo de la nariz, mientras se pasea detrás de su puesto
con un par de pasos elásticos, enseñando
la transformación ventajosa que puede lucir
un hombre, valiéndose de bufanda, bigote y galera.
Podrán decir: Nuestro verso
también lo tienen los vendedores de diarios,
que vocean los titulares rítmicamente, aumentando así
su eficacia y haciendo llevaderas las repeticiones: nosotros
repetimos letra ajena, pero los amantes
y los vendedores también aprenden letra ajena. ¡Y cuántas veces
citamos refranes populares! Así
la máscara, y el verso y la cita se vuelven comunes, pero fuera de lo común
es la máscara vista en su grandeza, el verso dicho con belleza,
y la cita inteligente.
Pero entendamos bien: aun cuando logren perfeccionar
lo que el hombre de la esquina hace, aun entonces harán menos
que él, si el teatro que hacen
tiene menos sentido que el suyo, si penetra menos
en la vida de los espectadores y
si es menos útil.

Bertolt Brecht.

AGRADECIMIENTOS.

Queremos agradecer a las personas sin las cuales todo este proceso no hubiera sido posible:

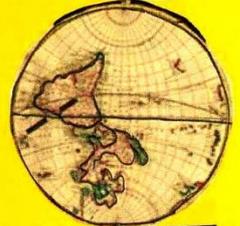
A María por acompañar y sostener, al equipo de investigación "Artes, teatros, géneros y políticas" por poner el cuerpo, a Lilian y a Mónica por darnos una mano, a Ceci por estar siempre, al Diego por la paciencia, a María (la Coty) por la lectura y las correcciones, a la Agus por ayudar a ordenar las palabras, a la Cami por la magia de sus manos creativas.

Queremos agradecer especialmente a las personas, grupos y organizaciones que nos abrieron las puertas de sus espacios y confiaron en nuestra propuesta: a la Casa Popular Carlitos Reyes, a El Colectivo Teatro, al grupo de teatro comunitario Tootenblu, a Oscar de UEPC y a Luciano, a Adriana del CENMA de Bella Vista, a las compañeras y compañeros de HLI de Buenos Aires y a todas las personas que se acercaron a participar de las funciones, que compartieron sus historias.

También queremos darles las gracias a quienes participaron del registro audiovisual y fotográfico por su solidaridad y predisposición: Sofi, Fer, Ema, Pancho, Chile, Juli y Goyo.



AVISOS.



AVISOS

. ¡IMPORTANTE! Para iniciar el recorrido por este proceso de investigación-creación artística, recomendamos mirar el cortometraje que se encuentra en la contratapa.

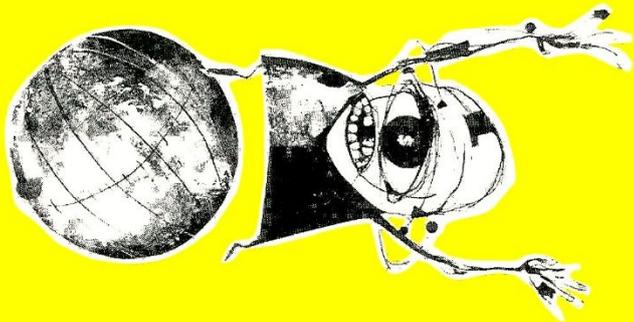
. Quienes realizamos este trabajo elegimos hacer uso del lenguaje de géneros. Consideramos importante desarrollar y fomentar la utilización de un lenguaje inclusivo que permita visibilizar toda una parte de la humanidad que ha sido históricamente omitida en el lenguaje tradicional.

. En cuanto a la metodología de investigación, nuestros principios éticos, políticos y metodológicos nos acercan a las líneas teóricas vinculadas a la educación popular y la investigación-acción-participativa. Nos reconocemos tanto investigadoras como investigadas, puesto que escribimos sobre experiencias en las que estamos involucradas como hacedoras. Así también, consideramos que las personas y grupos que participaron del proceso son sujetos y sujetas de la investigación(acción) y no meramente "objetos" de estudio(de consumo). Intentamos elaborar una producción coherente con nuestras prácticas y principios, que pudiese involucrar como agentes activas y agentes activos a las personas que formaron parte del trabajo junto a nosotras.

. Siguiendo algunos lineamientos básicos de la educación popular, procuramos desarrollar un lenguaje académico "simple pero no simplista", cuyos contenidos puedan llegar más allá del "público especializado en teatro". Nos propusimos evitar las descripciones rebuscadas; al momento de utilizar conceptos específicos, intentamos acercar sus significados de manera clara y precisa.

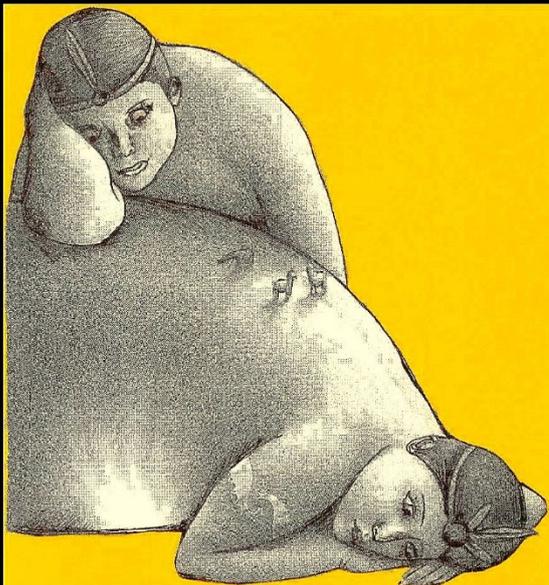


INDICE .

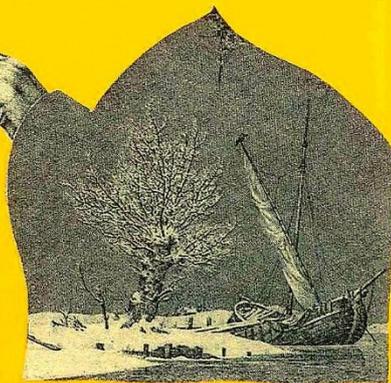
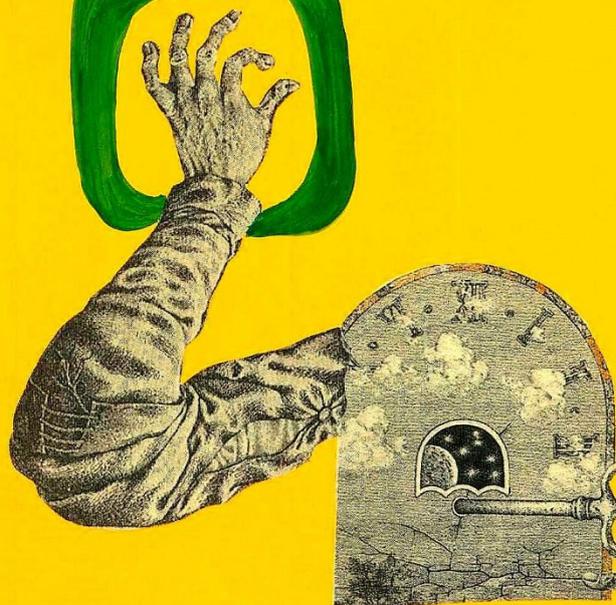


INDICE

INTRODUCCIÓN -----	01
RECORTE HISTÓRICO DE REFERENTES -----	07
REFLEXIÓN SOBRE LA PRÁCTICA	
Glosario de conceptos -----	33
APORTES Y REFLEXIONES EN TORNO A LA EXPERIENCIA	
1. Visibilizando nuestros recorridos -----	45
2. Puertas adentro o el proceso de creación	
2.A. Del texto a la escena: su construcción, sus voces y artificios -----	46
2.B. De la escena al dispositivo. por qué hacer más que una obra -----	50
3. El encuentro con el público -----	52
4. PROYECTO ENSAMBLE: el dispositivo de presentación final -----	76
CONCLUSIÓN -----	81
BIBLIOGRAFÍA -----	85
ANEXOS -----	89



INTRODUCCION



INTRODUCCIÓN.

Vivimos en un mundo que consideramos injusto, organizado en un sistema que se basa en las desigualdades y la opresión de muchas y muchos para beneficio de unas pocas y unos pocos. El capitalismo como organización sistemática de la injusticia ha cambiado a un nuevo estadio desde las últimas décadas del siglo pasado, lo que conocemos como globalización.

El nuevo milenio se inaugura en plena era de la conectividad y la sobreinformación. El mundo global es un mundo virtual. Es el de las imágenes. La mirada es la forma privilegiada de percibir y leer el mundo. El ojo global puede viajar a través de las redes que le muestran tanto un comentario de alguien de su ciudad como una guerra en otro continente. Todo a tiempo real. El espacio parece disolverse en el tiempo. Todo sucede ahora, el mundo se despliega en la pantalla, frente al ojo que mira, inmóvil, desde algún remoto lugar. La vida está signada por los ilusionismos, los "como si": la ilusión de estar conectadas y conectados, comunicadas y comunicados con todo. La ilusión de estar en muchos lugares a la vez mientras se está en soledad frente a pantallas que muestran un sinfín de noticias, publicidades, ideas, discursos, hechos superpuestos. ¿Será posible entonces, en este mundo de ilusionistas, diferenciar entre la ficción y la realidad? ¿Desde dónde mira el ojo que ve? ¿Quién o quiénes disponen y ordenan las informaciones con que leemos el mundo?

Lo global no es sólo la comunicación. También lo son el poder, la economía, la política. La realidad se nos presenta como un collage complejo, organizado por manos invisibles que tienen en su poder "las tijeras" necesarias para recortar discursos, planes económicos, imágenes, tratados internacionales, objetos de consumo, modelos represivos y elegir cómo mostrarlos. El sistema, así como está organizado, genera estrategias para moldear determinadas imágenes del mundo y determinados relatos sobre lo posible y lo imposible dentro de él.

El capitalismo necesitó consolidar un conjunto de valores e ideas que lo legitimara, una "pata" ideológica que pudiera arraigarlo en el sentido común de la vida de la gente. Este lugar fue ocupado por la postmodernidad, sistema ideológico fundamental para cimentar ideas como el fin de la historia, el relativismo absoluto y la muerte de los grandes relatos. Lo curioso es que, mientras las corrientes liberales de pensamiento sentenciaban que la historia

de la humanidad -con sus visiones del mundo- parecía morir, el capitalismo se iba consolidando como el sistema ideológico-político-económico dominante. El único posible. La realidad parecía dejar de "estar así" para "ser así".

Es posible -y necesario- mirar la imagen del mundo desde el otro lado del espejo (o de la pantalla), reconocer que al otro lado del individualismo se encuentran los medios de comunicación masiva. Detrás del vacío de sentido está el consumo feroz. La contracara del despojo es el mercado internacional. No es verdad entonces que las ideologías han muerto; lo que ocurre es que una ideología, un sistema, se ha consolidado como hegemónico¹.

El capitalismo demuestra a diario la magnitud de su poder. Sin embargo, su hegemonía nunca es definitiva. Numerosos procesos políticos, sociales y culturales de los más diversos han aparecido -y aparecen- en todo el mundo tras cada intento de arrebatar un derecho, de sostener la impunidad, de imponer alguna miseria. La historia de los pueblos se sigue construyendo, aun habiendo decretado su muerte. Empecinada en seguir siendo un proceso vivo ha continuado su marcha, ante los ojos ciegos y los oídos sordos de quienes escriben los relatos oficiales.

En esta historia en movimiento es donde nos desarrollamos como artistas y como ciudadanas. Elegimos a conciencia un lugar, una posición que nos permita reconocernos con otras y otros. Nos ubicamos de ese otro lado del espejo, pensamos-decimos-hacemos un arte, un teatro, que de alguna manera pueda sumar a esas batallas, las que pelean por un mundo diferente, por otras realidades posibles e imposibles.

La coyuntura en la que estas palabras son escritas no es alentadora. De un tiempo a esta parte, asistimos a un enorme retroceso que impacta en la vida cotidiana de nuestra región, nuestro país, nuestra ciudad. Una importante crisis económica nos afecta. Una nueva oleada neoliberal avanza sobre América Latina y el mundo.

A lo largo de nuestro país se organizan carpas en defensa de la educación, marchas en contra de los femicidios, en contra de los ajustes, en contra de la impunidad para los genocidas, por vivienda y trabajo digno, por el aumento de salarios, en contra de los tarifazos, del gatillo fácil, de los despidos y de la persecución política. Hay manifestaciones por las paritarias, en

¹ Ver glosario, Pp.34

contra del abuso policial, de la censura, del cierre y desmantelamiento de programas y políticas públicas primordiales para la vida, entre tantas problemáticas. La enumeración es difícil, engorrosa, pero necesaria. La dureza de la realidad se recrudece para quienes menos tienen mientras los titiriteros del mundo se llenan los bolsillos.

Frente a este panorama de opresiones resulta fundamental reconocer también las resistencias, propuestas y proyectos alternativos que se siguen gestando a pesar de todo: movimientos de docentes y estudiantes en defensa de la educación pública, grupos culturales, colectivos artísticos, organizaciones sociales y políticas, movimientos por los Derechos Humanos, etc. han dado - y siguen dando- importantes peleas que demuestran que la realidad es una construcción humana y que, por lo tanto, es modificable. Partiendo de esta premisa y, asumiendo a la cultura² como elemento fundamental en la consolidación de la hegemonía, **optamos por librar pequeñas batallas que discutan el contenido del sistema cultural dominante.** Como realizadoras-investigadoras asumimos el **teatro político** como una de las trincheras donde dar ese combate.

Creemos que un teatro, un arte es político por decisión, cuando se propone cambiar el mundo y apuesta a que su hacer vaya en ese sentido. Un arte, un teatro que se define anti-capitalista, que se ocupa de contribuir a la creación de proyectos de sociedad alternativos o contrahegemónicos. Un teatro es político cuando lee entre líneas, cuando decide contestarle al poder, cuando se preocupa por romper pre-juicios, por des-naturalizar aprendizajes, cuando asume una posición crítica respecto de las problemáticas sociales de su tiempo. Un teatro, un arte que toma posición frente a la injusticia, que se hace preguntas, que denuncia las opresiones y anuncia otras realidades posibles. Un teatro que es social y político porque recoge los anhelos, las luchas, las voces de su pueblo. Un teatro que se compromete con el contexto del cual forma parte, que se duele del dolor del mundo a la vez que alimenta la esperanza.

El presente trabajo integra tanto la creación escénica como la investigación y producción escrita. Ambos elementos -teoría y práctica, acción y reflexión- constituyen partes inseparables de nuestra praxis³ teatral.

² Ver glosario, Pp. 36

³ Ver glosario. Pp. 34

Nuestro punto de partida nace del interés por problematizar la realidad a partir de una experiencia de teatro político, con el objetivo de construir relaciones, tensiones y reflexiones entre prácticas artísticas y problemáticas sociales. Teniendo en cuenta estas premisas, surgieron las preguntas disparadoras que guiaron el proceso de creación-investigación: **¿Desde dónde vemos-vivimos-construimos nuestra realidad? ¿desde dónde vemos-vivimos-construimos nuestro teatro? ¿Cuáles son las dimensiones políticas del teatro que queremos-proponemos? ¿Qué lugar asumimos en tanto artistas y ciudadanas en estas relaciones? ¿Cómo, desde dónde es posible problematizar la realidad a través del teatro? ¿Qué relaciones construimos-proponemos entre arte y sociedad?**

Nos dimos la tarea de construir **dispositivos escénicos**⁴ que nos permitieran ensayar respuestas a estos interrogantes.

Sobre la práctica realizada.

A lo largo del año 2016 llevamos adelante una serie de funciones de un dispositivo de teatro-debate ("Génova 01") en diferentes lugares de Córdoba y en Capital Federal. El dispositivo constaba de tres partes: una obra corta, un debate a partir de la obra presentada y un collage colectivo realizado por el público como actividad de cierre. En las diversas presentaciones se fue elaborando un registro audiovisual y fotográfico. De esta primera etapa de trabajo fueron quedando los collages hechos por diferentes públicos, fotos, reflexiones teóricas y un documental elaborado con los registros realizados en cada una de las funciones. Todo ese material sirvió como base para desarrollar un segundo dispositivo, que consiste en una instalación plástica y un cine-debate, al que denominamos "PROYECTO ENSAMBLE", construido a partir del material producido en la etapa anterior.

Apostamos por construir dispositivos artísticos que nos permitan problematizar la realidad colectivamente a través del arte, del teatro, generando quiebres en las concepciones naturalizadas en la sociedad, apelando al pensamiento crítico y el debate como motor de cambio, disputando sentidos y lecturas del mundo.

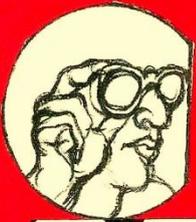
⁴ Elegimos denominar como "dispositivos" a nuestras creaciones ya que este concepto permite poner en evidencia todos los elementos que están presentes en la representación. Desarrollaremos con mayor profundidad este término en el apartado glosario de conceptos (Pp.41).

Nos proponemos dar cuenta de una experiencia de teatro político realizada en la actualidad cordobesa, buscando reafirmar nuestra apuesta investigativa inicial. Nos preguntamos si nuestras búsquedas éticas, estéticas y políticas, nuestras expectativas sobre un arte, un teatro que sea capaz de problematizar la realidad, son válidas o no al ponerse en juego en la vida cotidiana.

Las siguientes páginas recogen las sistematizaciones, los hallazgos, las sorpresas y los obstáculos de nuestro proceso de creación e investigación artística. Con el afán de acercar un material que invite a la lectura, decidimos establecer el siguiente recorrido: En un primer momento, reconociendo que el término "teatro político" tiene una larga historia, haremos un paso por la vida y obra de algunos grupos, movimientos y personas que son referentes para nuestro quehacer.

Luego reflexionaremos sobre nuestra práctica: para ello acercaremos, en primer lugar, una serie de conceptos teóricos que permiten comprender con mayor profundidad qué concepciones sostienen y construyen nuestro trabajo. En segundo lugar, nos detendremos en la sistematización y reflexión en torno a la experiencia, tanto en lo que refiere al proceso de creación de los dispositivos escénicos como al encuentro con el público.

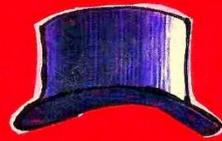
Por último, plantearemos algunas conclusiones -y nuevos interrogantes- en torno a nuestra labor, nuestras ideas sobre el arte y la vida y la potencia transformadora del teatro en el que creemos.



RECORTES



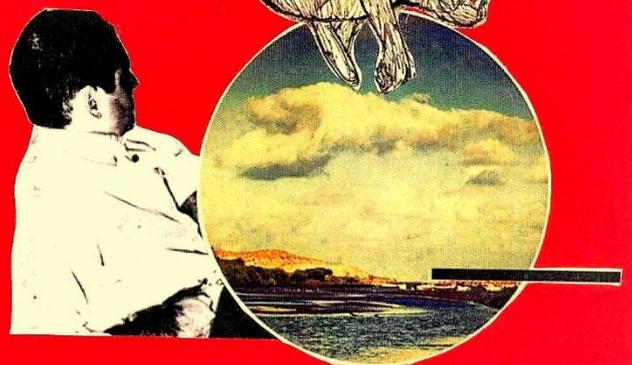
HISTORICO



DE



REFERENTES



RECORTE HISTÓRICO DE REFERENTES

Eligiendo cruces entre el teatro, el arte y la política.

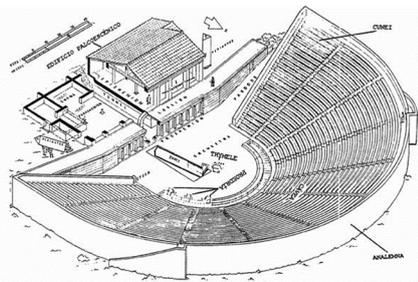
Es posible decir que teatro político ha habido siempre, porque siempre han existido manifestaciones teatrales dispuestas a criticar las normas y el sistema de valores de su época, a cuestionar las jerarquías y poner en evidencia las injusticias.

Pretendemos hacer un rescate de algunos directores, dramaturgos, obras y movimientos teatrales-artísticos que consideramos no solo antecedentes sino también una referencia para nuestro trabajo.

Las diversas manifestaciones artísticas que elegimos retomar construyeron su poética (entendiendo a ésta como la unión de la forma y el contenido del arte más el contexto histórico de su producción) desde un compromiso profundo con las problemáticas sociales de su tiempo, asumiendo posicionamientos políticos ligados, en su mayoría, a las corrientes de pensamiento de izquierda. Todas ellas -con sus diferentes características y en distintos momentos de la historia-, encontraron en el arte un lugar para problematizar la realidad, apostaron por construir lenguajes y experiencias estéticas basadas en el cuestionamiento al poder que hicieran posible nuevas relaciones entre arte y sociedad.

En el comienzo: El Teatro Griego.

Años: Desde el año 1200 AC -antes de Cristo-, hasta el año 146 AC. (Aproximadamente).



Dentro del recorrido del teatro occidental encontramos en el teatro griego una primera comunión entre arte y sociedad, donde éste ocupaba un lugar

privilegiado. Allí se representaban los mitos y mediante el teatro se reflexionaban y ensayaban los propios modos sociales. A través de las representaciones se ponían en juego discusiones morales, éticas, de organización de lo social. Lo que se llevaba a escena eran los "grandes temas". Es posible decir que el teatro griego guardaba una relación filosófica con su contexto, ya que desde los escenarios se ponían en cuestión los fundamentos y las bases sociales de su tiempo.

La Orestíada (Trilogía escrita por Esquilo) por ejemplo, pone en discusión el tema de las venganzas de sangre como modo de resolución de los problemas, apuntando a reflexionar sobre la necesidad de establecer otro modo de juzgar y hacer justicia, por medio de la conformación de tribunales. Tomando otro ejemplo del teatro griego encontramos la Antígona de Sófocles, obra que ha trascendido a lo largo del tiempo, re-presentándose en distintos momentos históricos, hasta el presente. Antígona pone en cuestión la relación entre la tradición y la civilización, entre el poder de los seres humanos y el poder de lo sagrado, entre el poder femenino y el poder masculino, por nombrar algunos de los temas contenidos en el texto y sus muchas interpretaciones. Antígona es un texto fundamental, de fuerte contenido político, ya que se constituye centralmente como una crítica al poder. Más de 2000 años han pasado y Antígona sigue teniendo cosas para decir-nos. Por eso la consideramos un ícono del teatro político.

(Arados Rodriguez,1983) (Flores,2012).

El teatro profano en la Edad Media.

Años: Desde el año 476 (caída del imperio Romano de occidente) hasta el año 1492 (inicio de la conquista de América)



Durante la Edad Media el cristianismo se instauró como un orden político-social-religioso. Tuvo lugar una fuerte evangelización de la población. Se desterró el politeísmo (la creencia en varios dioses), se prohibieron los clásicos griegos, se desestimaron los mitos. Todo lo que se permitía o se reprimía estaba enmarcado en el dogma evangelizador del cristianismo. El teatro fue el lenguaje por excelencia elegido por el poder a la hora de transmitir y traducir una forma de ver el mundo, de organizar la vida y la muerte a una masa de población en su mayoría analfabeta. Es en este contexto que el pueblo logró apropiarse del lenguaje que se pretendía utilizar para adoctrinarlo.

El teatro -el mismo que usaba la iglesia para decir, consagrar, culpar o condenar- pasó a ser un arma popular de contestación al poder. En este acto de apropiación se dio algo interesante: no fue sólo la estructura del teatro la que pasó a las manos -y los cuerpos- de las gentes del pueblo, sino también los temas, claro que resignificados. Los misterios medievales, los autos sacramentales, las diversas formas religiosas que se ofrecían en las iglesias, que se daban en las misas por medio de representaciones, fueron tomadas por el pueblo en forma de parodia, de risa crítica. Durante los carnavales y las fiestas populares los discursos del poder quedaron enredados en las voces y las pequeñas rebeldías del pueblo. Los juglares fueron quienes propiciaron este modo de tomar el discurso del opresor para hablar el lenguaje del oprimido. La risa, la burla y la parodia constituyeron los recursos principales en la construcción de este lenguaje. (Matteini, 1998).

El teatro profano de la Edad Media fue una extraordinaria expresión de arte popular, cosa que sabemos gracias a las investigaciones de Darío Fò, por las que recibió el premio Nobel de literatura.

“Agosto de 1973. (...) En un artículo reproducido por La Opinión, Fò explicaba su idea de un teatro para los proletarios:

>>Hablar el lenguaje del proletariado no significa emplear las mismas palabras. Contarle ‘la dama de las Camelias’ no ofrece ningún interés. Se trata de poner en claro su situación. Cuando los espectadores escuchan historias, canciones, un lenguaje que les pertenece en propiedad, encuentran situaciones, reconocen sus bienes, saben que se dirigen a ellos, en lo más profundo de ellos mismos. Pueden darse cuenta de que están colocados en una situación artificial por una cultura que les ha impuesto una manera de vivir, de distraerse, de trabajar, de hacer el amor, de pensar. Se han dejado colocar en esa situación. No voy a halagarlos, tocarles romanzas con violín, decirles: ‘Miren cómo son de desgraciados y como los patronos son malos’. Guardo una posición crítica, los pongo frente a su pasividad. Siempre a través de una forma cómica. La risa está en la base del verdadero teatro popular.

El espectáculo no es una proclama ni una propaganda, ni una lección. Ante todo, es una diversión, emoción. No tenemos miedo de hacer llorar. Pero las desgracias de una madre o de una novia sacrificada no nos interesan. Aceptamos hacer llorar, pero por rabia y por el dolor humano, por la injusticia.

Queremos hacer comprender que la clase dominante quiere hacer olvidar que existe una visión del mundo diferente a la suya, quiere hacer olvidar al proletariado la fuerza que él representa, quiere hacerle olvidar que puede triunfar. Buscamos revelar, despertar una conciencia. Queremos ayudar a todos los movimientos y no solamente a los movimientos revolucionarios a sacar conclusiones. Cada representación es seguida por un debate. El último acto, en suma, es la parte más importante del espectáculo. (...) Como el espectáculo, el debate no debe ser una conferencia didáctica. No contesto preguntas como ‘¿Qué debemos hacer?’ No estoy ahí para dar una solución sino para librar un combate cultural. Para provocar un conflicto entre la cultura dominante y una cultura que se ignora. El teatro, por cierto, es el arma más inmediata para librar ese combate.

“

Fragmento de “La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo II: 1973 1976”, de Anguita y Caparrós.

Siglo XX cambalache o los vericuetos de la ¿pasada, presente?

Modernidad.

Años: Desde 1492, hasta*

* Para algunas corrientes teóricas el período abarca hasta la caída del muro de Berlín en 1983, donde comienza la posmodernidad. Nosotras desconfiamos de esa lectura y tenemos sospechas de que, camuflada, renovada, quizás la Modernidad no terminó, o quizás se reinventó y no sabemos cómo se llama. Lo que podemos decir es que dejamos a quien lea la tarea de decidir, investigando al respecto. Una cosa advertimos: quienes escribimos NO CREEMOS en la llamada "posmodernidad" como signo de época, y la acusamos generalmente de testaferrero del capitalismo globalizado.

Para hablar de la Modernidad debemos elegir un punto de vista que permita "señalar" el inicio de ese tiempo histórico, cosa bastante compleja si reconocemos que los procesos sociales no son lineales. Coincidimos con las teorías provenientes del pensamiento crítico latinoamericano que reconocen el fin de la Edad Media y el comienzo de la Modernidad como paradigma social en el inicio del capitalismo. El hecho que permite indicar el comienzo del mismo es el desembarco - y posterior conquista- en América, en el año 1492. Con el arribo de los conquistadores comienza la transición del sistema feudal como organización social al sistema capitalista.

La aceleración de la vida que significó la Modernidad fruto de la colonización, las revoluciones industriales, las revueltas y revoluciones sociales, las guerras mundiales, los totalitarismos, etc., hicieron mella en el campo social y también en el campo del arte. Junto con los grandes movimientos sociales encontraremos los grandes movimientos del arte y, por supuesto, las diferentes uniones que artistas, movimientos y grupos hicieron de estas dos dimensiones.

Las vanguardias artísticas.

Breve reseña sobre las diferentes expresiones de las vanguardias históricas:

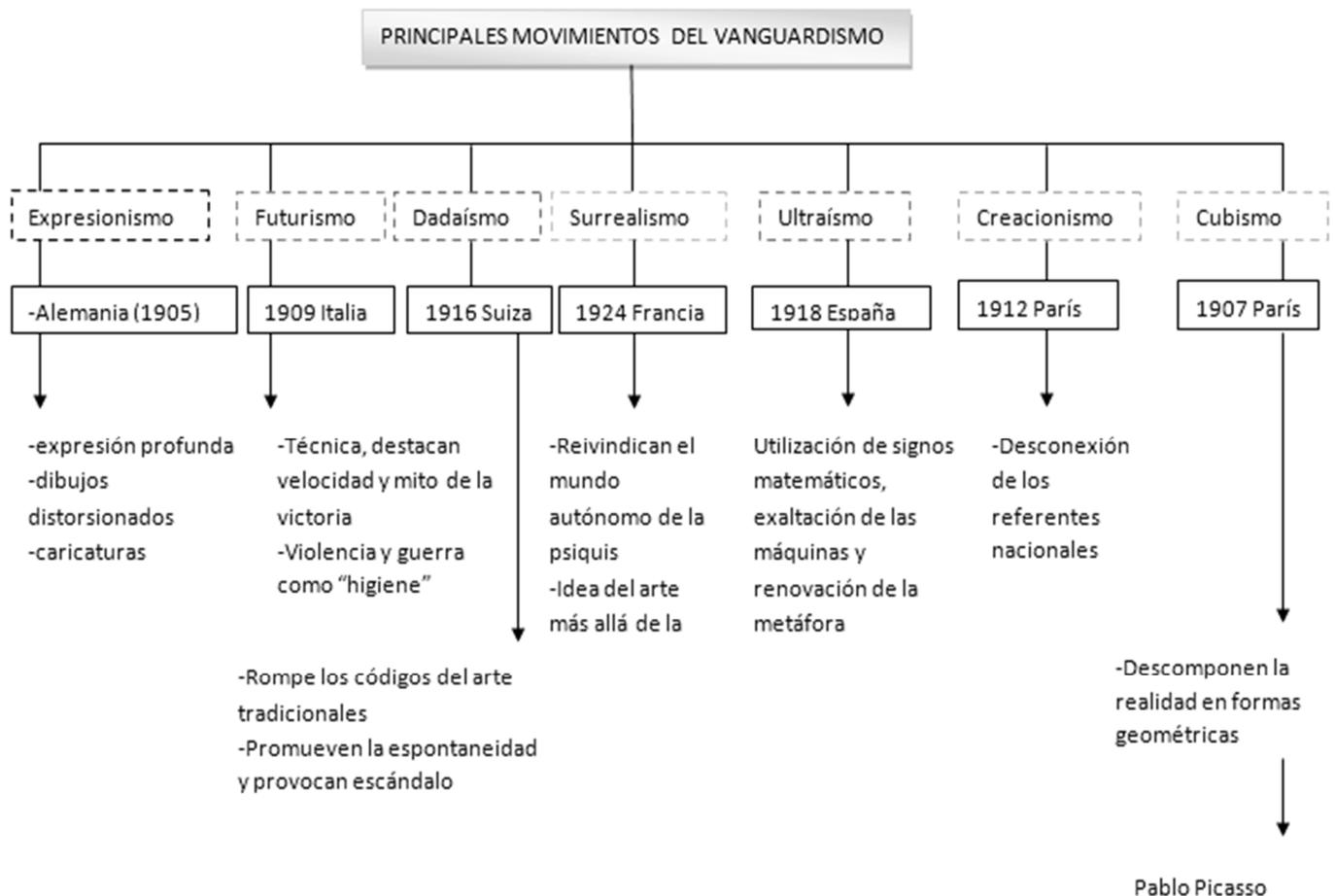


Figura 1. Principales movimientos del vanguardismo. Recuperado de <https://es.pinterest.com/pin/518758450803154000/>

A lo largo del Siglo XIX (1801-1900) la burguesía consolidó su poder político y económico. Este sector social se apoyó en la filosofía de la razón utilitaria, convencido de que la racionalidad y la ciencia llevarían al progreso del ser humano en la historia. Esta fe en la razón como paradigma del progreso y la felicidad, se vio rápidamente trastocada a partir de las dos guerras mundiales, la instauración de los totalitarismos, la expansión del colonialismo, la conquista de los mercados internacionales y los intentos de represión a los movimientos obreros que surgían al calor de las diversas corrientes socialistas y revolucionarias, que se organizaban contra el horror y el sistema de vida que imponía el capitalismo.

Las vanguardias surgieron en este contexto como movimientos de oposición a lo establecido en las artes. Fueron movimientos polémicos, controversiales, renovadores. Los impulsaba la búsqueda de una nueva expresividad, alejada de los prejuicios estéticos y de las normas académicas. Intelectuales y artistas

que formaron parte de estos movimientos se interesaron por crear y transmitir una nueva mirada sobre la especie humana, la realidad y el arte.

Los movimientos de vanguardia se caracterizaron por hacer reuniones periódicas, escribir manifiestos y revistas en las que pudieran expresar sus ideas, transmitir sus fundamentos y propuestas. Los mismos principios de creatividad se aplicaban a todas las artes, tanto a la música como a la pintura, el drama o la escultura. En diversas ocasiones se generaban trabajos en colaboración, en los que conjugaban diversas disciplinas artísticas.

Las vanguardias encontraron las raíces de su pensamiento en los trabajos del filósofo Friedrich Nietzsche, quien, entre otras cosas, despreciaba al cristianismo por su pasividad, por el sufrimiento ocasionado a las personas y por su persistente represión de la sexualidad. Así también resultaron de gran influencia los pensamientos ligados al simbolismo y los llamados "poetas malditos" (como Rimbaud). Ellos veían la vida como un misterio y también como una paradoja en la que convivía el deseo de belleza con una existencia oscura, irracional, perversa. Por último, los trabajos de Freud en el campo de la psicología, -ligados al inconsciente, la vida sexual y la interpretación de los sueños-, tuvieron gran impacto sobre los movimientos.

El horror de la Primera Guerra Mundial marcó a toda una generación de artistas y escritores que consideraron que la fe y la esperanza de la humanidad habían desaparecido. Se lanzaron entonces hacia la experimentación de nuevas técnicas para expresar su sensibilidad. Algunos grupos se adhirieron a doctrinas como el marxismo y se involucraron en diversos movimientos sociales. Con la Segunda Guerra Mundial aparecieron las ideas de pensadores como Sartre y Camus, que impactaron en las vanguardias. Las diferentes expresiones del movimiento surgieron y se desarrollaron de manera diversa. Entre las expresiones de mayor peso, debido a su impacto y expansión, se destacan el cubismo, el dadaísmo y sobre todo el surrealismo. (Flores, 2014).

Erwin Friedrich Maximilian Piscator.

Nace el 17 de diciembre de 1893. Muere el 30 de marzo de 1966, a la edad de 73 años.

Nacionalidad: Alemana.



Piscator fue el primero en acuñar el término teatro político para reflexionar teóricamente sobre su trabajo (Su primer libro lleva el título "Teatro Político", publicado en 1930). Fundó todo su quehacer en la relación explícita entre el teatro y la política.

Piscator desarrolló su labor teatral en un contexto social convulsionado, entre la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución Rusa (octubre de 1917) la Revolución española (1933-1936) el Fascismo, el Franquismo (1936-1975), el Nazismo (1933-1945) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Su experiencia como soldado durante la Primera Guerra y su militancia política en una Alemania politizada y polarizada sentaron las bases fundamentales de su pensar-hacer artístico y político. El contenido de su pensamiento y de su obra fue tan radical como su contexto de producción.

Piscator (1957) sostenía que la relación entre teatro y política dependía siempre del tiempo histórico en el que se situaba. Es decir que esta relación adoptará distintas maneras según la época de la historia en la que se desarrolle:

"El vía crucis del arte y de la política lleva consigo la inolvidable enseñanza: forma y contenido, arte y política, son inseparables hasta el último extremo. La síntesis de arte y política significa máxima responsabilidad, significa poner todos los medios, y por consiguiente, también el arte, al servicio de los fines más altos de la humanidad." (p.51).

Piscator sostenía que en el teatro forma y contenido son partes indivisibles de un todo, discutiendo con la tradición estética que existía hasta el momento. Su "teatro de propaganda" fue la expresión de sus principios filosóficos y políticos, así como de su posicionamiento en el contexto social en que desarrolló su práctica. Él creía que, en su tiempo histórico, el mejor

contenido que podía tener el teatro político era un teatro de propaganda que sirviera a los fines revolucionarios. Su reflexión no partía de una banalización del arte, todo lo contrario, era una reflexión fundada, una posición ética, estética y política volcada en su oficio de artista.

Piscator quería un teatro para el proletariado, es más, quería un teatro con el proletariado. Se ubicaba conscientemente del lado de las personas que creían que la tarea histórica que debía llevar adelante el movimiento político de su época era "hacer la revolución". La forma y el contenido de su teatro se basaba en esta premisa.

Reducir su obra, sus estudios y pensamiento a la denominación de "teatro panfletario" sin detenerse en el tiempo histórico, en las relaciones entre formas y contenidos de su trabajo, implicaría simplificar algo muy complejo. Definir "el panfleto" sin detenerse en el contexto de su producción conlleva separar la forma de su contenido.

Eugene Bertolt Friedrich Brecht.

Nace el 10 de febrero de 1898. Muere el 14 de agosto de 1956, a la edad de 58 años.

Nacionalidad: Alemana.



Nacido en el mismo tiempo y el mismo suelo que su colega Piscator, Bertolt Brecht comparte el contexto histórico mencionado anteriormente.

El aporte más reconocido del trabajo de Brecht - que fue director, dramaturgo y teórico a la vez-, es haber sido el artífice de un cambio de paradigma en el teatro. Fue el primero en refutar la poética aristotélica vigente desde el inicio del teatro, proponiendo y construyendo una poética diferente.

En los tiempos del teatro griego, Aristóteles fue un filósofo que escribió, entre otras cosas, "La Poética", texto que resume los principios y bases del arte del teatro. Esas bases y principios fueron los que Brecht cambió para siempre a través de su propuesta. Discutió la poética de Aristóteles desde la dialéctica marxista, que fue su base filosófico-política. Desde esta concepción funda y desarrolla su labor.

La relación que Brecht estableció entre forma y contenido está basada en la dialéctica materialista. Desde allí partió para saltar de la catarsis a la reflexión, de la emoción al pensamiento, sin desestimar por esto el goce, el entretenimiento, que permanecen como elementos fundamentales en su teatro.

¿Qué es la dialéctica?⁵

La dialéctica es una forma de ver y analizar la realidad. Es un enfoque que permite ver la vida y sus situaciones como procesos concretos, develando la contradicción de dos fuerzas opuestas (teóricamente se denominan tesis y antítesis) que puján dentro de una misma unidad. Todo proceso puede ser visto y analizado desde la dialéctica. Siguiendo este enfoque podríamos decir que las personas, por ejemplo, somos unidades que llevamos dentro nuestras contradicciones internas; cada movimiento-acción-decisión será el resultado de la resolución de esas contradicciones (terminológicamente hablando esa resolución se denomina síntesis) y dará paso, a su vez, a la generación de contradicciones nuevas.

La dialéctica devela tanto el movimiento de las cosas como su posibilidad de cambio. Demuestra que lo que lleva a hacer-decidir-actuar de una manera determinada -siempre condicionada por su contexto-, es la resolución de esas tensiones antagónicas. Si al mirar una situación somos capaces de ver sus contradicciones internas, entenderemos que la opción por un determinado camino o acción es la resolución, entre otras resoluciones posibles, de esa pulseada de fuerzas.

⁵ "La dialéctica es un enfoque que trata de captar toda la realidad exactamente como es, y a la vez como debiera ser, de acuerdo con lo que ella misma tiene en potencia. La dialéctica significa conocer las cosas concretamente, con todas sus características, y no como entes abstractos, vacíos, reducidos a una o dos características. Por eso la dialéctica significa ver las cosas en movimiento, es decir, como procesos; por eso la dialéctica descubre y estudia la contradicción que hay en el seno de toda unidad, y la unidad que tiene toda contradicción". (Peña, 2007. p. 50-51).

Por eso, las historias y personajes de Brecht no se develan psicológicamente sino dialécticamente. Condicionados por su contexto y su condición de clase (porque no es lo mismo ver, actuar y decidir siendo empleado o empleada que patrón o patrona) son el resultado de las decisiones tomadas en la tensión permanente de sus propias contradicciones. Mirar la realidad de una obra, de la propia vida dialécticamente implica asumir la responsabilidad de los propios actos, así como la posibilidad de cambio de las situaciones que se presentan. Permite reconocer a las personas como autoras/constructoras de su propia realidad. No es ya el destino ni dios, son las elecciones las que llevan a determinado lugar o derivan en determinada situación. La dialéctica hace posible recuperar la conciencia de que la realidad es construida y por lo tanto modificable. Allí se halla la profundidad poética y política del teatro de Brecht.

De su inquietud porque el público dejara de "purgar" sus sentimientos en la escena nacieron los mecanismos y modos de producción teatrales que le permitieron establecer otro tipo de vínculos entre público y teatro, por ejemplo: el uso de carteles durante la representación, el distanciamiento, el develamiento del artificio, etc. Diversas estrategias estéticas que, uniendo forma y contenido, le permitieron construir obras en las que el público pudiera entretenerse y a la vez reflexionar, tomar posición frente a lo que veía. El distanciamiento, por dar un ejemplo, posibilita que la persona que asiste a la función de teatro deje de situarse "dentro" de la ficción para situarse "frente" a la situación re-presentada. La escena es percibida por el público como algo alejado, extrañado de su realidad cotidiana. El público sabe que lo que ve no es realidad, es teatro. Durante el espectáculo no hay catarsis, porque quienes asisten a él se divierten, pero piensan, observan y reflexionan, relacionan la escena con la vida, asumen una posición. (Brecht, 2004).

Vsévolod Emílievich Meyerhold.

Nace el 9 de febrero de 1874 en Penza, Rusia. Es asesinado el 2 de febrero de 1940 en Moscú, Rusia, a la edad de 66 años. (Contemporáneo a Brecht y Piscator)

Nacionalidad: Rusa.



Al igual que en Piscator y Brecht, las formas del arte, del teatro, están en relación inseparable con el contenido filosófico y político que sustenta el quehacer. Meyerhold desarrolló en su trabajo una contestación ética y estética al poder.

Si bien en los ámbitos académicos suele ser reconocido y estudiado por su labor en relación con el entrenamiento actoral conocido como "biomecánica", su obra, ideas e innovaciones van mucho más allá de una forma particular de desarrollar un entrenamiento para la actuación.

Meyerhold defendió un modo de creación artística contra la burocracia, contra el anquilosamiento de las formas, contra las reglas rígidas. Encarnó su poética dentro y fuera del teatro, fue un constante buscador de nuevas formas que sirvieran a los nuevos tiempos. Se manifestó en contra del academicismo teatral. Llevó a escena obras clásicas de manera innovadora. Adaptó tradiciones provenientes de la Commedia Dell' Arte. Puso en escena autores contemporáneos a su época. Tras la Revolución Rusa, se convirtió en activista del nuevo teatro soviético. Se unió al Partido Bolchevique. Abrió su propio teatro. Se animó a enfrentar los principios del realismo socialista impuestos por la política cultural de Stalin. Defendió la creatividad y la capacidad de improvisación de los actores y actrices como modos de encontrar lo verdadero en la escena.

La defensa de su posicionamiento ético y estético, íntimamente ligados al contenido de la obra y a una determinada manera de ver, vivir y defender el teatro, le costaron la cárcel y la vida, suya y de su esposa. Lo fusilaron en nombre de las "purgas" del partido socialista durante el estalinismo. (Meyerhold, 2008) (Vsévolod Meyerhold, s.f).

“(…) Dicen que defienden la improvisación. ¡Es verdad! Defiendo la improvisación porque la improvisación es la imaginación creadora del arte. ¡Muere el actor que solamente dice la letra! La imaginación es revolucionaria. Trotsky y Lenin crearon el imaginario posible para la revolución, para la realidad. Yo pienso que toda revolución es imaginativa, utópica. No les gusta eso.

(…) Me criticaban también por la biomecánica. ¿Qué es la biomecánica? La biomecánica es el instrumento físico de entrenamiento necesario para la sensibilización del cuerpo. Estoy podrido de los actores rusos duros. Así. (Camina rígido.) ¡Pero es verdad! Caminan así, tac, tac, siempre mirando la concha del apuntador. ¡No! Es un ejercicio permanente donde el cuerpo está sensible para que el texto penetre y uno pueda improvisar. Pero no improvisar la letra, improvisar con el cuerpo los distintos sentidos que tiene cada letra. ¡Eso! La biomecánica también me la hundieron.

(…) Dijeron que yo era formalista y simbolista, contrarrevolucionario, antirealismo socialista. Hablaron una hora en contra de mí y yo al final de la hora: ¿Me dejás hablar? Estaban desconcertados porque yo ya estaba vencido. Yo voy a hablar porque he notado que mis alumnos meyerholdistas son los más críticos de mi teatro. Dicen que soy formalista y simbolista y que no soy realista socialista. ¡Es verdad, es verdad! Porque el realismo socialista ni es realista ni es socialista. (…) ustedes han castrado la imaginación creadora, ustedes son cómplices absolutos y culpables del aborto de la imaginación y de la libertad del mejor actor del mundo, del teatro ruso. Ustedes son los responsables. Absolutamente ustedes. No se movía nadie, era un silencio de la puta madre, silencio, todas eran nuca. ¡Cómplices! Hice una pausa. ¡Cómplices! Del asesinato y la traición a la libertad revolucionaria, al proceso imaginativo como arma de la revolución. Ustedes son los responsables de la mediocridad plana de eso que llaman realismo socialista, que es un teatro abusadoramente aburrido, tenebrosamente aburrido.”

Fragmento de “Variaciones Meyerhold”, de Eduardo Pavlovsky.

Segunda mitad del siglo XX: los años 60' y 70'.

La revolución en el arte coincide con una etapa de revolución social. Las formas radicalizadas del arte encontraron consonancia con las formas radicalizadas de la política.

La década del sesenta. Datos de contexto.

***Guerra de Vietnam:** Desde el 1 de noviembre de 1955 hasta el 30 de abril de 1975. Fue un largo conflicto bélico asociado a la reunificación o no de Vietnam, pero que estuvo signada, sobre todo, por la injerencia tanto de los Estados Unidos como de China y la Unión Soviética, potencias contrarias que expresaban sus conflictos y diferencias ideológicas apoyando a las diversas partes involucradas.

***Guerra Fría:** Enfrentamiento entre EE. UU. y Rusia tras culminar la Segunda Guerra Mundial.

***Primavera de Praga:** Período de revuelta política en Checoslovaquia, que duró desde el 5 de enero hasta el 20 de agosto de 1968, cuando el país fue invadido por la URSS. Este proceso de liberación buscaba modificar los aspectos totalitarios y burocráticos del régimen soviético, para avanzar hacia una forma no totalitaria de socialismo.

***Mayo francés:** Entre mayo y junio del 1968 se llevaron a cabo en Francia -sobre todo en París- una serie de protestas iniciadas por estudiantes universitarios, a quienes se le sumaron luego grupos obreros, agrupaciones, intelectuales y sindicatos, dando lugar a la mayor huelga general de la historia de Francia. Las demandas iniciales de los y las estudiantes tenían que ver con la democratización de la universidad, tanto en los contenidos como en su forma de organización, pero las protestas terminaron abarcando reivindicaciones sociales más generales.

***Guerra de Argelia:** (1954-1962) Fue un período de lucha llevado adelante por el Frente Nacional de Liberación de Argelia (FLN) contra la colonización francesa establecida en el país desde 1830.

***Revolución cubana:** Después de varios años de enfrentamientos, el movimiento revolucionario cubano logró derrocar al dictador Eugenio Batista, en el año 1959, llevando al poder al líder del ejército Fidel Castro.

***Movimiento por los Derechos Civiles:** Se denominó así a la larga lucha emprendida por numerosos grupos que en los Estados Unidos pugnaban por la defensa de los derechos de las comunidades afroamericanas, manifestándose en contra de la segregación racial. Dentro del movimiento de los derechos civiles se incluye también el activismo y la lucha por los derechos de la comunidad LGBT, que en la segunda mitad de la década del 60' tuvo gran impacto en los Estados Unidos.

***Asesinato del Che Guevara:** El 9 de octubre de 1967 en La Higuera (pueblo de Bolivia) era asesinado Ernesto "Che" Guevara, quien luego de protagonizar la revolución cubana se había internado en la selva con la intención de extender la revolución por toda la patria latinoamericana.

***El Cordobazo:** Pueblada ocurrida en la ciudad de Córdoba que estalló el 29 de mayo de 1969. La jornada fue impulsada por organizaciones sindicales, a las que se sumó el movimiento estudiantil. Fue una potente manifestación en contra de la dictadura de Onganía, sus políticas económicas y la persecución política.

Más allá de enumerar algunos hechos puntuales, cabe destacar que las décadas del 60' y el 70' fueron escenario de importantes movimientos políticos y sociales, de revoluciones culturales ligadas al nacimiento del Rock y movimientos como el hippismo. Las tradiciones sociales se tambalearon. Los prejuicios fueron puestos en cuestión por la revolución sexual en defensa de los derechos por la diversidad y la aparición de los anticonceptivos.

En todos estos movimientos de la sociedad hubo una fuerte impronta de la juventud como portavoz de las críticas a las viejas estructuras y las propuestas de nuevos modos de pensamiento. En América Latina se sucedían procesos dictatoriales y, en simultáneo, se generaban importantes organizaciones de izquierda. Eran momentos convulsionados, veloces, violentos, novedosos, de fuertes luchas ideológicas, de construcción y apuesta por grandes sueños y proyectos emancipatorios. (Años 1960, s.f) (Años 1970, s.f)

El Tucumán Arde.



Si bien el recorte de referentes está orientado a personas, obras y/o movimientos ligados casi exclusivamente al teatro, debemos, en este caso, mencionar un colectivo artístico proveniente de las artes visuales, el "Tucumán Arde". Elegimos mencionarlo no sólo por la importancia de su propuesta sino porque fue a partir de conocer experiencias como ésta que empezamos a pensar nuestro propio trabajo como un tejido multidisciplinar,

que podía enredarse con otras expresiones del arte, como las instalaciones plásticas o las producciones audiovisuales.

Tucumán Arde fue un proyecto emblemático llevado a cabo por un colectivo de artistas plásticas y artistas plásticos. Tras realizar una rigurosa investigación sobre la realidad social de la Provincia de Tucumán (ícono de la pobreza ocasionada por las políticas económicas de la época), desarrollaron una muestra con el objetivo de exponer la realidad silenciada por los medios de comunicación. Con el material obtenido en la investigación elaboraron cortos y materiales audiovisuales. Por otro lado, se seleccionaron fotografías para incluir en la muestra y se escribieron decenas de papeles y afiches, en los que se trasladaron datos y estadísticas. Los papeles fueron colocados en paredes y pisos, empapelando no ya las salas de los museos sino algunas sedes de la CGT (Confederación General del Trabajo), sacando el arte de las instituciones especializadas. (Longoni, s.f).

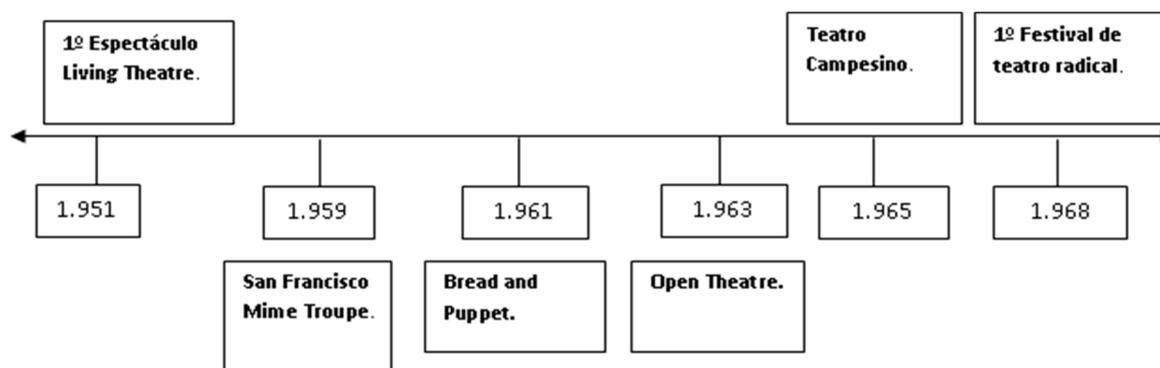
La experiencia del Tucumán Arde.

“La particularidad de este colectivo se debe, no sólo a su capacidad de intervenir en el discurso político que publicitan las instituciones oficiales de circulación del arte, sino también en dejar al descubierto la tergiversación de la realidad social por parte del poder político a través de la manipulación de los medios de comunicación. Como ejemplo del caso toman la situación crítica que atraviesa la provincia de Tucumán por aquellos años con el cierre de los ingenios azucareros y un importante número de trabajadores que quedan sin empleo. Consideran que el “Operativo Tucumán” que lleva adelante el gobierno de Onganía como un proyecto desarrollista y modernizador, es en realidad un “Operativo Silencio”, que intenta tergiversar y silenciar la verdadera situación que atraviesa la provincia norteña en ese momento. (...) la obra que llevan adelante tiene como finalidad dejar en evidencia esta falsa imagen que muestran los medios de comunicación en alianza con el poder político.

(...) Se pone en marcha la muestra, donde se exponen los materiales recogidos en una rigurosa investigación previa. Se lleva a cabo ya no en el museo sino en las sedes de la CGT en las ciudades de Rosario y Buenos Aires esta última muestra sólo dura unas horas tras ser levantada por amenazas del estado de intervenir al gremio. En el caso de Rosario, la entrada se empapela con los nombres de los dueños de los ingenios, los afiches de la campaña callejera, recortes periodísticos que hablaban de la situación de la región, cartas de pobladores y maestras, carteles colgantes pintados a mano sobre tela con diversas consignas “Visite Tucumán, jardín de la miseria”; no a la tucumanización de nuestra patria?; “Tucumán, no hay solución sin liberación”. En el interior del edificio se ponen paneles con fotografías que testimonian la miseria en que vivía la provincia, se proyectan cortos y audiovisuales documentales elaborados con materiales recogidos en el viaje y grabaciones transmitidas por altoparlantes de entrevistas a dirigentes sindicales o trabajadores cañeros y pobladores tucumanos. Cada breves y regulares lapsos de tiempo, se cortan las luces del local, simbolizando la muerte de un niño tucumano. Se reparte café amargo entre los asistentes al lugar, simbolizando la crisis de la producción azucarera en la región norteña. (...) La muestra busca generar un contraste fuerte con la propaganda oficial y para ello selecciona soportes técnicos tendientes a reflejar lo más realista posible la verdadera situación tucumana (como ser fotografías, grabaciones, videos), donde los artistas no utilizan sus registros como mediaciones sino como implicados en el punto de vista mostrado, testigos de la realidad que mostraban. “

Fuente: Tucumán Arde.

Nuevo Teatro Norteamericano.



Cuando hablamos del nuevo teatro norteamericano nos referimos a un conjunto de grupos y experiencias que surgieron sobre todo en la década del 60' en los Estados Unidos. Quienes inauguraron este teatro de experimentación fueron los y las integrantes del Living Theatre. Si bien cada grupo tuvo sus particulares modos de abordar y desarrollar su trabajo, existen varios puntos en común que nos interesa rescatar: todos los grupos estuvieron guiados por un interés manifiesto hacia la experimentación artística y la investigación en el modo de producción y construcción de sus obras. Coincidieron en el progresivo rechazo a trabajar con textos escritos a priori, que les llevó a la escritura de obras a partir del trabajo de cada compañía.

En cuanto a la organización interna de los grupos, rechazaron la figura "tradicional" del director, lo que implicó nuevas formas de organización internas, guiadas por una mayor democracia y un nuevo modo de asumir los roles dentro del grupo. Expresaron un desprecio general hacia el naturalismo como estilo, así como método teatral. Manifestaron un gran interés por el trabajo actoral - debido a la influencia de la propuesta de Grotowski- y por adoptar la improvisación como principio ético y como hecho ideológico de su práctica.

En torno a los contenidos, los puntos en común estaban relacionados con los pensamientos de la nueva izquierda y de las expresiones radicales propias de su tiempo. El contexto de la Guerra de Vietnam constituyó una temática constante; la oposición y la denuncia frente a la guerra se convirtieron en una especie de obsesión generacional. El punto en el que todas estas experiencias colectivas pueden diferenciarse radica en las diversas formas que asumieron la relación entre el teatro y la política. Este punto fue, justamente, no sólo lo que marcó la diferencia de los grupos entre sí, sino también lo que llevó a una crisis y, en muchos casos, acabó en la disolución de los mismos. (De Marinis, 1987)

El Libre Teatro Libre (LTL)



El LTL estaba compuesto por: Susana Pautasso, Roberto Videla, Graciela Ferrari, Lindor Bressán, Luisa Núñez, Cristina Castrillo, Pepe Robledo y Oscar Rodríguez, entre otros/as, bajo la coordinación de María Escudero. El grupo inicial se encontró con María en la universidad, donde comenzó a construir una forma de trabajo novedosa. La propuesta de cátedra de María Escudero y el pedido que las y los estudiantes realizaron a las autoridades para poder continuar teniendo clases con ella en el siguiente año, ocasionaron una crisis institucional que derivó en el apartamiento de María de su cargo. El grupo de estudiantes se fue con ella y, una vez fuera de la vida académica, fundaron el Libre Teatro Libre, bajo la influencia de experiencias como el Living Theatre.

Las creaciones de LTL encarnaron una nueva mirada del teatro, una construcción poética arraigada a las problemáticas sociales de su tiempo, que incluía formas participativas y democráticas tanto en la organización interna del grupo, así como en la representación y en el encuentro y vínculo con el público. La creación colectiva como forma de producción de las obras fue la

marca registrada de este grupo, constituía no sólo un "método" de trabajo sino un principio ético y estético. Las obras se creaban a partir de improvisaciones grupales; en ocasiones, por ejemplo, se utilizaban noticias de los diarios como temáticas disparadoras de las improvisaciones. Al momento de la representación se planteaban diversas formas de participación/intervención del público, por ejemplo, el desarrollo de un debate a partir de la obra presentada. Las creaciones del grupo se caracterizaban también por la incorporación de diversos recursos tecnológicos como la fotografía y el cine.

La experiencia del LTL ha dejado sus huellas en el teatro de Córdoba. En la actualidad es posible reconocer algunas líneas de trabajo que dan cuenta de esta influencia: el modo de construcción de las obras, la importancia de la improvisación en el proceso creativo, la forma de organización y distribución de los roles dentro de los grupos y colectivos de trabajo, etc. No obstante, los aspectos de la poética ligados al contenido han quedado en el camino. No es tan común encontrar grupos que desarrollen su trabajo en torno a problemáticas sociales de la actualidad, al menos no como eje central de su trabajo. (Flores, 2011).

La década del setenta. Datos de contexto.

***1970: Salvador Allende gana la presidencia de Chile:** La Unidad Popular (integrada por los partidos Socialista, Comunista, Radical, Social Demócrata, MAPU y APIE1) llega al poder tras ganar las elecciones.

***1971:** Rebelión de las colonias portuguesas en África: Angola, Mozambique y Guinea.

***1973:**

Golpe de Estado en Chile: El 11 de septiembre las fuerzas armadas bombardean el Palacio de La Moneda, asesinando al presidente Allende. Augusto Pinochet quedará al mando del gobierno dictatorial desde el año 1964 hasta 1990 (durante 26 años).

La fórmula "Perón - Perón gana la presidencia en Argentina: Juan Domingo Perón vuelve a ser presidente de la Argentina, acompañado de su mujer Isabel Martínez de Perón. El peronismo vuelve al poder tras haber estado proscrito desde 1955 a 1972.

Golpe militar en Uruguay: Comienzo del proceso de dictadura cívico-militar que se extendió hasta el año 1985.

***1974:**

Revolución de los claveles en Portugal: Nombre con que se conoció el levantamiento militar del 25 de abril de que provocó la caída de la dictadura salazarista, que dominaba Portugal desde 1926. El fin de este régimen, restauró la democracia en Portugal y permitió que las últimas colonias portuguesas lograsen su independencia en poco más de año y medio.

Revolución en Etiopía: Movimiento político y militar que provocó el derrocamiento del emperador Haile Selassie.

Muerte de Juan Domingo Perón en Argentina.

Nixon renuncia a la presidencia de EE UU.

***1975:**

Victorias comunistas en Vietnam, Laos y Camboya.

Independencia de las colonias portuguesas en África.

Muere el dictador Francisco Franco en España.

***1976:**

Muere Mao Tse-tung, Dirigente del Partido Comunista de China y de la República Popular China.

Golpe militar en Argentina: La junta militar liderada por el teniente general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera y el brigadier general Orlando Ramón Agosti asume el gobierno de facto. La junta tomó el nombre oficial de "Proceso de Reorganización Nacional" y permaneció en el poder hasta diciembre de 1983.

***1977. Insurrección en Nicaragua contra la dictadura de Somoza.**

***1979. Revolución sandinista en Nicaragua:** Se conoce como Revolución Popular Sandinista o Revolución nicaragüense al proceso abierto en Nicaragua entre julio de 1979 hasta febrero de 1990, protagonizado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional que puso fin a la dictadura de la familia Somoza, derrocando al tercero de los Somoza (Anastasio Somoza Debayle) sustituyéndola por un gobierno democrático de izquierda. (Años 1970, s.f).

Augusto Boal

Nace el 19 de marzo de 1931. Muere el 02 de mayo de 2009, en Río de Janeiro, la misma ciudad que lo vio nacer.

Nacionalidad: Brasileira.



"El teatro no es revolucionario en sí mismo, pero es un ensayo para la revolución".

A. Boal.

Augusto Boal fue un director, dramaturgo y teórico del teatro de Brasil, reconocido por haber creado y escrito el "Teatro del Oprimido", trabajo que desarrolla a partir de la influencia de los trabajos del pedagogo Paulo Freire, también brasileño, quien escribió "La pedagogía del Oprimido".

En el teatro del oprimido de Boal el público es el protagonista de la escena. En este tipo de teatro la participación del público se torna un elemento fundamental en la construcción dramática: es quien completa, quien construye de cuerpo presente la obra, modificando la escena directamente. Su lugar no se reduce al acto de mirar, sino que también actúa, hace; nace así el concepto de espectador. En el teatro del oprimido forma y contenido se conjugan para encontrar formas estéticas-poéticas-políticas de problematizar y modificar la realidad. El escenario es el lugar para poner el cuerpo a las problemáticas sociales, para reflexionar colectivamente, para ensayar soluciones posibles e imposibles. (Boal, 2009).

El teatro de los años ochenta. El retorno a la democracia.

El retorno a la democracia, con las elecciones del año 1983 que llevaron a Raúl Alfonsín a la presidencia, marcó un nuevo ciclo en la historia argentina. La sociedad inauguró el proceso democrático con las heridas abiertas por la dictadura, que había dejado miles de personas asesinadas, torturadas y desaparecidas, como también la marca histórica de la guerra en Malvinas.

A través de la colección de libros denominada "Sin Telón", editada por la Universidad de las Madres, se encuentra una sistematización de experiencias teatrales llevadas a cabo durante los años 70' y 80' en nuestro país, cuya característica particular es la del teatro sin telón, fuera de las salas y espacios convencionales de teatro. En los libros: *De "Octubre" a "Brazo Largo" - 30 años de teatro popular en Argentina; Teatro de la Libertad - Teatro "callejero" en la Argentina, desde el movimiento grupal de los '80; Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo - La evolución de una idea; Teatro callejero en la Argentina 1982-2006 - De lo visto, vivido y realizado*, se reúnen los trabajos y propuestas de grupos de teatro político, teatro callejero, y teatro participativo. Las diferentes experiencias encuentran puntos en común y no sólo en cuanto a los "escenarios" poco comunes en donde realizaban sus prácticas. Todas estas prácticas artísticas tenían una lectura crítica de su realidad y su pasado reciente, se interesaban por la identidad colectiva, lastimada y enmudecida por muchos años. La calle como escenario no era sólo una elección estética. Era un posicionamiento político, una acción concreta para recuperar el espacio público que había estado vedado por los toques de queda y las persecuciones. El arte, el teatro, tendía puentes en la sociedad, brindaban un espacio donde poder volver a las prácticas comunitarias, a reencontrarse con otros y otras para revisar el pasado, mirar el presente y volver a soñar futuros.

Teatro de los años noventa. La resistencia al neoliberalismo.

Las ilusiones generadas por la vuelta a la democracia se vieron rápidamente desencantadas con la instauración del neoliberalismo como orden político-económico: desempleo, privatizaciones, crecimiento de la pobreza, desgarramiento profundo del tejido social, individualismo y resignación generalizados. La posmodernidad con su "fin de la historia" parecía apoderarse del clima de la época. Sin embargo, en este contexto surgieron diferentes movimientos,

organizaciones y colectivos que encarnaron, a través de sus prácticas, una resistencia a este modelo y a su visión fatalista del mundo.

En el campo del teatro encontramos diversos referentes. Uno de ellos fue Eduardo "tato" Pavlovsky, que fue psicólogo y teatrero, interesado en el trabajo con grupos, en el psicodrama, en el teatro crítico, en la denuncia de los horrores de la dictadura, en la resistencia al neoliberalismo a través de sus ideas y su trabajo. Escribió obras de teatro, novelas y teorías.

Teatro comunitario.

Otra referencia artística-teatral de resistencia que podemos encontrar es el teatro comunitario. Surge en los años ochenta, pero es a partir de los años noventa donde se consolida como movimiento. El grupo precursor del teatro comunitario argentino es el "Catalinas Sur", nacido de la mano de Aldemar Bianchi. Al calor de ese grupo, vecinas y vecinos se encontraron para crear y crear en otro teatro y en otro mundo posible. En el teatro comunitario todas y todos pueden participar: Jóvenes, viejos, viejas, niños y niñas. En este teatro todo el saber vale, se reconoce y se comparte: quienes saben coser, arman los vestuarios, quienes saben bailar, bailan; quienes saben cantar, cantan. Los espectáculos son una mezcla divertida y potente: allí se vuelven a encontrar las personas para formar una comunidad, para revisar la historia y la identidad colectivas, para recordar el pasado, para re-pensar el presente, para seguir imaginando futuros. El teatro comunitario es risa, convivio y supervivencia colectiva. Allí sucede la magia del encuentro verdadero y de la aparición de los relatos invisibles e invisibilizados en la gran historia oficial. (Bidegain, 2007).

Teatro por la identidad. La lucha de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

Desde la última dictadura en adelante, las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo son el mayor símbolo de lucha por los Derechos Humanos en nuestro país. Sus rondas incansables, su búsqueda permanente de justicia han sido -y son- un ejemplo de dignidad y resistencia. Dentro de sus múltiples estrategias, junto con las marchas, los escraches, los juicios, las charlas y tantas otras formas de lucha, se encuentra la experiencia del Teatro por la Identidad.

Teatroxlaidentidad.

Teatroxlaidentidad (TXI) nació en la profunda necesidad de articular legítimos mecanismos de defensa contra la brutalidad y el horror que significan el delito de apropiación de bebés y niños, y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la última dictadura cívico militar argentina. El TXI apela, a través del teatro, a la toma de conciencia y la acción transformadora de cada uno de nosotros, como ciudadanos de un país que aún no ha zanjado sus deudas históricas en materia de derechos humanos, a pesar de los logros obtenidos en los últimos años. TXI Es un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que se inscribe dentro del marco del teatro político, y es uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo. Un movimiento cuyo objetivo es hacer propia la búsqueda de nuestras queridas Abuelas, quienes desde hace más de tres décadas siguen el rastro de cuatrocientos jóvenes que aún tienen su identidad cambiada. El teatro es nuestra herramienta para cumplir con una función que consideramos esencial: actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad. Hay todavía alrededor de cuatrocientos (400) jóvenes con sus identidades cambiadas, y nuestro trabajo es y será actuar hasta encontrar el último de los nietos.

Fuente: Teatroxlaidentidad.

En tiempo presente. Algunos y algunas referentes actuales: teatro social y comunitario, teatro de sala y teatro de la escucha.



Llegando al presente, nos preguntamos acerca de nuestras referencias contemporáneas, los grupos y expresiones del teatro que iluminan entusiasman e inciden en nuestros caminos.

A la hora de nombrar nuestras influencias más cercanas, encontramos en Córdoba diversos grupos y/o experiencias de teatro social y comunitario como compañeros de ruta: "TootemBlú" (grupo de teatro comunitario de barrio Villa El Libertador), "Las Desatadas" (teatro comunitario de mujeres de Cabana), "El Colectivo" (grupo de teatro e intervenciones de Unquillo), entre otros.

Nuestras prácticas están más cerca de las intervenciones artísticas y callejeras, las murgas y las fiestas barriales que del teatro de sala o el teatro independiente de la ciudad. No podríamos decir que en las expresiones de teatro de sala no haya obras o grupos que decidan desarrollar prácticas que le disputen sentidos a la hegemonía cultural del sistema, que propongan otro tipo de relaciones entre teatro y sociedad, basadas en una perspectiva contrahegemónica. Valdría hacer aquí, una aclaración: lo que sucede es que no compartimos el mismo campo de experiencia. Desde hace varios años nos dedicamos -tanto individualmente como en colectivo- al teatro social, político y comunitario. Por ende, nuestros conocimientos, nuestros vínculos e investigaciones están relacionadas a estas prácticas. Desconocemos en profundidad las características de las producciones de teatro de sala porque nuestro circuito es otro. No obstante, existen algunas manifestaciones del teatro independiente de la ciudad de Córdoba que resultan importantes para nosotras. El caso más representativo es el del grupo Zeppelin teatro.

En sus producciones predomina el trabajo físico-expresivo de actores y actrices. El contenido de sus obras apela a la memoria colectiva y a la

revisión del pasado reciente como estrategias estético-políticas que proponen discutir la versión oficial de la historia, generando discursos alternativos y promoviendo la reflexión sobre el presente.

Teatro de la Escucha

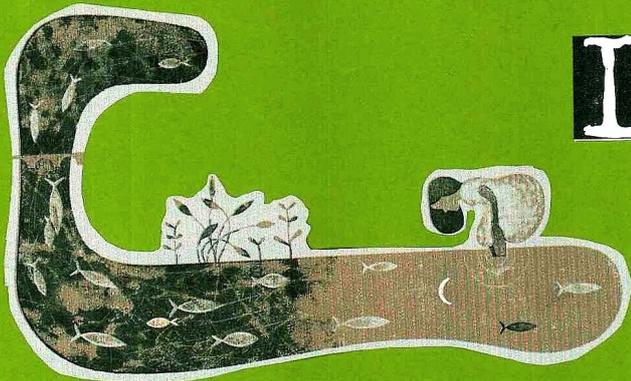
Por último, nos interesa mencionar al "Teatro de la Escucha" de España como referencia. Su trabajo realiza una actualización de la propuesta de Augusto Boal, quien fuera su mayor influencia. Las experiencias del teatro de la escucha son un conglomerado de expresiones diversas, un híbrido entre el teatro de sala, el teatro de calle, la performance, las intervenciones callejeras, un movimiento original de expresión, acción y participación creativa y alternativa. Tomando como base el teatro del oprimido, desarrollan un estudio profundo en el cual revisan las estructuras y mecanismos originales para construir nuevos. Buscan adaptar las formas del arte, del teatro, al contenido de su época. Frente a la pregunta: ¿cuál es la tarea del teatro en este tiempo? ya no se responden "un ensayo para la revolución" como lo hiciera Boal, sino que, de acuerdo con sus bases y principios, caracterizan que la tarea de su tiempo es problematizar la realidad, comunicar, denunciar, volver a hacer ciertas preguntas olvidadas, despertar la sensibilidad dormida, volver a mirar ciertas cosas para poder verlas con claridad. (Teatro y compromiso: Experiencias de Teatro de la Escucha, s.f)



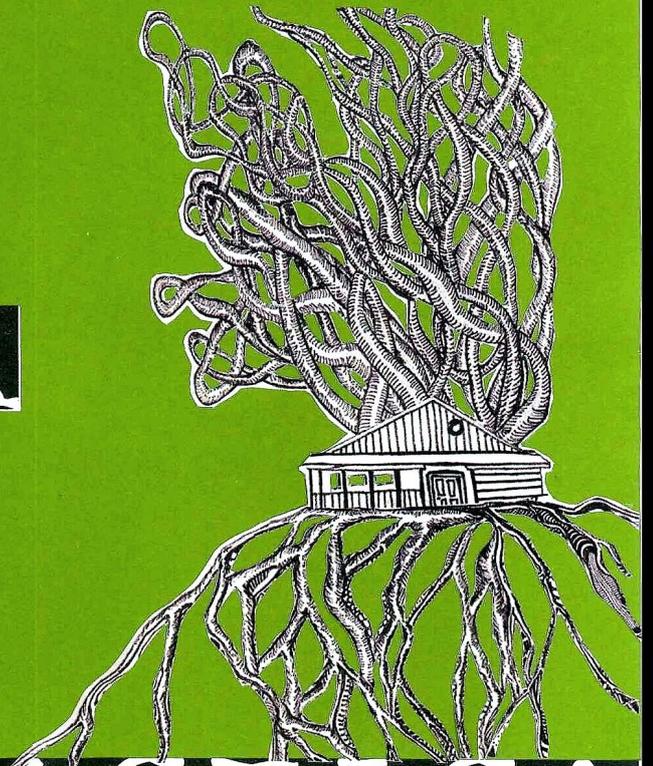
REFLEXIONES



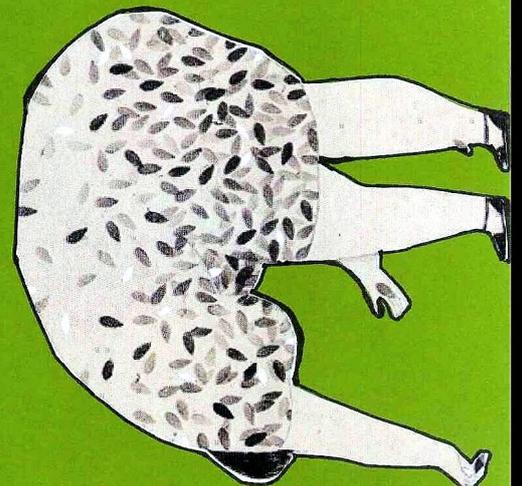
SOBRE



LA



PRACTICA



REFLEXIÓN SOBRE LA PRÁCTICA

GLOSARIO DE CONCEPTOS.

*"Una definición del lenguaje es siempre, implícita o explícitamente,
una definición de los seres humanos en el mundo."*

Raymond Williams

Un glosario es una lista ordenada alfabéticamente de palabras y de expresiones que pueden resultar difíciles de comprender, o que requieren una explicación por parte de quienes las utilizan.

En el marco del presente trabajo de investigación, consideramos importante detenernos en algunas palabras que no son de uso cotidiano y pueden sonar extrañas. Siguiendo nuestro principio pedagógico de elaborar un lenguaje simple pero no simplista, nos interesa acercarnos a algunas de esas palabras "lejanas" que son de gran utilidad para comprender el desarrollo de nuestras reflexiones y, más importante aún, algunas nociones sobre el mundo y su organización.

Lo que sigue a continuación es un glosario construido a partir de materiales teóricos diversos (libros, artículos de revistas, manuales, etc.) y reelaborados en palabras propias. Cabe destacar que este glosario constituye apenas una primera aproximación sobre grandes estudios, análisis e investigaciones.

Por último, una aclaración: este es un glosario particular. Decidimos no ordenar las palabras alfabéticamente, su lugar en la lista responde a la relación que hay entre las palabras/conceptos entre sí.

Praxis. Tomamos la definición de M. Peña, quien plantea la unidad inseparable entre pensamiento y acción. La teoría y la práctica no son cosas distintas que se complementan entre sí, por el contrario, según Peña (2007): "teoría y

práctica no son más que momentos de un mismo proceso, que es la praxis, es decir, la acción del hombre" (p. 68).

Hegemonía/Contrahegemonía. Este término fue acuñado por el italiano Antonio Gramsci (1891-1937), filósofo, teórico y periodista, quien escribió casi toda su obra en prisión, lugar al que fue a parar por sus ideas socialistas en la época del régimen fascista de Benito Mussolini.

La **hegemonía** es, en la práctica, un proceso abarcador de la totalidad de la vida, por lo cual la hace difícil de definir. Es un complejo enlace de fuerzas políticas, sociales y culturales. Está conformada por las prácticas y experiencias de la sociedad en un determinado contexto histórico, abarca todo el pensar-decir-hacer de lo humano, la percepción que tienen las personas de sí mismas y del mundo. Es un sentido de realidad para la mayoría de las gentes, un sentido común que contiene los imaginarios posibles de la vida.

El concepto de hegemonía puede entenderse en más de un sentido; por un lado, sirve para comprender que la dominación del sistema no se basa solamente en sus pilares económicos o represivos, sino que también construye mecanismos para generar adhesión en quienes domina. Por otro lado, al mismo tiempo, el concepto sirve para comprender y analizar la respuesta de diversos sectores sociales frente a los intentos de dominación por parte del sistema, lo que se conoce con el término de **contrahegemonía**, que implica una "batalla cultural", una disputa al esquema dominante, una desnaturalización del "sentido común" imperante en la sociedad.

El pensamiento de Gramsci propone comprender la realidad para poder actuar sobre ella y modificarla. Su obra contiene una importante dimensión pedagógica, ya que propone la construcción con otros y otras. A diferencia de las visiones dogmáticas que pretenden acercar una verdad revelada a una mayoría que la ignora, la propuesta gramsciana abre la posibilidad a que las personas puedan sacar conclusiones en su propio proceso de vida y de lucha. Se trata de construir una verdad plural, con otras y otros, a partir de la experiencia concreta. (Ogando, M.2017).

Coerción y consenso. Uno de los aportes más importantes de la obra de Gramsci es que permite pensar la dimensión del poder, de la dominación, de la coerción

y del consenso que se expresan en las lógicas del Estado y la sociedad. Permite vislumbrar que el capitalismo no es sólo la apropiación material de los medios de producción ni la represión estatal organizada, sino que también es la construcción de una manera de entender y vivir cierto modo de "estar en el mundo", permitiendo la subordinación de gran parte de los sectores populares a través de mecanismos que generan consensos sobre la propia experiencia vital, lo posible y lo imposible dentro de ella. (Ogando, M. 2017).

Sociedad. En términos generales, la sociedad es cualquier asociación humana que abarca *"toda clase y grado de relación en la que ingresen las personas, ya se trate de relaciones organizadas o no, directas o indirectas, conscientes o inconscientes, de cooperación o antagonismo."* (Rummey, Jay Maier, como citaron Dillon, Brass y Eggers Lan, 2004, p.33) El concepto también hace referencia a toda la trama de las relaciones humanas. De estructura amorfa en sí misma, da lugar a numerosas sociedades específicas, superpuestas o interconectadas. (Dillon, Brass y Eggers Lan, 2004).

Clases sociales, burguesía y clase obrera. El término clase social es utilizado para dar cuenta de las diferentes posiciones de los grupos que conforman la estructura de la sociedad. Las clases sociales se organizan en base a las relaciones de producción y a la adquisición de bienes. Generalmente, cuando se hace referencia a la clase social, se la vincula al orden económico y a la posición de las personas en el mercado. También se entiende que una clase social se puede distinguir en relación con la posesión -o no- de los medios de producción. Quienes poseen los medios de producción dentro de este sistema (es decir dueños y dueñas de fábricas, herramientas de trabajo, etc.) conforman la clase social llamada **burguesía**, y quienes no poseen estos bienes conforman el **proletariado o la clase obrera**. Entre estas dos clases existe una gran cantidad de capas, como así también al interior de cada clase. Una clase social que se organiza para defender sus intereses y otorgar privilegios a sus miembros adquiere características de estamento. (Paradedda, Pintos, Andrade, Ríos, 2011).

Cultura. Todo el universo de lo humano cabe dentro de la cultura, ya sea una

creencia, una técnica, una película, un vaso, un sueño o un viaje en colectivo, todas las creaciones materiales y espirituales de las personas. La cultura es tanto una acción, como un objeto o una idea. Es sobre todo una creación colectiva, social, que existe en el espacio y en el tiempo, que se modifica con cada nueva acción, idea, actitud. Es decir que todo lo que las personas hacen, crean y desarrollan, es cultura. Podemos definir entonces a la cultura como un "sistema significativo realizado" (R. Williams), que es constitutivo de todo sistema social y, por ende, de cualquier sistema económico, político, etc. A su vez, y en simultáneo, podemos hacer un "recorte" y reconocer a la cultura como un sistema en sí mismo, con sus leyes y características propias: como un lenguaje, un sistema de pensamiento, un conjunto de obras, de instituciones, sin perder de vista que además implica -siempre y necesariamente- un conjunto de prácticas activas en la experiencia de la vida. (*Dillon, Brass y Eggers Lan, 2004*).

Subcultura. Cada sociedad tiene características culturales que la diferencian de otras sociedades: tradiciones, modos de expresión, costumbres, que, aunque cada vez se hacen más similares por los medios de comunicación masiva, igual conservan características propias. Sin embargo, esta cultura no es uniforme: está integrada por subculturas que se distinguen por características de pertenencia a un grupo, cuyos integrantes comparten determinados rasgos, como pueden ser el origen, la historia, la edad, la clase social, etc. Una subcultura es, entonces, la cultura propia de un grupo -dentro de una cultura más amplia- que posee rasgos, costumbres o intereses distintivos, pero que en definitiva es una parte integrante de un conjunto mayor. (*Dillon, Brass y Eggers Lan, 2004*).

Identidad. Es el conjunto de rasgos que dan a un individuo o grupo una personalidad característica. Es la representación que la persona o grupo se construye, mediante la toma de conciencia sobre sí misma, o sobre el grupo o comunidad a la que pertenece. De acuerdo con esto, podemos hablar de identidades individuales o identidad cultural. (*Dillon, Brass y Eggers Lan, 2004*).

Identidad cultural. Es la conciencia que se tiene como integrante de una historia, de un pueblo, de un proyecto. La conciencia que tiene un pueblo de su existencia como tal. Es decir, sería el patrimonio cultural exclusivo de

un grupo humano, de un pueblo, de una comunidad, de una región, de un país o de una nación. La toma de conciencia de la propia identidad individual, así como de la identidad cultural implica iniciar una búsqueda de conocimiento, poner en valor y reivindicar determinadas raíces, prácticas y espacios de pertenencia. (*Dilon, Brass y Eggers Lan, 2004*).

Imaginario social. Conjunto de concepciones del mundo y creencias de una sociedad en una época determinada. (Paradedá, Pintos, Andrade, Ríos, 2011, p. 55).

Capacidad Simbólica. Capacidad que tienen las personas para crear símbolos para representar la realidad. (Paradedá, Pintos, Andrade, Ríos, 2011).

Aldea global. Metáfora utilizada por el teórico canadiense Marshall McLuhan (1911-1980) para indicar que el desarrollo de las comunicaciones (internet, correo electrónico, televisión) permite que las sociedades estén cada vez más conectadas entre sí, y que la velocidad de la información acorta las distancias y achica el mundo. (Paradedá, Pintos, Andrade, Ríos, 2011, p. 72).

Realidad (o realidades). Realidad es un término que sirve para nombrar una construcción determinada, una particular visión de mundo -social e históricamente construida-, mediada por determinadas relaciones-posiciones de poder que tienen la capacidad de imponer la "visión común" de una sociedad. Partimos de entender la realidad como un proceso, por lo tanto, es preciso hablar de **realidades** más que de una realidad. Decimos también que entre las diversas realidades hay algunas que tienen mayor peso, que son más aceptadas/legitimadas que otras. Esta dinámica depende de la cantidad de poder acumulado por ciertas personas o grupos, que piensan y transmiten determinadas visiones/construcciones del mundo. Los sectores concentrados de poder son quienes terminan propagando -por medio de múltiples estrategias e instituciones- determinados relatos que configuran "la realidad", invisibilizando aquellas miradas diferentes que quedan ocultas tras los relatos oficiales.

Capital, Campo y Habitus. Los conceptos de Pierre Bourdieu.

Pierre Bourdieu (1930-2002) fue un sociólogo francés que produjo una importante obra en torno al campo de la cultura. En su trabajo parte de la pregunta: ¿quiénes somos?, y ensaya una posible respuesta articulando dos planos de la realidad: el "económico" y el "simbólico", aspectos fundamentales en la construcción del poder.

Parte de su trabajo se ocupa de analizar cómo en el espacio social (es decir una sociedad históricamente determinada) sus miembros y grupos ocupan determinadas posiciones y tienen un acceso desigual a los bienes disponibles.

El **capital** que se posea puede ser simbólico o material. Por ejemplo, el capital económico hace referencia a los bienes materiales; el capital social implica las redes de relaciones construidas entre los miembros de una sociedad; el capital cultural remite a los conocimientos especializados sobre una temática/disciplina específica, las credenciales o diplomas obtenidos en instituciones prestigiosas. El **capital simbólico** hace alusión a una cierta **posición social** conquistada, que a su vez está conformada por un conjunto de elementos provenientes de diferentes "campos culturales" que se relacionan entre sí.

Las distancias o diferencias sociales se expresan, según Bourdieu, en los signos de **distinción**: jugar al golf, vestir de una forma particular, frecuentar determinados ambientes sociales, viajar con frecuencia, visitar museos, obtener títulos escolares, etc.

Para este sociólogo, el punto de partida es el concepto de **campo** como instancia mediadora entre lo individual y lo social. Su análisis busca explicar cómo las personas llegan a asimilar determinada concepción del mundo que se manifiesta en una particular forma de vivir, de pensar, de percibir, de sentir, de divertirse, y en determinados gustos, que tienen un significado histórico y social.

Los campos de producción cultural (por ejemplo, el campo artístico, el campo literario o el campo teatral) constituyen sub espacios, que tienen relativa autonomía dentro del espacio social del cual forman parte. Cada campo tiene su propia dinámica, sus mecanismos de reproducción y consagración, características que orientan o coaccionan las prácticas de los y las **agentes**

que forman parte de él. A su vez, existen relaciones entre los diferentes campos. Los campos son espacios de poder, son sistemas de relaciones de fuerza que están siempre en pugna, en lucha permanente por mantener o transformar el estado de fuerzas existente.

Este espacio social de los campos culturales está atravesado por la **diferenciación social**, es decir por **distinciones entre posiciones** a partir de los recursos, es decir del capital que se posee entre quienes aspiren a una posición social de privilegio.

El concepto de **habitus** (hábitos) representa la conquista de posiciones simbólicas, es decir, de los signos sociales de distinción. Cada posición en el espacio social y en los diferentes campos supone un habitus específico, que resulta una combinación de la iniciativa personal con la adaptación social. Por ejemplo, escuchar determinada música, usar cierta ropa, tener ciertos gustos y gestos, da cuenta de que se posee un habitus, o sea, un principio generador de prácticas y visiones de mundo. El habitus es el resultado de condicionamientos sociales que se convirtieron en **disposiciones** o hábitos de las personas. (Paradedda, Pintos, Andrade, Ríos, 2011).

Arte. El arte es una representación de la realidad. Es el acto de crear símbolos comunicativos a partir de una actitud estética de juego. Se vale para ello de distintos lenguajes, que surgen de -y apuntan a- las capacidades de expresión y comunicación de los distintos sentidos humanos. Hay lenguajes artísticos que se dirigen a dos o varios sentidos a la vez, como la danza, el teatro o el cine.

El arte puede ser un hecho colectivo, pero siempre parte de una conciencia, una percepción y una sensibilidad individuales. Tiene siempre un carácter lúdico, de juego; involucra un lenguaje, es un hecho de comunicación. Su función, concepción y su intención son únicas: las relaciones que producen, los descubrimientos que logra son del orden de un tipo de pensamiento divergente, que enlaza ideas aparentemente inconexas y establece puentes intuitivos hacia el conocimiento.

El arte es parte de una cultura y -como tal- está sujeto al devenir histórico de la misma. Cada cultura tiene sus modalidades artísticas a través de la historia. Estas modalidades dependen totalmente de una interpelación con todos los otros aspectos que cada cultura posee, por ejemplo, su organización

económica, social, política, pero sobre todo su visión del mundo, su percepción del espacio y del tiempo, su ideología, su religión, sus respuestas a las grandes preguntas existenciales, su variedad y complejidad histórica y étnica, su visión idiosincrásica y filosófica de la vida. (Dilon et al., 2004).

Teatro político. Como señalamos anteriormente, el teatro político es para nosotras una trinchera desde donde es posible librar un combate cultural contra el sistema hegemónico.

Nos reconocemos como ciudadanas dentro del campo social tanto como artistas-intelectuales dentro del campo del arte. Dicha asunción implica un compromiso con nuestro tiempo histórico y sus contradicciones, sus problemáticas sociales. Conlleva la construcción de un pensar-decir-hacer que haga posibles relaciones entre el arte y la vida, contrarias a la banalización y la superficialidad características del mercado cultural dominante, incansable reproductor de estructuras y estereotipos sociales funcionales al sistema de opresiones en el que vivimos.

Lo político constituye la base de nuestra búsqueda poética, tanto en los contenidos -siguiendo la definición clásica de temas que interesan al pueblo- como en las formas en las que se aborda y organiza el dispositivo teatral.

A lo largo de la historia del teatro occidental encontramos numerosas experiencias de teatro que puede asumirse como político, así también, son muchas las visiones sobre la dimensión política del arte en general y del teatro en particular. No obstante, encontrar una definición de lo que es el teatro político resulta algo difícil. En relación con estos debates, tomamos unas palabras sobre lo político en el teatro que nos interesa rescatar:

Beatriz Trastoy quien analizando el teatro de los 70 se pregunta cuáles son las circunstancias que transforman en político un hecho teatral, concluyendo que no son suficientes ni la intencionalidad, ni el tema, ni determinadas estrategias discursivas, sino que se basa en la relación del texto con su contexto productivo-receptivo en el que intervienen: el marco socio político, el momento histórico en el cual se decodifica el mensaje, el nivel de información del público, la adhesión de los realizadores a determinadas

ideologías, el contraste con otros discursos estéticos del medio cultural, el lugar físico de la representación, etc. La autora interpreta como "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". (Pellettieri, 1989, p.218)

Dispositivo teatral. Dispositivo escénico. Tomamos de Radice, y Di Sarli, (2011) la definición de **dispositivo teatral**. Este término implica mirar el hecho teatral haciendo foco no sólo en la re-presentación de una obra sino que apunta, centralmente, a tomar en cuenta a la red que conforman la representación, las subjetividades que se materializan en los espectadores y espectadoras y la discursividad del texto espectacular. Dentro de esta red también se encuentran las diversas instituciones, prácticas, reglas y procedimientos sociales que conforman al dispositivo.

Siguiendo con esta perspectiva, decidimos denominar a nuestras creaciones como **dispositivos escénicos**, haciendo referencia a las diferentes construcciones artísticas realizadas a lo largo de nuestro proceso de trabajo, creadas a partir de diversos lenguajes del arte (principalmente el teatro, el cine y las instalaciones plásticas). La noción de dispositivo permite ampliar la mirada para poder asumir una obra como una producción en su contexto social específico, mediada por un conjunto de reglas, instituciones y prácticas en un momento histórico determinado.

Estética comunitaria, belleza y mimesis de lo invisible.

Nos interesa rescatar algunas nociones del libro "*Teatro y Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*" de Lola Proaño Gómez (2013); la autora investiga y analiza el teatro comunitario argentino y sus aportes han sido muy útiles para pensar y analizar nuestra práctica.

Estética comunitaria y belleza. Lola P. Gómez da cuenta de una serie de características y particularidades en cuanto a la dimensión estética del teatro comunitario que creemos aplicables a otros fenómenos teatrales, aunque no compartan esta categoría. Entre las principales características de la

estética comunitaria se destacan: un fuerte contenido ético-político; un sentido del goce integrado a una funcionalidad social-política dentro de la comunidad de la cual forma parte; en este tipo de experiencias se privilegia la percepción sensorial, se reconoce al cuerpo como el lugar de construcción del conocimiento, a través de la experiencia individual y colectiva. En la definición de la estética comunitaria hay una ampliación del concepto tradicional de estética. Sobre la relación entre estética y belleza dice Gómez: "*Si tomamos la [definición de] **belleza como forma de expresión de la libertad**, como propone Schiller, los productos del teatro comunitario el teatro social y teatro político son quizás los que mejor alcanzan ese estatus.*" (2013).

Mimesis de lo invisible. Otro importante concepto desarrollado por Lola P. Gómez es el de Mimesis de lo invisible. Para analizar la operación que los grupos de teatro comunitario hacen sobre la realidad (también algunas manifestaciones del teatro social y político operan de modo similar) la autora toma el concepto de mimesis propuesto por Adorno, es decir, la mimesis como la representación de lo NO idéntico y como exhibición de las contradicciones que no pueden abarcar la totalidad de la realidad social. La escena mimética se vuelve entonces la teatralización de los conflictos sociales y de los desacuerdos históricos. Tanto en la estructura interna de los espectáculos a los que les cabe esta definición, así como en la producción y circulación de los mismos, hay una disidencia y una oposición a lo que propone el modelo hegemónico capitalista. Es por esto que en este tipo de espectáculos se revierte el concepto tradicional de mimesis: lo que aparece en escena no es la realidad como todos y todas la vemos, la realidad reproducida por los medios masivos de comunicación y los discursos dominantes, sino su contracara. Lo que se "re- presenta" es la contradicción interna de esa realidad, invisible e invisibilizada en la hegemonía dominante, lo que produce una tensión y una ruptura con los discursos de la dominación, abriendo la posibilidad a la reflexión y las miradas críticas. (2013).

APORTES Y REFLEXIONES EN TORNO A LA EXPERIENCIA

1. VISIBILIZANDO NUESTROS RECORRIDOS

Para reflexionar sobre nuestra práctica artística, sus características, formas de producción y recepción, para preguntarnos sobre su lugar en el campo social y en el campo del arte, es necesario volver la mirada sobre nuestro propio recorrido, hacer explícitas algunas elecciones.

Reconocernos como artistas e intelectuales dentro del campo teatral cordobés y dentro del campo académico del cual formamos parte, implica develar decisiones y posicionamientos, desentrañar los hábitos específicos que condicionan esta forma de pensar y hacer el teatro.

Han sido nuestras prácticas, nuestros intereses, nuestro círculo de relaciones y posiciones, las que fueron llevando nuestro trabajo hacia ciertos lugares, por lo que elegimos una forma de hacer teatro y no otra.

Nuestra manera de pensar y actuar en el mundo, nuestra particular visión sobre el arte y la cultura configuran y determinan nuestro quehacer. La forma y contenido del teatro que creamos -y en el que creemos- nos acerca más a las producciones y concepciones del teatro que surgen y se desarrollan por fuera o en los márgenes del campo académico. El contacto con círculos de producción artística alejados de los cánones y circuitos consagrados, así como diversas experiencias sociales de organización, activismo y militancia de las que formamos parte, han ido construyendo los principios que generan y sostienen nuestras prácticas.

Nuestro teatro se asienta sobre una determinada visión de mundo. Asumimos la cultura como la base fundante de las prácticas sociales historizadas. Reconocemos la existencia de una cultura dominante, parte constitutiva del sistema hegemónico. De esta toma de posición se desprende la tarea de librar pequeñas batallas culturales (dentro y fuera de la academia) a través del arte, del teatro, que promuevan rupturas con la hegemonía cultural.

Estos principios éticos, estéticos y políticos fundan nuestro interés y compromiso en torno a las problemáticas sociales de nuestro tiempo, nuestra cercanía con determinados grupos y experiencias políticas-sociales-culturales, nuestra preferencia por los públicos no habituados al teatro, por

los espacios teatrales no convencionales, nuestra inquietud manifiesta por construir dispositivos escénicos capaces de generar diálogos reales, de propiciar ciertas preguntas, de ensayar respuestas poéticas de manera colectiva.

2. PUERTAS ADENTRO O EL PROCESO DE CREACIÓN

2.A. DEL TEXTO A LA ESCENA: su construcción, sus voces y artificios.

El texto y su adaptación.

El interés por trabajar una problemática social de actualidad nos llevó hasta el texto de Fausto Paradivino. La versión original de "Génova 01" está basada en un hecho real; relata los acontecimientos que tuvieron lugar durante la cumbre del G8⁶ realizada en Génova (año 2001), principalmente el asesinato del joven Carlo Giuliani durante una manifestación del movimiento antiglobalización y las represiones subsiguientes, mostrando diferentes relatos surgidos a partir de aquellos sucesos.

Para trabajar una obra que toma elementos de la realidad fue necesario realizar un trabajo de investigación sobre los acontecimientos y los diversos actores mencionados en el texto. Esta tarea permitió además trazar un paralelismo con otros hechos de injusticia, protesta social y represión ocurridos a lo largo del mundo en los últimos años.

Para poder montar una "obra corta" operamos sobre el texto original realizando recortes que permitieran reducir el tiempo de duración de la escena, preservando su potencia dramática. Nos centramos en aquellos relatos que describen, por un lado, la construcción del montaje represivo o "de seguridad" y su modus operandi y, por el otro, los diferentes relatos contruidos -y más o menos legitimados- acerca de los sucesos que tuvieron lugar en el marco de

⁶ El "G8" o "grupo de los 8" es el nombre con que se conoce al grupo de los ocho países más desarrollados, más poderosos del mundo. Está conformado por: Rusia, Canadá, Estados Unidos, Francia, Italia, Reino Unido, Japón y Alemania. Una vez al año estos países se reúnen en lo que se conoce como "La cumbre del G8".

aquella cumbre. Los fragmentos seleccionados para re-versionar "Génova 01" están conformados por el prólogo, el primer y el segundo acto.

La construcción de la escena.

Dentro del texto original existe una nota inicial que resultó fundamental para definir nuestra lectura y re-interpretación de la obra. Transcribimos a continuación las líneas de acción recogidas en esas aclaraciones que guiaron el proceso creativo:

- *"La tragedia no necesita representarse porque está"*. Nuestra reversión de "Génova 01" versa sobre la representación del poder, no de la tragedia.
- *"Los protagonistas de Génova no pueden convertirse todavía en personajes, son demasiado personas. Esto es una narración en presente de personas reales"*. No hay personajes en el sentido clásico del término. Aparecen y desaparecen diferentes voces que son corporizadas, mostradas en escena.
- *"La acción ocurre en el teatro"*. El develamiento del artificio teatral conforma la base de la construcción escénica.

La construcción de las "voces" de la escena.

El trabajo actoral está apoyado en los aportes de hacedores teatrales como Meyerhold, Barba Y Brecht, aunque no seguimos un "modelo" específico de entrenamiento actoral. La construcción física de las voces de la escena se basa en la capacidad expresiva del cuerpo y apela a la utilización de una energía extra cotidiana (Barba). Intentamos explotar al máximo la presencia de un solo cuerpo en el espacio, que pudiera hacer aparecer las diversas voces por medio de posturas físicas, tonos de voz, planos y velocidades diferentes. Estas construcciones actorales pretenden mostrar ciertos gestos sociales (Brecht) que existen en el mundo por fuera de la escena. Para definir las diferentes posturas y tonos de cada voz, de cada relato, realizamos un trabajo de búsqueda y selección de "voces corporizadas" que surgieran a partir de impulsos orgánicos del cuerpo de la actriz. Llevamos adelante un entrenamiento guiado por el objetivo de encontrar los "impulsos verdaderos", alejados de los "como si". Por medio de diferentes ejercicios y juego

teatrales se fue construyendo un tipo particular de expresión, de concentración y compromiso en la escena.

Este modo de entender el juego teatral intenta llegar a "la verdad" del cuerpo dentro del artificio del teatro, comprometiéndose al máximo con el juego que se elige jugar, sin desconocer por esto que se trata de un juego, una invención.

Al no trabajar con personajes en el sentido clásico del término no utilizamos vestuario específico. Definimos ciertas características en la ropa: debía ser informal/cómoda, preferentemente jeans y remeras o buzos de colores lisos. La vestimenta utilizada debía garantizar la libertad de movimiento. Por otro lado, intentamos utilizar prendas que no fuesen fácilmente asociables a las voces corporizadas en la escena.

La improvisación como principio.

La improvisación en la escena forma parte no sólo del recorrido previo o de una técnica para armar la escena, sino que además constituye para nosotras un principio fundamental (Meyerhold), presente tanto en el modo de construcción dramática como en la forma de concebir la re-presentación. La improvisación como principio implica construir postas, puntos de apoyo a través del texto y la acción, que vayan delineando la escena y su recorrido, pero sin convertirse en marcaciones fijas u obligatorias. Cada presentación resulta, entonces, diferente. El texto nunca se repite "tal cual", los recorridos actorales se vuelven guías orientadoras en lugar de marcaciones inamovibles. Se trata de generar los recursos representacionales que hagan posible conservar la espontaneidad, que permitan trabajar con los emergentes de cada función, las reacciones del público, los imprevistos, pudiendo transformar los "errores" en potencia creativa.

La construcción del artificio.

Inspiradas en los aportes de Brecht, decidimos construir una escena que pusiera en evidencia el artificio teatral. Deteniéndonos en los aspectos formales, es decir, todo lo que refiere a la forma de la escena, elegimos determinados recursos y elementos que nos permitieran cumplir este objetivo:

- Como principio general, el espacio escénico debía contener sólo los elementos indispensables, que debían ser simples, funcionales y fáciles de trasladar.

-Demarcamos el espacio de la escena con una cinta de papel, para poner en evidencia el límite entre la ficción y la realidad.

-Utilizamos tres tachos de luz elaborados artesanalmente para definir "el frente" de la escena. La presencia de los elementos lumínicos a la vista del público reforzaba el artificio, exponiendo los elementos que lo construyen. La luz que generaban no reemplazaba la necesidad de una luz general, cumplía la función de reforzar el espacio del juego teatral.

-El uso de carteles hechos de cartón y papel -ubicados también en el frente de la escena- constituyen una herramienta de narración para guiar al público en el desarrollo de la función (utilizados para indicar los diferentes momentos de la obra). La utilización de carteles incorporaba a su vez el rol de la narración dentro de la escena. Estos recursos buscaban propiciar un efecto de "distanciamiento" (Brecht) por parte del público con aquello que le era representado, para incentivar su capacidad crítica y fomentar el potencial reflexivo de este tipo de experiencias estéticas.

Lugares y públicos.

Nos propusimos "sacar" el teatro de sus lugares habituales y salir en búsqueda de un público diferente, diverso, ligado a experiencias de organización social, de producción cultural no académica, un público no familiarizado con el teatro. Nos dimos la tarea de inventar un público que a su vez inventara un teatro. Público y teatro podrían tener, entonces, una identidad cultural ligada a la vida y a las experiencias de sus integrantes, teñirse de luchas e historias disonantes con los discursos hegemónicos, propiciar la interacción de sub-culturas diversas en el marco de una experiencia social y estética.

Para lograr todo eso fue necesario romper las fronteras de los lugares legitimados para la re-presentación teatral, habitar el teatro en espacios no convencionales. En esos "otros lugares" (escuelas, centros culturales, espacios comunitarios, etc.) fue posible re-inventar vínculos entre el arte, el teatro y la sociedad, construir-nos junto con el público en sus espacios

cotidianos, en los espacios públicos, establecer diálogos con la realidad sociocultural de las personas, grupos y comunidades que visitamos.

2.B. DE LA ESCENA AL DISPOSITIVO. Por qué hacer más que una obra.

El debate y la importancia de la coordinación.

Movidas por el interés de generar diálogos verdaderos entre hacedoras y públicos, entre escena y realidad(es), comenzamos a indagar sobre los recursos que nos permitan hacerlos posibles. El espectáculo comenzó a convertirse en algo más que una obra, abriendo la posibilidad de generar "otros momentos" dentro de la función que incluyeran la participación directa del público. En este punto del proceso incorporamos la noción de *dispositivo* para nombrar lo que estábamos construyendo. Pensar el espectáculo en términos de *dispositivo escénico* implica reconocer y valorar todos los elementos presentes en la re-presentación, favoreciendo la invención de mecanismos que pudieran ponerlos en juego.

La necesidad de incorporar la palabra de espectadoras y espectadores (para debatir y profundizar sobre las diferentes temáticas presentes en la obra y sus posibles similitudes y diferencias con las realidades de lugares y públicos visitados) devino en la incorporación del *debate coordinado* como un segundo momento dentro del dispositivo.

El paso de una instancia a otra se enlazaba a través de la palabra: la actriz-narradora daba un cierre a la escena e iniciaba el nuevo momento presentando a su compañera, quien ocupaba el rol de coordinadora. Para desarrollar este mecanismo de participación se tuvieron en cuenta las historias y características de los grupos visitados. El rol de la coordinación permitió ordenar las intervenciones, mantener el hilo de las conversaciones y aportes, facilitar la participación de las personas y guiar el desarrollo del espectáculo. Definimos nombrar como *dispositivo de teatro-debate* la construcción escénica realizada puesto que el debate constituye, más que un momento, una estrategia estético-política fundamental en el proceso de creación-investigación artística.

El collage: un modo de registro, un modo de decir.

Para dar un cierre al dispositivo escénico incorporamos un tercer y último momento: el collage colectivo. Recopilamos diferentes imágenes, mezclando reproducciones de obras de arte con fotografías de colectivos artísticos, imágenes de arte callejero e iconografías diversas. Además de las imágenes, recortamos cientos de palabras sueltas tomadas de diarios y revistas. Como soporte del collage utilizamos un rollo de papel continuo, donde poder plasmar -función tras función- ideas, pensamientos, reflexiones y sentires de las personas participantes.

El recurso del collage enlaza funciones diferentes: es -simultáneamente- una invitación a expresar algo sin necesidad de utilizar la palabra, un objeto artístico colectivo y un registro plástico de cada presentación.

El registro. Por qué y cómo registrar la experiencia.

El registro audiovisual de cada presentación tenía, como objetivo inicial, dejar una huella de la experiencia efímera del teatro. A medida que las funciones se sucedieron, aumentaron considerablemente las horas de filmación. Surgió entonces la necesidad y el deseo de construir el cortometraje documental. Llevar adelante esta tarea implicó renunciar a la idea de "trasladar" la experiencia del teatro al formato audiovisual. Decidimos hacer de aquellos registros un nuevo relato.

El documental tiene una duración de 19 minutos y está construido en base a la experiencia de las funciones, pero no es una "copia fiel" de lo ocurrido. Es un nuevo objeto artístico, fruto de la mirada de muchas personas que participaron de manera solidaria registrando primero y editando después. El resultado es un relato compuesto por los tres momentos que conforman al dispositivo y por algunas de las tantas historias y sensaciones aportadas por el público.

En el marco de nuestro proceso de creación-investigación, la elaboración del documental nos permitió revisar, resignificar y reflexionar lo acontecido desde un nuevo lugar, aportando nuevas miradas. Al mismo tiempo, abrió la posibilidad de una nueva instancia de encuentro y de debate, el dispositivo de presentación final.

3. EL ENCUENTRO CON EL PÚBLICO.

Para reflexionar sobre la experiencia de encuentro con el público, tomaremos las presentaciones del dispositivo de teatro-debate que tuvieron lugar a lo largo del año 2016.

En la reconstrucción de la memoria perceptiva de las funciones acercaremos algunos datos que consideramos relevantes sobre el contexto de cada presentación, junto con una crónica que sintetiza cada una de las experiencias. Así mismo, nos valdremos de comentarios aportados por el público durante los diferentes debates para dar cuenta de cómo -o por qué- fue posible problematizar la realidad desde el teatro. Consideramos que estos elementos, relacionados con algunos conceptos teóricos, alcanzarán para reafirmar la apuesta investigativa y dejarán a la vista la necesidad de seguir profundizando, con nuevas herramientas y modalidades de creación-acción-investigación- las reflexiones y preguntas surgidas de esta práctica.

PRIMERA FUNCIÓN

Resumen informativo.

***Cuándo:** Sábado 25 de junio. 19:30 Hs.

***Dónde:** "Casa Popular Carlitos Reyes", Richardson 392, barrio Güemes. Ciudad de Córdoba, Argentina.

***Con quiénes:** Participaron de la función unas 18 personas: niñas y niños, vecinos y vecinas de la Villa El Chaparral, barrio Güemes, Cáceres y Bella Vista (barrios cercanos a la casa popular), militantes del lugar.

***Datos de contexto:** La casa popular Carlitos Reyes es un espacio social y político perteneciente al movimiento popular Patria Grande. El espacio está abierto desde el año 2014 y se desarrollan allí diversas actividades: apoyo escolar, huerta comunitaria, taller de tejido, entre otras. A comienzos de 2016 el grupo de personas que trabaja en la casa popular lleva adelante los primeros trabajos (como una copa de leche y la construcción de un salón comunitario) en la Villa "El Chaparral", ubicada a dos cuadras de la casa.

El trabajo sostenido con vecinas y vecinos se inició el 7 de febrero, tras la primera de varias inundaciones sufridas en la villa, en la que muchas familias perdieron sus casas y todas sus pertenencias. Algunas de esas familias estuvieron refugiadas durante más de un mes en la casa donde se realizó la función.

***Otros datos:**

-El día de la función estuvo lluvioso y frío, lo que generó algunos inconvenientes de cara a la obra. Las personas encargadas de registrar/filmar la función no pudieron llegar al lugar producto de la lluvia. Por el mismo motivo, varias personas no pudieron asistir y la mayor parte de la gente que llegó hasta la casa estaba completamente mojada, por lo que hubo que esperar un rato hasta que cada quien se secara un poco, se colgaran las ropas empapadas, se prendieran caloventores y se calentara a niñas y niños.

-Una de las tesistas forma parte activa de la militancia en la casa popular. Conoce a la mayoría de las personas que participa de la función y ha compartido algunas de las experiencias que serán relatadas en el debate, principalmente las referidas a las inundaciones sucedidas en el verano.

Crónica de la función.

Es sábado, llueve y hace frío. A las corridas y con las zapatillas mojadas llegamos a la primera parada: El Chaparral Hospital en frente y policía al costado, pisos de barro y techos de chapa. Entramos a una cocina pequeña a compartir mates, a conocernos apenas un poco, a invitarles.

De nuevo bajo el agua llegamos a la casa popular. Mover, limpiar, colgar la escenografía, secar las medias en el horno mientras montamos nuestro teatro. ¡Timbre! Llegan las primeras personas. Nos saludamos, nos agradecemos estar y empezamos. Adentro fuego-nervios-nudo-alegría todo junto, todo el tiempo. Habitar la palabra y abrir la cancha para que después podamos jugar todas y todos. Ocupar el espacio, llenarlo de voces que cargan historias. Compartirlas junto a las miradas hondas, esperanzadas y dispuestas.

Atravesar el momento de la escena, respirar. Bajar después, en el debate, a golpes de otras realidades, de otras historias que duelen y bronquean, que

enfurecen, pero también impulsan a creer en el espacio generado. Aparecen las anécdotas personales y colectivas. Motín del 2005 en Córdoba. El otro relato, desde lo vivido. La voz silenciada de quien estuvo adentro, la que sabe desde dónde fueron los disparos, quién mató, a quién culparon. Después las inundaciones, una voz individual que es portavoz de una historia colectiva. Verano en la villa, desesperación, supervivencia. Solidaridad de vecinas y vecinos que se salvan entre sí. Autoorganización. Pedidos desoídos por las autoridades. Gobierno ciego, sordo y mudo. Más historias. Identidad colectiva: ser villeras, ser villeros, ser personas. Detenciones arbitrarias, abusos policiales, persecuciones. Criminalizar por el color de piel, por el tipo de casa, porque sí. Contar y volver a contar. Sentirse parte.

Multiplicar en la voz de alguien las palabras de muchas y muchos. Ponerle voz y cuerpo al silencio. Más historias de injusticias, de falsos relatos mal contados. Historias iguales, diferentes, que dibujan un "nosotras y nosotros". Todo cobra sentido en el intercambio, habilitando la voz a quienes se les niega, construyendo un espacio para pensar, preguntar y tratar de entender las vivencias que nos atraviesan, esas que no salen en el diario ni en la tele, las que narran cómo funciona este mundo para quienes no lo manejamos.

Extras

Una vez terminada la función se producen grupos y charlas espontáneas. El debate sigue por fuera del marco del dispositivo. La gente siente ganas y necesidad de debatir, de contar. Durante un largo rato, mientras desarmamos la escenografía y guardamos los elementos, las personas se van acercando a nosotras o entre sí para decir algo más, alguna historia personal o colectiva. Murmullos de anécdotas llenan el aire y los encuentros, mientras niñas y niños se acercan a la escenografía, prueban las luces, charlan entre sí.

Resonancias

Pasadas algunas semanas de la función, sus ecos se multiplican. Charlas y comentarios, nuevas anécdotas. Las niñas y los niños que asistieron a la función forman parte del apoyo escolar que se realiza en la casa popular. Nos enteramos -a través del grupo de profes- que, durante el cierre del apoyo previo al receso de las vacaciones de invierno, las pibas y pibes

organizaron por su cuenta dos obras de teatro para regalar a todo el grupo. Una de las obras fue escrita por ellas mismas y ellos mismos. Tenía en su estructura aspectos parecidos a los que habían visto en la función de Génova. Una de las niñas (de 8 años) ofició de coordinadora de la escena y se encargó de hacer preguntas al público tales como: "*¿Qué vieron en la obra?*", "*¿Qué piensan de lo que cuenta la historia?*". La segunda obra presentada estaba basada en un cuento (suponemos que es un cuento de Laura Devetach) e incluía la participación directa del público. Presentada la historia con su final, la niña-coordinadora plantea las situaciones problemáticas e invita al público a sumar personajes que ayuden a resolver-modificar la situación. La dinámica se asemeja a la del teatro-foro (Boal) que ni las niñas ni los niños conocen. El apoyo escolar cierra su primera mitad del año con actuación colectiva, aplausos y fotos.

Anécdotas y Reflexiones.

Pasada la función comprobamos que el dispositivo había sido eficaz:

"...Lo que más me gustó es que al representarlo así, al contarlo así, es mucho más accesible y llega de otra manera que si uno lo lee en un papel o si lo ve por televisión o si te lo cuentan."

Intervenciones como ésta, permiten dar cuenta que los elementos puestos en juego durante la presentación cumplieron su objetivo.

Las personas pudieron reflexionar sobre su propia experiencia, relacionándola con lo que habían visto:

"...Cuando ella relataba yo me acordaba de Darío y Maxi⁷ y lo relacione con eso directamente".

Los relatos surgidos en el debate abren un tajo en el sentido común, muestran la contracara de lo que se presenta como realidad hegemónica. En cada relato, cada historia compartida, se realiza esta operación, haciendo posible que

⁷ Darío Santillán y Maximiliano Kosteki fueron militantes sociales asesinados por la policía bonaerense el 26 de junio del 2002. Ambos participaban del MTD (movimiento de trabajadores desocupados), organización que ese día montaba un piquete (corte de ruta) en uno de los accesos que comunica a la Capital Federal con la provincia de Bs As. Los dos militantes fueron asesinados en la estación de trenes de Avellaneda, por lo que el hecho se popularizó con el nombre de "la masacre de Avellaneda".

las personas problematicen su propia realidad, desnaturalizando vivencias, aportando datos, informaciones, sensaciones y reflexiones:

"Cuando estábamos en el 2005, el 10 de febrero mataron a un policía, Cogote (...) fue en el motín de la penitenciaría San Martín, yo estaba ahí adentro.

En ese tiempo estaba De La Sota, dio la orden de que repriman a los internos y que nadie se iba a escapar de la cárcel. Cuando cae muerto el policía empiezan a matar a los internos para tapar la muerte, pero era lógico que él estaba disparando de frente a los internos y la bala le paga de atrás. (...) Buscaron un interno que estaba con reclusión, al que estaba más sucio, y le echaron la culpa a él. Salió en la tele todo."

"...Es como lo que nos pasó a nosotros cuando fueron las inundaciones. En ningún lado salió lo que nos estaba pasando. La gente del gobierno no hizo nada, nos tuvimos que ayudar entre nosotros. Cuando llegó la municipalidad nos trataban mal porque éramos de la villa. Nos llevaron a un club para pasar la noche, no nos dieron de cenar y nos hacían hacer fila para darnos pañales para los chicos, nos daban de a uno."

Las historias sobre Génova relatadas en la escena sirvieron como trampolín para develar, durante el debate, las historias individuales y colectivas manipuladas o invisibilizadas en los relatos oficiales. El dispositivo habilita un espacio de encuentro donde la escucha supera los prejuicios, preconceptos y discursos preestablecidos, legitimando las voces de quienes deciden intervenir. Se hacen referencias explícitas a las diferencias entre las experiencias de cada persona y los relatos de los medios masivos de comunicación. De la misma manera, se pone en evidencia el papel del Estado en los diferentes conflictos, exponiendo la inacción o mala acción política y el incumplimiento de su rol como garante del bien común.

SEGUNDA FUNCIÓN

Resumen informativo

***Cuándo:** Sábado 27 de agosto, 17:30 Hs.

***Dónde:** Ex-guardería Fonavi-Forchieri. Ciudad de Unquillo, Córdoba, Argentina.

***Con quiénes:** Participaron de la función unas 25 personas. El público estaba compuesto principalmente por quienes integran el grupo de teatro comunitario "El Colectivo Teatro" y personas conocidas por la gente del lugar.

***Datos de contexto:** **El Colectivo Teatro es un grupo de teatro comunitario que nace como deseo, necesidad y proyecto de vecinos y vecinas de los barrios Fonavi, Forchieri y Los Cigarrales de la localidad de Unquillo, y se desarrolla en el marco del Programa de Becas a Proyectos de Extensión de la UNC, desde enero de 2016.

El motor de encuentro que dio origen a este grupo fueron las inundaciones de febrero de 2015, cuando luego de llover 300 milímetros de agua en menos de doce horas y desbordarse el dique La Quebrada, el cauce del río pasó por encima de todo Río Ceballos, Unquillo, Mendiolaza y Villa Allende. En plena inundación un grupo de vecinos y vecinas montaron una carpa a los pies de un colectivo que en poco tiempo se transformó en la sede de innumerable cantidad de donaciones, ollas populares y trabajo comunitario que, naciendo ahí, creció y llegó desde lugares cercanos y lejanos del país y se volvió red desde el primer día de la inundación. Conformaron un grupo -de aproximadamente treinta personas- que de manera autogestiva llevó adelante un plan de acción y trabajo con rotundo éxito. "El colectivo de los Mendoza" -como se los conoce en el pueblo- recibió y brindó ayuda durante casi tres meses, hasta que las familias fueron recuperando sus hogares y retornando a sus lugares de trabajo. La labor a los pies del colectivo se disipó y se trasladaron a la ex guardería municipal del barrio, espacio en el que cada sábado nos encontramos, le damos lugar a la ronda en la que nos miramos todas/os, nos masajeamos mutuamente las espaldas, nos compartimos lo que traemos para ofrecer, lo que queremos dejar afuera, y disponemos los cuerpos al movimiento y a la acción. *(Texto aportado por el grupo de teatro "El Colectivo Teatro".)*

***Otros datos:**

-El lugar en donde desarrollamos la función estuvo atravesado por la problemática de las inundaciones. Allí funcionaba una guardería municipal hasta que el agua inundó el edificio y se llevó o arruinó todo lo que allí se encontraba. Desde la época de las inundaciones el lugar se transformó en el centro de actividades que las vecinas y vecinos sostuvieron autogestivamente. Pasado el tiempo el lugar ha ido tomando forma e identidad

de "espacio colectivo". Las personas se siguen auto-convocando, ya no para paliar las emergencias de las inundaciones, sino para juntarse a hacer teatro y, recientemente, para llevar adelante un merendero.

-En la semana previa a la presentación de la función, el jueves 25 de agosto, tuvo lugar en la ciudad de Córdoba la sentencia del juicio conocido como "Megacausa La Perla", donde se juzgaron y condenaron a más de 20 imputados por crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la última dictadura militar argentina. Este hecho histórico resonó en algunas de las historias contadas por las personas que participaron de la función.

Crónica de la función.

Con las luces y demás elementos a cuestas emprendemos el viaje en colectivo hasta la ciudad de Unquillo. Bajar en la ruta, caminar unos metros hasta encontrar el lugar, esperar el primer encuentro. El día está frío y nublado. Nos reciben Ceci, amiga y coordinadora del taller de teatro, y doña Nati, madre de la gran familia de "los Mendoza". Doña Nati nos abre la puerta de su casa -que está detrás de la ex-guardería- de la que brotan algunos hijos, aroma de comida casera y calor de hogar. Compartimos algunas palabras y mates, luego nos vamos escoltadas a conocer el espacio. Personas y lugares llevan las marcas de la inundación. El río, a un costado, todavía tiene resabios de ramas caídas amontonadas en las orillas.

El calor y la amabilidad de quienes nos reciben llegan con nosotras a la ex-guardería. Mientras acomodamos nuestras cosas, otras y otros nos traen agua para el mate, leña para la salamandra. El lugar es bastante grande, de techos altos, contrastan con el edificio las sillas y baños diminutos.

Cuando todo está listo nos vamos hasta la casa de Ceci para almorzar. Del cariño y los trabajos compartidos con ella surge la posibilidad de la función. Subir al auto, viajar de nuevo, llegar con el tiempo justo. Espera breve hasta que todas y todos estén acomodados. Gira el mate, empieza el teatro. Desplegar de nuevo la escena, diferente cada vez. Pasaporte de ficción para los muertos verdaderos. Puente para conectar historias diferentes. Historia de excusa para habilitar otras.

Termina la escena y comienza el debate. Breve presentación y silencio. Cuerpos presentes y despiertos. Sin demora empieza a abrirse la puerta de los otros mundos, los que cada quien trae desde su experiencia y su memoria. Primero el relato crudo sobre la última dictadura. El terrorismo de Estado, el miedo, el control, los asesinatos, el acecho. Historia de una como símbolo de todas y de todos, cicatriz de la memoria empecinada en recordar. Después las inundaciones, historia reciente de casi todas las personas que están presentes: la organización, la solidaridad, los conflictos; los lugares y los haceres re-significados. El relato oficial invisibilizando lo sucedido. Los medios que callan y con ese silencio niegan realidades, muertos, supervivencias. Varias personas aportan datos, anécdotas, sensaciones y recuerdos de ese tiempo, incluidas niñas y niños. Aparecen los detalles: alguien actúa a otra persona del público para representar el modo en que se conocieron. Las voces a veces superpuestas van tejiendo una memoria colectiva. Por último, el collage; largo momento de ver imágenes, de pegarlas con cuidado, de seguir diciendo.

Extras

Como en la primera función, después del "cierre formal" de la actividad se suceden nuevos encuentros y relatos. Grupos espontáneos se arman y desarman; rondas, grupos y dúos se siguen contando mientras comparten un mate o un cigarrillo. Se despiertan en cada quién los recuerdos. Largo rato de decires. A nuestro pesar nos vamos desprendiendo de las bocas urgidas por decir para desarmar el espacio, acomodar, embalar y emprender el viaje de regreso.

Anécdotas y reflexiones.

En la segunda función, aunque trabajamos con un grupo diferente, en otra ciudad, encontramos historias y reflexiones similares. El papel de los medios masivos de comunicación y del Estado en la manipulación y construcción de las noticias fue una constante del debate:

"Cuando volvimos a tener luz y vimos los medios no se nombraba la parte de Unquillo, se nombraba Villa Allende, Mendiolaza, Río Ceballos, pero no se nombraba a menos que llamara la gente y dijera que se acercaran a ver lo que pasó acá. No figuraba en los noticieros, ni en los diarios, ni nada."

"A nosotros nos pasó, cuando fue la inundación acá en Unquillo, que para todos los diarios Unquillo no se inundó. Para mí 'el Lagarto' [conocido

conductor de un programa matutino en la televisión cordobesa] era una buena persona para todo el mundo y se me cayó, porque lo escuchaba y no decía nada."

"Hablar de justicia no es posible si el Estado lo instrumenta, porque las inundaciones se provocaron por las políticas corruptas de desmonte; cuando se ponen en juego la gente ya es un número, no importa."

Los relatos del público giraron en torno a la problemática de las inundaciones, recuperando datos y anécdotas acerca de lo vivido. Las historias contadas fueron construyendo un relato colectivo, en el que las personas se reconocían como integrantes de una misma comunidad. Los intercambios fueron tejiendo una memoria colectiva, resignificada, opuesta a la versión del poder:

"Se decía que asaltábamos los camiones, que estábamos armados, que éramos un partido político y nada que ver, sólo teníamos cosas donadas y las repartíamos con ayuda de gente solidaria. Y la gente que llevó las cosas a la Municipalidad después se arrepintió porque esas cosas no se repartieron. Nosotros desde el colectivo repartíamos el agua, la ropa, todo lo que nos llegaba."

En las palabras del público es posible encontrar, también, señales que evidencian la posibilidad de relacionar un hecho que se presenta como lejano y ficcional con la experiencia de las personas en el mundo extra-escena:

"Es así, como ahí era Carlo Giuliani, acá eran en ese momento muchos otros, la dictadura y todos los días también en Córdoba, en México, en donde sea la policía tiene la misma manera de actuar y está siempre de un lado, no me jodan con que hay policía buena."

Junto con la problemática de las inundaciones surgieron reflexiones e historias relacionadas con la última dictadura militar, reafirmando el sentido colectivo de las historias relatadas:

"Cuando ella representaba se me venían los diarios y las noticias de esa época última dictadura militar Argentina, cómo decían que habían abatido guerrilleros y era mentira; si estaban durmiendo, a las 11 de la noche rompían las puertas de las casas y se los llevaban."

Las experiencias personales refuerzan un imaginario y una identidad común, aportando a la construcción de la memoria colectiva.

TERCERA FUNCIÓN

Resumen informativo.

***Cuándo:** Domingo 28 de agosto. 17:00 Hs.

***Dónde:** Centro cultural "Villa El Libertador", barrio Villa el Libertador. Ciudad de Córdoba, Argentina.

***Con quiénes:** Participaron unas 30 personas entre niñas y niños, integrantes del grupo de teatro comunitario del barrio, vecinas y vecinos, amigas, amigos, familiares y personas allegadas.

***Datos del contexto:** El centro cultural se encuentra a dos cuadras de la plaza central del barrio. Fue fundado en los años previos a la última dictadura militar por integrantes del grupo de teatro "Studio I". En aquel tiempo, junto a personas del barrio, realizaban actividades artísticas comprometidas con su contexto socio-político. Cuando se produce el golpe de Estado de 1976 se cierra el centro cultural, destruyéndose parte del mismo. Algunas personas integrantes del colectivo fueron perseguidas y desaparecidas. Varios años después del retorno de la democracia, en el año 2001, se retoman las actividades en el lugar y se reconstruye la parte del galpón que había sido destruida. En el año 2011 comienza a dictarse en el espacio un taller de teatro, que más tarde trasciende sus límites y da origen al grupo de teatro comunitario "Tootemblú", activo hasta la actualidad. El grupo está conformado por personas de distintas edades, quienes a través del arte eligen poner el cuerpo a la realidad del barrio.

***Otros datos:** Una de las tesistas formó parte tanto de la coordinación del taller inicial de teatro -dictado en el centro cultural- como así también de los primeros pasos de "TootemBlú".

Crónica de la función.

Llegamos a la plaza del barrio, lugar donde se condensa su idiosincrasia, su mestizaje, su cultura. Abundan puestos, niños y niñas jugando. Atravesamos la plaza, llegamos al centro cultural. Nos recibe Hugo, responsable histórico del espacio. Entre mate y mate nos cuenta su historia, mientras van llegando algunas y algunos integrantes de "TootemBlú". En una de las paredes hay tres fotos colgadas que Hugo nos señala con el dedo. Las imágenes muestran los rostros de algunas de las personas fundadoras del centro cultural, quienes hasta hoy se encuentran desaparecidas. El espacio está colmado de historias. Acomodamos nuestros elementos, prendemos las luces y nos disponemos a compartir las que llevamos nosotras.

Terminada la escena, abrimos el debate movilizadas por los ojos húmedos del público. Detrás de las lágrimas se abre paso un torrente de palabras. Se habla de la criminalización de la pobreza, de la estigmatización "por ser del barrio", de lo difícil que es mirarse entre pares y defender una identidad compartida. Vuelven al presente, a través de los relatos, personas que lucharon por cambiar las cosas y que ya no están. Alguien del público relata la vida y la muerte de Viviana Avendaño, mujer guerrera que murió - luego de ser amenazada por la policía- en un misterioso accidente de tránsito en Cruz del Eje, en el año 2000. Otra persona reflexiona sobre la importancia de librar una batalla cultural contra las ideas enquistadas por el sistema. Alguien rememora el caso del maestro Fuentealba, asesinado a quemarropa durante un corte de ruta en Neuquén, en el año 2007. Una integrante del público, venezolana, recuerda los asesinatos sucedidos en una manifestación a mano de francotiradores en su país natal. Otra persona decide hablar sobre la última dictadura militar Argentina y la "Megacausa" La Perla. Otras y otros aportan reflexiones y anécdotas sobre la juventud, su lugar en la historia, el presente y el futuro.

Con todos estos relatos, estas experiencias compartidas resonando en el aire, damos cierre al debate e invitamos al público a apropiarse del collage, a dejar sus pensamientos y sensaciones a través de otro lenguaje.

Anécdotas y reflexiones.

El acumulado de las funciones nos permite afianzar los mecanismos del dispositivo, como también reconocer la permanencia de ciertos temas, reflexiones y haceres del público. Al Igual que en las presentaciones anteriores, una vez finalizada la función las personas se reúnen

espontáneamente para continuar compartiendo historias y sensaciones. El intercambio con otras y otros parece volverse un deseo, una oportunidad que nadie quiere desaprovechar. Los tópicos de las conversaciones giran en torno a las anécdotas personales y a ciertos acontecimientos sociales, ya sean locales, regionales o internacionales. Se menciona también la experiencia de la función y los temas tratados en el marco del dispositivo, generalmente enlazados a la vivencia personal, *"A mí me emocionó, me emocionó mucho"*, o a la función social de la experiencia colectiva:

"Está bueno poder encontrarse para hablar de estas cosas, porque además es algo que no hacemos en el cotidiano casi en ningún lado, al menos no de esta manera. Yo pienso que sirve, que nos sirve a todos hacer cosas así, que es necesario".

En cada presentación reafirmamos la potencialidad crítica-reflexiva del dispositivo. Públicos y contextos varían, no obstante, durante el momento del debate, vuelven a surgir intervenciones que relacionan directamente lo visto en la escena -aún sin conocer previamente la historia sucedida en Génova- con otros hechos de injusticia o de represión:

"Encuentro un paralelismo con hechos actuales, que uno piensa que con el paso de los años van a parar, pero siguen".

"Solamente le cambiaría el apellido le pondría Carlos Fuentealba".

La potencia de la experiencia deviene tanto de las similitudes entre las funciones como de las particularidades de cada grupo, cada barrio, cada comunidad en la que nos presentamos. En el caso de la función de Villa el Libertador, las personas que participaron relataron diversas historias relacionadas con la criminalización de la pobreza, enriqueciendo y problematizando la identidad de la comunidad a la que pertenecen. Se puso en evidencia que "eso que me pasa a mí" también les sucede a otros y a otras, pudiendo llegar a reconocer, incluso, que la estigmatización no es patrimonio exclusivo de un grupo o comunidad particular, sino que esos mecanismos de opresión se extienden a todos los grupos subalternos, a todo lo que el discurso hegemónico presenta como "lo otro," lo diferente, lo peligroso:

"...No es solo con muerte, hay muchos asesinatos en vida. El asesinato de la vida de personas masivamente, parte de la idea de que los pobres son

todos ladrones o delincuentes. El hecho de usar una gorra en muchos pibes es causa de detención y vejaciones. La cosa es ésta, generar otros discursos, buscar otra mirada de la realidad. Muchos de los sectores populares estamos estigmatizados con muchísimas cosas. Por ahí uno dice 'ladrón' y estamos muy lejos de pensar en un ladrón de traje y corbata, rubio y de ojos celestes; seguramente el ladrón está más asociado a un morocho, un negrito. En otro contexto, si pensamos en un árabe lo vamos a ver llevando una bomba. Nos van metiendo en la cabeza un montón de formas de pensar y de alienación que tiene que ver justamente con no ver a los que tienen el poder y generan políticas públicas, todos estos que están detrás de la economía a nivel mundial. Hay que tener la identidad suficiente para mirar lo que tenemos al lado y no asumir esos discursos como propios, que es la forma en la que se benefician los que siguen estando en el poder".

Las anécdotas y reflexiones personales fueron generando un discurso colectivo contra la estigmatización, pudiendo reconocer las problemáticas particulares como parte de una problemática social, asumiendo la necesidad de convertirse en agentes de cambio de esas problemáticas:

"Necesitamos cambiar esto que está sucediendo, esta estigmatización y dar la posibilidad de que las personas, los jóvenes y niños puedan expresarse."

"Es importantísimo darles una continuidad a las diferentes versiones, transmitir una versión diferente a la versión monopólica, porque lamentablemente la versión que siempre va a predominar es la de los medios. Tienen que surgir nuevas voces y nuevas conciencias."

"Lo que ustedes están haciendo con esta obra de teatro es simplemente reflejar vivencias que se multiplican en el tiempo, de gente que lucha por el amor a la justicia y el amor a su pueblo".

CUARTA FUNCIÓN

Resumen informativo.

***Cuándo:** Sábado 29 de octubre, 9:00 Hs.

***Dónde:** Escuela IPEM N.º 190 "Dr. Carande Carro". Ciudad de Carlos Paz, Córdoba, Argentina.

***Con quiénes:** Participaron de la función unas 20 personas, en su mayoría docentes y personal de las escuelas de nivel medio de la zona del Valle de Punilla, Córdoba.

***Datos de contexto:** La función de teatro-debate se dio en el marco de una capacitación organizada por el ICIEC (Instituto de Capacitación e Investigación de los Educadores de Córdoba) perteneciente al sindicato UEPC (Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba). Formamos parte del segundo encuentro del curso: *"Los medios en el aula desde una perspectiva de derechos"*. La invitación a participar de los cursos de capacitación surgió a partir del vínculo que existe entre el ICIEC y un grupo de investigación académica del cual formamos parte junto con otras amigas y colegas. La propuesta consistía en participar con alguna propuesta artístico-cultural que sirviera como complemento a la formación. Luego de varios intercambios telefónicos y reuniones con la gente del instituto primero, y las personas responsables del curso después, definimos un formato que combinara la propuesta del taller y la del dispositivo de teatro-debate. Los contenidos trabajados en el encuentro tenían que ver con las representaciones sociales que los medios reproducen sobre la juventud, el peso que esas representaciones tienen sobre el sentido común y el rol que la sociedad en general, y la escuela en particular, tienen o podrían tener en la generación de estrategias para incidir en el campo de la comunicación desde un enfoque de derechos.

Crónica de la función

La jornada empezó temprano, por la mañana. Nos encontramos con Oscar de UEPC quién oficia de chofer, presentador y encargado de prensa. Viaje en auto, música y mates de por medio hasta llegar a la ciudad de Carlos Paz. El lugar designado para la jornada es la biblioteca de la escuela. En pocos minutos corremos sillas y mesas. Alrededor de las diez de la mañana, con la gente recién llegada y el espacio escénico montado, arrancamos el taller. Oscar y Luciano -uno de los coordinadores de la formación- presentan la función, contándole a las personas cómo se organizaría la jornada. Acto seguido, comienza nuestra parte. La estructura se repite: introducción, escena, debate. Cada vez es diferente, única.

Las docentes y los docentes hablan. Los contenidos del taller, del dispositivo y de la propia vida se mezclan. Se habla de las jóvenes y los jóvenes, de cómo las personas adultas solemos hablar en su nombre sin reconocerles. Se pasa por la escuela, se revisan experiencias pasadas. Se charla sobre los medios de comunicación masivos y su poder inmenso para crear o desaparecer realidades, mundos enteros. Se recuerdan los conflictos docentes y el rol que los medios tuvieron en ellos. Las docentes y los docentes también preguntan. Nos ponen a prueba, se interesan. Quieren saber por qué hacemos lo que hacemos, quiénes verán el trabajo, qué queremos decir con "esto". Las de arte aprovechan y preguntan cómo es la cosa en la academia, cómo se evalúan este tipo de procesos. Ahí intervienen las de las "ciencias duras" y hablan desde lo que conocen, nos preguntan sobre los métodos científicos. Las de ciencias sociales responden que a veces son mejores otros modelos y métodos para reflexionar y analizar, sobre todo cuando se trata de mirar de cerca las vidas y las obras de las gentes.

La primera parte del curso llega a su final junto con el dispositivo. El collage cierra nuestra participación en la jornada. Luciano aprovecha la producción colectiva del collage para pedir algunas reflexiones finales, invita a las personas a explicar por qué eligieron sus imágenes y palabras. Casi todas participan. Llega el final de la primera parte. Recreo. El taller se retomará luego. Nosotras tenemos por delante un almuerzo de empanadas y un nuevo viaje en auto, de vuelta a casa.

Anécdotas y reflexiones

Esta presentación implicó un gran desafío. El marco particular en que se desarrolló puso a prueba la plasticidad del dispositivo, puesto que debía adaptarse no sólo a públicos y lugares diversos, sino que también debía "encajar" en un contexto de formación.

Las experiencias que cruzan el teatro y la pedagogía vienen de larga data. Incluso, en nuestros recorridos previos, hemos realizado prácticas teatrales-pedagógicas. La diferencia en este caso estriba en que la dimensión pedagógica y la teatral fueron creadas como unidades individuales, con funcionalidades específicas, llevadas adelante por grupos de personas que no nos conocíamos previamente. No obstante, consideramos que el hecho de compartir ciertos principios éticos y posicionamientos políticos (relacionados a los medios masivos de comunicación, al discurso hegemónico,

al oficio de enseñar-aprender, entre otros) hicieron posible la comunión de ambos dispositivos -el del taller y el escénico- sin problemas.

Con relación al momento del debate, primaron las intervenciones críticas. Tanto los contenidos del curso como las temáticas presentes en el dispositivo favorecieron la reflexión sobre el poder de los medios de comunicación masivos y su función en la consolidación de la hegemonía:

"...Cómo los medios cuentan las cosas y cómo se lo toma sin cuestionar, como si fuera la verdad y en función de eso se termina reforzando o construyendo un poder de pocos y si pudiéramos encontrar estos valores u otros, como la humildad, el amor popular, encontrarnos, pensar y creer en otra cosa se podría cambiar el sostenimiento de ese poder".

"La tele es la que habla y opina por vos. Hay que aprender a opinar y a pensar de manera personal porque los medios te venden una información."

Así también, muchos de los aportes hicieron hincapié en la relación entre los discursos hegemónicos, la globalización, el neoliberalismo y sus "síntomas de época" (individualismo, resignación, idea del "fin de la historia", relativismo absoluto, etc.) arraigados en el sentido común, pudiendo problematizarlos, incluyendo, en algunos casos, la necesidad de combatir la hegemonía dominante:

"Los medios nos muestran la sociedad como estallada, como si ya no tuviéramos nada para hacer al respecto y es ahí cuando nos tenemos que empoderar para disputar estos espacios, porque no está todo dicho, no está todo finalizado porque sigue la historia."

"Lo que me impactó mucho es cómo en los medios se habla de que fue legítima defensa cuando en realidad lo que pasó fue un asesinato, pero lo que transmiten y pasan por los medios es lo que nos queda. Como sociedad creemos en eso y terminamos naturalizando, invisibilizando cosas y conductas. Las dejamos de ver y llegamos a que, si lo dijo el medio, realmente pasó y no me voy a meter."

"...Rescatar la idea de que los medios no son sólo un actor contra el que luchamos, también es un territorio de disputa. Los medios están en un lugar central y no podemos resignar ese lugar."

"Esta globalización que nos llevó a estar frente a una pantalla, y ya no nos relacionamos y en el momento de hablar o de decirnos cosas, no nos miramos y no nos transmitimos nada."

"Cómo nos pisa el capitalismo, nos está avasallando, el famoso 'no te metás'. Hemos perdido la dignidad. Yo soy profe de geografía y cuando trabajamos los movimientos antiglobalización los chicos sacan muy buenas conclusiones".

Por último, aunque no fueron abundantes, destacamos las intervenciones que relacionan los contenidos de la escena con la experiencia individual y/o las historias colectivas, ya que las consideramos valiosas en cuanto reafirman las constantes de las funciones:

"Cuando vos lo contabas a mí se me venía el caso de Darío y Maxi, lo veía. Era igual, se me venían las imágenes del subte. Cualquiera de esa época lo relaciona enseguida"

"Cuando pusieron una planta de EPEC, una planta reducida de energía en Sol y Río, las organizaciones ambientalistas pusimos el grito en cielo, porque está en un lugar donde hay mucha gente y puede generar problemas de salud. Y los chicos de 4º grado se interesaron en ese tema y estuvieron creando disputas entre lo que decía la gente que estaba en contra que se pusiera la planta y los medios. Creo que cuando vos les das a los chicos la oportunidad de expresarse los moviliza mucho. Ellos mismo hacen propuestas y comunican y ellos mismos, después son portadores de esas noticias que luego comparten con sus familias. Nosotros con ellos tenemos mucho poder, de trabajar con ellos, de socializar nuestro pensamiento y de darles la posibilidad que elijan qué postura tomar."

QUINTA FUNCIÓN

Resumen informativo

***Cuándo:** Viernes 04 de noviembre, 20:00 Hs.

***Dónde:** C.E.N.M.A anexo 107 Bella Vista. Barrio Bella Vista, ciudad de Córdoba, Argentina.

***Con quiénes:** Estudiantes del secundario nocturno, de 1º a 3º año y algunas personas pertenecientes a la primaria para adultas y adultos.

***Datos de contexto:** El C.E.N.M.A y el C.E.M.P.A son centros de enseñanza de nivel medio y primario, respectivamente. La Educación de Jóvenes y Adultos/as es una modalidad educativa que tiene como objetivo garantizar que las personas adultas realicen y/o finalicen sus estudios. Ambos centros funcionan por la tarde-noche, en un edificio que comparten con una escuela primaria para niñas y niños, que funciona durante la mañana.

Crónica de la función

Llegamos a la tardecita. Adriana, la directora, nos estaba esperando. Mientras nos muestra el edificio nos va contando cómo funciona el C.E.N.M.A. Subimos hasta el primer piso, donde nos presenta a la directora de primaria para adultos y adultas, quien decide invitar a las y los estudiantes a la función. Siguiendo con el recorrido, Adriana nos cuenta de la articulación que tiene el C.E.N.M.A con la biblioteca del barrio, nos habla de la importancia de mantener la escuela abierta a diferentes propuestas culturales. El paseo termina en el espacio designado para la ocasión, el comedor de la escuela. Con la cámara prendida, frente a las miradas curiosas, damos comienzo a la función. Si bien el público está compuesto en su mayoría por personas adultas, también están presentes algunas niñas y niños, hijas e hijos de estudiantes. La vergüenza se hace notar porque estamos en la escuela, y sobre todo porque está la cámara, ese ojo que mira y registra. Atravesando el pudor, de a retazos, se cuchichean hechos, recuerdos, reflexiones.

Las jóvenes y los jóvenes cuentan cómo la policía les detiene camino a clase. El resto mira, asiente, le cuenta algo por lo bajo a quien tiene cerca. Las detenciones son un hecho común, cotidiano. Alguien recuerda a su sobrino baleado por el gatillo fácil. La directora comienza un relato que poco a poco se va haciendo colectivo: "cuando entró el policía con el arma dentro de la escuela". Muchas voces se suman, a veces superpuestas. La mayoría forma parte de esa historia y tiene algo para decir. Un estudiante relaciona la obra con la última dictadura militar, algo que aprendió. Otro

recuerda a Pocho Lepratti, conocido como "el ángel de la bicicleta"⁸, militante social asesinado por la policía de Santa Fe en el año 2001, mientras trataba de evitar que los uniformados entraran a un comedor donde se encontraban comiendo niños y niñas.

La función va terminando, llega el momento collage, otro momento para decir. Para pensar. Para soltar sin que se vea tanto. Todas y todos van. Grandes, niñas, niños. Se dice mucho con las imágenes y palabras. Suena el timbre, llega el recreo. Un grupo de estudiantes se queda para terminar de ver, para seguir pegando papeles, para trabajar con más tranquilidad. Las niñas y los niños, por fin, se ponen a jugar con los carteles de la obra y con la cinta de papel que sirvió de límite ilusorio entre el espacio real y el de la escena.

Resonancias

Gracias a la función realizada se pudo establecer una articulación entre el C.E.N.M.A, el C.E.M.P.A y la "Casa Popular Carlitos Reyes" que se encuentra en la misma zona. Fruto de esa articulación, a inicios del año 2017 comenzó a funcionar una extensión áulica del primario para adultas y adultos en el espacio de la casa popular, pudiendo llegar a personas del barrio Güemes y de la villa "El Chaparral" que por diversos motivos no se habían acercado hasta la escuela.

Anécdotas y reflexiones.

Para reflexionar sobre la presentación en el C.E.N.M.A nos detendremos en la problemática de la estigmatización de la juventud y la pobreza. No obstante, nos interesa rescatar, en primer lugar, algunos aportes surgidos en el debate que se han sido más o menos similares en todas las presentaciones del dispositivo. Nos referimos a los aportes que relacionan la temática de la obra con conflictos e historias pertenecientes al mundo por fuera de la escena:

"Se puede tomar este hecho como lo que pasa casi a diario en los Barrios de Córdoba o cualquier parte de Argentina."

⁸ Su caso fue popularizado a partir de la canción "El ángel de la bicicleta" del reconocido músico León Gieco.

"Es muy parecido a lo de Darío y Maxi en el sentido que hay una historia oficial, un relato, cae un manto de sospecha sobre el muerto y nunca se esclarece nada."

"Me hizo acordar al 2006 cuando mataron ese chico de los Ferroviarios, Mariano Ferreyra⁹."

Como adelantamos al principio, el momento del debate estuvo marcado por anécdotas personales vinculadas con la estigmatización de las y los jóvenes de barrios populares, a la violencia ejercida por las fuerzas de "seguridad" y al gatillo fácil.

El relato que impera en la sociedad asimila a las pibas y pibes de las barriadas con la delincuencia violenta y peligrosa. Se le atribuyen todos los males posibles. Se les arroja una pesada carga de estigma y de odio de clase, hasta despojarles de la categoría de seres humanos. Es común oír: "no son personas, son delincuentes". Esa mirada despersonalizada hacia un sector de la población tiene un gran impacto en sus vidas, exponiéndoles a la crudeza del sistema, la impunidad de la (in)justicia y la violencia de las fuerzas represivas:

"...El gatillo fácil. Me ha tocado con un sobrino el año pasado y nada de lo que se decía en el diario o la tele es verdad. A él lo mató la policía en la Av. Colón en febrero del año pasado. Rodrigo Sánchez se llamaba."

"A mí, viniendo al colegio, 3 veces me paró la policía".

"A mí también viniendo al colegio me llevaron para la UCA, estuve desde las 5 de la tarde hasta las 8 de la noche. Me llevaron porque sí."

"Estábamos con unos amigos hasta que llegó el móvil y mi amigo se metió a la casa de la abuela y lo sacan y se le sube el policía arriba y le empieza a pegar y lo mete al móvil. El chico estaba con muletas y le pegaron, le pegaron y se lo llevaron y en ese tiempo era menor."

"Una vez estábamos con mi compañero Richard en la baranda de la escuela y pasó un móvil, él se metió a la escuela y el policía se metió corriendo con

⁹ Mariano Ferreyra fue un militante del Partido Obrero asesinado el 20 de octubre del 2010 durante una manifestación en apoyo a los trabajadores ferroviarios.

el arma en el mano. Yo me interpuse y después me querían imputar a mí por desacato a la autoridad."

Las anécdotas compartidas no salieron fácilmente. El público aportaba pedacitos de historias, el resto se murmuraba. La cámara que llevamos para registrar la función inhibía la palabra. Y el motivo no era simplemente vergüenza. Si bien, como hicimos en todas las presentaciones, explicamos el motivo del registro, contamos sobre nuestro proyecto e incluso nos despedimos con el compromiso de acercar el corto cuando estuviera listo, hablar frente a una cámara implicó un gran nivel de exposición. Y es que las personas con quienes compartimos la función saben -por vivirlo en carne propia- que es raro que alguien pueda ver más allá de los prejuicios y los estereotipos, que entiendan que no son peligrosas, sino que están en peligro. A la mayoría de las gentes jóvenes de los barrios populares, el estigma no se les borra ni apareciendo en la tele. Su imagen siempre es manipulada y bastardeada. Vivimos en una sociedad en donde es posible encender la televisión y ver en todos los canales a un grupo de personas linchando a un niño de 10 años por un presunto robo. Un niño, un pibito, un menor. Y la reacción de miles y miles de voces que se expresaron al respecto, por las redes sociales y los medios de comunicación, estuvo lejos de la indignación. Por el contrario, las medidas punitivas parecieran ser mejores, más exigidas y festejadas cuanto más severas sean. Aunque se trate un niño llorando de miedo frente a las cámaras, sangrando, mientras varones adultos lo golpean y una muchedumbre de gente vitorea el espectáculo. El bombardeo de información destinada a alimentar esa representación social deshumanizada (y deshumanizante) de cierta parte de la juventud es muy fuerte y, lo más peligroso, es muy efectiva. Ante semejante estado de situación es más que comprensible que mucha gente -como las y los estudiantes de Bella Vista- no se sienta cómoda siendo filmada.

SEXTA FUNCIÓN

Resumen informativo

***Cuando:** Sábado 3 de diciembre, del 2016.

***Dónde:** Centro social y cultural "Vicente Zito Lema", barrio La paternal. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

***Con quiénes:** vecinas y vecinos de la zona, militantes y personas allegadas.

***Datos de contexto:** El centro cultural Vicente Zito Lema es un espacio en el que se desarrollan actividades artísticas, como talleres, reuniones y varietés, perteneciente a la organización Hagamos Lo Imposible (HLI).

HLI nace como un movimiento cultural, para luego constituirse como un frente que trabaja diferentes ejes: cultural, barrial, comunicacional, géneros, estudiantil y anti-represivo.

La varieté a la que fuimos invitadas estuvo a cargo del espacio de géneros de la organización.

Crónica de la función

Llegamos a Buenos Aires, al barrio de la Paternal, con frío y un poco de temor a la gran ciudad. Nos dirigimos directo al centro cultural Vicente Zito Lema: esquina pintada que invita a entrar. Nos contactamos con la gente de HLI gracias a una compañera que articula con la organización en trabajos artísticos que involucran la danza desde una perspectiva política.

Después de diversidad de números y propuestas artísticas llegó nuestro momento. Para participar de la varieté adaptamos la estructura del dispositivo, manteniendo la escena como la parte central. Dejamos afuera los momentos de debate y collage, ya que el tiempo disponible era muy corto. Frente a la imposibilidad de debatir, el público ofrece una propuesta: se hace un largo minuto de silencio, al terminar, alguien pide nombrar en voz alta a personas que hayan sido asesinadas por la policía, o por causas como los femicidios o la transfobia. Las voces, como ecos, llenan el espacio.

**** Decidimos no incluir en esta sistematización el apartado "anécdotas y reflexiones" puesto que se trató de una adaptación del dispositivo que no contenía las instancias de debate y collage.*

4. PROYECTO ENSAMBLE: EL DISPOSITIVO DE PRESENTACIÓN FINAL.

Instalación y cine-debate en torno a una experiencia de teatro político.

"Proyecto Ensemble" comprende la última parte de nuestro trabajo de investigación y producción artística. Se trata de un nuevo dispositivo, conformado por una instalación plástica, un cortometraje documental construido con el material generado en la primera etapa de trabajo y una instancia de debate e intercambio con el público.

La instalación plástica.

La instalación plástica expondrá de manera artística los registros del trabajo realizado. Los principales elementos compositivos serán:

-Una selección de fotos de las presentaciones realizadas.

-Un compilado de música que sonará mientras las personas recorran la instalación, hasta el momento del documental. La selección musical estará compuesta por canciones de géneros variados (tango, rock, folclore, entre otros) que denuncien o problematicen aspectos de la realidad y/o valoricen la cultura y la resistencia popular.

-El papelógrafo. Doce metros de papel continuo que reúne los collages colectivos elaborados por el público a lo largo de las funciones.

-La investigación teórica realizada. Tanto los borradores, los registros personales y las anotaciones producidas en el proceso de producción-investigación como el informe teórico realizado, formarán parte de la instalación. Los registros personales se dispondrán en el piso, mientras que las reflexiones teóricas (impresas en hojas A4) empapelarán las paredes de la sala.

La decisión de exponer el material escrito que hemos producido responde a la intención de generar un impacto visual de información. A su vez, nos permite acercar las reflexiones y teorías producidas a partir de la experiencia a las personas que participen de las presentaciones. Por último, permite representar y hacer visible nuestro modo de concebir la producción-investigación artística, donde teoría y práctica aparecen indivisiblemente ligadas.

El cine-debate.

Esta instancia consistirá en la proyección del cortometraje documental, para realizar luego un debate con el público, que estará conformado por público casual, público interesado y público invitado. Este último está conformado por grupos y personas que asistieron a alguna función de teatro-debate durante el 2016 y que serán convocadas especialmente a participar de las presentaciones del nuevo dispositivo. Se buscará reflexionar colectivamente en torno a la experiencia realizada y los interrogantes que de ella puedan surgir.

La primera presentación de PROYECTO ENSAMBLE.

La puesta en práctica del dispositivo de PROYECTO ENSAMBLE se dio en el marco de la presentación preliminar de nuestro trabajo final de grado. El público estaba compuesto por el tribunal responsable de evaluar el trabajo, estudiantes de segundo año del profesorado en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y algunas personas invitadas.

Los diferentes lenguajes artísticos puestos en juego en el dispositivo -la instalación plástica y el cine-debate- dialogaban entre sí nutriendo y potenciando la experiencia estética.

El acercamiento al proceso de creación e investigación desde diversos lugares, recorriendo la instalación primero, participando del cine-debate después, permitía al público establecer relaciones entre los contenidos de la producción con sus propias inquietudes y experiencias.

La propuesta de la instalación daba lugar a que el público pudiera realizar su propio recorrido dentro de la muestra. Cada persona trazó un camino personal, particular, pudiendo detenerse en alguna imagen, alguna frase, eligiendo diferentes lugares del espacio.

El debate

Al momento del debate, los aportes y comentarios de las personas participantes mezclaban las sensaciones propias de la experiencia y los interrogantes surgidos de la misma, con anécdotas personales e inquietudes

sobre el teatro, el arte, la sociedad actual, la academia y el rol de las y los artistas-profesionales.

Si bien en esta ocasión no realizamos un registro audiovisual de la presentación, intentaremos acercarnos en nuestras propias palabras, algunas reflexiones surgidas en el intercambio con el público.

Varias intervenciones estuvieron enfocadas en la necesidad de construir miradas críticas sobre la realidad actual, preguntándose también, qué lugar tiene o debería tener el teatro y la Universidad pública en este contexto.

La particularidad del público participante, en su mayoría personas vinculadas a la academia, devino en el intercambio sobre el contenido del conocimiento que se produce o se re-produce en la institución, y, sobre todo, la responsabilidad social que implica la formación especializada. El debate desató múltiples interrogantes en la comunidad de estudiantes y docentes, tales como: ¿Qué teatro producimos? ¿Para quiénes producimos teatro? ¿Quiénes acceden a la formación académica? ¿Quiénes quedan afuera? ¿Qué perfil profesional está formando la Universidad pública? ¿En qué contexto estamos desarrollando nuestra formación y producción artística? ¿Cómo impacta esto en nuestras producciones? ¿Qué vinculación tiene -o podría tener- una institución como la Universidad con el resto de la sociedad de la cual forma parte? También surgieron interrogantes en torno al teatro y el arte en general, su función, sus límites y sus posibilidades.

Así también, varios de los aportes giraron en torno a la "novedad" que implicaba una propuesta como la de PROYECTO ENSAMBLE, al precedente que sentaba dentro de la academia y a la potencialidad de este tipo de propuestas, en tanto que permiten trazar nuevos caminos con el mundo "por fuera" de la institución.

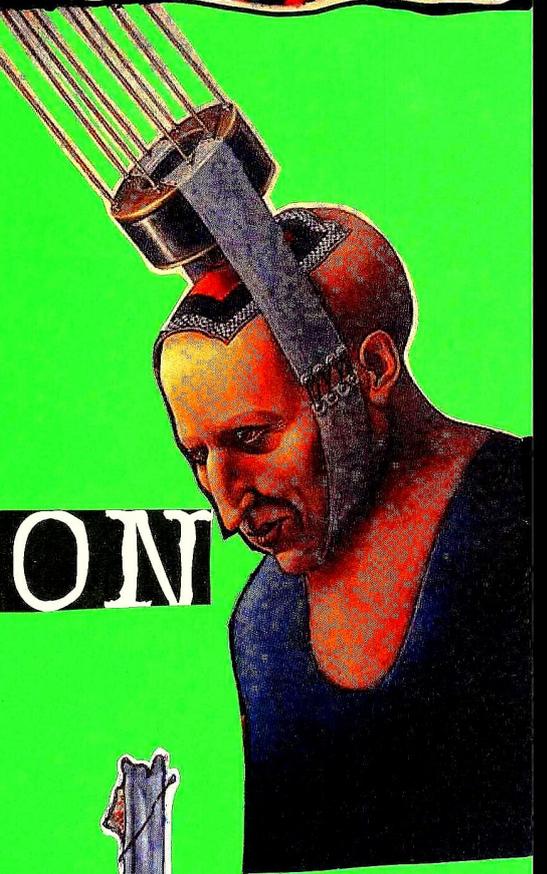
La primera experiencia del dispositivo de PROYECTO ENSAMBLE nos permitió reconocer el potencial multiplicador de la propuesta generada. De la misma manera que, en su momento, el dispositivo de teatro-debate dio lugar a la generación de nuevos dispositivos escénicos, también PROYECTO ENSAMBLE abre la posibilidad de seguir multiplicando la experiencia, adoptando nuevos formatos o combinando de diversas maneras los ya existentes.

Las diferentes formas que puede adoptar nuestra propuesta permiten revisar cada vez la relación entre las formas y los contenidos de nuestro trabajo en función de los diferentes públicos, lugares o proyectos futuros que nos

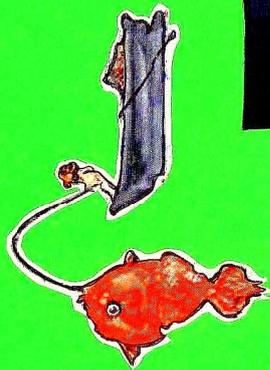
dispongamos a desarrollar, manteniendo, a su vez, el eje fundamental de nuestro quehacer: el interés por generar experiencias capaces de problematizar la realidad a través del arte.

Resonancias

Como mencionamos anteriormente, parte del público de la presentación estaba conformado por estudiantes de segundo año del profesorado de Teatro. Su asistencia formaba parte de un trabajo práctico propuesto por el equipo de cátedra de la materia "Práctica docente dos", integrado, entre otras docentes, por María Mauvesín, asesora del presente trabajo. Tras participar de la presentación, las y los estudiantes debían elaborar un escrito reflexivo sobre la experiencia. Las producciones realizadas se encuentran en el apartado "Anexos" bajo el nombre "Reflexiones en torno a PROYECTO ENSAMBLE."



CONCLUSION



CONCLUSIÓN.

“Vamos al teatro para tener confianza unos en otros. Incluso en el silencio, a través de la piel, nos decimos que nos parecemos. El público se habla aún sin hablarse. En ese momento compartido con nosotros, los actores se ponen la máscara y los espectadores se la sacan. Creo que el teatro es, durante algunas horas, una utopía. Un grupo de personas reunidas, que respiran juntas, que no se pelean todo el tiempo, que no se matan, que se miran, que se hablan, que imaginan. El teatro es un reflejo de lo que el mundo podría ser.”

Ariane Mnouchkine.

A lo largo de este proceso de investigación y producción artística comprobamos que el **dispositivo escénico construido es capaz de problematizar la realidad.** La praxis teatral que construimos permitió enlazar nuestras prácticas teatrales a conceptos y teorías necesarias para expresar parte de la compleja experiencia que resulta poner en funcionamiento un dispositivo de teatro político en la vida cotidiana de grupos y comunidades diversas.

La potencialidad que tiene el teatro para pensar-armar-mostrar una historia como una re-presentación, es decir como una construcción, posibilita pensar también a la realidad (hegemónica) como algo que se arma, que se construye.

Al problematizar algunas vivencias, aunque sea un ensayo pequeño, reflexionamos sobre esos consensos implícitos presentes en la sociedad, ese conjunto de ideas, valores y creencias que solemos llamar "sentido común". Preguntándonos por lo que vivimos y lo que nos cuentan de ello, estamos - aunque sea desde un lugar marginal comparándolo con la maquinaria del sistema- cuestionando algunos consensos sociales, esas experiencias que están naturalizadas en nuestra vida y que no siempre nos detenemos a pensar. Este modo de ver y vivir el teatro ofrece un espacio de encuentro, de reflexión y de combate -a pequeña escala- frente a la hegemonía dominante.

Encontramos en el teatro un lugar para disputar con otros y otros la voz legitimada del poder, para ensayar nuevas maneras de relacionarnos y transformarnos desde otros lugares, para aprendeher el mundo en colectivo poniendo el cuerpo, para experimentar en comunidad otras formas de ser y de estar.

Reconocemos en el arte lenguajes únicos, diferentes, generadores de experiencias que permiten preguntarnos cómo vivimos e imaginar otros modos posibles.

Defendemos un teatro, un arte que dialoga entre disciplinas artísticas para multiplicar efectos y sentidos, que amplía los horizontes de lo posible y abre las puertas de la imaginación creadora. Conjugar diferentes disciplinas para construir dispositivos escénicos permite acercar, tanto a hacedoras y hacedores como al público, múltiples maneras de acción-participación, favoreciendo la expresión por caminos diferentes, no cotidianos.

Creemos en un teatro que grita, que reagrupa voces, que consolida nuevos relatos, que hace circular la palabra. Frente a la enajenación de la vida mercantilizada, defendemos el encuentro entre personas, para escuchar, decir y pensar conjuntamente el mundo en el que vivimos.

Elegimos un arte, un teatro que se embarra y sale a buscar a su público, que es capaz de descubrir a las personas en sus lugares cotidianos y proponer experiencias artísticas-sociales en el seno mismo de la vida, ahí donde se amontona lo invisible y lo trascendente, las luchas y los amores, los sueños y las derrotas, donde se reinventa la historia misma a cada paso.

En este camino de hacer y pensar encontramos pequeñas respuestas, indicios, reflexiones, y nuevos interrogantes: ¿Cuáles son los límites de esta manera de problematizar la realidad? ¿Qué pasaría si este tipo de propuestas y dispositivos se multiplicaran? ¿Sería posible eso? ¿Será necesario ahora redoblar la apuesta y apostar también a la socialización de los medios de producción artística para que cada vez más personas puedan no sólo participar sino también generar prácticas artísticas potencialmente transformadoras? ¿Hasta dónde llegan las herramientas del arte frente a la consolidación de la hegemonía? ¿Será posible construir dispositivos, lenguajes y experiencias que disputen en mayor escala la cultura dominante? ¿Es posible pensar una disputa contrahegemónica sólo desde el arte, desde el teatro? ¿Existe realmente ese límite entre el arte y el resto de la vida? ¿Será un vicio de las y los artistas separar sus producciones del resto de la historia de la que forman parte? ¿Será que el arte tiene que enredarse mucho más en los procesos de lucha y movilizaciones sociales? Las preguntas son muchas y será tarea de otros procesos el buscar nuevas respuestas.

Para finalizar, queremos reafirmar que, en estos momentos difíciles, el teatro es necesario. Un teatro que pueda ensayar otras realidades que urge crear, que sea capaz de abrir el diálogo entre el público y la escena, que pueda generar interrogantes hacia adentro de sus propias prácticas y en la estructura de la sociedad. Un teatro que sea puente de encuentro entre personas que se miran y reconocen. Una invitación a vivir una experiencia social-artística-estética. Un espacio dispuesto para reír y para pensar, a contra pelo del aislamiento, la fragmentación y el individualismo que propone el sistema.

Un teatro que proponga un espacio de escucha, de revisión y de aprendizaje con todo el cuerpo, a través del cuerpo. Un lugar donde puedan descubrirse verdades silenciadas, donde las personas invisibles se vuelvan visibles. Un encuentro para re-pensar el mundo colectivamente, para preguntarse dos o tres cosas. Un teatro para compartir la belleza, para ensayar la libertad, para resistir y crear nuevas acciones poéticas y políticas.



BIBLIOGRAFIA



BIBLIOGRAFÍA

Adrados Rodríguez, F. (1983) *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Ed.

Anguita, E. Caparrós, M. (2013). *"La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo 2: 1973-1976"*. Buenos Aires: Planeta.

Años 60' (s.f).En Wikipedia. Recuperado el 3 de mayo de 2017 de: https://es.wikipedia.org/wiki/A%C3%B1os_1960

Años 70' (s.f).En Wikipedia. Recuperado el 3 de mayo de 2017 de: https://es.wikipedia.org/wiki/A%C3%B1os_1970

Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.

Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Brecht, B. (2016). *80 Poemas y canciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Briski, N. (2005). *De octubre a brazo largo. 30 años de teatro popular en Argentina*. Colección sin Telón. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.

Dacal, E. (2006). *Teatro de la Libertad. Teatro "Callejero" en la Argentina, desde el movimiento*. Colección sin Telón. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.

De Marinis, M. (1987). *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Ed. Paidós.

Dilon, Brass, Eggers Lan. (2004). *Culturas y estéticas contemporáneas*. Buenos Aires: Maipue.

Dubatti, J. (2010). Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral. *Dramateatro*. (15),1-14. Recuperado de:

http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/teatralidad-cultura-actual-politica-convivio-teatral/id/1709471.html.

Flores, M. (2011) *Desmontaje de actriz*. Apunte de Cátedra.

Flores, M. (s.f) *Mito, Tragedia y Espectáculo en el Siglo V a.c.* Pag. 1 a 14. Apunte de Cátedra.

Flores, M. (2014) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Apunte de cátedra.

García Fanlo, L. (marzo, 2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei*. (74), 1-8.

La experiencia del Tucumán Arde. Recuperado de:

<https://tucumanarde.wordpress.com/historia/>

Longoni, A. (2007). Encrucijadas del arte activista en Argentina. *Ramona*, (74), 31-43.

Longoni, A. (s.f). "*Vanguardia*" y "*Revolución*". *Ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70*. Recuperado de:

http://redesintelectuales.net/pdfs/longoni/Vanguardia_y_revolucion.pdf

Matteini, C. (1998). "*Anatomía del juglar*" en *Misterio Bufo*, Dario Fo. Madrid: Ed. Siruela.

Mato López, M. (2008). *Metáforas de lo invisible que nos mata: teatro breve*. Madrid: Arte Acción.

Meyerhold, E. V. (2008). *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos.

Ogando, M. (26 de abril 2017). Mabel Thwaites: La batalla cultural demanda una pedagogía de la transformación social. *Cambio*. Recuperado de:

<http://patriagrande.org.ar/mabel-thwaites-rey-la-batalla-cultural-demanda-una-pedagogia-de-la-transformacion-social/>.

Paradedá, Pintos Andrade, Ríos. (2011). *Sociología*. Buenos Aires: Maipue.

Pavlovsky, E. *Variaciones Meyerhold*. Recuperado de:

<http://www.bymsrl.com/pv/laobra/Dubatti%20primer%20desgrabacion%20Variaciones%20Meyerhold.pdf>

Pelliettieri, O. (1989). *"Teatro político; producción y recepción"* en *Teatro argentino de los 60'*. Buenos Aires: Corregidor.

Peña, M. (2007). *Introducción al marxismo*. Buenos Aires: Kolectivo último recurso.

Piscator, E. (1957). *Teatro Político*. Buenos Aires: Ed. Futuro.

Principales movimientos del vanguardismo [Gráfico]. Recuperado de:
<https://es.pinterest.com/pin/518758450803154000/>

Proaño Gómez, L. (2013). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Radice, G., y Di Sarli, N. (2011). *Dispositivo teatral: Vinculaciones de saber y poder en el binomio representación expectación*. Trabajo presentado en VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina (La Plata). Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38596>.

Raymond, W. (1980) La hegemonía. *Marxismo y literatura* (cap.2, pp.129-136) Barcelona: Península.

Sava, A. (2006) *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Colección Sin Telón. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.

Teatro x la identidad. Recuperado de:

<http://www.teatroxlaidentidad.net/contenidos/quienessomos.php?s 1>

Teatro y compromiso: Experiencias de teatro de la escucha.

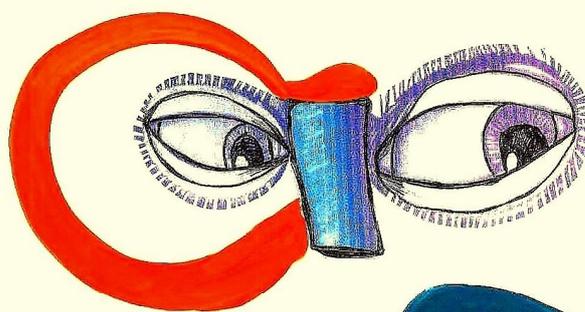
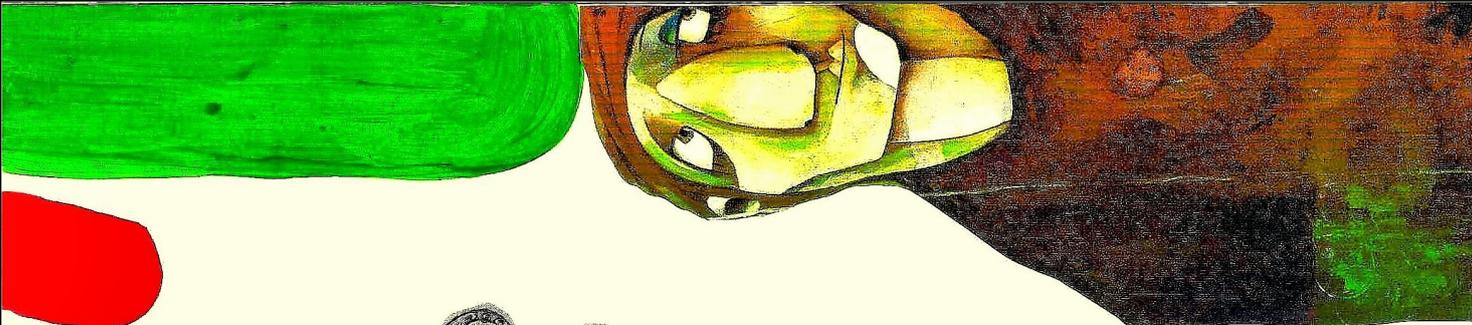
(<http://www.teatroycompromiso.org/>)

Valdebenito Gutierrez, O. (2011). *Gramsci. La cultura y el papel de los intelectuales*. Recuperado de: <https://creandopueblo.files.wordpress.com>

Vsévolod Meyerhold (s.f). En Wikipedia. Recuperado el 3 de mayo de 2017 de:
https://es.wikipedia.org/wiki/vsevolod_meyerhold

Zicavo, E.M. (2013). *Arte y política en la Argentina: Los artistas de fin de siglo y las expresiones del nuevo milenio*. Recuperado de:

<http://www.buenastareas.com/ensayos/Arte-y-Politica-En-La-Argentina/25825409.html>.



ANEXOS .



TEXTO: "GÉNOVA 01", DE FAUSTO PARADIVINO.

Adaptación del texto original utilizado para el dispositivo de teatro-debate.

PRÓLOGO

- La tragedia no necesita representarse, pero el poder sí. El democrático. Por eso se inventa el G8, la fiesta de los potentes donde los ocho que se auto certifican como "grandes" dan muestra de su potencia y su bien estar juntos.
- No tienen absolutamente nada importante que decir.
- Las decisiones "importantes" según ellos rozan ser tan desagradables que es mejor dejarlas venir de lejos por los pensadores o delegarlas a órganos respectivos como la Organización Mundial del Comercio, el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional.
- La tarea que tienen que desarrollar es la de la publicidad.
- Demostrar que lo que está sobre nuestras cabezas y más allá de nuestro control, es por nuestro bien.
- Génova es encarcelada por 18.000 policías, fuera de Génova se disponen baterías antimisiles, sobre las colinas de los alrededores los destacamentos de las K- For que han vuelto de Kósovo, en el golfo de Génova los hombres rana, los policías submarinos preparados para defender a los grandes del eventual ataque de Godzilla.
- Se traslada a seiscientos o setecientos presos a otras cárceles para tener "habitaciones libres", se hace lo mismo en los hospitales y se ordenan 200 bolsas de plástico para no estar desprevenidos, igualmente, frente a eventuales cadáveres.
- Empieza la estrategia de tensión, ya bastante popular en Italia: en los días precedentes al G8 se encuentran pequeños paquetes bomba y se difunden alarmas de posibles bombardeos de paquetes de sangre infectada por parte de los antiglobalización.
- Esta pequeña representación cuesta 350 millones de dólares.
- Dicho esto, todo está preparado para el primer acto y para los que seguirán.

PRIMER ACTO: JUEVES

- Llegan los manifestantes antiglobalización.
- No atacan desde el mar y no desafían a las baterías antimisiles, la mayor parte de ellos llegan en tren.
- Como si fueran seres humanos.
- Las asociaciones, más de 700 grupos, tienen historias diferentes y más o menos antiguas.
- En su complejidad, éste es el movimiento de crítica más grande de matiz no comunista, contra el indefendible sistema capitalista y postcolonial.
- Un gran conglomerado de grupos e ideas al cual puede unirse cualquiera que vea en el poder una enfermedad del actual orden mundial.
- La política internacional de los ocho grandes, es una política económica de explotación, comen espagueti al pesto brindando por esa idea.
- El movimiento "antiglobalización" propone otra política. Por eso existe.
- Por eso organiza una gran manifestación para hablar de que otro mundo diferente es posible.
- Para expresar un desacuerdo.
- Para contarnos, para sentirnos menos solos y menos locos.
- Para cantar y bailar.
- Está el cortejo de los inmigrantes.
- Hay conciertos.
- Los policías se infiltran, pasean, observan, otros están reservados.
- Llueve.

SEGUNDO ACTO: VIERNES

- Al día siguiente, como estaba previsto, atacaron.
- Sí, al día siguiente, como estaba previsto, la policía atacó a los manifestantes indefensos y empezaron a contarse los primeros heridos.
- Hace sol, ya no llueve.

- Los Black Bloc serán señalados por unanimidad como "los malos" del G8 de Génova.
- Antes de Génova se sabía poco de los Black Bloc y todavía se sabe poco, la policía decía que no sabía absolutamente nada, la provincia de Génova que sabían algo más y que habían alertado a la policía en los días anteriores, pero la policía no se acuerda.
- Los Black Bloc no dan entrevistas y no están organizados, son grupos de individuos que se encuentran en las manifestaciones y arman quilombo.
- Se visten de negro y operan con el rostro cubierto.
- Son de nacionalidades diversas y destruyen símbolos del capitalismo.
- Bancos y supermercados, Mc Donald's y coches caros.
- Pero en Génova los Black Bloc se presentaron de manera muy diferente a como lo habían hecho en otras manifestaciones.
- Nunca fueron parados por la policía.
- A alguno de ellos se les vio bajar de los coches de los policías antes de dedicarse a la devastación
- Evidentemente es fácil infiltrarse en un grupo de individuos no organizados.
- Y evidentemente los Black Bloc son muy útiles para quien quiera aumentar el nivel de desencuentro.
- Un hombre encapuchado vestido de negro para a una carga de carabineros, va hacia ellos, grita algo, se quita la camiseta, los carabineros se paran. Van hacia atrás. ¿Era sólo un individuo de personalidad extraordinaria?
- ¿Por qué los Black Bloc vistos en las otras manifestaciones eran sobre todo ingleses y austriacos y aquí en Génova, sin embargo, hablan con acento de Roma?
- Los vestidos de blanco van a las manifestaciones protegidos por armaduras rudimentarias de cartón y goma espuma, precedidos por una formación cerrada que hace avanzar una pared de plástico, van bajando la calle Europa, calle Gastaldi y se introducen en la avenida Tolemaide.
- La avenida Tolemaide es ligeramente cuesta abajo, los manifestantes tienen a su derecha el terraplén del ferrocarril, que ha estado siempre a la izquierda de los palacios que están allí desde el 1700, de frente un cordón de carabineros que sin embargo son una sorpresa.
- Los carabineros bloquean la cabeza de la manifestación y empiezan a lanzar lacrimógenos.
- Después de un poco, la cabecera de plástico de los vestidos de blanco, cede.

- El cortejo no puede retroceder porque es muy numeroso, la cola todavía está en la calle Gastaldi e ignora lo que está sucediendo en la avenida Tolemaide y no hay vías fugas laterales, ni por el terraplén ni por los antiguos palacios.
- Los manifestantes se disuelven y retroceden, juegan a la corrida de toros con las camionetas. Las camionetas de la policía juegan a los autitos chocadores, un blindado de la policía se lanza a propósito contra un coche volcado.
- Así, para armar lío.
- Para hacer ver que es blindado.
- La camioneta arde.
- Un poco más allá en la plaza Alimonda, un Land Rover de los carabinieri choca contra un contenedor de basura.
- Un joven se acerca al Land Rover con un matafuego vacío en la mano.
- Un carabiniere le dispara dos tiros en la cabeza.
- Carlo Giuliani muere en la plaza Alimonda a la edad de 23 años.
- Mario Placanica, carabiniere, se convierte en asesino en la plaza Alimonda a la edad de 20 años.
- Un policía empieza a perseguir un manifestante gritando desgarradoramente "¡Lo mataron, ustedes, lo mataron ustedes con sus piedras!"
- Mientras la mancha de sangra se alarga todavía por el asfalto, un periodista recoge un cartucho de bala.
- Por la tarde Bush sonríe y declara: "Génova is very nice". Le preguntan si ha sabido lo del muerto, pone cara triste y sentencia "Oh, yes, is tragic".
- No nos creemos las mentiras de Estado.
- Por lo tanto, no nos creemos que Carlo muriera de una pedrada lanzada por los manifestantes, ni que fuera un Black Bloc.
- Y no nos parece bien eso que continúan contándonos
- En la famosa foto de Martínez aparecida en todos los diarios del día siguiente, se ve claramente al increíble Hulk (un metro sesenta y cinco) que agita el matafuego.
- Luego el disparo etcétera, etcétera.
- Legítima defensa.
- Varios meses después sale la misma foto sacada de perfil en vez de desde detrás.

- Carlo Giuliani está a cuatro metros.
- Cuatro metros son de acá hasta acá.
- De las posiciones del resto de personas en la plaza comparadas con las otras fotos y con la película donde se ve el disparo, ése es el momento en el cual quien ha disparado ha decidido hacerlo.
- Legítima defensa.
- ¡Buen trabajo!
- En otra secuencia fotográfica se ve que se apunta con la pistola mucho antes de que Carlo avanzara amenazante.
- El Land Rover que parecía detenido en cuatro segundos arranca, pone la marcha atrás, pisa el cuerpo de Carlo, pone la primera, lo vuelve a pisar, y se aleja. Un diesel.
- Volvamos allí, el cuerpo de Carlo está en el suelo, el Land Rover se aleja. Los carabineros rodean el cuerpo.
- Solo después de quince minutos, el cuerpo de Carlo es atendido por un auxiliar médico.
- El corazón late todavía.
- Guccinni: "Lo recogieron y todavía respiraba".
- Le quitan el pasamontaña (azul). Tiene una herida muy seria en la cabeza.
- Imposible que se la hubiera hecho antes del disparo.
- Se la deben haber hecho en esos quince minutos, seguramente un carabinero le ha dado una pedrada.
- ¡Hijo de puta lo mataron ustedes! ¡Lo mataron ustedes con sus piedras!
- Carlo Giuliani muere en la plaza Alimonda debido a las heridas recibidas por el espachurramiento de un Land Rover de los carabineros, un disparo y una pedrada en la cabeza.
- Legítima defensa.
- Por la tarde una mano armada con un fibrón tacha el cartel Plaza Gaetano Alimonda y la sustituye por Plaza Carlo Giuliani, joven.
- Y ésta es una de las cosas más bonitas que se han escrito sobre este tema
- Carlo Giuliani era un joven.

