



TEATRO COMUNITARIO MUJERES Y MAS COSAS...

TEATRO SOCIAL Y COMUNITARIO. TALLERES Y GRUPOS. 4 EXPERIENCIAS
PARALELAS EN CONSTRUCCIÓN EN CORDOBA, ARGENTINA. 2012 - 2013

COMPILACIÓN: MARÍA MAUVESIN

AUTORAS: MÓNICA FLORES, PAOLA GIGANTE, MARÍA MAUVESIN,
HEIDY BUHLMAN, VICTORIA RUBIO, BRENDA ROSENCOVICH, LUCRECIA PAESANI.

ILUSTRACIONES: PAOLA GIGANTE

TEATRO COMUNITARIO,
MUJERES
Y
MAS COSAS...

TEATRO COMUNITARIO, MUJERES Y MAS COSAS...

“Teatro social y comunitario. Talleres y grupos.
4 experiencias paralelas en construcción
en Córdoba, Argentina.” 2012-2013

Compilación: María Mauvesin

Autoras: María Mauvesin, Mónica Flores, Paola Gigante,
Heidy Buhlman, Victoria Rubio, Brenda Rosencovich,
Lucrecia Paesani.

Ilustraciones: Paola Gigante

Editorial Cepia



Teatro comunitario, mujeres y más cosas por Mauvesin
María y otras se distribuye bajo una Licencia Creative
Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Teatro comunitario, mujeres y más cosas... / Paola Gigante ... [et al.] ;
compilado por María Mauvesin. - 1a ed . -
Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Centro de Produccion e
Investigación en Artes, 2015.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-33-1222-3

1. Teatro Comunitario. 2. Teatro Popular. 3. Córdoba . I. Gigante, Paola
II. Mauvesin, María, comp.

CDD 701

“TEATRO COMUNITARIO,MUJERES Y MAS COSAS...”

Compilación: María Mauvesin

Autoras: María Mauvesin, Mónica Flores, Paola Gigante, Heidi Buhlman,
Victoria Rubio, Brenda Rosencovich,

Lucrecia Paesani.

Ilustraciones: Paola Gigante

Diseño de tapa: Griselda Castro



Copyleft

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

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

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

PRÓLOGO

Estos escritos se decidieron publicar en forma de “bocetos para compartir, sin estar pulidos e intentando poder conservar la heterogeneidad y su riqueza creativa. Cada persona y experiencia son mundos en sí mismos. Nuestras historias y modos de contar son muy diferentes y se unen porque estuvimos compartiendo un proyecto de investigación dentro de la Universidad Nacional de Córdoba, y allí conversamos, reflexionamos y anduvimos intercambiando.

Eso. Y que se disfrute.

María Mauvesin

Grupo de Teatro Comunitario Las Desatadas
Docente de la Cátedra Dinámica de Grupos I, Depto Teatro,
Facultad de Artes.



GRUPO DE INVESTIGACION con escrito: De izquierda a derecha: Paola Gigante, Brenda Rosencovich, Mónica Flores (de pie), Mariana Aguas, María Mauvesin, Heidy Buhlman (Ausentes Chiara y Victoria).

UNIVERSIDAD, TEATRO Y COMUNIDAD

LIC. MÓNICA FLORES

Marzo 2014

Los cinco relatos de las integrantes del Equipo “Teatro social y comunitario. Talleres y grupos. Cuatro experiencias paralelas en construcción en Córdoba, Argentina” pretenden ser una reflexión sobre nuestra práctica como teatristas provenientes de la universidad en algunos barrios de Córdoba. Pero no nos referimos al teatro que presenta su obra en una sala y que establece una comunicación esporádica del/de la artista con el público, ya que ese es un público que elige asistir a partir de una oferta y una grilla cada vez más amplia de espectáculos teatrales en la ciudad. Nuestra deliberación está vinculada a un Teatro que tiene su origen en una inquietud de teatristas comprometidas con una política cultural que reconoce al Teatro como un hacer y un placer que permite expresarse y dar forma a la realidad de forma conjunta.

Estas políticas culturales vienen impulsándose en las universidades nacionales a lo largo de la última década, particularmente desde las Secretarías de Extensión, así como también desde algunas cátedras. Tal es nuestro caso, en que iniciamos un proyecto de investigación¹ ante la necesidad de compartir experiencias de grupos teatrales cuya coordinación está a cargo de estudiantes, egresadas/os o docentes universitarias/os. Por otra parte, observamos que algunas tesis de egre-

1. Proyecto “Teatro social y comunitarios. Talleres y grupos. 4 experiencias paralelas en construcción en Córdoba, Argentina” Inscripto en el CePIA UNC. 2012-2013. Dirigido por la Lic. María Mauvesin Titular de la Cátedra de Dinámica de Grupos I.

sados/as en el último lustro se inclinan por abordar temáticas de teatro social², lo que nos reafirma que es posible y es vital que el mundo académico se vincule e intercambie con aquellos saberes colectivos, populares, heterogéneos y movilizados de sectores sociales que hasta ahora no han tenido acceso a una práctica artística tan enriquecedora como el teatro.

Hemos encuadrado las distintas experiencias realizadas en ciertos barrios y lugares cordobeses dentro de lo que se denomina **Teatro Comunitario**, al que definimos de manera simple como un teatro de vecinos y vecinas, abierto a todos los que quieran formar parte, y que ocupan para sus actividades algún lugar público de la zona. Es un teatro que proviene de sectores con carencias y su público es el mismo vecindario al que pertenecen, u otros vecindarios donde son invitados y que generalmente no frecuentan el teatro.

La investigadora Marcela Bidegain considera que el fenómeno de teatros comunitarios “se multiplica y enlaza conformando red en diferentes lugares del país con vecinos que entienden el arte y la producción cultural como un lugar de participación ciudadana y transformación social.”³ Hasta la fecha se han realizado once encuentros nacionales con grupos de todas las provincias y si bien las experiencias cordobesas son en su mayoría embrionarias, algunas se han consolidado⁴,

2. Proyecto de investigación “Prácticas teatrales periféricas en la primera década del siglo XXI. ¿Formas de lo político en el Teatro Cordobés? A cargo de las profesoras Mónica Barbieri y Mónica Flores del Departamento de teatro de la Facultad de Artes, radicado en el CIFYH 2011.

3. Marcela Bidegain. Teatro Comunitario. Resistencia y transformación Social. Ed. Atuel. Buenos Aires, 2007. Pág.13.

4. Nos referimos al grupo de teatro comunitario “Orilleros de la Cañada” formado por vecinos/as de barrio Bella Vista y dirigido por María José Schule desde 2009.

otras van ensanchándose, mutando, o son efímeras, pero siempre generan movimiento e impacto en el entorno en que se realizan.

Coincidimos con Lola Proñao Gomez en que la nota más relevante de estos grupos es que “corporizan la voz de una mayoría marginada y expresan una visión del mundo contra-hegemónica”⁵ y que además comparten las características del teatro popular en cuanto al uso de ciertos espacios no convencionales como plazas, parques, galpones o centros vecinales. Por otra parte, su organización se establece de modo horizontal, los miembros mantienen relaciones de diverso tipo dentro de la comunidad, los actores y actrices en general no son profesionales, sus productos poseen una estética variada, pero siempre ligada a lo paródico, a lo humorístico, a lo sensorial, al grotesco. Son de autoría colectiva y sus temáticas están fuertemente relacionadas a las problemáticas identitarias y en general suelen poner el énfasis en aquellos conflictos que los/las acucian.

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

5. Lola Proñao Gomez: Teatro comunitario, belleza y utopía. Pág.265. GETEA. Buenos Aires.

el sistema de normas que hacen a la vida de una determinada comunidad⁶.”

También para Edith Scher, directora de Matemurgia de Villa Crespo, el Teatro Comunitario es un arte de transformación social porque crea un universo paralelo al cotidiano, pero no lo repite sino que lo construye a través de una mirada plural, fijando un punto de vista que pone en marcha la imaginación. Es decir, que genera “un movimiento, una posibilidad concreta de percibir y pensar el mundo fuera de los límites de lo impuesto. Y allí empieza la transformación”⁷.

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

De manera sucinta introducimos los relatos de las integrantes de nuestro grupo de investigación y a su vez coordinadoras de los distintos grupos:

Paola Gigante hace un recuento biográfico de su descubrimiento del teatro, su definición como feminista, su inicio en la militancia política y su incorporación al Departamento de Teatro de la UNC. Experiencias que la llevarán en 2011 a confluir e impulsar el *taller de mujeres* de barrio Oña, Pilar y Malagueño. Mujeres con serias carencias, que a pesar de sus dificultades lograron realizar encuentros que les posibilitaron hablar de sus vicisitudes y compartir ese espacio durante un

6. En Teatro político: Producción y Recepción. En Teatro Argentino de los '60. Pág. 218. Corregidor. 1989. Bs. As.

7. Edith Scher: Teatro de Vecinos de la Comunidad para la comunidad. Pág. 87. INTeatro. Bs. As. 2010

tiempo breve pero significativo. Luego describe su inclusión en LETRACHICA, grupo de teatro espontáneo cuya principal virtud es la interacción de subjetividades entre el público y las actrices.

María Mauvesin detalla el origen del grupo teatral de mujeres LAS DESATADAS, que surge de un taller sobre violencia familiar realizado en 2010 con vecinas de la zona de Cabana, Unquillo y los Quebrachitos. El grupo es hoy un referente en la temática de género que persiste a fuerza de humor, alegría y heterogeneidad.

Heidy Buhlman narra el origen del grupo de Teatro TOOTEMBLU conformado en 2011 de barrio Villa El Libertador donde se logran debatir y teatralizar, en particular, las vivencias de exclusión, negación de la otredad, marginalidad y opresión, planteadas no sólo a modo de denuncia sino de búsqueda de mecanismos que modifiquen esas situaciones. Describe sus exploraciones teóricas y la metodología de trabajo implementada, así como las reflexiones de un trabajo que realiza actualmente junto con el grupo Alcachofa de estudiantes de cine. Continúan reafirmando un modo de trabajo de gran compromiso y horizontalidad.

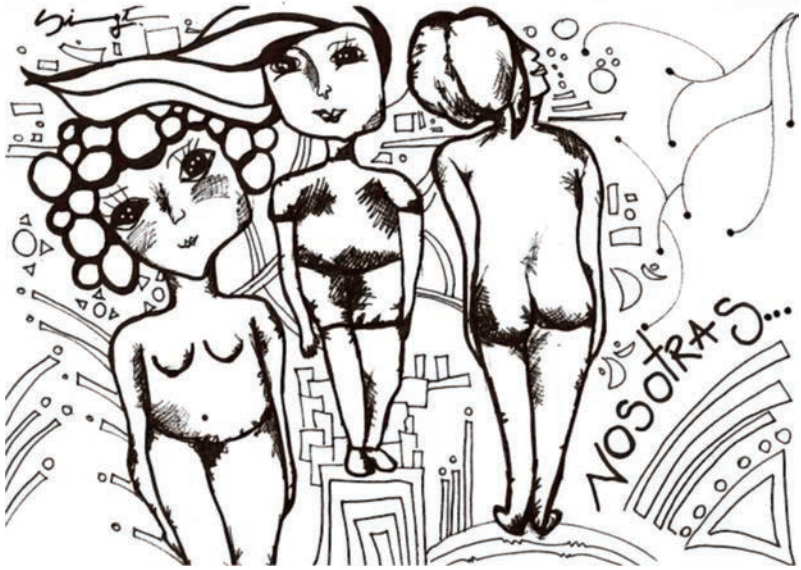
Victoria Rubio describe su propia trayectoria y las motivaciones que la condujeron a crear el proyecto extensionista El Teatro DE LAS CUALES CARAS de Barrio Altamira compuesto por vecinos/as adultos/as mayores y niños y niñas. Se puso en práctica con el objetivo de socializar la experiencia del juego teatral y pensar las problemáticas de la zona, tales como la inseguridad, el miedo, el narcotráfico, el acceso restringido a la educación, el transporte insuficiente, etc., y pudo en 2011 concretar una puesta teatral: “Mejorando las risas”.

Brenda Rosencovich se pregunta sobre los alcances del término Teatro popular y refiere las actividades de un grupo de adultos mayores de barrio Los Granados, que se reúnen en un

centro de jubilados y con quienes conformó un taller de teatro en el año 2012.

Como señalamos al comienzo las experiencias son diversas y algunas no han tenido continuidad, pero resurgen bajo otras formas o se van imitando y expandiendo⁸ en muchos rincones de la ciudad. El movimiento de Teatros Comunitarios sostiene la idea de que el arte es un derecho y una práctica, que toda persona es esencialmente creativa y que sólo hay que promover el marco y dar la oportunidad para que esta faceta se desarrolle. Liberar en una persona su capacidad creadora y permitirle que se despliegue, implica un cambio personal, que genera modificaciones en la comunidad a la cual ésta pertenece. Ante el escepticismo el arte construye sentido, hace uso de la memoria colectiva y hecha luz sobre la propia historia.

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



"Nosotras Terramar". Dibujo de Paola Gigante.

ESCRITO PARA EL CIERRE DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

PAOLA GIGANTE

Año 2013

A lo largo de todo el año hemos sostenido encuentros mensuales que nos han servido mucho para enriquecer nuestras experiencias.

Tomando el objetivo general del proyecto, hemos podido ir haciendo dialogar nuestros procesos y saberes. El proyecto de investigación ha sido un espacio fructífero a la hora de poner en común nuestras prácticas en talleres y grupos, sus problemáticas y fortalezas.

Hemos intercambiado ideas, libros, ejercicios, metodologías y dispositivos.

Hemos encontrado muchos puntos en común entre las investigadoras participantes, nuestras inquietudes y certezas.

Hacia la segunda mitad del año nos propusimos como objetivo empezar a sistematizar las experiencias individuales en un relato colectivo.

Se establecieron puntos en común, características particulares de cada proyecto, pautas y coordenadas de trabajo para pensar cómo o desde dónde encarar la sistematización:

- El teatro que hacemos es necesariamente comunitario.*
- Nuestras experiencias tienen en común la impronta social, el compromiso y el trabajo con comunidades.*
- Importan las experiencias para que puedan ser contagiadas, para que circulen.*
- A la hora de escribir nuestros relatos tener en cuenta la importancia de contar.*
- Contar con la mayor cantidad de palabras.*
- No existen fracasos, existen experiencias.*
- Recuperar la memoria colectiva.*
- Tener en cuenta las experiencias políticas que nos unen*
- Describir el trabajo como Ideas/procesos no conclusiones*
- Las bases teóricas fundamentales de nuestro trabajo son: el teatro comunitario, el teatro social, y la educación popular.*

Hacia el final del proyecto de investigación contamos con un primer boceto de cada experiencia de las investigadoras participantes.

Queda por delante, por un lado la corrección y ampliación de estos bocetos, y por otro la tarea de encontrar un modo de “unir” estos relatos en un mismo cuerpo escrito para pensar posteriormente, en su publicación.

A modo de presentación:

Lo personal es político

Buscar un principio y empezar, tarea difícil.

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

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

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

Me vine a vivir a Córdoba ni bien terminé la secundaria, sin saber muy bien qué quería hacer. Empecé por trabajar en un bar.

Cuando pensé en estudiar, se me ocurrió hacer artes plásticas porque me gusta dibujar, hice un año y lo dejé. No me hallaba en la carrera y mucho menos en la Universidad. Estuve boyando (deambulando) un tiempo hasta que mi hermana y mi hermano me dieron de regalo de cumpleaños: un taller de teatro espontáneo.

Empecé con miedo y sin saber a dónde iba. Descubrí mundos y gentes inimaginados. Hice amigas y amigos muy queridos. Encontré un teatro diferente que me atrapó. Meses después decidí inscribirme en la carrera de teatro en la Universidad.

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

Pasados algunos años me fui peleando un poco con ese modo de ver/vivir el teatro, con sus formas y saberes, con la institución; todo lo que a mí me movía desde el cuerpo y la cabeza para hacer teatro no estaba (generalmente) contenido en la formación. Fue un momento frustrante, no podía ponerle palabras a eso que faltaba.

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

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

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

Sin tener idea de lo que estaba pasando me acerqué a la toma porque no se me ocurría otra cosa, no podía ver el pabellón tomado y pasar por el costado, agarrar la bici e irme, como si nada existiera. Me involucré mucho con ese proceso. Todo lo que fui descubriendo ahí fue interpelándome profundamente, de un modo que hasta su momento sólo lo había hecho el teatro.

Lo que viví en ese 2010, en la toma de la facultad, en las marchas contra la reforma de la ley de educación provincial, hicieron mella en mi formación y en mi vida completa. Conocí amores, personas, organizaciones, ideas, prácticas, teorías que alimentaban cosas muy profundas en mí, tal como había ocurrido en su momento con el teatro, pero que empezaban a aparecer en un ámbito que no era específicamente teatral, tenía que ver con la política en otras dimensiones, con la acción, los debates, las asambleas...

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

Entendí lo que significa trabajar con las grietas de lo posible para hacer nacer lo imposible.

Entendí que despertar no es fácil, pero es necesario. Y que poder ver significa hacerse cargo.

Decidí que mi modo de hacerme cargo era (es) buscar y construir con, contra, por dentro y por fuera de las estructuras que posibilitan y limitan cosas. Y las primeras estructuras que identifiqué fueron a mí misma, al teatro, a la Universidad,

más allá a la ciudad, al país, al mundo entero. (no sé, me parece).

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

Así devine militante, que no es una carrera o un oficio, sino una actitud frente a la vida, una sensibilidad despierta, combativa y creativa, alternativa y alterativa.

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

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

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

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

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

apuesta a que cada uno de sus pasos aporte en ese sentido.

Asumí el teatro como movilizador, como cachetazo, como violencia de voces hartas de ser silenciadas. Teatro dolido del dolor del mundo. Y a la vez sanador, hilo que busca reconstruir los vínculos. El mío con el otro. Personas con personas.

El teatro para ensayar otras formas de relacionarnos.

Pensarnos. Armarnos. De-construirnos. Crear.

Hacer teatro (social/político) es para mí ofrendarme, es embarrarme y embarrarnos, es hacer con otras y otros, es un espacio nuestro para crear complementos del mundo, para ensayar las formas y contenidos de los mundos por parir.

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

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

1- El grupo de mujeres de Barrio Oña

Teatro, educación popular y militancia

Hacia finales del 2010, conocí a una compañera, la Marce, de una organización social y política llamada Convergencia. Ella nos invitó a mí y a Lucre (otra compañera) a hacer “algo” con las mujeres de los barrios en los que ella trabajaba. La Marce conocía los problemas relacionados a las cuestiones de género que tenían las mujeres de los barrios y quería abordarlos de alguna manera.

En plena ebullición de mundos, la posibilidad de trabajar con mujeres mezclando el teatro, la militancia y la educación popular me pareció fascinante.

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

Lo que nosotras (Lucre y yo) queríamos, era aportar al proceso de organización barrial generando encuentros que ayudaran a vislumbrar los problemas presentes en la vida cotidiana de las mujeres. Ellas, las que ponían el cuerpo, las que se encargaban de sostener y organizar actividades, luchas y reuniones, eran a su vez quienes más problemas tenían para poder sostener en el tiempo su participación, porque les costaba salir de su casa, porque militar significaba siempre redoblar el esfuerzo, es decir, hacer todo lo que siempre hacen en sus casas, dejar la comida lista, la casa limpia, etc., para después poder salir -si podían, si las dejaban- a encargarse de otras cosas.

En el comienzo del proceso estábamos Lucre y yo. Hacia el final se sumaría Guada, una teatrera y amiga personal.

Estábamos entusiasmadas y temerosas por igual.

Teníamos ganas de trabajar en un territorio menos abstracto que la Universidad. Creíamos necesario poner en práctica nuestras dudas, aprendizajes, teorías, contradicciones sobre los feminismos. Necesitábamos pasar por el cuerpo, el propio y el cuerpo colectivo las teorías sobre nuestras opresiones y nuestra condición de mujeres. Necesitábamos revisar/completar esas intelectualizaciones en la experiencia concreta. Nos interesaba poner a jugar el feminismo en el barro de la calle, de la vida común y corriente; mezclarlo en procesos de organización social y política, para que esa construcción pudiera hacerse carne, es decir, buscara ser lo más integral, lo más pre-figurativa de la vida y el mundo que queremos y podemos.

Cuando nos sentamos a pensar el taller nos pusimos algunos objetivos:

- Generar un espacio de encuentro.
- Problematizar las nociones de géneros aprendidas y estructuradas en hábitos, deseos y valores.
- Mover las propias estructuras: jugar, mirarnos desde otros lugares, reírnos de nosotras mismas.
- Aportar desde el taller a la organización de las mujeres y por ende, de los barrios.

El taller estaba pensado para mujeres de cualquier de edad, nacionalidad, barrio, país, región, etc.

La organización por la que nosotros llegamos a Oña (Convergencia, FPDS), trabajaba en varios barrios de la zona, construyendo grupos y referentes para autogestionar emprendimientos productivos, y conseguir y gestionar ayudas del Estado.

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

Participaron de este taller mujeres de barrio Oña, Pilar, Magaleño entre otros.

Los encuentros tenían lugar los primeros sábados de cada mes, en la casa de Lila, una vecina de Oña. La casa de Lila quedaba al lado del local de Convergencia. En un primer momento pensamos en hacer el taller en el local pero enseguida lo descartamos. En el pequeñísimo lugar de la organización funcionaba el depósito de alimentos que se conseguían con planes y subsidios, el apoyo escolar con sus cinco bancos de escuela, los talleres de salud, las reuniones; ahí se guardaban las pancartas y banderas, los afiches de los talleres que habían pasado, todo estaba plasmado y amontonado en ese espacio.

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

Los encuentros

Cada encuentro estaba pensado como “un módulo intensivo”; los módulos estaban separados por encuentro y relacionados entre sí. Cada encuentro iba profundizando progresivamente las temáticas, pero, a su vez, cada uno de ellos

se empezaba y se cerraba en una misma jornada. Así podíamos ir entrando de a poco en las temáticas sin dejar a nadie fuera del proceso. Se podían incorporar en cualquier momento. El taller estaba abierto para que las mujeres lo habitaran como pudieran y como quisieran.

La composición de las mujeres era hermosamente heterogénea: diversas edades, nacionalidades, saberes.

Nuestros primeros pasos nos aportaron elementos del grupo o de los grupos que fue necesario tener en cuenta a la hora de armar/re-armar el taller; esos elementos fueron a la vez condicionantes y potenciadores del trabajo:

-Muchas no sabían leer y escribir, o lo estaban aprendiendo.

-A la mayoría le costaba mucho salir de su casa.

-Algunas tenían serios problemas estructurales, como falta de vivienda o fuente laboral estable.

¿Cómo hacíamos lo que hacíamos?

Lo primero era salir de la casa, mirarse a los ojos, charlar y compartir.

La Marce, que además de ser conocida y referente para todas, vivía y trabajaba en la zona, se encargaba de la difusión.

Para que la difusión de los talleres tuviera resultado en términos de convocatoria, el trabajo más importante que hacía la Marce era ir casa por casa, hablar con las mujeres que tenían “más problemas” para salir, y en muchos casos “disfrazar” los encuentros en talleres de costura, o de emprendimientos productivos o de cualquier otra cosa de esas que “hacen las mujeres”.

Una vez reunidas, el mate y la charla eran el inicio (y muchas veces el final) de cada encuentro, la columna vertebral y

quizás también el símbolo del mayor objetivo alcanzado: encontrarse, reconocerse, compartir.

Después trabajábamos sobre diversos ejes de la problemática de géneros:

- Violencia en los medios
- Mujer y trabajo
- Mujer y maternidad
- Mujer y saberes aprendidos
- Violencia de género.

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

Usamos el teatro para mover el cuerpo y las propias estructuras. A través del teatro nos fuimos animando de a poco a poner en escena y con risas algunas cosas serias.

Otra de las herramientas fundamentales fue la educación popular y sus técnicas participativas: juegos de mesa, afiches, videos, etc.

Al final de cada encuentro había un cierre en ronda. El último encuentro del año fue además un momento de balance y de deseos para el futuro.

Para ese momento Lila ya había puesto una heladería en una parte del comedor, lo que hacía casi insostenible seguir pensando el taller en ese lugar; la situación entre los diversos grupos de mujeres ameritaba algún tipo de intervención y las que coordinábamos el taller nos encontrábamos con serias limitaciones materiales para continuarlo, ya que nos era cada vez más difícil sostener económicamente las propuestas y los viajes.

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





Mujeres del Barrio Oña



Algunos aprendizajes

La tarea de escribir un proceso hace posible mirarlo desde otros lugares, más aún con la distancia que permite el paso del tiempo.

De esa hermosa e intensa experiencia pueden rescatarse algunos aprendizajes.

El tipo de trabajo que pretendíamos no encajaba con el formato “golondrina”. De esto nos dimos cuenta sacando lecciones mucho tiempo después. Objetivos y formato de la propuesta no eran compatibles. Quizá hubiéramos podido continuar el taller de haber entendido esto antes para poder actuar en consecuencia. Esto significaba, por ejemplo, cambiar el formato, lo que implicaba encontrarnos más seguido, conseguir espacio físico y recursos materiales mínimos y vincularnos más con la realidad cotidiana del barrio. A decir verdad esto era bastante inviable por los momentos y las características de quiénes coordinábamos los encuentros y de la organización que estaba en los barrios. Otra de las posibilidades podría haber sido modificar los objetivos en función de las posibilidades. Hacer foco en el encuentro de las mujeres, el reconocimiento y el intercambio, más que en la profundización de algunas problemáticas (al menos a mediano plazo); abrir “puntas” para que sean trabajadas no ya por nosotras sino por la organización. Esta opción parecía la más acertada, con la salvedad de que se hizo años después. En ese momento nosotras no podíamos ver todos estos factores.

La cuestión de no poseer lugar físico aparecía siempre como el condicionante fuerte.

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



“Encuentro mujeres TERRAMAR”. Dibujo de Paola gigante.

2- Letrachica y el teatro espontáneo

Empecé a hacer teatro espontáneo por un regalo de cumpleaños. En el año 2007. Estuve 5 años en una compañía que se llama “Mujeres en danza”.

De ese grupo me quedaron amigas muy queridas, de esas fundamentales. Me quedaron, además, muchísimos aprendizajes, experiencias, historias y saberes que serían difíciles -sino imposibles- de enumerar.

Decidí dejar el grupo sintiendo que había cumplido un ciclo, que era necesario dejar un espacio vacío para ver con que se volvía a llenar.

Hacia finales de ese año María, mi hermana, y Wanda, una compañera de la compañía de Mujeres en danza, me contaron que se estaba armando un grupo nuevo, con actrices que en su mayoría tenían experiencia previa en otras compañías. Me invitaron para hacer un reemplazo en la función de fin de año

del grupo, que se realizaría en el Hospital de niños, ya que una de las actrices estaba trabajando y no podía asistir. En ese momento no pude ir. Me sorprendió gratamente recibir una nueva invitación, meses después, para volver a reemplazar a una actriz.

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

Viajamos hasta Jesús María. Mi primera función con el grupo fue en un curso de formación para docentes sobre sexualidad. Nosotras abríamos el taller con la función, para que lo que quedara de ella sirviera de material para trabajar en la formación.

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

Salimos de la función muy movilizadas, compartimos reflexiones y café con leche. Sin saberlo muy bien en ese momento, estaba empezando a formar parte de la compañía de Teatro Espontáneo Letrachica.

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

El teatro espontáneo

Es un tipo de teatro de improvisación, que surge en la década del '20 de la mano de Jacob Levi Moreno con una fuerte impronta social y que busca la revalorización del relato oral.

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

¿Cómo funciona el teatro espontáneo?

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

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

A la hora de empezar la función las actrices estamos sentadas en el espacio donde se desarrollarán las escenas, con un vestuario neutro. En ese espacio de la escena también hay objetos y telas. A un costado está la coordinadora, a su lado una silla vacía que será ocupada por el público. En el otro costado está la música y su sinfín de instrumentos acomodados a su alrededor. Entre el público, con cuaderno y cámara en mano está la cronista. Frente al espacio escénico está el público participante, en esta caso maestras y unos pocos maestros de primaria y secundaria.

Romper el hielo

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

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

Alguien desde el público dice: Intriga. Entonces la coordinadora mira a las actrices, que se ponen de pie y decodifica la sensación en alguna de las estructuras del teatro espontáneo. Sí, el teatro espontáneo es improvisación que encuentra su contención en ciertas estructuras, que son como coordenadas para poder escenificar.

Hay muchas estructuras, como la escultura en movimiento, los pares contradictorios, la máquina, etc.

Para seguir con el ejemplo y no explicar en abstracto, la coordinadora dice a las actrices: vamos a ver la sensación de intriga de (el nombre de quién la contó) en tres versiones diferentes. Entonces, las actrices damos un paso adelante y sin ponernos de acuerdo vamos haciendo de a una las versiones diferentes de la sensación que escuchamos primero de la narradora, y después, decodificada, de la directora. Al tiempo que las actrices representamos, la música va improvisando con sus instrumentos.

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

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

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

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

Se producen pequeños momentos de silencio, en donde todas y todos los que estamos haciendo la función esperamos hasta que llegue la escena. Entonces, alguien levanta la mano, o empieza a contar. La coordinadora ofrece la silla vacía que está a su lado para que la narradora o narrador se ubique. La silla vacía se llena con una historia, con una o un narrador. Algunas veces el relato es demasiado escueto para la representación, o por el contrario tiene muchísimas palabras y ramificaciones. En ambos casos, la coordinadora va guiando el relato con preguntas como: ¿Qué es lo que te interesaría ver de todo lo que acabas de contar?, o ¿Quiénes estaban ahí?, ¿Qué característica tiene tal o cual persona mencionada en el relato?, ¿Cómo terminó esa situación? ; mientras el relato transcurre, frecuentemente también hace pequeñas intervenciones que van preparando la escena como: elegí alguna de las actrices para que haga de vos, quién podría hacer de tal persona, etc.

Mientras la historia se cuenta, no sólo la coordinadora, sino toda la compañía está presente y con la escucha muy abierta al relato.

Cuando la narradora o el narrador terminan, la coordina-

dora hace una síntesis (poética) de la historia para las actrices y el público.

Las actrices hacemos una versión de la historia. No tomamos todo el relato ni lo representamos “tal cual”. A veces la historia se condensa en una imagen poética, a veces aparecen recursos del humor, o del drama. Contamos la historia con el cuerpo y los elementos que tenemos a disposición. Algunas veces partimos de algunos personajes establecidos durante el relato; otras, nosotras nos ponemos de a cuerdo cruzando pocas palabras. En cualquier caso siempre devolvemos a la narradora o narrador y al público una historia algo diferente, que contiene elementos nuevos, o nuevas miradas sobre el relato; trabajamos sobre lo que se dice y lo que no se dice, sin perder el respeto ni el “núcleo” de lo narrado; la escena muestra una de las historias en el abanico de las posibilidades de la representación. La escena colectiva se multiplica, se diversifica.

Así como pasa en el momento de las sensaciones, con las historias se va generando un clima que a los cuerpos atentos les indica cuando empieza a llegar el final.

Suele haber una historia que sirve de cierre. Algunas veces el público se suma a actuar en esa última escena.

El ritual llega a su final. La coordinadora marca el cierre con algunas palabras finales. El público aplaude a la compañía. La compañía aplaude al público. Todas y todos nos aplaudimos agradecidas y agradecidos de lo que acabamos de crear y compartir juntas y juntos, y nos vamos despidiendo con saludos y abrazos. Algo se ha movido en cada una y cada uno. Nos vamos yendo un poco diferente a como llegamos.

La compañía

Hoy formamos Letrachica siete mujeres: Fabi, es la coordinadora, Mariana O. es la música, Coty es la cronista. Mariana

I, Wanda, Gabi y yo somos las actrices.

Si bien no fue intencional armar un “grupo de teatro femenino”, ni excluimos la posibilidad de contar con varones -o cualquier otra identidad de género-, reconocemos en la conformación y el desarrollo del grupo la particularidad de nuestra energía femenina en la experimentación, la creación, en los modos de ser y de hacer, en la construcción de nuestra relación profesional/personal/colectiva, en la idea de grupo, en los lazos afectivos, las miradas sobre el mundo.

Quienes somos parte hoy de Letrachica venimos de diferentes lugares; algunas del teatro, otras de la psicología, otras de la educación popular, de la escenografía, de la música.

La mayoría de nosotras, además, tenemos la experiencia de haber formado parte de otros grupos de teatro espontáneo.

Los ensayos

Una parte fundamental de nuestro trabajo son los ensayos. Sí, la espontaneidad se entrena. Es necesario tener el cuerpo y la mente dispuestos y abiertos. Para eso nos juntamos todos los jueves a las diez de la mañana. Ahí nos encontramos, movemos el cuerpo, nos vamos contando quiénes somos y cómo estamos. Compartimos mucho sobre nuestras vidas. Nos acompañamos, nos aconsejamos. Nos reímos mucho de nosotras mismas.

Como somos inquietas y estamos todo el tiempo revisando lo que hacemos, nos propusimos revisar las estructuras que aprendimos del teatro espontáneo, desarmarlas, inventar nuevas.

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

Cosas que decimos y hacemos

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

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

Cuando nos preguntamos porqué estamos haciendo teatro espontáneo del modo en que elegimos aparecieron cosas como:

“Para mí esto es como mi militancia”

“Yo quiero trabajar de algo que me signifique a mí y a las y los demás”

“Este es mi proyecto y quisiera que pudiésemos hacer todo lo que nos proponemos”

“Este espacio es mi mayor desafío”

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

“En estos tiempos, caracterizados por la exacerbación del individuo, el consumo indiscriminado y la fragmentación social, el teatro espontáneo ofrece un espacio para estar con otros/as de un modo creativo, lúdico, constructivo y respetuoso del individuo y del grupo.”

“Creatividad es la facultad de crear, de hacer que algo exista en donde antes no existía. Este hacer que empiece a existir una cosa implica: inventarla, forjarla, formarla.”

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

“En una función de teatro espontáneo las subjetividades, a partir de los relatos singulares, interactúan significativamente, se entrelazan, se afectan unas a otras. Los sentidos de lo que se contó se multiplican. Eso transforma la visión estática del mundo y siembra semillas de esperanza que se propagan más allá de los límites de una función.”

“El impacto estético moviliza y produce una multiplicidad de sentidos que provocan transformaciones en la subjetividad. El relato, la puesta en escena y la música provocan sensaciones que, poco a poco, se expanden por el simple hecho de proporcionar alegría, emoción o también nostalgia.”

“Cada función de teatro espontáneo es una invitación a participar grupalmente de un acto creativo. Es un espacio para estar con otros/as de un modo creativo, lúdico, respetuoso del individuo y del grupo y constructivo. Un espacio para crear con otros/as, una invitación a pensar que otra realidad es posible.”

La estética y la ética

En esta práctica de “creación colectiva” la ética y la estética aparecen enlazadas y son pilares fundamentales del trabajo que se construye con la comunidad.

Desde los roles o lugares de actrices y público hasta los ámbitos en donde se decide intervenir/actuar/compartir (una plaza, la sala de espera de un hospital, etc.) están atravesados

por estas nociones.

Existe una ética en el modo de pensar al espectador o espectadora como sujeto/a activo/a. El teatro espontáneo asume su incompletitud y la deja manifiesta.

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

Lo estético de la escena encuentra en comunión con la ética que lo sustenta.

La síntesis poética de palabras y de objetos, las imágenes simbólicas, la expresión de los cuerpos, las estructuras inventadas y reinventadas para las representaciones, son ejemplos de esta comunión.

Se trabaja estéticamente con el material sensible de las historias y sensaciones de las personas; las actrices y la coordinadora operan estéticamente en el relato, lo sintetizan, lo miran de maneras diferentes, le agregan voces, se esfuerzan por mostrar “la letra chica” de las historias -eso que parece entre líneas-, y por mostrarlo, además, siempre novedosamente, orgánicamente, verdaderamente, fuera de los cliché y los estereotipos que construimos como sociedad.

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

Con quiénes trabajamos

En nuestro corto pero intenso camino hemos realizado funciones en comunidades específicas, utilizando el teatro espontáneo como una herramienta de intervención comunitaria:

- Funciones con el personal del hospital Oncológico Urrutia, de Córdoba.
- Funciones para el Hospital de niños de Córdoba.
- Función en la apertura de las Jornadas de Salud sexual y reproductiva destinada a los actores del ámbito educativo (directores de escuela, docentes, trabajadores sociales), en la ciudad de Jesús María, entre otras.

Si bien el teatro espontáneo puede ofrecerse en funciones abiertas, como cualquier espectáculo teatral, nuestros intereses grupales están ligados (la mayoría de las veces) al poder intervenir/participar/intercambiar experiencias en comunidades/grupos establecidos a priori, es decir que existen como tales antes de nuestra participación -y que continúan después de ésta- en lugar de un grupo generado a partir de la “excusa” de la función, que nace en ese momento y termina al finalizar el encuentro.

Nos interesan las comunidades, los grupos humanos en su rica diversidad, sean estas institucionales (por ejemplo un hos-

pital) o simplemente comunidades generadas a partir del contexto, los intereses, las identidades o las problemáticas (por ejemplo un grupo de campesinos/as, o un grupo de docentes).

Como se sostiene el grupo

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

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

Además, nos encargamos de armar “proyectos” que nos permitan conseguir financiamiento de organismos institucionales.



Fotos Letra chica





HACER TEATRO CON LO QUE QUEDA EN LA HELADERA...

MARÍA MAUVESIN

Diciembre 2013

***Grupo de Teatro Comunitario Las Desatadas, Cabana,
Sierras de Córdoba, Argentina.***

Estoy acá con esta tarea de tener que escribir algo sobre “Las Desatadas” que no sea tan..., que no sea un escrito colectivo, que no sea tan salteándose las cosas que pasan por adentro. Nos hemos propuesto aquí con las mujeres del grupo de investigación, escribir un poco más desde lo emocional, desde lo anecdótico, desde lo ideológico, desde lo que se desea, desde lo que se descubre, desde lo que no funciona, desde los cambios, desde el inicio. Estoy intentando escribir de una manera, como simple, pero no simplista diría don Paulo (Freire). Siempre como humana, contar la parte humana de lo que ha sido, y es todavía, el Grupo de Teatro Comunitario Las Desatadas. Entonces aquí va el intento. Lo estoy haciendo grabando, después lo voy a desgrabar porque llevo como dos horas al frente de la computadora intentándolo y nada. Y leo entrevistas que me han hecho, y leo cosas que se han hecho con las mujeres y estoy en un brete, como las vacas cuando las van a vacunar y las meten dentro de un espacio de madera pequeño y angosto, bueno, estoy en ese brete. Voy a retomar un escrito que hicimos entre todas y voy a tratar de ir diciendo algo, a lo mejor no me sale. Pruebo. Digamos que lo que me tiene dentro del Grupo de Teatro Comunitario Las Desatadas es el “desde adentro” más que el “desde afuera” (y acá me quito los anteojos, me refriego los ojos y sigo en el intento), digo que me tiene lo de adentro más que lo desde afuera. Adentro del grupo de teatro pasan muchas cosas. Pasan mu-

chas cosas no teatrales, parateatrales, al margen de lo teatral, no teatrales (insisto). Es decir, son muy teatrales si fuera una película de comedia o de ciencia ficción, a veces. Pero digo que lo que pasa son cosas humanas, cosas mezcladas, cosas muy divertidas. Hacer teatro con las vecinas... Y sí, las vecinas pueden ser cualquier tipo de persona completamente diferente a una, no necesariamente una amiga, con otros gustos, otra forma de vivir la vida, otros pensamientos, otra actitud, otro todo... unidas por el teatro. Ahí ya empieza la parte como alucinante, mágica, atractiva para mí. Hacer teatro con la Blanquita Abregú, una señora hermosa completamente diferente a mí. Y hacemos teatro juntas. Y hacemos un teatro en donde todas nuestras diversidades y todas nuestras formas de ser tan diferentes suman, enriquecen, como en la murga (que todo lo diverso suma), bueno, nuestro teatro suma (yo también elijo hacer este tipo de teatro así que me encanta, que me apasiona, que es un desafío) un teatro en donde a una tipa como es la Blanquita una la puede potenciar haciéndole que cante "Popopito" con su metro ochenta, sus sesentilargos años y su forma de caminar lenta lenta lenta. Verla llegar, verla desencajarse y terminar bailando "Popopito" es ya para una escena teatral. No sé. Me gusta que nos tomemos unos mates dulces, amargos, me gusta esa mezcla como cuando uno hace una comida que decís "¿Qué hago?" Hago algo con lo que queda en la heladera, y de repente te hiciste un guiso que podés escribir la receta, pasársela a otro y se vuelve un éxito ese guiso, que es lo que queda en la heladera y lo podés volver a repetir. Es como que elijo hacer teatro con lo que queda en la heladera. Y hacer un buen teatro que sea así de jugoso. Y hacerlo con mujeres, tengo (o tenía) muchos prejuicios al trabajo sólo con mujeres... Y bueno fue un poco casualidad, causalidad. Fue un proyecto español que llegó, nos propusieron trabajar un poco con el tema de la violencia de género, era corto, yo no tenía ganas de trabajar en cosas lar-

gas, quería algo corto, nos pagaban bien. Así fue que empezamos y me quedé super enganchada. Voy a poner pausa (a la grabación) porque llega Djamila, mi señora esposa y Lunita nuestra hija.

Mis referentes

Mis referentes en lo teórico, es con las personas con las cuales me siento identificada, contemporáneos y contemporáneas ideológicas, desde donde pienso, desde donde hago, desde donde escribo. Son por un lado, pensando en lo pedagógico: la educación popular; Paulo Freire (de Brasil), con esos saberes que él compartió. Oponiéndose a la educación tradicional, que la llamó Educación Bancaria. Bancaria porque la educación tradicional tomaba y toma todavía muchísimo a los alumnos/estudiantes como bancos, como depósitos de conocimientos. Y oponiéndose a eso crea la Educación Liberadora, la Educación Crítica: una Pedagogía de la esperanza, una pedagogía de la pregunta, donde los saberes se construyen colectivamente. Donde todos los saberes son válidos. Tanto los saberes del cotidiano como los saberes de lo académico. A los roles él los nombra Educador y Educando: donde uno se educa mientras educa. “Nadie educa a nadie”, dice Freire, “todos y todas nos educamos entre todos/as”. También habla de la realidad como algo en construcción, situándonos cada cual como personas activas en ese proceso de construcción, en esa construcción de la historia. Paulo Freire dice que la realidad no es así sino que está así; de ahí la posibilidad de modificarla, transformarla.

Otro poco, bastante, lo tomo de la Universidad Trashumante, que es un colectivo de gente referentes de la Educación Popular en Argentina, que nació en San Luis con Tato Iglesias, sociólogo, que armó su cátedra ambulante dentro de la Universidad de San Luis. Y empezó a viajar siempre con alguien del arte, dentro de un colectivo que se llama Quirquin-

cho, que todavía existe, la Universidad Trashumante trabaja en la actualidad en muchos lugares de la Argentina. Entonces este colectivo de gente iba con un músico o persona representando las danzas, alguien de teatro, alguien que sistematizaba todo lo que sucedía, iba recorriendo diferentes lugares de Argentina a través de talleres compartidos con la gente haciendo un proceso de reflexión crítica y con el lema, la idea de que “la acción mueve el pensamiento y viceversa”. Esta idea a mí me moviliza muchísimo. Conozco la Universidad Trashumante desde 1998, lo de Paulo Freire lo conozco del año 1988 cuando estudiaba Psicopedagogía, entonces voy sumando, como uniendo cosas que creo que tienen que ver con la Educación, con el Arte, que se pueden mezclar. También Gómez da Costa, otro brasilero que escribió cosas sobre la pedagogía de la presencia, trabajó con gente privada de su libertad. Me hizo muy bien leer a Gómez da Costa, estaba trabajando en Villa Cornú, en Córdoba, en el Centro comunitario El Vagón y leyendo a Gómez da Costa sentí que estábamos haciendo lo mismo, y que entonces era bien recibido y que hizo un montón de aportes, en ese momento, a la práctica, a mi vida y todavía lo tomo, lo llevo al teatro, aunque él hace pedagogía de la presencia y yo lo tomo más como teatro de la presencia. Es que una puede sentirse a veces sola en este tipo de trabajos que elige (teatro social, educación popular, etc.), de ahí es que cuando decía mis referentes contemporáneos/as, quiero decir que hay otra gente que ha escrito, no importa si están vivos o muertos, sobre otras prácticas y una se siente identificada/representada sobre lo que va haciendo, entonces se nutre con las cosas que escribieron otros, así me fueron apareciendo cuestiones y siguen apareciendo y me estoy alimentando de: Eduardo Galeano, ese escritor uruguayo que es tan poético, tan reflexivo y tan crítico. Y si pienso en algo así como de hace poco, de hace un año, dos años, algo que me acercó Pao Gigante..., el material que hace la gente de “Pañuelos en Rebel-

día”, me acercó todo este discurso de género, de la inclusión de la mujer. Bueno, cosas que son mis referentes, y dentro de la parte más teatral: José Luis Valenzuela que logró hacer una buena síntesis entre el trabajo de Stanislavski y de Eugenio Barba, también Grotovski, Augusto Boal y Pina Bausch, bailarina alemana.

Al final una hace su propia síntesis. Me gusta el trabajo del cuerpo y que el cuerpo diga antes que la mente, o que el pensamiento. Entonces desde ese lugar el sentido aparece de todas maneras porque uno es la misma persona y después se puede crear una escena que se arma desde lo físico, desde una secuencia de movimientos, y a esa escena uno le puede agregar un texto que le gusta muchísimo, unas palabras, una canción y así se va armando el sentido.

Bueno, los referentes los nombro porque también cuando una escribe, quien lee y quiere saber un poco más, se va a buscar por esos lados. Freire, la Universidad Trashumante, Gómez da Costa, Galeano, Pañuelos en Rebeldía, este es el desde dónde, desde qué lugar ideológico trabajo y abordo lo del teatro comunitario y abordo lo de “Las Desatadas”. Desde lo artístico: José Luis Valenzuela, Eugenio Barba, Grotowski, Augusto Boal con su teatro del oprimido y Pina Bausch.

El teatro Comunitario y el Teatro Social:

El Teatro Social es un tipo de teatro que me compromete, como actriz, como directora, como participante, como coordinadora, como hacedora teatral, como educadora popular. Es un teatro que me compromete con lo que estoy haciendo, pero sobre todo, con las personas con las que estoy haciendo algo. Por ahí para entenderlo lo voy a tratar de nombrar desde diferentes lados, y también desde lo que no es. El Teatro Social no es un teatro simbólico, el Teatro Social no es un teatro de revista, el Teatro Social no es un teatro donde salís de la

misma forma en la que entraste, ya sea hacer un taller o a ver un espectáculo. El Teatro Social sí es una forma de mirar el mundo y de intentar hacer algo para cambiar esas cosas del mundo que no nos gustan, y cuando digo mundo digo país, provincia, ciudad, pueblo, lugar donde estés haciéndolo. El Teatro Social tiene una historia larga, de mucho tiempo. La gente usó y usa el teatro para tratar de decir cosas que de otra forma no son escuchadas en referencia a una problemática. Entonces para mí el Teatro Social es una cosa más amplia, que involucra a la murga de vecinos/as, que involucra al teatro comunitario, que involucra a la murga-teatro. Es una forma de comunicación que puede estar hecha por actores y actrices profesionales o no, y que es una elección desde lo ideológico hacerlo. Entonces cuando elegí hacer Teatro Social venía de una cantidad de experiencias de otro tipo de teatro, que tenían que ver más con la experimentación y la creación, sobre todo para mí misma y después para compartir con un público. Y luego elegí hacer el Teatro Social cuando tuve otra visión de la realidad y ví que desde el teatro podría hacer un pequeño aporte. Creo, veo, que el teatro en general: está muy distanciado, o el teatro que se conoce más, está muy distanciado de lo que me gusta que suceda con el teatro. Entonces elijo hacer Teatro Social hace muchos años y eso es lo que me ha pasado y he vivido en todos los ámbitos, queriendo o sin querer, todo me lleva como a lo mismo. Entonces pasó cuando tenía veinte años, que fui a dedo a Las Cataratas, e hicimos un primer taller con Gabo Argañaraz en Puerto Iguazú, en una Escuela y después en otro viaje empezamos a trabajar con la gente de “Música Esperanza” en Tilcara y después viví en Suiza varios años trabajando con Cristina Castrillo, (otro tipo de teatro más Grotovskiano el Teatro delle Radici). Allá en Suiza se me abrió un panorama más social y quise empezar a trabajar con alguna ONG en algún lugar de Latinoamérica, y vine a Argentina y decidí trabajar y hago un proyecto para el Centro comuni-

tario El Vagón, de Villa Cornú. Creamos el grupo “La Bala que Dobló la Esquina”, y armamos una murga: “A Fondo Blanco”. Me encontré a mis veintiseis años con una Argentina que no conocía, con una Córdoba que no conocía, la de los barrios más populares, o la de los barrios donde vive gente con menos oportunidades que la clase media para acceder a diferentes cosas. Y veo que con el teatro pasaron un montón de cosas, con un taller de teatro pasaron un montón de cosas. Me pasan cosas a mí, le pasan cosas a la gente. Y cuando digo que “le pasan cosas”, no quiero decir que le pasen cosas a nivel psicológico, sino que el Teatro Social (con el cuál me siento identificada) no tiene que ver con lo terapéutico, para nada. Quiero decir que el arte, cuando uno tiene esa posibilidad de hacer un proceso artístico, llevar un producto artístico con trabajo, interesante, lindo, potente: hace que pasen cosas que te hacen bien, no sé bien en qué, pero te pasan cosas. A una que lo coordina, a la gente que participa, entonces ahí con Pao Goso empezamos a trabajar juntas. Pao Goso venía de trabajar con la gente de la Trashumante, con Teatro Hinchada y El Zumbón de la Vereda. Y empezamos a unir cuestiones. Pude unir lo teatral con lo de Gómes da Costa, lo de Freire, pude juntar todas las cuestiones desde lo pedagógico y desde lo teatral.

Empecé estudiando Psicopedagogía a los dieciocho y después empecé con teatro, entonces siempre tuve esas dos cuestiones juntas. También en la escuela secundaria me encantaba lo pedagógico, lo psicológico desde la pedagogía social, y me encantaba el teatro. Empecé a poder juntarlos. Y con Pao Goso empezamos a dar talleres de murga para docentes en las escuelas y en los barrios. Y después me fui a España por otras razones, que tienen que ver más con el amor. Pero en España también se abrió un panorama de talleres que tenían que ver con el teatro social y de educación popular para la Universidad de Murcia, pero también se abrió todo lo que era el

movimiento de los inmigrantes en Murcia en ese momento, sobre todo de África y del Ecuador, gente queriendo convivir en armonía con el pueblo español, que venía muy cerrado después de 40 años de dictadura y de una apertura demasiado rápida a la transición española hacia el sistema capitalista, con la ciudadanía sin saber muy bien cómo se participa, con muchos prejuicios. Fue super interesante/rico compartir grupos de trabajo con Claudia Carrasquilla (psicóloga Social) de Colombia, conocer a Amina Bargach de Marruecos, y hacer todo un equipo interdisciplinario para trabajar la participación. Y nosotras (Pao vino luego también a España) aportando lo artístico para hacer diagnósticos acerca del racismo, la xenofobia, la violencia, para tratar de comunicar con esto de la interculturalidad con gente del Magreb, con gente de la cultura Árabe, que habla sólo francés o su idioma. El arte comunicándonos, trabajando cosas muy profundas, trabajando con la identidad, con las historias de cada uno, reconstruyendo historias de gentes que desde el sur del Sahara viene subiendo y sufriendo una cantidad de pérdidas para poder llegar a cumplir el sueño de su vida: llegar a España, y después todo lo que les pasa en España: el mal recibimiento, la falta de un lugar, la cultura diferente... Todo laburándolo desde el teatro, con el teatro social. Mucha riqueza.

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

Entonces desde ese lugar también vuelvo a Argentina, 2007, haciendo el intento de trabajar desde dentro del sistema educativo que no lo había hecho nunca, había trabajado desde lo no formal muchísimos años.

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

Entonces desde esos lugares donde estaba transitando, también había empezado ya con la cátedra de Dinámica de Grupos I en la Universidad Nacional de Córdoba. Como un lugar en donde tratar de llevar a cabo la educación popular dentro de lo académico viendo teatralidades no tan conoci-

das, como la murga, el circo, lo que pasa en el teatro en las cárceles, el teatro comunitario, teatro del oprimido, teatro de la escucha. Viendo cosas así. Una cátedra que para mí siempre está en construcción, con el equipo con que trabajo que es un equipo que siempre propone cosas, donde trabajamos de forma horizontal. Retomo la idea de cómo apareció el proyecto de “Las Desatadas”: Un proyecto para hacer teatro con mujeres en el ámbito rural para trabajar el tema de la violencia de género. Un proyecto de la Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo. (AECID). Me convocan Victoria Bossio y Alberto Lugaluppi y nos juntamos. Había un proyecto que se había hecho así para trabajar en la Villa 31 en Buenos Aires, se había hecho también en Chile, en Perú, en México y lo querían proponer en Córdoba, en un ámbito rural. Yo no tenía mucho resto (acababa de cerrar el proceso con los jóvenes de Unquillo) entonces les digo que lo hagamos donde vivo, en mi zona, que es Cabana. Les pareció bien y es por eso que el grupo de teatro comunitario “Las Desatadas”, terminó estando en el lugar donde está. Empezamos con esos talleres que fueron primero de diagnóstico y de organizar la convocatoria haciendo una red con toda la gente suelta y los organismos y las asociaciones y todo lo que había de organizaciones dando vuelta en la zona de Cabana, Quebrada Honda, Los Quebrachitos, Las Ensenadas, a unos 4 km de Unquillo, en las Sierras de Córdoba. Fueron unos meses de hacer ese diagnóstico de cómo hacer la convocatoria y de ir creando una red. Después hubo un mes y medio intenso de taller de teatro dos veces por semana trabajando desde el humor el tema de la violencia de género, armando un mural, una fotonovela y también una presentación teatral en el cine de Unquillo. Ese grupo de mujeres que eran veintipico, fueron la semilla desde donde nació después el grupo de Teatro Comunitario Las Desatadas. Somos aquel resto de gente que quedamos muy enganchadas y entusiasmadas con lo que había pasado con los vínculos y

que teníamos el tiempo de juntarnos a las siestas. Teníamos el tiempo. Unas porque queríamos tener el tiempo libre y desocupado y vivimos acá en el campo, otras porque no tenían trabajo, otras porque lo estaban buscando y no lo conseguían, y otras porque las siestas les venía bien. Entonces ahí nos largamos a hacer.

Pensaba que lo que hacía era teatro social. Después un día Mónica Flores me cuenta que estaba entrevistando a alguien que hacía teatro comunitario y entonces le digo: “¿Pero qué es el teatro comunitario? ¿Será teatro social?”, y ahí me doy cuenta que en España, Italia y Suiza y donde había estado los últimos años eso se llama teatro social. Y acá estaba esta cosa específica que se llama teatro comunitario que uno hace con los vecinos y vecinas. Entonces digo: “Caramba, ¿habrá cosas escritas sobre esto que estamos haciendo?” Mónica me acerca un libro o me cuenta que hay un libro de teatro comunitario de Marcela Bidegain. Ah! Eso; me acuerdo que Mónica se juntaba con ella, o que se iba a un seminario con ella, o que la traía para hacer un seminario... Entonces leo y veo que es lo que estamos haciendo acá, y lo que estuvimos haciendo en España, con la gente de Lobosillos, de la Era Alta, de Corvera, de los Martínez del Puerto, en Murcia. Es lo que habíamos estado haciendo con los de “La Bala Que Dobló la Esquina” en Villa Cornú, es lo que habíamos estado haciendo con las Murgas con el “Kilombo de Las Fulanas” en los distintos lugares, para la gente, con la gente. El teatro social, comunitario y /o de vecinas/os no es un teatro para la gente sino teatro con la gente. Y entonces me leo parte del libro “*Teatro de vecinos*” de Edith Scher, entonces digo que claro, que estamos haciendo esto hace rato. Me puse en contacto y le escribí a Edith, le dije que existimos, que somos “Las Desatadas” desde Cabana, que ya nos habíamos bautizados como las desatadas, y le digo que bueno; que nos tengan en cuenta dentro de la Red Argentina de Teatro Comunitario y dentro de la pagina Web. Entonces

armamos nuestro propio blog, le dimos visibilidad a eso. Después de la actuación nos independizamos, nos dimos cuenta que todo esto iba a tener que ser a pulmón, que no hay financiamientos. A no ser que vendiéramos nuestro espectáculo o que fuéramos inventando cosas o proyectos para llevarnos adelante.

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

El lugar, Cabana

Cabana es un lugar muy verde que está a 4 km de la localidad de Unquillo, en las Sierras de Córdoba, en la Provincia de Córdoba, Argentina, Sudamérica, en Latinoamérica, en el mundo. Donde tenemos mucho verde y somos parte de la Reserva Hídrica y Natural Los Quebrachitos en Cabana. Donde convivimos una gran heterogeneidad de gente. Mucha gente que nació acá y que vive acá desde que es chiquita y ahora tiene sus 80/90 años, y sus hijos, nietas y bisnietos. Y otra gente que vinimos desde otros lugares, porque en mi caso nos duelen las ciudades, nos cansan las ciudades, nos agobian las ciudades. Y queremos estar en relación directa y cotidiana con

la pachamama, con nuestra madre tierra, con la naturaleza. Hay unas 300 ó 350 casas mas o menos, seremos unas 1500/2000 personas, hay muchas casas de veraneo, o donde la gente viene sólo el fin de semana. Entonces hay muchas casas vacías y es un lugar sobre todo tranquilo. Las calles son de tierra, el gas es de garrafa, el agua se cuida un montón (porque no hay); se distribuye el agua entre los vecinos y las vecinas algunas horas por día y cuando el río esta bajito se hace un día sí y un día no, o sea, se da menos agua.

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

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

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

Hay una escuelita primaria, una secundaria, hay una cooperativa de agua, un centro vecinal -donde ensayamos con

“Las Desatadas”-, un dispensario, una biblioteca popular que se llama Cawana, una capilla con dos Virgencitas porque -me contaron- que hubo un conflicto entre la capilla y la ermita y quedaron, en vez de una virgencita, dos. Hay una murga que se llama “Sueño de Locos”, hay un grupo de folclore, hay una escuelita de fútbol. Hay muchísimos artistas, muchísimos músicos, muchísimos artistas plásticos, gente de cine. Hay una o dos agrupaciones gauchas. Se hacen domas. Hay una forma especial de tratar a los caballos, digamos, especial rozando lo violento. Y también hay muchos saberes sobre los caballos, los niños andan a caballo desde súper chiquitos, sin monturas, sin estribos y son muy buenos jinetes.

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

Hay una cancha de fútbol inmensa y hay movimiento social, mucho movimiento social. Cuando vienen las elecciones esto se transforma, hay punteros políticos. Hay gente que quiso que Cabana fuera de Unquillo, hay gente que quiso que Cabana fuera independiente. Y Cabana es un lugar muy especial con una identidad muy propia. Ese es el contexto en donde funciona el Grupo de Teatro Comunitario Las Desatadas, que tiene también gente como la Carmen, que viene del lado de Quebrada Honda, que tiene toda otra identidad; y las otras, la Sole que viene de Los Quebrachitos (de más arriba) y

está la gente que viene de Unquillo y está la gente como nosotras que vivimos en Cabana.

Actuaciones y registros

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

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

Gran parte del proceso, actuaciones, etc, está fotografiado por Sandra Siviero, también por Diego Vallarino. Sandra Siviero fotógrafa cordobesa, tiene documentados muchísimos trabajos de Las Desatadas desde sus inicios.

Hay dos mujeres de la Escuela de Trabajo Social que están haciendo su tesis sobre teatro comunitario y van a trabajar sobre Las Desatadas.

Y alguien que no me acuerdo el nombre (*Ver Bonus Track al final del libro, Lucrecia Paesani, 2015) de la Universidad de Villa María que está trabajando en una materia de sociología y estudia teatro en Córdoba, va a abordar el trabajo sobre “Las Desatadas”.



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

Una elección

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

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

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

Las Dinámicas de los Encuentros

Hay una dinámica de cada encuentro, hay una dinámica semanal, y hay una dinámica anual. Hemos logrado entender y construir la dinámica, primero desde el hacer y luego desde lo

hablado-reflexionado. Ahora entendí que funcionamos de esta manera, digamos con esta dinámica... tenemos un proyecto anual, que en este caso es una Batucada de 100 mujeres para poder actuar en el Carnaval, en marzo de 2014. Tenemos este proyecto anual, que se llama Mujeriegas, Batucada de 100 mujeres.

Por otro lado tenemos una obra que se llama “Apropiando garitas”, que es la obra que está durante este año y ha estado durante el año pasado, y que va a estar el año que viene también y que nos agrupa a 12/13 personas. Nos juntamos, ensayamos tres veces, sacamos los vestuarios, mantenemos la utilería en condiciones y la hacemos.



Las Desatadas, ensayos obra 2011.

(Voy a hacer una pausa porque acá está pasando el carrito. La publicidad acá la hacemos con un carrito ambulante, que pasa con un megáfono grandote arriba del techo y que anun-

cia a todos los vecinos/as qué hay, de actividades culturales, de lo que sea. Ahora están pasando una publicidad de un negocio por ejemplo)

Esa era la dinámica anual. Sabemos que eso está, que la obra se hace, si nos llaman, nos contratan, elegimos dónde hacerla, somos nosotras las que elegimos según las propuestas que tenemos y según el tema.



Desatadas

Por otro lado están las dinámicas semanales, entonces nos juntamos una vez por semana. Nos juntamos los miércoles a la siesta en el Centro Vecinal de Cabana y para el taller de teatro que es como nuestra semilla; llega gente, pasan, otros se quedan, estamos las fijas. Entonces en estas cosas que son semanales nos pasamos las noticias. Las invitaciones que tenemos, invitaciones que nos llegan desde la Municipalidad de Unquillo a participar, o desde la Red de Productores Culturales de las Sierras Chicas. Que tenemos que hacer algo por lo de

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

La dinámica de los encuentros es de la siguiente manera: tenemos un espacio que se llama mate teatro, entonces llegamos a las 14 es nuestro encuentro hasta las 16.30, desde que llegamos se hacen las 14.30, vamos poniendo el agua caliente, si hay gas y sino, ya sabemos, llevamos el agua caliente en un termo, o lo calentamos al frente del centro vecinal (donde vive Bali, una de las desatadas). Empezamos a hacer unos mates, empezamos con mates dulces, pero ahora ya estamos en el estadio del mate amargo. Llega la Blanquita caminando lentamente desde su casa, siempre diciendo más o menos lo mismo: “Qué triste estoy, estoy muy cansada... ¿tienen galletitas? O tiene galletitas ella en la cartera o nos manda a comprarlas, o tenemos nosotras. Porque si no hay galletitas para el mate la Blanca se empaca como los burros, en cambio si hay galletas para el mate, la Blanca se pone contenta. Y si no se pone contenta ahí, se pone contenta al rato cuando empezamos a hacer teatro. Entonces es como un especie de popurrí caótico, lorerío de mujeres donde hablamos, preguntamos, nos reímos, lloramos, lo que sea que haya para contagiar, evacuar, compartir, viene en ese espacio de mate teatro que resulta ser un espacio esencial, así fue como convocamos por primera vez a la gente a venir. Decía: “Sumate al mate teatro

de mujeres". Después dentro de este grupo de investigación en el que estamos, comprobamos que el mate teatro es fundamental en todos los grupos, lo que nos va juntando: el mate es nuestra bebida socializante Argentina. Después del espacio del mate viene el espacio teatral, de taller. Yo llevo algún ejercicio preparado o Djamila lleva algún ejercicio preparado, que tiene que ver primero con el calentamiento, con el romper el hielo, si hay alguien nuevo. Romper el hielo quiere decir desinhibirse. Trabajamos primero desde la quietud, después vamos haciendo un inicio lento, porque los cuerpos llegan echados, echados de cansancio o de no movimiento. Empezamos desde las sillas y vamos buscando ejercicios que nos van haciendo mover, entrar en calor. ¿Cómo desherrumbrar esos cuerpos que están haciendo otras cosas? No es que no se mueven, sí que hacen otras cosas. Después siempre pasamos a algún ejercicio con humor, diferente, tenemos un montón de ejercicios, de hecho podemos hacer un apartado en donde contemos los ejercicios. Dentro del taller vamos explicando para qué sirve cada uno y nos vamos entregando a hacerlo. La entrega es inmediata. Se comparte, algunas se quedan viendo, otras lo hacen, después pasamos a un momento que es más teatral. Que es ya más de improvisación, de improvisaciones pautadas, o de improvisaciones libres, sobre un tema o sobre alguna acción física que hay que llevar a cabo, ya sea cargar con el peso de la compañera, sea dirigirla con los ojos cerrados, sea tener que cantar una canción desde lo bajito hasta muy fuerte. A eso le llamamos ensayo, que en realidad es nuestro entrenamiento, vocal, corporal, creativo. De eso se trata el encuentro. Si hay una obra o performance que hacer: el encuentro lleva su parte de mate teatro sí o sí, de calentamiento, y de ensayo específicamente de la performance que esté por presentarse o de la obra que llevamos a cabo anualmente.

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

Las Integrantes

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

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

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

Quedó famosa su cantada de Popotito (cuando al inicio de este relato conté lo de esta canción), quedó en el anecdotario del grupo la Blanquita cantando Popotito, porque a veces ella misma se renueva cantando “popotito no es un primor pero baila que da pavor...” y se va, con esa energía caminando a lo cebra. Contenta, con una energía... que dice: “¡Ay! ¡Cuánto falta para el miércoles que viene!”, bueno la Blanquita es un aparato. Dentro de la obra que hacemos “Apropiando garitas” y de la performance es espectacular, en el sentido que su presencia es tan fuerte. Como actriz es tan fuerte, deja tanta huella lo que ella hace, por su aspecto físico, por sus tiempos, por su personalidad. Entonces la Blanquita enriquece al grupo desde su propia forma de ser, desde este cambio que tiene de la manuelita tortuga a la cebra, esa versatilidad que tiene la hace indispensable dentro del grupo.

La Sole: La Sole Campi tiene un hijo que se llama Valentino, que nosotros decimos que es nuestro manager, porque cuando Valentino viene a las obras nos ayuda por ejemplo a hacer el montaje, y también es muy crítico y muy detallista, entonces hace que no se nos escape ningún detalle. Es un tipo muy práctico, tiene 9 o 10 años, Luna, mi hija, lo ama y es un ser muy querido para nosotras. Es el único hombre aceptado en el grupo. La Sole es una capa, es artista plástica, es una mujer muy fuerte, con una identidad creativa propia, es una tipa muy laboradora. Trabaja en una Cabañas que hay acá yendo a Los Quebrachitos, a 1 km de Cabana. Trabaja un montón, regentea esas cabañas y un restaurant. Se encarga de todo, y apenas tiene un tiempo libre está con nosotras, Las Desatadas, ya sea para una actividad específica, algún taller, alguien que viene de visita a darnos alguna formación o a conversar, la Sole se hace un tiempo y viene. Es una especie de cuete, porque tiene muchísima velocidad y es una artista, como actriz le ha dado al grupo esta cosa de extravagancia y

de energía positiva de gran nivel. La Sole es de Catamarca, creo, y se vino a Córdoba.

La Bali: La Bali, Bárbara Imbarrata, La Bali porque desde chiquitita le decían Balazo. Tiene la cara de una actriz de cine escondida, porque no pasó ningún cineasta por acá y se la llevó a Hollywood, es guapísima. Vive frente al centro vecinal, tiene cinco hijos, uno más lindo que el otro, un marido, el Sergio, que es el padrino de nuestra hija. Sergio nos tiró los primeros textos para nuestra obra, que era un pedazo de texto de Sor Juana Inés de la Cruz, él dice que tiene un grupo de teatro de hombres escondido. Nosotras decimos que Sergio es del grupo de teatro de machos. Bali hace de todo. Sergio y Bali, han sido y son parte de la murga Sueño de Locos. Es una tipa muy creativa, muy fumadora, 40 y pico de años. Al grupo le viene a aportar esa cosa de belleza de campo, de tranquilidad, cuando estamos todas bastante histéricas -porque es un grupo de mujeres- ella nos hace bajar a tierra. Siempre con su onda de : “No sé, no sé, no, qué vergüenza...no actúo ni loca frente a los vecinos” y muchas veces nos deja clavadas porque no se anima a actuar frente a ellos. Y después cuando está en escena es: GUAU. Un huracancito que arrasa con lo que hay alrededor y muy presente, Bali es una actriz que está muy presente dentro del grupo, que está muy comprometida y que está ahí codo a codo, con nosotras sus compañeras y con lo que le pasa a cada una.

La Djami Beretta-Piccoli: Es mi compañera de vida, viene de una familia de teatreros, su mamá es directora de teatro en Suiza, del Teatro Pan. Yo conocí a Djami porque soy amiga de su madre y trabajé con ella en muchos festivales que organiza. De Suiza vino acá hace 6 o 7 años. Se formó y dedicó a la enfermería de forma profesional y fue y sigue siendo su profesión. Cuando empezamos con Las Desatadas estaba trabajando en el dispensario de Cabana, que está al lado del centro vecinal (que inclusive comparten espacios). Nosotros invita-

mos al equipo de salud a trabajar, y ella vino así como de costadito, porque dijo que no quería mezclar familia con trabajo, y vino a ver qué onda. Pero como ella tiene la sangre del teatro y es una actriz muy potente, se fue enganchando y ahora mismo es una persona que también coordina y propone muchos ejercicios y es la persona que nos trae también lo teatral cuando a veces nos perdemos demasiado en la parte del mate teatro, de contarnos las cosas y pasarnos los partes personales, ella nos trae al teatro. Dice: “Chicas, acá estamos para hacer teatro”. Ella nos recuerda nuestras tareas, nos pone el norte y muchas veces nos hace sugerencias y me dice a mí: “¿Por qué no propones a ésta para esta escena..., para la otra?, y me pide que no diga que lo propuso ella, entonces cuando lo cuento parece una idea mía pero es una idea de la Djami. Es una excelente actriz, tira para adelante y se ha ido poniendo la camiseta de Las Desatadas poco a poco y ahora no hay quien se la saque. Ella ve, proyecta hacia el futuro, es como la que tiene la mirada más amplia y puede ver las ideas a concretar con el grupo más grande, el grupo más pequeño, los micro-emprendimientos teatrales. Ve la proyección del grupo.

La Susi Pérez: se llama Susi Pérez, porque es así independiente, sino sería Susi la mujer de Quico Vázquez, entonces la Susi Pérez está. Es como una especie de campanita, de sonajero. La Susi trabaja de secretaria en el dispensario de Cabana. También terminó la secundaria, se puso a estudiar y la terminó, un ejemplo de que cuando algo le gusta lo hace. Tiene muchas pilas. Dos de sus hijas estuvieron dentro de Las Desatadas, Evelyn (la mas chica) vino a “Las Desatadas” porque estaba muy enojada porque no la habían aceptado en la Escuela de Policías, estaba estudiando o quería estudiar ingeniería aeronáutica, pero tenía que estudiar eso en la escuela de la Policía, en la Universidad que es de la policía o de los militares. La trataron tan mal, tan mal, que cayó a hacer catarsis a Las Desatadas y la recibimos. Le dijimos que escribiera la ex-

perencia que tuvo de maltrato porque ya parecía un texto dramático de crueldad, cinismo y violencia absurda.. Noe (la hija más grande) actuaba con nosotras, estaba dentro del taller y consiguió trabajo, está coordinando un grupo de niños y niñas para la Municipalidad de Unquillo y no hemos podido coincidir más. Mucha potencia la Noe. Que es hija de la Susi Pérez que está más en el proyecto de la obra Apropiando Garritas, porque al taller no está pudiendo venir, no le coordinan los horarios. Y Susi es una actriz campanita, que trae mucha alegría, mucha de la cosa espontanea. Mucho de la riqueza que tiene eso de ser tal cual uno es y llevarlo al teatro. Entonces Susi aporta eso, su propio ser cuando está, con todas las pilas del mundo, al grupo así tal cual es con toda su transparencia.

Luego tenemos a **Carmen Mendoza**: la Carmen Mendoza alto personaje de Quebrada Honda, ex Habitante del Complejo Dibo, multifacética mujer que logra por un lado: criar a su nieto que vive con ella: el Tomi, y su hija Vanesa. Construir un localcito al lado, un espacio para los niños y niñas del barrio, por otro lado trabajar en un micro emprendimiento de pastas en el Barrio San Miguel y con murgas con adolescentes en su barrio y en otro. En Red de Productores Culturales de las Sierras Chicas con la gente de barrio Forchieri de Unquillo. Ex militante de partidos políticos, un poco desilusionada del partidismo, se volcó hacia el teatro con todo su ser pelirrojo de 1,80 mts y pico, 43 años de experiencia bien vivida. Actrizasa, Cordobezasa, habladora hasta por los codos. Se ha logrado aprender textos difícilísimos, y una persona que cambia de nombre a todas las personas que conoce, a la Bali le dice Belu, al presidentente del centro vecinal que le dicen Sofi le dice Tofi o Tofito, va inventando nombres o palabras como quiere, nos morimos de risa con eso. Es una tipa que tiene muchísima energía, es la que nos maneja prácticamente las relaciones públicas con todas las otras organizaciones. A su casa es donde

llegan las cartas para “Las Desatadas”. Es una mujer que mejor tenerla de amiga que de enemiga. Risas... Y bueno muy en contacto con una realidad super dura de la vida que tiene que ver con la violencia, con la violencia hacia el ser humano, con la violencia hacia la mujer. Carmen es una persona que ha hecho todo un proceso personal bien potente para correrse del lado de una persona que no la trataba bien, y ha dado una mano muy grande a mucha gente que está en esa situación ahí cerca de ella y no tan cerca de ella. Y es una persona fundamental dentro del grupo, desde sus aportes artísticos, desde su ser actriz, compañera, y a esta altura de la vida es una gran amiga, como Bali. Es una persona indispensable en el grupo. Carmen trabaja con ventas de productos Amodil y no me gusta hacer publicidad en los escritos..., tiene 1, 2, 3 hijos, 13 hermanos y se acuerda el primer y segundo nombre de cada uno y es una persona fundamental dentro del Grupo de Teatro Las Desatadas.

CANCIÓN DE LAS DESATADAS

VENIMOS LAS DESATADAS
MUY LOCAS O MUY TARADAS
ESTAMOS MUY BIEN PARADAS
NO NOS QUEDAMOS CALLADAS

O LES GRITAMOS O LES CANTAMOS
ACÁ REÍMOS O DENUNCIAMOS
O LES GRITAMOS O LES CANTAMOS
O LES DECIMOS O LO PINTAMOS

EL LÍO VA COMENZANDO
LA GENTE SE VA JUNTANDO
LA OBRA YA VA EMPEZANDO
ESTAMOS ORGANIZANDO



“Existimos terramar”, por Paola Gigante

GRUPO TOOTEMBLU

HEIDY BUHLMAN

*“Todos nosotros sabemos algo.
Todos nosotros ignoramos algo.
Por eso, aprendemos siempre”*

Paulo Freire

A modo de breve introducción es importante enunciar las fuentes que son raíz de este trabajo: La práctica y reflexión realizada por el grupo Tootemblu en su colectividad: Gra, Peti, Martín, Mariano, Gabi, Tami, Dani, Abril, Daniel, Lucas, Soe, Yaco, María, Rama, Lu, Eze, Esteban, Nico, Paula, Fer, Pablo, Agus, Guido, los y las viajantes que nos visitaron y aquellos que estuvieron de paso; el trabajo teórico “Tootemblu” realizado en conjunto con el grupo coordinador, Nati, Laion, Lauti,

Gera, Dani y Guada; y los textos escritos a modo de prueba en el proyecto “El arte y la educación popular como herramientas de construcción colectiva de saberes, murga, teatro social. Calle y talleres” en conjunto con Paola Gigante, Brenda Rosencovich, Romina Navarro, Dolores Nieva, Chiara Descheneaux y María Mauvesin.

Tootemblu

El taller de teatro en el centro cultural de Villa El Libertador se crea desde un grupo conformado en la licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte, en septiembre 2011. A partir de la práctica pedagógica propuesta por la cátedra Dinámica de Grupos II (a cargo de Susana Palomas), que constaba de realizar un taller de teatro que cumpliera con 15 encuentros en un lugar y tiempo a elección. El equipo coordinador se conforma por siete integrantes, todos estudiantes. La docente de Dinámica de Grupos I, nos comenta que en el centro cultural de la villa existía la necesidad de la creación de un espacio teatral.

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

tividades. También nos enuncian en esa instancia la ausencia y necesidad de generar en el centro cultural un espacio de creación teatral.

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

El proyecto se sustenta en enfoques teóricos y metodológicos para la formación en el ámbito teatral sin experiencia previa necesaria. Las prácticas pedagógicas que decidimos abordar para transitar la experiencia teatral no son absolutas, no buscan certezas, sino que abren espacios en dónde la curiosidad es el motor de la búsqueda del conocimiento que se concibe dialógicamente entre el educador y el educando.

Para la elaboración de estas perspectivas nos nutrimos de la teoría de Educación Popular de Paulo Freire, pedagogo brasileño de gran influencia en la renovación pedagógica en Latinoamérica.

Así es como los contenidos previamente vividos y adquiridos por el grupo coordinador son compartidos, discutidos y reformulados en el espacio y tiempo de la situación pedagógica.

Dentro del aspecto metodológico se utiliza la Teoría de Grupos Operativos, de Enrique Pichón Riviere. Así se articula una tarea desde el planeamiento del taller por el grupo coordinador, que es compartida y llevada a cabo por el total de los/las participantes del encuentro.

La horizontalidad de las prácticas pedagógicas permite que cada encuentro sea único e irrepetible, siendo el encuentro de las singularidades en ese tiempo y espacio particular lo que nos posibilita aprender. Por ende hay una ruptura en los roles

con relación a la autoridad, creándose espacios más flexibles. Permitiendo así que el abordaje de las problemáticas a nivel dinámico, su análisis y discusión sea compartido por todo el grupo surgiendo nuevas dinámicas pedagógicas y metodológicas para trabajar.

Tomando esta decisión y elección de qué modo y cómo trabajar es que nos encontramos con nuestro primer gran desafío. Nuestro primer día de taller, llegamos al centro cultural, habiendo previamente pegado afiches por diversos lugares del barrio (la escuela, la plaza, la iglesia, la parada de colectivo, la puerta del centro cultural) estábamos cinco de los coordinadores, un plan de trabajo, el espacio, y pasaba el tiempo, nosotros ansiosos, inquietos, un poco asustados y para nuestra sorpresa nadie más llegó ese día. Nos mirábamos en silencio nadie decía nada, hasta que el paso del tiempo nos obligó a romper el hielo y visibilizar lo que nos atravesaba, nadie más que nosotros había llegado, ni llegaría ese día. Así que decidimos disponer nuestros cuerpos en el espacio (techo de chapa, piso de cemento, al fondo un escenario con una escalerita en el medio) y realizar una dinámica en el espacio del piso. Ese día resolvimos la tarea próxima, evidentemente nos competía seguir convocando e informar a l@s vecin@s, nos fuimos a la plaza a repartir folletos de que comenzaba un taller de teatro para todas/os gratis en el centro cultural. El centro cultural convocó a las personas que habían asistido a los talleres que aisladamente se habían realizado en el espacio y es así que el próximo miércoles se sumaron cinco personas y al otro éramos quince, y así el grupo se conformó por jóvenes y adultos entre 14 y 70 años provenientes de diversos lugares, en su mayoría del barrio y sus alrededores. Entre los integrantes del grupo se encuentran estudiantes secundarios, estudiantes universitarios, jubilados, y trabajadores en situación de dependencia. Así mismo la característica de ser un grupo abierto permite un constante flujo y tránsito de perso-

nas de diferentes lugares y contextos socio-culturales, identificamos la intermitencia como una de las características de los grupos de teatro comunitario.

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

El motor de la acción, la reflexión y la transformación no deviene sólo del pensamiento puramente racional, sino del cuerpo transitando y elaborando experiencia. “Es la toma de conciencia de esta igualdad de naturaleza la que se llama emancipación y la que abre la posibilidad a todo tipo de aventuras en el país del conocimiento.”(Ránciere J. PP 33.) De este modo los vínculos grupales y personales son contemplados en un espacio permanente de autocrítica y reflexión.

Es necesario para la práctica que desarrollamos la figura del coordinador, de la tarea y del grupo.

El grupo coordinador compuesto por siete integrantes participa activamente en el encuentro desde diversos lugares.

Una sola persona es la encargada de coordinar las dinámicas y las propuestas hacia el grupo.

Otro rol destacado y necesario es el de cronista. Esta figura la concebimos para mantener un registro escrito y audiovisual de lo sucedido cada encuentro. Posibilita, en la instancia de reflexión, poder regresar a/por lugares concretos, la evaluación, la reformulación de nuestras perspectivas, incluyendo lo previsto y lo imprevisto.

Estos dos roles, coordinador y cronista, son rotativos cada encuentro.

Mientras que el resto del grupo coordinador se encuentra inmerso en el trabajo a la par del resto de los/as compañeros/as, respondiendo de manera creativa a las propuestas del coordinador a cargo de la dinámica y facilitándole los distintos emergentes que puedan llegar a necesitar quizás un lenguaje específico, funcionando como sensores de lo que sucede y así mismo siendo parte en el desarrollo de la dinámica.

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

El quehacer teatral plantea la necesidad de apertura del individuo, un lugar de exposición, por lo tanto el rol del coordinador requiere de gran concentración y respeto para con l@s otros. Debe localizar y remover los obstáculos que impiden que la actividad se desarrolle, tanto en un nivel grupal como individual.

Este es un rol estable durante el encuentro, pero no fijo o institucionalizado: el rol del coordinador que trabaja en y con el grupo, facilitando el abordaje de la tarea, organizando, contemplando y guiando un plan que se adapte a captar los emergentes del trabajo para convertirlos en dinámicas autorizando todas las voces y sin verdades inapelables.

Entendiendo por emergente ciertos elementos y situaciones que se hacen presentes en los encuentros.

Recuerdo dos momentos muy particulares en mi experiencia como coordinadora del grupo. Una de mis primeras coordinaciones, había estado pensando, leyendo y estructurando para programar el plan de trabajo a realizar durante el en-

cuentro. Uno de los ejes que atravesaba la propuesta del encuentro era la exploración sonora de la voz y el cuerpo. Llegamos al espacio nos saludamos, nos encontramos, tomamos unos mates mientras esperábamos a que llegaran los demás. En un momento llega Mariano, y Gabi nos explica que Mariano había tenido una intervención en la garganta y no podía hablar. Ese momento tenía la característica de ser un poco confuso, Mari se comunicaba con las manos y los gestos, a mí se me prendían fuego los libros, todo el plan de trabajo que había realizado ya no era posible de ser llevado a cabo por todo el grupo, casi instintivamente me retiré a un costado del salón tomé la hoja con el plan y comencé a tachonar y remplazar ejercicios vocales por ejercicio gestuales y de dinámicas de movimiento. Comenzamos con el encuentro y en vez de decir una palabra cada un@ en la ronda de inicio hacíamos un movimiento que contara como estábamos, como había sido la semana, qué esperábamos de este encuentro, y así entre improvisaciones y tachones del plan original realizamos todo el encuentro. En la ronda final, ronda de reflexión grupal, le llega el turno a Mariano y todos en silencio lo observábamos, él comienza a hablar y entre risas y sorpresas nosotros esperábamos. En esa instancia él nos cuenta que charlando con Gabi habían decidido hacernos una broma que fuera una prueba; ellos querían comprobar qué sucedería si alguien del grupo tenía un problema o una condición particular; se preguntaban cómo el grupo resolvería la instancia, si eso los dejaría afuera o los incluiría así mismo siendo diferentes. Nos reímos, nos sorprendimos, nos probamos y nos abrazamos, ese fue un día de aprendizaje intenso para todos, nos estábamos enseñando y aprendiendo mutuamente.

En otra instancia de plan de trabajo; organizo un juego que constaba de dos grupos, uno trabajaría el ritmo unda-unda y el otro undá- undá.

Unda- unda

undá-undá.

Evidentemente era una idea mía pensada mientras caminaba por mi casa y cantaba, cuando en la instancia pedagógica planteo el ejercicio, el grupo que venía trabajando con fluidez se queda inmovilizado y mudo, casi con vergüenza sólo algunos se animaban a inmiscuirse en el cantito; yo también me quedé muda y uno de mis compañeros coordinadores que en ese momento trabajaba recibiendo las consignas a la par de todo el grupo, plantea una alternativa a la dinámica, para trabajar lo vocal pero con sonidos libres, de animales, de cosas, de lugares y el grupo después de un tiempo recobra el ritmo y atención en el trabajo.

Ambas experiencias y otras tantas, nos enseñaban que era muy importante tener un plan de trabajo pensado, para poder estar atentos a lo que emergiera en el momento de abordar la tarea. Así mismo resulta tan importante poder abortar ese plan, modificarlo, tirar el papel a la basura y repensarnos y accionar sobre lo que en la instancia pedagógica aparece como una condición a priori. Como un emergente concreto de ese momento particular que se sobrepone a la idea. Una realidad concreta que enuncia a gritos o en silencio que la idea previa debe modificarse.

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

Ronda inicial: Aquí cada uno de los participantes se presenta. Se trabaja con un objeto en común, por ejemplo una mandarina. Según los requisitos del encuentro y del coordinador, se busca plantear algunas cuestiones que atañen a las características del encuentro y principalmente de los participantes: deseos, motivaciones, búsqueda, etc. Comenzamos por

develarnos como personas, para generar un clima de confianza y entrega total.

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

- Caminata por el espacio: Reconocimiento del espacio, apropiación. Una primera aproximación al trabajo de planos, recorridos, ritmos, velocidades, formas de caminar.
- Movimientos de articulaciones: Recorrido por todas las articulaciones rotándolas. Es un momento interesante para el desarrollo perceptivo corporal y reconocimiento de la estructura ósea, base fundamental del movimiento y de la postura. Utilizados para ampliar las posibilidades articulares y para evitar lesiones.
- Estiramientos: Se pueden utilizar en esta primera etapa, dependiendo el grupo y sus cualidades físicas. Usualmente sirven para descontracturar la musculatura utilizada para la vida cotidiana.

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

Los ejercicios trabajan sobre la creatividad, la imaginación, transformando el cuerpo cotidiano en ficcional. Por ejemplo, se toman espacios imaginarios (hielo, fuego) para modificar el tono corporal. Se busca alterar los comportamientos cotidianos como por ejemplo enseñar a plantar utilizando como planta los brazos de un compañero. Este momento es fundamental para abordar al teatro como ritual, como encuentro extra cotidiano, donde las lógicas racionales se ven superadas

por las lógicas particulares del encuentro.

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

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

Aclarando que cada encuentro es único e irrepitible, que se trabaja con un arte efímero y que la autenticidad de lo sucedido la brindan las personas que lo conforman, todo lo que podamos nombrar a nivel teórico conceptual, esta signado por la práctica, ligado a desarrollar determinados ejercicios tendientes a construir experiencia. Por eso si hablamos de encuentro, siempre hablamos de experiencia que realizar, que atravesar y esa será la tarea fundamental del intercambio. Las herramientas y el trabajo particular en teatro nos convocan, tanto que nos coloca en otro comportamiento -extra cotidiano-, y que necesita de las presencias para existir (se sugiere leer Pedagogía de la Presencia, de Gomez Da Costa, sintetizada por María Mauvesin).

La instancia de reflexión y puesta en común de la experiencia y de lo transitado encuentro a encuentro, favorece la

conformación de un lenguaje propio del grupo, que contiene lo que Pichón Riviere llama ECRO: Esquema Conceptual Referencial Operativo. Que se modifica y se termina de constituir con la intervención de cada participante, ya que una/o a una/o como individuo tiene su propio esquema conceptual, su idea de mundo. La conformación de este lenguaje permite referirse a un modelo confeccionado por el grupo cuando se da a conocer la experiencia de todos los integrantes en una puesta en común. La transformación y conformación de ese Esquema se da en estas instancias de puesta en común donde al referirse a lo vivido, cada integrante problematiza y pone de relieve realidades particulares del grupo en proceso. La toma de decisiones en conjunto, a la hora de desarrollar la tarea, es una decisión que nos lleva a formas particulares de trabajar, convivir, respetarse, crear y hacer arte. A la confección de una ética de trabajo en grupo.

Respondiendo a este esquema es que el grupo transita por diversas experiencias y construcciones. Fue una iniciativa grupal la propuesta enunciada como una necesidad de que el trabajo realizado hacia adentro como laboratorio en el taller, pudiera ser compartido en el contexto barrial. En el marco de esos primeros quince encuentros el grupo intervino con actuaciones en la plaza de Villa El Libertador para el festejo del Día del Niño, en una acción crítica que convoca el Hospital “Príncipe de Asturias” del barrio por la falta de recursos, y en la Marcha de la Gorra (actividad que se realiza desde hace siete años en la ciudad de Córdoba en contra del código de faltas provincial). Esto para el grupo coordinador resultó un gran desafío ya que veníamos de la escuela de teatro en donde la formación prevalece por sobre la urgencia de intervenir los contextos socio-culturales y políticos. Otro de nuestros grandes aprendizajes como grupo: el arte completando su ciclo. Cuando el arte es compartido, visibilizado, cuando se regala a otr@s cuando se comparte.

L@s pibes/as una vez más nos ofrecían grandes aprendizajes, esta vez la necesidad de que las herramientas compartidas nos sean útiles para DECIR lo que se quiere decir, denunciar, gritar, transformando la violencia en arte.

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

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

El grupo de teatro no cuenta con la subvención, ni subsidio de ningún organismo gubernamental o alguna ONG. Ni tampoco con vestuarios, maquillajes, luces, escenografía, equipos de sonido y transporte, entre otras condiciones materiales, que no son impedimento pero sí desafíos a la hora de producir. Así mismo ese año el grupo realizó varias presentaciones

con público, lo que muestra un imperante deseo de materializar la actividad del taller y la necesidad de hacer circular la actividad en la sociedad, entablar diálogo a puertas abiertas.

Al siguiente año el grupo coordinador reafirma el modo de trabajo. Una alternativa metodológica y pedagógica dentro del ámbito de la educación no formal. La propuesta consta de un taller de teatro dictado en el Centro Cultural de Villa el Libertador. Se radica en el sur de la ciudad, lo que nos permite trabajar en pos del acceso a la cultura en los lugares más expuestos a la marginación y a la desigualdad. Desarrollando herramientas para reflexionar y accionar sobre las problemáticas sociales concretas y actuales, buscando el desarrollo de la persona como sujeto íntegro y como parte del grupo (como espacio de soporte contenedor).

Para:

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

Durante el año 2012 se suma al trabajo en el barrio, el grupo “Alcachofa” conformado por estudiantes de cine de la facultad de artes, grupo con el que se realiza interdisciplinariamente la producción del documental “Tootemblu”.

Y que nos implicó a nivel metodológico nuevamente un replanteamiento, ya que no sólo conformábamos el espacio de trabajo personas, sino que se sumaban objetos (cámaras, micrófonos, luces) que respondían al criterio de herramientas de trabajo, las que dialogaban con nosotr@s en las instancias pedagógicas.

Esta búsqueda en conjunto con el grupo Alcachofa fue un gran desafío ya que los operadores de encuentro a encuentro proponían diversas dinámicas de cómo dialogar, probando incorporarse a los ejercicios con sus cámaras, micrófonos y seguir las dinámicas propuestas por el coordinador, o mantenerse como observadores y realizar registros. Este proceso fue muy rico ya que las tareas de los grupos se fusionaban y no solo hablábamos y discutíamos sobre herramientas teatrales, sino que lo audiovisual se hacía espacio, estábamos inmersos en un proceso interdisciplinario en donde los actores/ices pasaban a operar cámaras, micrófonos inmiscuyéndose en el conocimiento más íntegro de la creación artística.

Finalizado el año se presenta en el Centro Cultural el documental TOOTEMBLU, que se reproduce en el año 2013 en el cineclub Municipal Hugo del Carril, y en el espacio Inca en la ciudad de las Artes. En el documental también se encuentran registros de los encuentros de Teatro Comunitario, realizados durante el año 2012 con los grupos: Las Desatadas en Cabana, Bella vista y Alberdi.

Encuentros que nos enriquecieron y fortalecieron ya que dejábamos de ser un@s loc@s aislados en un rinconcito del mundo trabajando de un modo particular. Para comenzar a visibilizar una red de grupos, que si bien cada uno posee sus propias particularidades y modos, hay otros tantos puntos de conexión a nivel dinámico, metodológico, pedagógico y político en estos espacios teatrales de construcción colectiva.



Tootemblú en Encuentro teatro de vecin@s en Cabana.
Fotos Sandra Siviero.

El sentido de los encuentros tanto hacia afuera, con otros grupos, como en la instancia de taller, reside en la riqueza del intercambio cultural, como una alternativa a la desigualdad de oportunidades en el desarrollo cultural y social de los individuos y grupos. Un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, espacios libres, duraciones cuyos ritmos se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecen un intercambio humano, diferente al de las <<zonas de comunicación impuesta>>. Consideramos el espacio de creación teatral como un organismo vivo y dinámico, en él se pone en circulación saberes en espacios marginados socio-política y económicamente. Es la cultura, el arte, en nuestro específico caso el teatro lo que nos posibilita abrir brechas de intercambio y encuentro, y así trascender las visiones hegemónicas que

imperan en cada periodo histórico, tales como la exclusión, la negación de la otredad, de la diferencia y de la heterogeneidad. Trascender para buscar, para aprender, para compartir, para ser parte constructiva de los emergentes que nos atraviesan.

Con el paso del tiempo los y las integrantes del grupo se han apropiado de las herramientas expuestas y manifiestas desde el espacio de la coordinación. La experiencia nos lleva a enunciar la creación de nuevos espacios por parte de l@s participantes en donde desarrollan este rol. Un ejemplo del alcance específico de esta experiencia son los talleres coordinados en los colegios Agustín Tosco y Amadeo Sabattini, por integrantes de Tootemblu.

Emergentes como éstos nos hacen plantearnos la necesidad de que los saberes y los procedimientos que usamos para construir nuestras herramientas para afrontar la tarea, deben hacerse explícitos y manifiestos.

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

Definición del lugar, compromiso y relación que el grupo de teatro Tootemblu iba a mantener este año en relación al espacio que habita y la asamblea organizativa que en éste se realiza. (Discutido y en la práctica aun indefinido).

Cambio del día y el horario que se mantuvo desde el comienzo del taller en 2011. (De los miércoles a las 19.30 a 21.30- se pasó al jueves de 19.30 a 21.30

Cambio de dinámica y funcionamiento del grupo coordinador.

Con estas transiciones exponiéndose, sí pudimos definir desde el grupo coordinador un objetivo en común: hacer el esfuerzo este año en particular en transmitir la mayor cantidad de información y herramientas pedagógicas y metodológicas que se ponen de manifiesto en los encuentros. De manera tal

ENCUENTROS DE TEATRO VECIN@S



SÁBADO 9 DE JUNIO | 14 HS | CENTRO VECINAL DE CABANA (AV. 5 DE OCTUBRE)

Teatro con "Bella Vista tiene Historia" del grupo Orilleros de la Cañada y Murga "Sueños de Locos"

Grupos de Alberdi, Cabana, Bella Vista y Villa el Libertador

Organizan:
Programa Derecho a la Cultura de Extensión Universitaria UNC, Grupo de Teatro Comunitario "Las Desatadas", Truequete Colectivo Artístico, Grupo de Teatro Comunitario Bella Vista Orilleros de la Cañada y Grupo Totembú



Volantes encuentro de teatro de vecin@s.

que nuestra presencia no sea imprescindible para el funcionamiento del taller y el grupo. Pensándonos en el tiempo es nuestro deseo que el grupo siga funcionando con o sin nosotros. Y que los y las integrantes de Tootemblu hagan suyas las herramientas compartidas para seguir sosteniendo en el tiempo esta instancia de encuentro, intercambio, crecimiento y aprendizaje.

En este año debido a situaciones personales y de falta de sustento económico, el grupo coordinador modifica su funcionamiento, tratando de garantizar la presencia como mínimo de dos integrantes del grupo coordinador en el taller para seguir manteniendo los roles rotativos de coordinador y cronista. Apelando a la posibilidad de ser tres por encuentro para no perder la dinámica de que también se trabaje a la par del grupo asumiendo las dinámicas que plantee el coordinador del encuentro, y así facilitar los emergentes. Esta es una dinámica nueva que asume el grupo coordinador y que aun está por ser aceptada. Este año algunos integrantes del grupo coordinador se proponen abordar otras tareas que le competen al grupo y que no estábamos pudiendo gestionar, como el sustento económico (aún sin resolver, ya que diversas instancias a las que hemos querido apelar no contemplan proyectos colectivos con estas características).

Este año fue muy particular ya que much@s de los integrantes que habían asistido desde el inicio por diversas razones dejaron de hacerlo. Cuando la ausencia tenía que ver con un problema personal, el grupo accionó en algunas ocasiones como contenedor de la situación, informado al compañer@ lo que íbamos realizando, yendo a visitarlos a la casa. En otras, la elección de no asistir más nos excedía. El grupo siguió conservando la característica de ser un grupo abierto, por lo cual se incorporaron compañer@s nuev@s, entre ellos niños. Como lo data el recorrido del grupo también recibimos visitas intermi-

tentes de viajeros que pasaban y compartían un encuentro, o aquel que quizás se acercó una vez y no volvió más.

A mediados de año Tootembla es invitado a presentarse en la inauguración del “Ateneo Anarquista”, una experiencia muy enriquecedora que nos permitió poner en juego recursos de estructuras dramáticas que antes no habíamos hallado, por la característica particular de que no siempre éramos los/las mismas quienes estábamos al momento de presentarnos a público. Consideramos un hallazgo trabajar sobre situaciones concretas y roles intercambiables, lo que nos daba la libertad de ocupar diversos lugares de acuerdo a lo que demandara la situación dramática; por lo que no se trabajó sobre personajes únicos y fijos sino sobre roles intercambiables. En esa ocasión en el ateneo se abordaron las problemáticas: consumo, la precarización del trabajo, la discriminación, la exclusión, la represión por el código de faltas y el abuso de autoridad. También decidimos invitar al público a intervenir, ya que el final no era cerrado, sino que congelábamos estatuas y uno de los integrantes del grupo se presentaba al público y le decía “esta es una realidad que vivimos, nosotros, y quizás ustedes, y que no nos gusta, los invitamos a transformar esta situación”, de esta manera explicaba que se podía intervenir la escena modificando los cuerpos de los actores que denunciaban opresión proponiendo una transformación. Al finalizar la presentación comenzamos a saludarnos con los espectadores, y uno de ellos se presenta y nos pregunta donde trabajábamos en Villa el Libertador. Cuando le contamos, se presenta como “Cacho” y nos cuenta que él trabajaba en el ’70 con el grupo que luego creó el centro cultural. En ese momento nos quedamos anonadados y no pudimos hacer más que invitarlo a que se acercara un día de taller, y quedarnos con el contacto. Pasados unos días, una parte del grupo decidió emprender el viaje para encontrarse con Cacho en el monte, donde nos había contado que vivía. Nunca llegamos, pero el recibió las

noticias de nuestra búsqueda y al próximo jueves nos visitó en el centro cultural. Allí nos siguió ampliando los datos de la historia oral, la historia que no está escrita, la historia que no es la de los vencedores.

Otra de las presentaciones que realiza Tootemblu este año es nuevamente en la 7° Marcha de la gorra, contra el código de faltas provincial, ley que afecta principalmente a los sectores excluidos y criminalizados. Much@s de l@s integrantes del grupo recibimos sistemáticamente abusos de poder, a veces sólo por caminar, o mirar, o por la cara, o por la ropa, o por la gorra.

A fines de noviembre de 2013 nos visita desde Buenos Aires, barrio Los Sauces un grupo de teatro comunitario llamado "Ludicorporales", quienes sabían de nosotr@s por el documental TOOTEMBLU. Realizamos dos días de actividades, en donde compartimos experiencias, anécdotas, comiditas, dinámicas que trabajamos en conjunto y para nuestra sorpresa los ejercicios se parecían, ambos grupos nos compartíamos modificaciones de los mismos, o profundizaciones que el otro grupo no había hallado aun. Ambos grupos movilizados he incentivados por la alegría de sabernos en diferentes lugares trabajando de maneras parecidas. El cierre del encuentro lo realizamos con actuaciones de los dos grupos en la plaza de Villa El Libertador.

Para finalizar me gustaría compartir el modo en que el grupo se autoevalúa, para seguir trabajando en lo que así lo demande. Proponemos una forma en donde la evaluación sea construida por todo el grupo, y en lo posible de encuentro a encuentro, más allá de una evaluación final. Tomando en cuenta la explicitación de los objetivos del taller, el tratamiento de los emergentes, y lo alcanzado mediante la actividad. Un momento particular en donde cada uno de los integrantes pueda evaluar su participación y las/los demás in-

tegrantes del grupo. Generalmente esta instancia responde a la ronda final.



Tootemblu. Diciembre 2012.

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

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

En el último encuentro de este año sucedió algo particular:

nos desencontramos. Me parece que las vacaciones se nos adelantaron y que quizás los cierres no tengan que darse tan a final del año. Así mismo una de las características que más me movilizó siempre en el tránsito por Tootemblu, es lo impredecible de los sucesos. Cacho se había acercado a saludarnos, y como no estábamos trabajando con el grupo, nos quedamos en la vereda del centro cultural charlando, al rato se suma Hugo, y al paso de quince minutos llega otra persona, un poco más alta que yo, de pelos negros y creo que bigotes, ese personaje resultó ser Lito. Desde que llegamos al barrio fue un nombre que conocíamos de palabras nomás, ya que nos contaban que él era el único que aún vivía en el barrio, de los cinco que integraban el grupo Studio I, pero nunca supimos cómo encontrarlo, tres integrantes de ese grupo están desaparecidos y uno exiliado. Era Lito y una vez más no pude hacer mucho, sólo observarlo, escucharlo y no poder creerlo. Cacho habló por nosotros y le contó que estábamos trabajando ahí, y que estaba sorprendido porque cuando nos vio actuar en “El Ateneo Anarquista”, lo sorprendieron las coincidencias con el teatro que ellos realizaban en los ´70, construcción colectiva, teatro corporal, crítico, político, circular y participativo. Luego de cruces de palabras, ellos se sumergieron en lo que los convocaba, ver si después de tantos años se organizaban para reactivar su participación en el centro. Con la organización del carnaval del barrio y por el acotado tiempo no resolvieron en ese momento, pero acordaron volver a juntarse. Y esa fue mi experiencia de último día, impredecible, inesperable, movilizadora y esperanzadora. Del año que viene no sabemos, futuro incierto y dicen por ahí “se hace camino al andar”.

Material anexo

Contenidos a abordar en la propuesta:

Pensando el eje como “una varilla que atraviesa un cuerpo giratorio y le sirve de sostén en el movimiento”⁹, podemos identificar que el eje que centra nuestra actividad se encuentra en el cuerpo; el cuerpo como materia viva y dispuesta a desarrollarse por medio del entrenamiento, el cuerpo como instancia primera de encuentro, de creación, de descubrimiento, de exploración, de pensamiento íntegro. Un cuerpo que nos abre las puertas a ese otro modo de estar, movernos y decir. Es con y desde el cuerpo donde nos zambullimos en el espacio de la creatividad, una invitación a redescubrir nuestros huesos, a redescubrir de qué estamos compuestos y cuáles son los obstáculos, limitaciones y expansiones que como actores-actrices podemos atravesar, una invitación a la reconfiguración de lo establecido como parámetro natural socializador.

Como módulos de contenidos identificamos: un trabajo sobre sí mismo, un trabajo sobre lo grupal y un trabajo sobre composición y confección. Cada instancia es particular pero conduce al trabajo íntegro dentro de la escena. Sabiendo que el momento de ejercitación es fundamental para estar entrenado y así acceder a la construcción en el tiempo escénico.

Los contenidos sobre los que se apoya el trabajo del actor o actriz no son excluyentes, sino que varían en el foco desde lo particular hasta lo general. Sabiéndose la complejidad del trabajo del/la actor/actriz desde el reconocimiento de las unidades hasta el reconocimiento de un todo que supera la suma de las instancias particulares. En analogía al fenómeno de totalidad en la obra de arte.

9. “CUSPIDE. Diccionario de la lengua española. Tercera edición.” Ed. Everest. España. 1964.

Podemos realizar un recorte arbitrario que permita una mayor especificidad sobre los contenidos, pero insistiendo, en que estos no son absolutos ya que esperan la aparición del emergente. Sin embargo este plan conduce al tránsito por recorridos que a la/el actriz/actor le servirán como una guía de experiencia, sobre el trabajo sobre sí mismo, para con los otr@s y la relación de éstos en el espacio escénico.

Los contenidos tienen quizás una independencia que nos permite especificidad, pero éstos se conectan entre sí, se entrelazan, forman dibujos en conjunto generando así un diálogo en forma de canción. Podemos dividirlos, denotarlos, nombrarlos y clasificarlos. Así mismo están entrelazados y alimentándose mutuamente como las diferentes partes de los árboles; es tan importante la raíz que por debajo de la tierra se esconde, ocultándose ante nuestros ojos, ya que sostiene y alimenta; como lo son de importantes las hojas que se dirigen hacia la luz; pensar los contenidos como los árboles.

Módulo 1: El trabajo sobre sí mismo

Contenidos:

-La materialidad del cuerpo:

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

Relajación: liberar las tensiones de los músculos que exceden a las necesarias, ya que intervienen innecesariamente en la acción.

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

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

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

Pre-expresividad: Desde la antropología teatral abordamos el trabajo pre individual de l@s actrices/ores que conduce a un comportamiento extra-cotidiano (Natya-dharmi y Lokha-dharmi). Mediante el “qué se debe hacer” y el “cómo se ha hecho” derivar expresivamente, siendo de vital importancia el reconocimiento de una arquitectura del cuerpo interna (¿cómo lo siento?) y externa (¿cómo se percibe?) que se compone de variantes de energías, posiciones y movimientos. Se trabajan: Keras (fuerte, duro, vigoroso) y Manis (delicado, blando, tierno), Ho Ja Kyu (Sostener-soltar-máxima velocidad) y oposiciones con relación al eje de gravedad del cuerpo. Visibilizar la propuesta en el cuerpo, en el rostro y la mirada, generar un tipo específico de comportamiento.

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

-Relación con el espacio:

Posiciones y disposiciones: Reconocimiento y percepción de las dimensiones, texturas, colores. Relaciones prosémicas tanto con las demás personas que habitan el espacio y con los objetos. “Un actor, como un niño pequeño debe aprender todo desde el principio. A mirar, a caminar, a hablar...”(Sta-

nislavski)

Composición de atmósfera: Mediante diferentes velocidades, planos, detenciones y direcciones componer rítmicamente en la escena.

Módulo 2: El trabajo ligado al grupo

Contenidos:

-Relaciones con l@s otr@s:

Comunicación: Interacción, diálogo (escuchar-proponer), diálogo corporal. Incluye en toda la magnitud al encuentro entre iguales; reconocerse, no pre-juzgarse, brindar y brindarse espacio, generar un espacio de confianza, de concentración y de respeto a la diversidad y heterogeneidad que caracteriza a cada grupo.

Articulación de tópicos: intervenir en la situación escénica mediante el reconocimiento de lo que sucede, de los roles y del devenir de la propuesta.

-Relaciones dentro del espacio:

Relaciones proxémicas: Equilibrio espacial. Líneas de tensión, fuerzas centrípetas y centrífugas.

Módulo 3: Composición y confección

Contenidos:

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

Confección: luego de atravesar la experiencia y de haber obtenido material expresivo, conformar una partitura escénica, una posible escena. Sobre la cual podremos volver con la intención de aclarar la propuesta, pensando el trabajo sobre la repetición. De este modo es el cuerpo el que crea también

lo dicho, mediante la partitura de acciones. Es una confección sobre lo que emerge como expresión, no hay una idea suprema ni exterior, ni a priori que se establezca desde fuera, sino una fuerza creativa colectiva que busca encontrar formas estéticas de expresión. Un lugar desde donde decir lo que queremos decir.

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

Bibliografía:

- Artaud, A. (1979). *El teatro y su doble*. Argentina: Ed. sudamericana.
- Barba, E. y Savarese, N. *El arte secreto del actor*. Argentina: Ed. Diccionario de antropología teatral.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido. Teoría y práctica. Vol 1*. México: Ed. Nueva Imagen.
- Freire, P. (2006). *El grito manso*. Argentina: Ed. Siglo XXI Editores.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Ed. Siglo XXI Editores.
- Grupo Studio 1. (1972). *Video Documental CDA*. Córdoba: Canal 10.
- Pichón-Riviere, E. (1977). *El proceso grupal*. Argentina: Ed. Nueva visión.
- Ranciere, J. (2006). *El maestro ignorante*. Argentina: Ed. Tierra del Sur.
- Sartre, J.P. (2004). *Crítica de la razón dialéctica II*. Argentina: Ed. Losada.
- Stanislavski, C. (1990). *Un actor se prepara*. México: Ed. Diana.
- Zarzar Charur, C. *La dinámica de los grupos de aprendizaje desde un enfoque operativo*. México: Revista Perfiles Educativos nº 9.



Tootemblu

DE LA EXPERIENCIA EXTENSIONISTA *EL TEATRO DE LAS CUÁLES CARAS* AL GRUPO DE INVESTIGACIÓN TEATRO SOCIAL Y COMUNITARIO

VICTORIA RUBIO

-2010 al 2013-

A través de la actividad de impacto “Cine en el Barrio” que se puso en marcha en el mes de mayo del año 2010 en distintos Centros de Jubilados y Pensionados, logramos acercarnos a los vecinos de Barrio Altamira y sus alrededores: San Vicente, Acosta y Empalme. Gracias a la modalidad elegida de *cine continuado* se propiciaron en las funciones instancias de diálogo con la comunidad de adultos mayores y sus nietos (niños entre cinco y trece años de edad), donde nos fue posible advertir la demanda por nuevos espacios de encuentro y de interacción social, donde poder conocerse y reconocerse; al tiempo que la preocupación por “la creciente inseguridad” y “el aislamiento” de los vecinos.

Es buscando responder a estas inquietudes y demandas, identificadas a través de la actividad de impacto, que surge la iniciativa de convocar al Teatro, y a su capacidad creativa transformadora, para la conformación de un **Elenco-Taller** de vecinos-actores en Barrio Altamira, con el objetivo de proponer a la comunidad (los adultos mayores y los niños y niñas) un rol protagónico como sujeto transformador de la acción dramática; donde la acción teatral funciona como dispositivo análogo a la realidad cotidiana, desde un enfoque lúdico y creativo. En vistas a poder ensayar soluciones posibles a las problemáticas sociales, debatir proyectos de cambio, crear la cultura del encuentro y la recreación, analizar aquellos aspectos de la vida cotidiana que nos preocupan, en resumen, entrenarse para la acción real, o sea la vida política de una

comunidad, vinculamos a la Universidad Nacional de Córdoba, como universidad pública, con la sociedad de la que forma parte, pretendiendo consolidar el carácter extensionista de la Universidad; en un diálogo en el que nuestros conocimientos e inquietudes buscan un complemento en los conocimientos y las necesidades y/o demandas de otros, insertos en una problemática y un contexto específicos. En un intento por entender las claves de lo que vivimos e incidir en nuestra realidad inmediata, abrimos espacios que nos permitan reflexionar en torno a la construcción de alternativas políticas creativas, surgidas entre el pensamiento y la acción, que aporten a un proyecto de país futuro; y apostamos, desde la Universidad, a un nuevo modelo de cultura social, que se asiente en una interacción cooperativa y que tienda lazos que permitan sostener vínculos en el tiempo.

Acudimos al **Teatro Comunitario** como nueva forma de organización ciudadana, para poner en escena el cuerpo expresivo, a través del cual la comunidad pueda pensarse a sí misma, y reflexionar sobre las distintas problemáticas que la atraviesan, desde la voz del adulto mayor y los niños. Sumándonos a la iniciativa del **Sitio de Memoria Campo La Ribera**, de acercar a la comunidad de la seccional quinta (zona a la que pertenece barrio Altamira y alrededores) actividades de Cine-Debate, en el año 2011 los Ciclos de Cine continuaron, y tuvieron lugar también en el ECCDEyT¹⁰ Campo La Ribera; en una acción sinérgica que se propuso así un enfoque interdisciplinario para el desarrollo del proyecto al tiempo que ampliar su impacto social.

Nos propusimos de esta manera, aportar a la revalorización del rol ciudadano del adulto mayor y de los niños, construyendo desde la integración social, el trabajo cooperativo y la

10. Ex Centro Clandestino de Detención Exterminio y Tortura.

práctica comunitaria mediante la práctica artística. En el año 2010 formulamos, junto a Lucía Mariana Martínez, un proyecto de extensión universitaria, que reunía dos propósitos: encontrar el Teatro en el cruce con la Realidad cotidiana, por un lado, y debatir junto a los vecinos de barrio Altamira en torno al discurso de la *inseguridad*, por el otro.

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

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

En este primer intento de cruzar la realidad con el teatro que fue El Teatro de las Cuales Caras (nombre del proyecto extensionista) justificamos la recurrencia al teatro como mi “conocimiento específico” valorando la capacidad de este arte de intervenir en la vida cotidiana de una comunidad para invitarla a pensar, reflexionar y hablar sobre sí misma, a través de un lenguaje que puede ser utilizado por cualquier persona.

Las demandas identificadas en el entorno fueron la carencia de espacios de encuentro y recreación gratuitos en el barrio que propiciaran el juego, el encuentro y la asamblea. A éstas estuvo ligada la necesidad de indagar en las representaciones del espacio barrial, con la intención de oponerla a la imagen mediática que, hasta no hacía mucho tiempo, había caracterizado a Altamira como una zona peligrosa y delictiva, a partir del homicidio de Ricardo Iriarte, ocurrido en enero del

año 2007, cuya causa llegó a ser noticia en los medios de comunicación locales, hasta agosto del año 2008, momento en que se dicta la sentencia al acusado, también vecino de la zona. De este modo, teatro y ciudadanía se encuentran en un proyecto que se propone hacer común la experiencia creativa y la diversión a través del juego, al tiempo que situarnos en las coordenadas del aquí y ahora de la realidad de la vida cotidiana, para analizarla y quizás, comprenderla con mayor claridad, asumiendo que ese conocimiento conciente de los acontecimientos de la vida cotidiana, puede aportarnos claves para la transformación positiva de la sociedad, para el desarrollo de redes de contención sociales creativas.

El Teatro de las Cuáles Caras encontró su misión en una payasada muy divertida a la que el grupo de niñas que integraban el taller de teatro nombró: *Mejorando las Risas*. Esta consistió en una escena corta en la que unas payasas disfrazadas de leonas asustaban y enojaban a unas desprevenidas exploradoras que, ávidas de venganza por el mal trago que les habían hecho pasar estas payasas, las perseguían por todo el escenario, hasta que la entrada de “La abuela Estrella” resolvía el conflicto, con una reflexión sobre la amistad que lograba hacer reflexionar a todo el grupo, que así expresaba sus buenas intenciones y se amigaba. Esta representación siempre nos pareció una metáfora que las niñas crearon en torno a una realidad común y compartida por el grupo: las peleas entre amigas y vecinas, de modo que el teatro logró su objetivo, en aquella ocasión.

Mejorando las Risas fue el momento más “teatral” del grupo, ya que las niñas se presentaron con esta escena corta primero en la escuela a la que asistía la mayoría (Estanislao Learte), y luego en una jornada organizada para celebrar el día del niño, a cargo de una comisión de vecinos. De este modo nuestra búsqueda extensionista, y ocupación por problematizar el concepto de “inseguridad”, fue aceptada e incorpo-

rada orgánicamente a la vida de la comunidad, cumpliendo con nuestro objetivo de que el teatro ayudara a una comunidad (en este caso niñas de barrio Altamira) a reflexionar sobre sí misma, durante la construcción de un fenómeno poético.

Esta experiencia de un proyecto político, territorial, solidario, social, inclusivo, cuyo principal objetivo fue socializar la experiencia del juego teatral y creativo, a través de la cual la comunidad de barrio Altamira pudiera pensarse a sí misma, y reflexionar sobre las problemáticas que la atraviesan, logró una continuidad de un año, ocasión en que las condiciones estuvieron dadas para su exitoso desarrollo. Durante ese año 2011, recorrer “el barrio” nos condujo a reconocer un territorio caracterizado por la impotencia política de los vecinos, por el miedo a la delincuencia juvenil, la marginalización urbana (necesidades básicas insatisfechas, escasas ofertas culturales, pocos medios de transporte disponible, acceso restringido a la educación), el narcotráfico y la consecuente peligrosidad de transitar la vía pública en determinadas zonas. Con cada trayectoria realizada, yendo de un lugar a otro, atravesando las casas precarias, la basura de los asentamientos periféricos, las calles de tierra, los gritos y las amenazas entre vecinos, el silencio del cementerio San Vicente, entramos cada vez más y más en una realidad enigmática, que tanteábamos a ciegas, intuyendo el significado de los relieves, pero sospechando de la textura de las formas. Reconocimos en esa realidad, el paisaje de aquella pintura que los medios de comunicación y la opinión pública llamaban “inseguridad”, sabiendo, sin embargo, que había en esa imagen una realidad mucho más amplia de aquella que la justicia y los medios de comunicación habían ofrecido. Identificamos unos sujetos fuertemente “sujecionados” a la clase, al género, a la estigmatización social, a la marginalidad, al control, a cierta “esclavitud” política.

En mi trayectoria como teatrista, elijo participar en proyectos artísticos que me interpelen políticamente, y que

apuesten a lo colectivo y comunitario; continuó promoviendo la práctica cultural teatral en la vida urbana, como tallerista de un grupo de adultas mayores. Actualmente formo parte del proyecto de investigación “Teatro social y comunitario. Talleres y grupos. Cuatro experiencias paralelas en construcción en Córdoba, Argentina” radicado en Cepia, dirigido por María Mauvesin, cuyo objetivo general es dar cuenta del diálogo, las experiencias, los puntos en común, los dispositivos y las metodologías que tejen al teatro comunitario en cuatro zonas específicas de la provincia de Córdoba: Bº Villa Libertador, Bº Oña y/o barrios de Río Ceballos, Bº Sol Naciente y la zona de Cabana, Unquillo. En este marco nos preguntamos: ¿El teatro puede cambiar el mundo? Y tomando las palabras del director teatral brasileiro Augusto Boal, nos respondemos: *“Tenemos la obligación de inventar otro mundo porque sabemos que otro mundo es posible [...] El teatro no puede ser solamente un evento, ¡es forma de vida! Actores somos todos, el ciudadano no es aquel que vive en una sociedad: ¡Es aquel que la transforma!”*.

Mi reciente incorporación al equipo de investigación “Teatro Social y Comunitario” me ha entusiasmado con continuar descubriendo nuevos horizontes del teatro de vecinos para vecinos, como lo enuncia Edith Scher en su edición del bicentenario del Instituto Nacional del Teatro, y desde nuestra universidad continuar multiplicando la experiencia teatral comunitaria en el intercambio voluntario entre las comunidades, sus instituciones y las estudiantes universitarias; que es espontánea, libre y se encuentra a su vez programada y analizada, puesto que cada proyecto tiene objetivos, visiones de formas que se intuyen social y políticamente sanas, poderosas, espirituales, y creativas. El aprendizaje resulta de poner en práctica herramientas facilitadas por la entonces Escuela de Artes, hoy Facultad, como la poética teatral política de Augusto Boal, como los manuales de entrenamiento actoral de la

antropología teatral aprendidas con Raúl laiza en Seminarios Curriculares, que nos permiten habilitar fundamentalmente el cuerpo expresivo, pre-expresivo a través de el ritmo, la imitación de movimientos animales, el canto coral, herramientas que me recuerdan al Teatro Comunitario que Marcela Bidegain describe con mucha claridad en su libro del mismo nombre. Aprender una canción en grupo o a coro en el espacio de taller es una experiencia antropológica lesionadora del individualismo, del ostracismo, del solipsismo que se practica en las calles, en los colectivos, en las escuelas; el canto coral es una herramienta de entrenamiento actoral, a la vez que un ingrediente del teatro comunitario, que busca “fortalecer el sentido solidario” en el acto de compartir la voz con los demás, “entre todos”. José Luis Valenzuela en *Antropología Teatral y Acciones Físicas* le llamaría tecnologías del yo, citando a Foucault, asumiendo que algunas herramientas del trabajo del “actor” consisten en mecanismos puestos en práctica para la transformación, para la transmutación, para el despertar de la duda, de la certeza, de la sospecha sobre la noción de “Realidad”, primero que nada, y para transitar la búsqueda y el descubrimiento de la propia creatividad, en este caso, entendiendo que todos somos artistas, porque todos podemos ser artistas, es como decir, cualquier persona puede actuar, todos somos creativos, el arte no es una especialidad sino un elemento, una esencia de los seres humanos, la creatividad descansa en los símbolos que representamos, en los inventos que hacemos, en las formas que creamos; y se manifiestan al habilitar los canales de expresión creativa que la vida cotidiana en sociedad, aquí en Córdoba, no siempre tiene incorporado.

A principios del año 2013, el Centro Cultural cooperativo Casa Azul lanzó una convocatoria a proyectos de taller en la que presenté una nueva iniciativa: un Taller de Teatro Comunitario para los vecinos de Río Ceballos donde problematizar

en torno a la crisis hídrica que afecta a la región de las Sierras Chicas de Córdoba. El proyecto fue aprobado por el centro cultural y estuvo vigente por dos meses, incluso participamos en una jornada al aire libre que se realizó el Día del Medio Ambiente, en junio de este año, compartiendo juegos y ejercicios teatrales, y debates y charlas de opinión acerca del agua, con quienes se interesaron por el espacio. La propuesta no logró, de todos modos, gran convocatoria y en poco se acabó el entusiasmo por continuar, ya que los integrantes dejaron de asistir, interrumpiéndose, de este modo, la continuidad del taller. Siendo Río Ceballos, junto a Bº Villa Libertador, Bº Oña, Bº Sol Naciente y la zona de Cabana, Unquillo, parte del campo de investigación del Grupo dirigido por María Mauvesin, nace el interés de valorar la práctica extensionista, del año 2011, y esta iniciativa de Teatro Comunitario en Río Ceballos, desde la investigación.

Creer que todos somos artistas, y que todos deberíamos practicar la creación, es el aporte fundamental de la pedagogía del oprimido, esto quiere decir que el conocimiento está en cada uno de nosotros, el esfuerzo es despertarlo, practicarlo, y con el sentido social y político, y cultural de que esa práctica transformadora que se ensaya en la acción y el juego teatral, se contagie a la vida política de la sociedad, a los hábitos sociales, sobre todo a aquellos que perjudican la paz urbana. El cambio se produce, el teatro transforma al individuo, al actor, al vecino, al vecino-actor, a todo aquel que se atreva a actuar, por el deseo de ver actuar a la sociedad investigamos el Teatro Social y Comunitario durante este año 2013. En el marco de esa investigación participé también del Primer Simposio de Teatro Prisión Comunitario, que se realizó durante el último Festival de Teatro del MERCOSUR en nuestra ciudad; allí mi visión acerca de lo posible en torno al teatro en prisiones y comunidades se amplió significativamente, al tiempo que pude afianzar mi conocimiento y dominio sobre

ciertas informaciones, determinadas herramientas de trabajo como dinámicas de grupo, juegos teatrales, ejercicios de psicodrama, que luego logré compartir con el grupo de adultas mayores que coordino desde hace tres años en una Fundación para el esparcimiento y capacitación del adulto mayor en barrio Empalme.



“Pueblo mágico TERRAMAR”
Dibujo de Paola Gigante.

EXPERIENCIAS (2012 - 2013)

BRENDA ROSENCOVICH

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

Desde mi punto de vista, este espacio, enmarcado en Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA), generó di-

versos frutos, tanto para la investigación como así también para la práctica realizada en los distintos barrios. Un lugar de encuentro, de aprendizaje, de puesta en común, espacio generador de lazos para proyectar, crear y fomentar el teatro social y comunitario de nuestra provincia.

Es necesario reflexionar, pensar, replantearse, de manera colectiva, las distintas prácticas que realizamos para cambiar la realidad de nuestro mundo.

Considero sumamente importante la incorporación que tuvimos este año en el grupo, donde dos de las integrantes serían las encargadas de sistematizar todo lo realizado, para luego llevar a cabo una publicación. Dichas integrantes, lograron guiarnos y esquematizar todas las ideas que daban vueltas en nuestra cabeza.

Luego de dos años de investigación, planeamos culminar con una publicación en el 2014, para poder compartir con todas las personas que estén interesadas en el tema, donde encuentren un espacio de referencia y quién sabe, futuros nuevos lazos. Lograr transmitir, a través de esta publicación, saberes, información, todo lo aprendido durante estas experiencias.

Centro de jubilados y pensionados “Los Granados”

El centro de jubilados de barrio Los Granados ya lleva sus veinte años formando parte de manera fuerte y muy presente en lo que ocurre en el barrio. Un espacio donde se promueven los derechos, la participación y el encuentro de los adultos mayores. Desde sus inicios, hasta la actualidad lleva más de mil afiliados que han pasado por el centro, quienes almuerzan todos los días en el centro de jubilados, se reúnen, realizan talleres, comparten y se acompañan en el camino de la tercer edad que están transitando.

Los abuelos realizan viajes, organizan fiestas, juegan al

ping-pong, al tejo, tienen computación, actividad física, teatro, salud mental, folklore, tango, yoga, ajedrez, junto a otras actividades de la salud.

Los abuelos se juntan de lunes a viernes, todos los medio-días, a almorzar en el centro de jubilados. Un espacio muy importante ya que ninguno come solo, se juntan, charlan, se divierten, esperan alguna actividad de la tarde o vienen de alguna actividad de la mañana, todo en compañía.

El centro de jubilados está organizado por medio de una comisión directiva, donde cada uno tiene un rol, pero se intenta tomar las decisiones de manera horizontal.

Este espacio, tiene un fuerte potencial en el barrio, todo el mundo lo conoce y asiste a distintas actividades al público que se realizan, como por ejemplo: locreada, cumpleaños del centro, fiesta de fin de año, etc.

Todos los años, a fines de noviembre, se realiza la fiesta de fin de año. Donde los talleres muestran algo de lo realizado a lo largo del año. Hace muchos años, Los Granados corta la calle del centro de jubilados y realiza la fiesta en la calle. El centro cuenta con una entrada que tiene una rampa para los abuelos y que es bastante elevado del nivel del piso, siendo este un escenario de material, para las distintas actividades del lugar.

Taller de Teatro

El taller de teatro dentro del centro de jubilados, tiene como objetivo principal, crear un espacio de pertenencia donde todos los integrantes puedan encontrarse de la misma manera, compartiendo sus problemas y las cosas que sienten que no están bien dentro de la sociedad. Se propone llevar a escena los mismos, poder debatir al respecto e intentar reproducirlos con alegría.

El grupo se conforma por alrededor de diez jubilados entre 65 y 87 años y una coordinadora, que se reúnen todos los vier-

nes a las 16hs en el centro de jubilados. El grupo es estable, es mixto, pero la mayoría son mujeres.

El taller está pensado para todos los afiliados del centro de jubilados, como así también personas que se encuentran cercanos a este y no son jubilados.

A la hora de pensar temáticas a trabajar en el taller de teatro, hay algunas que las baja PAMI, otras que propongo como coordinadora y otras que proponen los participantes.

Con respecto a la estructura de trabajo y funcionamiento vamos adaptando a las distintas propuestas que surgen desde el centro de jubilados. Por ejemplo: festejo de los 20 años del centro, día del amigo, etc., espacios donde nos proponemos armar escenas para mostrar a todos los abuelos.

Todos los objetivos y proyectos se arrancan grupalmente, ya sea con propuesta de los participantes, de la coordinadora o del centro de jubilados.

Desde mi punto de vista hay indicios de construcción de sentido de pertenencia en el grupo, los proyectos propuestos por los participantes, la responsabilidad que tienen todos y cada uno con respecto al taller y a las presentaciones, las temáticas a realizar.

Al ingresar este año como tallerista de teatro, tuvimos distintas charlas con respecto a qué temas les gustaría trabajar. Uno de los primeros mencionados, fue “los derechos de las personas mayores”, tema que a todos nos interesaba, ya que sienten que varios de estos son vulnerados. Cabe aclarar, que a pesar que el tema de los derechos lo viene promocionando de diferentes formas “PAMI”, fue elegido por ellos para profundizarlo. Los integrantes del centro de jubilados sienten que varios de sus derechos están vulnerados: el derecho de la salud, el derecho a la independencia, el derecho a un pago de una jubilación digna, el derecho a los cuidados hacia ellos por parte de la sociedad.

Durante el taller se utilizan miles de estrategias, algunas propuestas por la coordinadora, otros por los mismos alumnos. Ellos traen textos, historias, cuentos, experiencias propias que les gustaría trabajar y en conjunto se van desarrollando.

Al llevar al público los trabajos, todos los participantes actúan, cada uno va eligiendo y armando la historia y los personajes, lo que por ahí es complicado porque ellos piden que la coordinadora diga qué tiene que hacer cada uno y como coordinadora, les propongo que todo salga desde ellos. Mi trabajo a la hora de las presentaciones es guiarlos con señas y manejar el sonido.

Al realizar un taller de teatro para adultos mayores, como coordinadora tengo que estar atenta permanentemente a lo que ellos pueden hacer, lo que el cuerpo les da y lo que no, si están cansados, si prefieren mover el cuerpo o leer cosas y crear ideas en un espacio de mesa.

“Los derechos de las personas mayores” generaron ganas de contarlos y pasarlos a escena en el taller, que luego fueron presentadas en un locro abierto a la comunidad que se hizo en el centro de jubilados para recaudar fondos. Más adelante, salieron las ganas de bailar y actuar para otra presentación. Buscamos distintos temas musicales, tango, cumbia, entre otros, para mostrarles a los demás abuelos las ganas de jugar y divertirse que tenían los integrantes del taller de teatro.

Llegando a la mitad de año, una de las integrantes trae al taller una lista de refranes y dichos populares que le gustaría trabajar, lo propuso al grupo y empezamos a realizarlos de forma teatral. Buscamos cuál es el significado de cada uno, qué quieren decir, cuál era el objetivo y a dónde querían llegar. Trabajamos con una lista de más de veinte refranes, donde clase a clase, nos dividimos en grupos y cada grupo trabajaba un refrán distinto. Luego de jugar, indagar, probar y crear, optamos por tres refranes para llevar a cabo nuestra obra que se pre-

sentaría en la fiesta de fin de año del centro de jubilados. Los refranes elegidos fueron: “Panza llena, corazón contento”, “Con la edad, he aprendido a escuchar en vez de juzgar”, “La riqueza de un hombre no se encuentra en la cantidad de dinero que posee, sino en la calidad de persona”. A partir de la elección, trabajamos a fondo los tres refranes, formando una historia que los relacione a los tres. Lamentablemente, por razones climáticas, se tuvo que suspender la presentación y no hubo posibilidad de otra fecha. Con los abuelos de teatro, hablamos de dejar la obra pendiente, para llevarla a cabo durante el próximo año.

Los abuelos del centro de jubilados, demuestran día a día el amor y la alegría con la que se acompañan en los distintos problemas que suceden. Sin ir más lejos, en uno de los ensayos, una de nuestras compañeras estaba enferma, entonces nos fuimos todos a su casa a ensayar para “levantarle el ánimo”, ninguno de los abuelos dudó la propuesta, llevamos algunas cosas que necesitábamos y allá fuimos.

A modo de conclusión, sea teatro popular o no, considero que el hecho de que los abuelos tengan la posibilidad de formar parte de un espacio como éste, charlar, debatir, pensar, acompañarse, encontrarse y compartir este momento de su vida a través del teatro, es increíble.

ANEXOS

PROYECTO INICIAL PRESENTADO EN SECYT, UNC:

Proyecto

Título del Trabajo: “Teatro social y comunitario. Talleres y grupos. Cuatro experiencias paralelas en construcción en Córdoba, Argentina.”

Dirección: Lic. María Mauvesin

Investigadoras: Lic. Mónica Flores, Paola Gigante, Heidi Buhlman, Chiara Descheneaux, Mariana Aguas, Brenda Rosencovich, Victoria Rubio, María Mauvesin.

Tema y Antecedentes:

Este proyecto surge como continuación de la investigación que parte del grupo estuvo realizando en el CePIA durante el 2011, denominada “*EL ARTE Y LA EDUCACIÓN POPULAR COMO HERRAMIENTA DE CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DE SABERES. MURGA, TEATRO SOCIAL, CALLE Y TALLERES*”, de la cual emergió un marco teórico colectivo específico a partir del cual investigaríamos en esta nueva etapa.

El campo de investigación será el trabajo de teatro social y comunitario, tanto en el formato taller como grupo, que se está realizando en Bº Villa Libertador, Bº Oña y/o barrios de Río Ceballos, Bº Sol Naciente y la zona de Cabana, Unquillo, en donde participan en forma activa las investigadoras de este proyecto.

Cuando hablamos de teatro comunitario estamos hablando de un teatro con vecinas y vecinos, construido colectivamente, con la mirada de la educación popular, y un aporte artístico crítico reflexivo respecto al propio barrio, zona, ciudad, provincia, país y mundo. Es un teatro comprometido y de vínculos

horizontales, siempre enriquecido por la diversidad de sus participantes. Un teatro inclusivo, heterogéneo, multicultural y esperanzado.

El teatro comunitario no se aferra nunca a una idea partidaria, religiosa o económica.

Nuestro aporte como hacedoras tiene que ver con intercambiar saberes académicos teatrales con los saberes colectivos de prácticas en teatro comunitario que se construirán en cada lugar y con cada grupo.

Como en la investigación anterior, nos seguimos preguntando

- ¿El teatro puede cambiar el mundo?
- ¿Dónde está lo político en el teatro hoy?
- ¿Cómo usar el teatro como herramienta educativa abordando temáticas diversas?
- ¿Cuál es la propia identidad creativa?

Y volvemos a tomar las palabras del director teatral brasileño Augusto Boal “Tenemos la obligación de inventar otro mundo porque sabemos que otro mundo es posible. Pero nos incumbe a todos nosotros el construirlo con nuestras manos entrando en escena, en el escenario y en la vida... El teatro no puede ser solamente un evento, ¡es forma de vida! Actores somos todos, el ciudadano no es aquel que vive en una sociedad: ¡Es aquel que la transforma!

Fundamentación y Objetivos:

¿Qué decimos cuando decimos?

Producto de nuestra investigación anterior, fundamentamos nuestro proyecto en ideas específicas, debatidas y consensuadas acerca del teatro. Desde este lugar teórico-práctico seguiremos profundizando:

“Apropiarnos del espacio público. ...la calle como espacio

político. Hacer un culto a la simpleza. Re-descubrir los lenguajes. El teatro como movilizador, como cachetazo, Teatro do-lido del dolor del mundo. Y a la vez sanador, hilo que busca reconstruir los vínculos.

El teatro para ensayar otras formas de relacionarnos.

Pensarnos. Armarnos. Re-construirnos. Crear.

El teatro como generador, promotor, constructor y acompañante de los movimientos sociales.

El teatro atendiendo a los problemas coyunturales y también estructurales.” (Paola Gigante)

“...el teatro como un lugar de construcción colectiva que irrumpe danzando en la sociedad. Un espacio donde los silencios se hacen voces y los cuerpos lejos de ser una cosa aislada de la razón, siendo seres íntegros cantan un lenguaje que se proyecta. El teatro y la sociedad dialogan y cuando este encuentro se sucede, tenga el nombre que tenga, teatro de revista, teatro de calle, teatro independiente u oficial, cuando se encuentran los actores & espectadores el teatro se hace público. Siendo desde un lugar de decires político, político porque dice, algo está diciendo.” (Heidy Buhlman)

Objetivo general:

- Dar cuenta como investigadoras participantes, del diálogo, las experiencias, los puntos en común, los dispositivos y las metodologías que tejen al teatro comunitario (talleres y grupos) en cuatro zonas específicas de la provincia de Córdoba.

Plan de Trabajo – Etapas de realización:

La investigación se dividirá en 4 lugares de trabajo de campo: Cabana, Unquillo; Bº Oña; Bº Sol Naciente; Bº Villa Libertador y la posibilidad de agregar la ciudad de Río Ceballos, coordinados por algunas de las investigadoras.

Se trabajará desde el enfoque de la investigación, acción, participación y la educación popular.

La metodología que se utilizará constará de:

- Observaciones participantes.
- Análisis de material audiovisual.
- Análisis de material escrito.
- Entrevistas a participantes de talleres.
- Entrevistas a participantes como público.
- Escritura de artículos.
- Creación de montajes, escenas y/o espectáculos.
- Análisis de procesos de construcción de saberes colectivos.
- Instancias de reflexión crítica que abarquen el abordaje del propio trabajo en relación a la coherencia entre la teoría y la práctica.
- Documentación fotográfica de cada proceso.

Habrán reuniones mensuales o quincenales de puesta en común y socialización de los procesos hacia una producción colectiva.

Se construirán conjuntamente las etapas a transitar partiendo de los logros y avances del proyecto del 2011.

Especificar forma eventual de publicación de los resultados: espectáculo, exposición, concierto, publicación editorial, etc.

Presentaciones públicas, publicación digital, publicaciones conjuntas escritas.

Necesidades organizativas:

Espacio (aclarar qué lugar específico del edificio se utilizaría) o utilización de otro espacio físico que no sea en el CePIA

Un lugar mensual/quincenal donde poder reunirse, computadora con acceso a internet, espacio donde se puedan proyectar imágenes con cañón.

Bibliografía:

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

Boal, A. (1974). *Teatro del oprimido*. Buenos Aires: Editorial de la Flor.

Brecht, B. (1976). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Talleres gráficos Gran Charoff.

Brie, C. *Sobre la Puesta en escena*. Artículos de la Revista El Tonto del Pueblo. Bolivia: Teatro de los Andes.

Brook, P. (1994). *La puerta abierta*. Barcelona: Editorial Alba.

(1995). *Provocaciones*. Editorial Fausto.

(2002). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.

Colectivo de Educación Popular Pañuelos en Rebelría. (2006). *Jugar y jugarse. Las técnicas y la dimensión lúdica de la educación popular*. Ed. América libre. (versión online)

(2007). *Hacia una pedagogía feminista. Géneros y Educación popular*. Argentina: Editorial El Colectivo.

Dieguez Caballero, I. (2007). *Escenarios Liminares. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Ed. Atuel.

Flores, M. (2003). *Dramaturgia de actriz*. Trabajo del Doctorado en Artes. Córdoba: UNC. Investigación inédita.

Freire, P. (1985). *Pedagogía del oprimido*. Argentina: Siglo XXI editores.

(2006). *El grito manso*. Argentina: Ed. Siglo XXI Editores.

Galeano, E. (1998). *Patás Arriba. La escuela del mundo al revés*. Méjico: Siglo XXI. Editores.

Gomes Da Costa, A. (1995). *Pedagogía de la presencia*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Grotowski, J. (1989). *Hacia un teatro pobre*. España: Siglo XXI Ediciones.

Grupo de Investigación CePIA. (2011). *El arte y la educación popular como herramienta de construcción colectiva de saberes. Murga, Teatro Social, Calle y Talleres*. Córdoba: UNC Textos colectivos emergentes del proyecto. Sin editar.

Halac, G y Ordoñez, JC. 2001. *Murga y Carnaval*, Buenos Aires: Revista Teatro al Sur nº 21.

Iglesias, Roberto Tato. (1998/2006). *Apuntes de Educación Popular*. Argentina: Universidad Trashumante. www.trashumante.org

Mauvesin, M. (2001). Teatro de la presencia. Hacéres y decéres de Villa Cornú. Córdoba: Cuadernos del Barrio. www.elvagon.org

Mato Lopez, M. (2008). Metáforas de lo invisible que nos mata. Teatro Breve. España: Acción Ediciones. www.teatroycompromiso.com

Pampliega de Quiroga, A. *Pichon Riviere y Paulo Freire*. Buenos Aires: Intervención en Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo.

Piscator, E. (2003). *Teatro político*. Madrid: Editorial Ñaque.

Ranciere, J. (2003). *El maestro ignorante*. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. Barcelona: Editorial Laertes. (online)

Read, H. (1986). *Educación por el arte*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Ramos L. y Remondegui M. (2009). *El fenómeno murguero como expresión de las culturas populares en la Ciudad de Córdoba*. Córdoba. Trabajo Final en la Esc. de Ciencias de la Información. UNC.

Romero, C. (2008/2009/2010) *Revistas "El Corsito"*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural Ricardo Rojas. UBA.

Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*. Colección estudios teatrales. Buenos Aires: Ed. Instituto Nacional del Teatro

Universidad Trashumante. (2007/2008/2009). *Revistas El Otro país*. Argentina.

Zarzar Charur, C. *La dinámica de los grupos de aprendizaje desde un enfoque operativo*. México: Revista Perfiles Educativos nº 9.

*Viene de pág. 60. BONUS TRACK: Aquella estudiante de sociología, finalmente investigó a Las Desatadas y bocetó un primer análisis (para las Jornadas de Investigación en Artes, 2015) que se adjunta a modo de “bonus track, regalo” para las lectoras y lectores.

TENSIONES CREATIVAS EN LA CULTURA POPULAR “LAS DESATADAS”, UNA EXPERIENCIA DE TEATRO COMUNITARIO DE MUJERES DE CABANA.

LUCRECIA PAESANI

Resumen:

Este trabajo, es una pretensión de reflexionar sobre la propuesta artística del grupo de teatro comunitario de mujeres, “Las desatadas”, de la localidad de Cabana, provincia de Córdoba, a la luz de los estudios culturales y los estudios de género. Es decir, es reconstruir el recorrido de sus producciones, y de las trayectorias de sus integrantes, para poder pensar la particularidad que esta práctica artística puede aportar tanto a las formas político-organizativas que toman los colectivos artísticos, como a la edificación ininterrumpida (y en este caso, colectivizada a través del arte) que tiene la construcción de subjetividades asociadas a las construcciones genéricas.

Pensar esta experiencia de teatro comunitario, respecto de su reflexión y tematización de la violencia de género o del “ser mujer”, nos invita a dilucidar el vínculo de la contención que permite el teatro comunitario de la memoria colectiva, de la demanda política y social, y de la construcción horizontal, con un cuestionamiento que es tensionante hacia el interior de la cultura popular, y por eso que exige formas disruptivas, para proponer un contenido emancipador.

Palabras clave:

Teatro comunitario – Género – Cultura popular

Introducción:

El cuestionamiento que subyace a este proyecto de investigación es cuáles son los elementos del desarrollo de la vida cotidiana y material de los y las integrantes de una sociedad que se constituyen como expresiones de la cultura popular, qué implica pensarlo desde esta noción, y qué rol puede cumplir el arte en vehiculizar acciones y reflexiones disruptivas. El interés por reconstruir esta discusión teórica desde la experiencia de teatro comunitario de mujeres, (con el caso de Las Desatadas) es poder vislumbrar formas particulares en la cultura popular que se consolidan como cuestionamientos de las identidades culturales, y de cómo estas organizan las relaciones de género.

El grupo de teatro comunitario “Las Desatadas”, reside y lleva a cabo su actividad en la localidad de Cabana, que se encuentra 5 kilómetros de la ciudad de Unquillo, en la provincia de Córdoba. Es un pueblo que tiene muchas experiencias de participación cultural (tales como una cooperativa de agua, un centro vecinal, una biblioteca popular llamada “Cawana”, una capilla, una murga que se llama Sueño de Locos, un grupo de folclore y una escuelita de fútbol) y que hay en muchos casos (ya a nivel más regional) varios ejemplos de organización vecinal para tratar temas socio-ambientales (como la problemática del agua, los desmontes, la contaminación). En este contexto, “Las Desatadas” comenzaron trabajando con la problemática de la violencia de género, mediante una iniciativa de un proyecto llamado “Latina Urbana”, pero desde finales del 2010 producían y sustentaban sus producciones de manera independiente y auto-gestiva, ensayando en el salón del centro vecinal de Cabana, y realizando sus espectáculos en espa-

cios públicos del lugar, o encuentros en la región o en la ciudad de Córdoba.

La particularidad de abordar el caso desde la noción de cultura popular, nos habilita a pensar el grupo de teatro comunitario “Las Desatadas”, como una práctica que se inserta en una tensión entre pautas de producción artística y simbólica que reconocemos como “hegemónicas”, y la reapropiación diferencial de estas pautas en aquellos espacios que se desarrollan por fuera de los círculos de legitimación e imposición cultural.

El teatro comunitario, propone en sí mismo una forma particular de vinculación artística entre el teatro y la comunidad. Desde allí la intención de indagar cómo las mujeres que participan o participaron, propusieron nuevas formas de comprensión y percepción que ponen en jaque cuáles son las dinámicas de participación impuestas en los diferentes ámbitos de la cultura, y cuál la diferenciación de la participación según los roles asignados por el género.

Nuestro tema de investigación, se construye desde una perspectiva teórica que pretende articular los estudios culturales, con los estudios de género, asumiendo que las prácticas, costumbres, categorías y atribuciones que en una comunidad condicionan la trayectoria de los individuos según su género, como las formas político-organizativas imperantes, son condición de una dinámica cultural más general que se considera necesario perpetuar, y que las expresiones de la cultura popular, no necesariamente se presentan en su totalidad como prácticas contra-hegemónicas de esa perpetuación. Y que por esto, revisar el caso de “Las Desatadas”, nos aporta para pensar una experiencia de producción artística que es disruptiva en la cultura popular.

Algunas herramientas teóricas...

“Sólo investigando la cultura se torna inteligible la dinámica que moviliza la contradicción entre el conservadurismo de las formas y la rebeldía de los contenidos, esa constante de las culturas populares en las que la rebeldía emerge en nombre de la costumbre”

Barbero, M. (Altamirano, 2002)

La pretensión de nuestra perspectiva teórica es lograr articular los estudios culturales, con los estudios de género, asumiendo que las prácticas, costumbres, categorías y atribuciones como los que en una comunidad condicionan la trayectoria de las personas según su género, son condición de una dinámica cultural más general que se considera necesario perpetuar.

Entendemos que mediante la recuperación de la trayectoria de las personas, podríamos dar cuenta de las operaciones que la cultura tiene en los ámbitos que son pilares reflexivos de este trabajo: la construcción genérica de las personas y la participación artística en la cultura popular. En un principio, parece que estos dos ejes están desvinculados uno de otro, sin embargo, creemos que ambos participan en la construcción simbólica de una manera fundamental.

Si bien partimos desde el reconocimiento de que hay muchos y muy diversos desarrollos sobre teorías de la cultura, en este trabajo, por su pretensión de intentar resaltar los vínculos entre el género y el arte, creemos que nos sirve retomar una definición semiótica de la cultura, tomada en el plano de la significación. *“Consideramos que todo significa, que hay una dimensión significativa en todo fenómeno social”* (Margulis, 2009). Este postulado, es a la vez una afirmación, y a la vez un recorte. No se correspondería con las aspiraciones de este trabajo, decir que porque todo fenómeno social significa, implica que sólo tenemos que revisar los revestimientos simbólicos de las prácticas, si no, por el contrario, la cultura entendida

de este modo, se convierte en la dimensión que elegimos como punto de partida para analizar los procesos sociales y artísticos. Esta autonomización metodológica (García Canclini, 1990), responde a las incapacidades por abordar la totalidad de los aspectos de una comunidad determinada, y a la invitación de pensar desde allí las articulaciones o repercusiones de y en otras esferas de la vida social.

Retomamos entonces, la definición que nos ofrece Margulis: *“La cultura sería el conjunto interrelacionado de códigos de la significación, históricamente contruidos, compartidos por un grupo social, que hacen posible, entre otros aspectos, la comunicación, la interacción y la identificación”* (Margulis, 2009). Hay tres elementos de esta definición que son centrales para la articulación de este trabajo y son:

- Pensar en procesos históricamente contruidos, nos habilita a reconocer en las producciones simbólicas resultados de producciones colectivas que no radican en ningún otro lado, que en el ejercicio mismo de la vida social. Entonces, por un lado, da cuenta de la posibilidad de cambio por ser resultado, y por otro, exige que pensemos que la producción social del sentido, implica una lucha permanente por la imposición de sentidos, que es paralela a las luchas por el poder y la dominación. (Margulis, 2009)

- Pensar en términos de códigos, como expresábamos anteriormente contruidos colectivamente, además como condición de relaciones de comunicación y de interacción y como parte de un engranaje que excede al propio código, pero exige que para que *“el signo signifique, tiene que ser parte de una totalidad mayor”* (Margulis, 2009)

- Pensar la identificación, la identidad. En este aspecto Margulis propone la utilización del concepto bourdiano de Habitus, como un concepto elástico que dé cuenta de cierto orden en las personas que orienta hacia la realización de las

prácticas. Porque quien posee habitus ha sido socializado y tiene internalizados los códigos, lo que le permite apreciar una situación y quedar en condiciones de ejecutar la acción que considere más oportuna y eficaz.

Aquí nos adentramos al otro de los nodos que son pilares reflexivos, tanto para los estudios de género, como para los estudios culturales, que es la pregunta por la identidad. Estos últimos han trabajado en la línea que expresa que hay: concepciones más duras que preservan el sentido común del significado del término, es decir el énfasis en la igualdad a través del tiempo o a través de las personas, y por otro lado, aquellos que rompen en el concepto con su uso práctico pero quedan enredados en un constructivismo, donde los adjetivos fragmentada, múltiple, contingente, negociada, hace que nos interroguemos porqué, si es tan débil, necesitamos referirnos a la identidad. (Grimson, 2010). Pero podemos decir que hay tres aspectos claves que son entremezclados (y son acuerdos) en las alusiones a la identidad: los atributos sociales, las relaciones entre las personas, y los sentimientos de pertenencia. Estos tres elementos nos servirán para ilustrar los vínculos con las concepciones que los estudios de género hacen sobre la identidad.

El género facilita un modo de decodificar el significado que las culturas otorgan a la diferencia de sexos y una manera de comprender las complejas conexiones entre varias formas de interacción humana. Joan W. Scott, en *El concepto de género* (Scott, 1996), propone que éste es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y por lo tanto, es la forma primaria de las relaciones de poder. En este mecanismo distingue cuatro elementos: 1. los símbolos y los mitos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples, 2. los conceptos normativos que afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer, 3. las instituciones y organiza-

ciones sociales de las relaciones de género, 4. la construcción de identidad genérica en los grupos.

Como podemos distinguir, estos elementos, son igualmente fundantes de las dinámicas culturales generales, es por eso que la perspectiva de género al aludir al orden simbólico con que una cultura elabora la diferencia sexual, nos brinda mucha información sobre esta cultura en general, porque las culturas son, en el sentido semiótico que lo pensábamos antes, básicamente sistemas de clasificación y las producciones institucionales o artísticas, por ejemplo, se construyen sobre estos sistemas clasificatorios.

Como presentábamos en las discusiones anteriores, creemos que la cultura no puede ser pensada por fuera de relaciones de poder. ¿Pero qué implica este postulado para pensar las prácticas? Proponemos pensarlo desde tres aristas. La primera, es la necesidad de reconstruir las características que tiene el esquema de la dominación cultural o del intercambio simbólico desigual. Y en ese sentido el horizonte sería intentar dar respuestas a *“¿Qué quieren decir los calificativos “dominante” y “dominado” cuando se aplica a simbolismos (ideas, culturas)? (...) ¿La relación de dominación simbólica puede aprehenderse con los mismos criterios? (...) ¿Las ideas mandan a las ideas como los hombres a otros hombres? (...) ¿las relaciones entre símbolos funcionan con la misma lógica que las relaciones entre grupos o individuos?”* (Gringnon, C y Passeron, J.C, 1991). La segunda, es la utilidad de introducir el concepto de hegemonía, que desde Williams, nos sirve por su insistencia en relacionar el “proceso social total” con las distribuciones específicas del poder y la influencia en la cultura. (Williams, 1980). Y la tercera tiene que ver con pensar desde los elementos que estos dos cuestionamientos nos brindan, la utilidad del concepto de cultura popular como vehículo de estas discusiones y como contenedor de estas, las prácticas artísticas disruptivas.

“La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y del mundo. Es un vívido sistema de significados y valores -fundamentales y constitutivos- que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente.” (Williams, 1980). El aporte esencial que hace este autor a la discusión, es que cuando él pone a la hegemonía en el centro de la teoría cultural, nos explica que es un proceso, es decir, un complejo de experiencias, prácticas, atribuciones que tienen “límites y presiones” específicas y cambiantes. Entonces desde allí es que podremos pensar que el caso de las estrategias artísticas que los colectivos despliegan para cuestionarlas, o tensionar las categorías de las construcciones genéricas son parte de procesos emergentes que, por un lado son los nuevos significados y valores que pretenden poner en jaque a la función hegemónica (cuyo objetivo es controlarlas, transformarlas o incluso incorporarlas) y por otro lado son la evidencia de que *“ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana.”* (Williams, 1980)

Entonces, entendiendo que recorrimos conceptualmente los nodos que vislumbramos que son los que le van dando forma a las prácticas artísticas del grupo de teatro comunitario “Las Desatadas”, nos interesa resumir este recorrido, para reflexionar en torno a porqué nos serviría pensar este caso, en clave de una experiencia de la *cultura popular*.

El eje está puesto en que es necesario pensar la cultura, como ámbito específico del desarrollo de la vida social, pero que por el alcance totalizante que tiene la producción simbólica, necesariamente encontraremos en ella elementos que tienen mayor anclaje en otros ámbitos de la vida social, pero

allí también se reproducen, como también encontraremos mecanismos que se sustentan de una producción netamente simbólica y que desde ella, se despliegan en otros aspectos de la vida social.

La construcción cultural de la diferencia sexual y la definición de la forma y el contenido de la práctica artística, tienen para este trabajo el mismo alcance. Ya que en ambos casos, reconocemos un trabajo simbólico que ha sufrido el ejercicio de colectivos y personas que los han cuestionado. Y que, al hacer aparecer distintas formas de concebirlo, ponen en jaque, no sólo los alcances específicos de estos dos campos, si no la dinámica cultural general; o dicho de otra manera, ponen en jaque a la hegemonía.

Pensar estas experiencias, en el marco de la cultura popular, nos sirve para retomar el postulado de que *“todo grupo social tiende a organizar sus experiencias en un universo coherente y que ninguna condición social, por más desgraciada o dependiente que sea, puede impedir completamente el trabajo de organización simbólica: aún dominada, una cultura funciona como cultura.”* (Gringnon, C y Passeron, J.C, 1991) Este postulado da cuenta de un estado de la discusión en torno a las culturas populares, en el que se asume que no tendremos mucho para decir de las culturas populares si las consideramos sólo como supervivencia o como simple reflejo de la posición que les toca en la estructura social, si no que por el contrario, es necesario pensarlas procurándose *“de los medios empíricos para estudiar la relación entre el consumo y los gustos, para tratar de reconstruir la lógica, diferente según los grupos y según las épocas, de los préstamos y de las re traducciones”*. (Gringnon, C y Passeron, J.C, 1991).

Entonces pensar desde la cultura popular nos alimenta la reflexión en dos sentidos: interrogarse sobre el monopolio que tienen las culturas hegemónicas de la estilización de la vida,

para abrir la percepción a los momentos en los que las culturas populares se dan como fin explícito la producción de formas y de signos, y a la vez, introducir en la heterogeneidad de pensar las culturas populares, el planteo que reconstruíamos sobre la hegemonía. Es este último sentido el que nos interesa pasar en limpio: las culturas populares no podrán pensarse por fuera de la función hegemónica de la dinámica social total, pero así entendida, esta hegemonía tendrá dos características principales, que son su capacidad de incorporación de experiencias prácticas a favor de sí misma (esto explicaría en parte la presencia mayoritaria de actividades que en la cultura popular no son disruptivas: violencia de género, consumo de producciones artísticas masivas e industriales, etc.) y su incapacidad de contener a todas las expresiones culturales (y aquí aparecerían las emergencias que son formaciones disruptivas de los simbolismos hegemónicos).

Algunas razones...

La cultura de la globalización propone una forma determinada de producción, de comercialización, de consumo de bienes culturales o artísticos, de transporte de la información, de expresión política legítima y de relaciones inter-personales e inter-comunales, y hay distintas interpretaciones sobre si estos aspectos tienen un carácter positivo o negativo para las mayorías de las sociedades modernas. Pero tiene una característica evidente, que es que aquel que no quiere adquirir, o no puede adquirir ciertas características culturales hegemónicas, carece de medios legítimos y valorados, para la reproducción material y simbólica de la vida cotidiana.

El teatro comunitario es una de las expresiones que ponen en valor lo territorial, la memoria colectiva de lo local, las formas de producción igualitaria, la propiedad comunitaria de los recursos, la denuncia desde medios no institucionales de las demandas sociales, la reivindicación de conocimientos y ha-

bilidades que no tienen valor en los términos del mercado. En este sentido es disruptiva esta práctica teatral, no sólo por ser pre-figurativa de una forma diferente de participación social, sino porque recuerda y denuncia que la globalización no es automáticamente homogeneidad social (aunque así lo desee) si no que se construye sobre tensiones en el interior de las sociedades, que son reconocibles en el plano de la expresión cultural.

Trabajar este tema, proviene de una lectura de que hay aspectos de la vida social que son los que organizan la percepción y apropiación de la vida social misma, y que aquellos que proponen una visión que puede generar cambios en lo instituido, tienen siempre menores posibilidades de imponerse como un sentido hegemónico. Y a esto se suma la complejidad de evidenciar que las prácticas populares tampoco son en la mayoría de los casos, reticentes a estas lógicas. Sino que en el marco de la red de relaciones que las contiene, muchas veces reproducen las mismas u otras desigualdades.

La relevancia de estudiar las prácticas y discursos de “Las Desatadas”, radica en dos cuestiones fundamentales: La primera es que estudiar el teatro comunitario da cuenta de una concepción de participación comunitaria que se erige como creativa, creadora, inventiva y no mera reproductora. Y que al proponer formas de relacionarse hacia dentro y fuera del grupo, disruptivas respecto de las relaciones sociales que prevalecen, aporta una experiencia concreta a la posibilidad de generar otros vínculos sociales. Dicho de otra manera, aporta un argumento para cuestionar la inmutabilidad de las características de nuestro tiempo.

La segunda es que la tematización de la violencia de género, construida desde experiencias de mujeres mediante el recurso teatral, puede que sea un aporte en dos sentidos: para complejizar la comprensión de las diversas dinámicas de la violencia,

pero sobre todo, reivindicar la trayectoria de estas mujeres que en primera persona asumen un protagonismo en la discusión acerca de cómo sensibilizar y alertar sobre la violencia y desigualdades de género. Y por otro lado, el aporte radica en poder poner atención en otras fuentes que son muy ricas para la investigación social, como es el teatro comunitario, que al trabajar con temáticas ligadas a necesidades y características expresadas y definidas por la misma comunidad, funcionan como un indicador muy relevante de lo que una comunidad, o una parte de ella, quiere decir sobre sí misma.

Algunas dimensiones encontradas...

La violencia de género, es una problemática que no tiene un contexto social específico que le sea condición. Es decir, violencia de género hay en las más grandes ciudades, en los barrios más pobres, en los barrios privados, en el campo y en los pueblos alejados, porque es resultado de una construcción diferenciada y desigual de las identidades sexuales, automáticamente ligadas a identidades genéricas. Entendemos que, en las diversas expresiones de la cultura popular, la desigualdad de género también se reproduce.

Los aspectos que son constituyentes de nuestras culturas populares (formas de organización familiar, participación en la economía, procesos identitarios) tienen un doble status en la problemática que este trabajo aborda: el primero, es que son aspectos muy representativos del sesgo que tiene nuestra forma de simbolizar como sociedades, y a la vez es, lo que Las Desatadas tematizan y trabajan en sus instancias de “mate-teatro” (como le llaman a las conversaciones que tienen siempre antes de los ensayos), en sus ejercicios teatrales y en sus producciones.

Si bien, hay varios antecedentes sobre proyectos de mujeres que se organizan en lucha contra la violencia de género, o

bien mujeres artistas que tematizan esto en el teatro, el interés particular de este trabajo fue revisar cómo las prácticas y reconstrucciones reflexivas del grupo de teatro comunitario Las Desatadas durante su período de actividad, se introducen en las concepciones sobre formas de producción artística y relaciones de género que se perpetúan en la cultura popular de la localidad de Cabana.

Las dimensiones a la que este problema de investigación atiende son: las características de las formas de producción teatral como grupo de teatro comunitario, la interacción que las producciones tienen con el desarrollo de la vida material y simbólica de las integrantes, la relación entre las historias de vida de las mujeres de “Las desatadas” y los supuestos que organizan la cultura en Cabana, los distintos espacios, discursos y eventos en los que se expresan estos supuestos que organizan la cultura, y cómo se reconstruye, desde las integrantes del grupo, el vínculo entre esta forma de hacer teatro y un proceso de cuestionamiento de las relaciones de género, o bien, de reestructuración de la experiencia del “ser mujer”.

Entendemos que la riqueza de esta experiencia no reside en describir por un lado, la trayectoria de mujeres, y por otro, las particularidades de las prácticas artísticas del grupo. Sino en pensar “Las Desatadas” (que no puede entenderse sin las dos dimensiones recién presentadas), como vehículo de cuestionamiento de las representaciones de la cultura popular de Cabana. Ya que entendemos, que esta experiencia puede generar efectos disímiles en los y las habitantes de esta localidad, en la medida que la cultura popular alberga, distintos modos de asimilación y comprensión de procesos disruptivos del orden cotidiano de las cosas.

Bibliografía:

- Altamirano, C. &. (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Ediciones Paidós Iberica.
- Fernandez, C. (2013). *Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino. Los inicios de un movimiento*. Aisthesis , pp. 147-174.
- Flores, M. (2012). *Experiencias de teatros comunitarios en Córdoba*. Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral. (págs. 314 - 321). Buenos Aires: AINCRIT.
- García Canclini, N. (1990). Introducción: La sociología de la cultura. En P. Bourdieu, *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Grimson, A. (2010). Cultura, identidad: dos nociones distintas. *Social identities* , 63 - 97.
- Gringnon, C y Passeron, J.C. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Loyber, G. (2014). Colectivos artísticos-culturales y sus formas de subjetivación post instituciones estatales. Caso Las Desatadas. En A. B. Ana B. Ammann, *Sujetos emergentes y prácticas culturales. Experiencias y debates contemporáneos*. (págs. 161 - 170). Córdoba: Ferreyra Editor.
- Margulis, M. (2009). *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas*. Buenos Aires: Biblos.
- Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: INTeatro.
- Scott, J. (1996). El concepto de género. En J. B. Conway, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (págs. 21 - 33).
- Silvia Villegas y Mariela Serra. (2012). *Teatro, antropología y género. Una experiencia de Teatro Comunitario con mujeres migrantes peruanas en la Isla de los Patos. Barrio Alberdi, Córdoba*. Córdoba.
- Vasilachis de Gialdino, I. (2009). *Los fundamentos epistemológicos de la investigación cualitativa*.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.



Carteles intervención comisaria vieja Unquillo





Las Desatadas, performance 24 de marzo.



Las Desatadas, Derechos de la Pachamama.



Encuentro de teatro de vecinxs en Cabana, Las Desatadas, Sueño de Locos, Tootemblú y público. Fotos Sandra Siviero.



Encuentro de teatro de vecinxs en Cabana, Las Desatadas, Sueño de Locos, Tootemblú y público. Fotos Sandra Siviero.

*"Gracias a todas las personas,
grupos, organizaciones e instituciones
que han colaborado o participado
en estos talleres y proyectos"*

INDICE

-Prólogo, de M. Mauvesin.....	Pág. 5
-Universidad, teatro y comunidad, por Mónica Flores.....	Pág. 7
-Escrito para el Cierre del proyecto de investigación.....	Pág. 13
Lo personal es político, por Paola Gigante.....	Pág. 15
El grupo de mujeres de Barrio Oña, por Paola Gigante.....	Pág. 21
Letra Chica y el teatro espontáneo, por Paola Gigante.....	Pág. 31
-Hacer teatro con lo que queda en la heladera, taller y grupo Las Desatadas, Cabana, por María Mauvesin.....	Pág. 45
-Tootemblú en Villa El Libertador, taller y grupo, por Heidy Buhlman.....	Pág. 73
-El teatro de las cuales caras, experiencias y taller, por Victoria Rubio.....	Pág. 103
-Taller en Centro de Jubilados y Pensionados en Barrio Los Granados, por Brenda Rosencovich.....	Pág. 113
-Proyecto original grupo de Investigación Secyt/Cepia/UNC.....	Pág. 119
-BONUS TRACK, Tensiones creativas en la cultura popular, por Lucrecia Paesani.....	Pág. 127



TEATRO COMUNITARIO MUJERES Y MAS COSAS...

TEATRO SOCIAL Y COMUNITARIO. TALLERES Y GRUPOS. 4 EXPERIENCIAS
PARALELAS EN CONSTRUCCIÓN EN CÓRDOBA, ARGENTINA. 2012 - 2013

"...El teatro se convirtió en teatro social y político.
Teatro comunitario. Teatro espontáneo.
Un teatro simple pero no simplista,
que es social porque va ahí a donde está la gente,
porque se construye con otras y otros, porque
vive de las historias que las personas comparten,
porque se funda en el compromiso
con la realidad en que vive...
Porque quiere cambiar el mundo
y apuesta a que cada uno de sus pasos
aporte en ese sentido..."

Paola Gigante

ISBN 978-950-33-1222-3



9 789503 131222