



TESINA DE GRADO, ROSARIO 2023

PONER EL CUERPO:

Teatro de las Oprimidas para la construcción
de comunicación comunitaria/popular.

Lic. en Comunicación Social



AUTORA: MILENA MASTROCOLA

DIRECTORA: PAULA DRENKARD

Facultad de Ciencia Política y RRH



Universidad
Nacional
de Rosario



Agradecimientos

A mi madre por abrirme las puertas para ir a jugar, por transmitirme el amor al arte y acompañarme en todo este camino. Por descubrir juntas nuevas posibilidades de acción, por enseñarme que es posible un mundo donde reine el amor y la igualdad.

A mi hermano y a mi abuela, por ser sostén en el proceso, por escucharme y discutirme. Por ponerme en jaque y alentarme a superarme todos los días.

A mis amigos por la paciencia y la escucha, por los pasillos recorridos y los finales estudiados. Por compartir historias, angustias y alegrías, por las aventuras y aprendizajes mutuos.

Al feminismo, que cambió por completo mi mirada del mundo. A las compañeras de lucha que son abrigo y refugio.

A la Universidad Pública y la militancia.

A Magdalenas Rosario por recibirme con los brazos abiertos.

A mi directora Paula por confiar en mí y animarme a explorar nuevos caminos.

Índice

Introducción	3
Capítulo 1: “Marco teórico”	6
- ¿Qué es la comunicación?	6
- Cultura y cultura popular.	9
- Comunicación popular/educativa.....	14
- Lo personal es político. Aproximaciones teóricas feministas.....	18
Capítulo 2: “Poner el cuerpo: teatro social y teatro del oprimido”	23
2.1: El teatro es acontecimiento	23
2.2: Teatro social, político y popular	26
Capítulo 3: “Estéticas feministas para la liberación”	33
3.1: Teatro de las Oprimidas: su comienzo.....	33
3.2: De la opresión que me habita a la expresión que me activa.....	37
3.3: La Red en Rosario.....	40
Capítulo 4: “La experiencia”	42
4.1: Convivio vs. tecnovivio.....	42
4.2: Experiencia en la Red.....	46
4.3: Análisis.....	51
Conclusiones	55
Bibliografía	57
Anexos	59

Introducción:

Corre el año 2020, mes tres en el calendario y se desata una de esas cosas que nadie espera y para la que nadie está preparade. Un nuevo y peligroso virus, COVID-19 que azota al mundo entero: contagios, muertes, crisis económica, estallidos sociales. Nueva realidad obligada: Aislamiento social preventivo y obligatorio.

El presente trabajo de investigación nace en este contexto, como consecuencia de un “encierro involuntario”, que trajo consigo diversos conflictos y otros los ha puesto en evidencia explícita. La desigualdad de acceso a la información, al mundo digital, la posibilidad de cumplir con la medida sanitaria cubriendo necesidades básicas de subsistencia -techo, comida, abrigo-, una profunda crisis económica mundial -y local- la desestabilización de las representaciones políticas. Así como también el debilitamiento de los vínculos, la soledad, la depresión, la ansiedad.

A partir de esta situación nos hemos podido encontrar con dificultades personales quizás nunca antes reflexionadas, o tal vez de manera superficial. La imposibilidad del encuentro, del cuerpo en acción, el uso del tiempo, mantener vínculos, cumplir proyectos, McLuhan introdujo la idea de los medios como “extensiones de las funciones del hombre”¹, antes de la pandemia ya hemos podido notar la fuerza impuesta de estas mediaciones.

Estas mediaciones, extensiones, que nos atraviesan y nos conforman, hoy responden al mantenimiento y construcción de una racionalidad neo-liberal, entendiendo a la misma no solamente como un sistema económico, sino también sociopolítico y cultural. Es decir, la industria cultural y los medios de comunicación, son parte constituyente también entre la relación de individuo y sociedad.

El neoliberalismo incidió (e incide) en los modos en que el mundo es narrado, en los sentidos adjudicados al pasado y al futuro, en las características de los proyectos intelectuales, las prácticas de la vida cotidiana, la percepción y el uso del espacio, los modos de identificación y acción política (Alejandro Grimson, 2007:11)

¹ Marshall McLuhan (1911-1980). En “Comprender los medios de Comunicación. Las extensiones del ser humano” editado en 1964, McLuhan se refiere al mito griego de Narciso, según el cual, Narciso confundió su reflejo en el agua con otra persona (“esta extensión suya sensibilizó sus percepciones hasta que se convirtió en el servomecanismo de su propia imagen extendida o repetida”).

Con esta imagen sostendrá que cualquier invento o tecnología es una extensión o auto amputación del cuerpo físico y, como tal extensión, requieren además, nuevas relaciones o equilibrios entre los demás órganos y extensiones del cuerpo y, concluirá afirmando: “En la edad eléctrica llevamos a toda la humanidad como nuestra piel”.

Decía McLuhan en 1964: “Situando nuestros cuerpos físicos en el centro de nuestros sistemas nerviosos ampliados con la ayuda de los medios electrónicos, iniciamos una dinámica por la cual todas las categorías anteriores, que son meras extensiones de nuestro cuerpo, incluidas las ciudades, podrán traducirse en sistemas de información”.

El control de la sociedad sobre lxs individuxs no se efectúa solamente a través de la consciencia o la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista, es la biopolítica lo que más cuenta: lo biológico, lo somático, lo corporal (Hardt y Negri, 2000)

El discurso hegemónico que circula hoy en nuestras pantallas y que lo podemos evidenciar con facilidad se caracteriza por la exaltación de lxs individuxs como seres únicxs a través de slogans o consignas repetidas cotidianamente como el “yo si puedo”, el “amor propio”, entre otros. Este discurso que circula disfrazado de distintas formas lo que genera es una desocialización de la política, descolectiviza a la sociedad.

Esta realidad lo que genera es una fragilidad del vínculo social, con el espacio-tiempo que habitamos y con el cuerpo -colectivo y propio-. Pero existen espacios de resistencia colectiva como estudiaremos en la presente investigación.

En este trabajo nos proponemos como objetivo principal analizar la construcción de comunicación popular/educativa desde la aplicación de estrategias del Teatro del Oprimido y las Oprimidas en contexto de pandemia a través de la experiencia de la Red Ma(g)dalenas Internacional (sede Rosario) durante el período Abril 2020 / Agosto 2021.

Para la realización de este trabajo exploratorio definiremos primero conceptos clave como son: ***comunicación, cultura popular, comunicación popular/educativa e identidad.*** Luego nos adentraremos en la práctica teatral específicamente en el Teatro del Oprimido como parte del Teatro Social y su relación con la práctica comunicacional en situaciones de vulnerabilidad social.

Continuaremos con la exposición del objeto de estudio del presente trabajo, comenzando con la exploración de la “construcción” de Teatro de las Oprimidas y la estética feminista, la aplicación de estas estrategias con perspectiva de género, conceptos que desarrollaremos en profundidad en los capítulos siguientes.

Para finalizar analizaremos la situación actual de la Red Ma(g)dalenas Internacional -sede Rosario- y las profesionales que la componen, situándonos en la aplicación de Teatro de las Oprimidas *reconociendo las diferencias prácticas entre el período de aislamiento social y la presencialidad reconfigurada posteriormente*, en la búsqueda de *evidenciar las dificultades y desigualdades sociales presentadas y reconocer los aportes de esta técnica teatral para la construcción de comunicación educativa/popular.*

La metodología adoptada para la realización del presente trabajo, será de carácter cualitativo, realizando una observación y análisis de las intervenciones y trabajos realizados por la Red Ma(g)dalenas Internacional -sede Rosario-, como también una entrevista en profundidad semi estructurada a quien es su referente local y, a su vez, profesionales mujeres acercadas a la Red pero no participantes orgánicas de la misma.

El movimiento con que se trabajará en la investigación es la Red de Ma(g)dalena Internacional - Sede Rosario (Teatro de las Oprimidas).

El mismo ha nacido en el año 2011 y se definen como una “colectiva feminista, autogestionada. Con diferentes experiencias y modos de vida que nos enriquecen y nos potencian”²

“La colectiva nace luego de transitar el Laboratorio Magdalenas, Teatro de las oprimidas, con la necesidad de seguir investigando y desnaturalizando las opresiones que sufren las mujeres en esta cultura misógina, heteronormativa y patriarcal.

(...) El laboratorio Magdalena es una invitación a todas las personas socializadas como mujeres que deseen compartir e investigar las situaciones de opresión que vivimos desde nuestro género, más allá de la pertenencia étnica, religiosa, la sexualidad, la cultura y el trabajo que ejerzamos.

Éste se entiende como un camino abierto, deseando cosas por descubrir, por eso lo llamamos “laboratorio” y no “taller”. A partir de la investigación temática y de las imágenes, se utilizan dinámicas que abordan preguntas esenciales: ¿cuáles modelos ancestrales aún hoy influyen a la mujer moderna? ¿Cuáles contextos sociales condicionan el cuerpo de ser mujer? ¿Qué lugares ocupamos y cuáles queremos ocupar? ¿Cuáles expectativas, cuáles sueños? ¿Cuáles alternativas?”

El programa con el que se trabaja, desarrollado por Bárbara Santos y Alessandra Vanucci (integrantes del CTO Río) e impulsado por la Red Ma(g)dalena Internacional, utiliza técnicas del Teatro de las Oprimidas atravesando diferentes lenguajes artísticos: pintura, plástica, música, danza, poesía.

La red de Ma(g)dalenas cuenta con un libro editado en el año 2019 titulado “Teatro de las Oprimidas. Estéticas feministas para poéticas políticas”, su autora Bárbara Santos (Brasil) nos muestra, a quienes estemos dispuestos a transitar este camino, ejemplos concretos e instrumentos eficaces para la reflexión crítica, la producción artística para intervenciones sociales y la actuación política articulada en redes.

¿Por qué trabajar con Teatro de las oprimidas y no con Teatro de los oprimidos?

La elección se dio por un recorrido personal pero al mismo tiempo teórico. Teatro de las oprimidas -técnica que lleva a cabo la red de Ma(g)dalenas- se hace de las herramientas prácticas y teóricas del “Arcoiris del deseo” no para cuestionar apenas la singularidad y la masculinidad “del Oprimido”, sino que busca superar el individualismo del abordaje escénico, evitar la responsabilización de la protagonista por las opresiones que enfrenta y problematizar la estructura social que limita (y muchas veces impide) elecciones personales.

Cabe destacar que en el presente trabajo de investigación se ha hecho uso del lenguaje inclusivo para la redacción del mismo. Decisión que se ha tomado entendiendo de que el uso universal del genérico masculino es una forma más de invisibilización no sólo de aquellas personas socialmente reconocidas como mujeres, sino de toda identidad que se pueda encontrar fuera de la división binaria y heteronormativa del género. Siguiendo la sugerencia de la resolución 2145/19 de la Facultad de Cs. Políticas y RRH (UNR) que establece la implementación del lenguaje no sexista/inclusivo, se hace uso de la e por sobre la x para que sea más accesible su lectura

² Magdalenas Rosario <http://magdalenasrosario.blogspot.com/p/quienes-somos.html>

1. Marco teórico

*“Si creemos que otro mundo es posible tenemos que creer también que otra comunicación es posible”
(Marques de Melo, 2015, p.110)*

¿Qué es la comunicación?

Históricamente el primer acercamiento a la comunicación que tenemos es desde una racionalidad meramente instrumental e informacional³ y es lo que prima en el sentido común. Emisor-receptor-mensaje, las tecnologías de comunicación, la teoría de la información, el estudio de los medios masivos.

Sin embargo, la perspectiva de los estudios culturales propone una mirada interdisciplinaria que entiende los procesos culturales como interdependientes y no como un fenómeno aislado. El interés central es percibir las intersecciones entre las estructuras sociales y las formas y prácticas culturales.

Pensar la comunicación a partir de la cultura, programa de investigación elaborado por Jesus Martin-Barbero, presupone no centralizar la observación en los medios en sí mismos, sino abrir el análisis hacia las mediaciones. De forma genérica, significa desplazar los procesos comunicativos hacia el denso y ambiguo espacio de la experiencia de los sujetos, localizada en contextos socio-históricos particulares.

Barbero (1990) se encarga de explicar tres dimensiones de la práctica comunicativa. En primer lugar lo que se juega es la *socialidad*, que es la trama de relaciones que tejen las gentes al juntarse y en la que anclan los procesos primarios de socialización de los modelos y los modos de vida. No podemos comprender la comunicación sin reflexionar acerca de su implicancia en la interpelación y constitución de los sujetos sociales, de reorganización del sentido y las identidades ciudadanas.

En segundo lugar, la comunicación es también *institucionalidad*. La comunicación, al mediar en la constitución de la representación política y en el reconocimiento cultural, ha pasado a constituir para las mayorías un espacio sustitutivo de la institucionalidad comunitaria.

Y es también *tecnicidad*. Más que a objetos adquiribles o actividades especializadas la tecnicidad nos remite al diseño de nuevas prácticas, más que aparatos o artefactos la tecnicidad es «competencia en el lenguaje» (Piscitelli).

Siguiendo con el autor, “confundir la comunicación con las técnicas o los medios es tan deformador como pensar que ellos son exteriores y accesorios a la (verdad de la)

³ Véase por ejemplo el trabajo de Harold Lasswell y los estudios de la Mass Communication Research

comunicación, lo que es en últimas desconocer la materialidad histórica de las mediaciones culturales y discursivas en que ella se produce”. (Barbero, 1990)

Continuando con Barbero es prudente aclarar de qué habla cuando nombra “procesos de socialización”, con esto se refiere a los procesos a través de los cuales una sociedad se reproduce, esto es sus sistemas de conocimiento, sus códigos de percepción, de valoración y de producción simbólica de la realidad. (Barbero, 2012).

Siguiendo con esta línea podemos postular que la comunicación como hecho cultural está vinculada a las formas de percibir, entender, imaginar y actuar que tenemos como sujetos. Desde su “etimología” comunicación significa “poner en común”, podríamos decir que es la búsqueda de encuentro con uno u otros para “construir significados comunes”.

Las autoras latinoamericanas Estela Zalba y Jorgelina Bustos (2001) abordan con gran precisión el carácter sociocultural de la comunicación al decir que:

“(…) es un concepto que atraviesa los múltiples campos de lo social y lo cultural. La comunicación es un proceso humano fundamental, que preside y enmarca la vida del hombre, tanto en su construcción como individuo como en su inmersión en lo social. Lo comunicativo está en la base de la mayoría de las prácticas sociales y es el proceso que posibilita la vida de relación. En tal sentido, toda práctica social involucra, en diversos grados, una forma de práctica comunicativa.” (p. 37)

Jesús Martín Barbero (1991) nos devela cómo en América Latina no se puede pensar la comunicación desde acercamientos teóricos, sino que debe ser desde el contacto con el cómo vive la gente, cómo organiza y otorga sentidos al mundo, y los procesos que han determinado que organicen y otorguen sentidos de la forma en que lo hacen, esto es, con la cultura.

“Durante mucho tiempo hemos estado convencidos de que el problema gravísimo era no tener una teoría que nos dijera con claridad qué es comunicación. Yo diría que, aunque paradójico, en estos últimos años tuvimos que perder la obsesión por el objeto propio, tuvimos que perder la obsesión positivista por acortar la especificidad de nuestro campo, para que pudiéramos empezar a escuchar en serio las voces que nos llegan de los procesos reales de comunicación que se producen en América Latina.” (p. 22)

En este sentido el autor nos plantea acerca del rol del/la Comunicador/a Social: es un/a profesional que, a la vez que trabaja con significantes del universo social, intencionalmente hace rol de mediador/a y de gestor/a en procesos comunicativos, por lo que pone mundos en contacto. Martín-Barbero (2005) señala que: “mediador será entonces el comunicador que se tome en serio esa palabra, pues comunicar es hacer posible que unos hombres reconozcan a otros, y ello en “doble sentido”: que les reconozcan el derecho a vivir y pensar diferente, y que se reconozcan como hombres en esa diferencia” (p. 142).

Entonces, *entendiendo a la comunicación como habilitante en la construcción de comunidad, posibilitadora de diálogo, me propongo adentrarme en lo que se considera como comunicación popular/comunitaria o educativa.*

Cultura popular

Es menester entender desde donde entendemos lo “popular”. Este trabajo de investigación parte de una visión latinoamericana, situada en el actual contexto político-cultural que habilita la interrogación sobre las continuidades y rupturas o transformaciones en el terreno de las prácticas sociales emancipatorias y los desafíos que ellos suscitan en el campo de la comunicación.

Es necesario por lo tanto, antes de adentrarnos en el concepto de lo “popular”, definir qué es cultura: puede ser comprendida como una forma de expresión humana, como el conjunto de rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o grupo social. Ello engloba además de las artes, el lenguaje, las letras, los modos de vida, los derechos humanos, los valores, las tradiciones, las creencias, los juegos. Desde el mismo momento de la concepción, le niño comparte y es afectado por este conjunto de rasgos distintivos, o sea por todo aquello que define y materializa la cultura del grupo social en el cual está inmerso.

La cultura no es unívoca, uniforme, no es fija o estática, es dinámica. La cultura no se refiere sólo a las cosas, en sí mismas, sino también al conjunto de las condiciones sociales en que tales cosas se producen y utilizan, a los objetivos y a las formas de producirlas. Hábitos, costumbres, rituales y tradiciones, creencias y esperanzas, técnicas, modos y procesos; sobre todo valores éticos de la moral vigente. Todo esto forma la cultura, que en cada momento histórico revela el estado de las fuerzas sociales en conflicto, o buena parte de él. (Augusto Boal, 2016:38)

“La cultura es tanto una relación compleja de transformación de la naturaleza por el hombre en su vida colectiva, como expresión de valores, de visiones del mundo y del imaginario social, como un modo particular de vida, de un pueblo, en una época determinada. Al mismo tiempo que es expresión universal del ser humano, ella es particularizada de forma plural. La cultura también puede ser vista como un sistema organizado de relaciones que permite prever comportamientos de los hombres, de unos en relación con los otros. En definitiva, es un conjunto articulado de representaciones sobre el mundo y las relaciones sociales.” (Faleiros, 2003; 171).

Los valores, las representaciones sociales, los imaginarios cambian y están determinados por la época y lo histórico político que la atraviesa.

En los 90 se instala lo que muchos autores definen como globalización, fenómeno político, económico, social y también cultural. Es que los procesos transnacionales que arrastra la globalización, en apariencia sólo económicos, generan en las prácticas sociales de los países periféricos, la incorporación de nuevas pautas culturales e ideológicas de dominación. La globalización junto a la revolución tecnológica impuso valores tales como el individualismo, la competencia, el dinero como valor absoluto, el sálvese quien pueda, profundizando las desigualdades. El poder hegemónico, universalizador, quiere imponer su cultura como la cultura de todos, la cultura universal, no puede haber diferencias.

A pesar de que el neocolonialismo de mercado trae aparejado una colonización de la cultura, mostrando una homogeneidad mentirosa como funcional al sistema. La autora Ruth Sosa, señala por ejemplo que: “B. Souza Santos (2002:47) advierte que la cultura es, por definición, un proceso social construido sobre la intersección entre lo universal y lo particular... Definir una cultura es una cuestión de definir fronteras, de modo que lo cultural involucra el campo de las diferencias, de la autonomía, y en este sentido implica la lucha contra la uniformidad” (R. Sosa:2006: 23)⁴

En relación a lo expuesto, Alcira Argumedo dice que un elemento crucial en lo atinente a la cultura y el conocimiento es la constatación de que las cosmovisiones, los imaginarios y las narrativas son diversas según la sociedad en la que se referencie y cristalizan mayores o menores márgenes de heterogeneidad y conflicto. (R.Sosa:2006:24).

El comunicador social y antropólogo, Néstor García Canclini plantea que la cultura es algo vivo, algo en permanente construcción y resignificación. Canclini señala que en esta época caracterizada por la globalización y la Sociedad de la Información, existen dos tendencias culturales contrapuestas. Unas culturas tienden a atrincherarse en su propia cultura manteniendo una autonomía radical respecto a otras culturas o pueblos, conservando sus costumbres e intentando construir una alternativa de desarrollo propia. Por otro lado, gran parte de las culturas existentes en el mundo “han entrado económica, política y culturalmente en la modernidad, o experimentan un proceso de intensa hibridación que les ha dado una compleja heterogeneidad” (García Canclini, Néstor (1999) “Opciones de políticas culturales en el marco de la globalización” en Informe Mundial sobre Cultura, creatividad y mercados. UNESCO.)

Vivimos entonces, una situación de culturas superpuestas, desintegradas o parcialmente integradas, la globalización genera una falta de identificación y una desprotección social. La ideología de los sectores dominantes también tiene el interés político de presentar a los grupos populares como una totalidad homogénea, depositaria del devenir social.

Mientras que lo popular, se puede entender como el resultado de producción simbólica de los grupos subalternos en relaciones de intercambio y conflicto con otras clases sociales. Lo popular no tiene un carácter esencial, debido a su historicidad cambiante y a su heterogeneidad.

La cultura de los grupos populares, según Pablo Semán “abarca múltiples trazos culturales y múltiples sujetos sociales según las más diversas interpretaciones (...) La cultura popular no solo sus cosmovisiones expresadas en la religiosidad, la medicina o la estética popular son formas de resistencia, sino también son formas diferentes de problematizar la experiencia.” (Semán:38, 39, 40)⁵

⁴ Aquí la autora Ruth Sosa propone que mientras más intensa sea la colonización cultural para legitimar la dominación. También será más intensa la resistencia de una contracultura de las clases subalternas.

⁵ Pablo Semán Licenciado en Sociología y Doctor en antropología, en su libro “Bajo continuo” investiga y aborda el estudio de un conjunto de prácticas culturales de los sectores populares argentinos, señalando su politicidad y la permanente constitución de una identidad que se opone a la de otros grupos sociales, fundamentalmente a las clases medias urbanas.

Reconociendo que como dice Martín Barbero, lo popular “es otra matriz cultural (comunicacional) diferente de la dominante racional- iluminista” (Martín Barbero en Rincón, 2015: 25), es “lo subalterno, lo dominado, lo excluido donde habitan los juegos de poder y dominación (Rincón, 2015: 26).

En América Latina, principalmente, cuando se habla de “cultura popular” se nombra lo subalterno en la cultura de masas. La subalternidad es el lugar donde la hegemonía se encuentra con un límite, por lo que lo popular reaparece con la fuerza de una alteridad radical (García Canclini, 2004)

Los estudios sobre la comunicación masiva dan un conocimiento valioso sobre las estrategias de los medios y la estructura del mercado comunicacional. Sin embargo, acostumbran a concebir la cultura masiva como instrumento de poder para manipular a las clases populares. Asimismo, adoptan la perspectiva de la producción de mensajes y descuidan la recepción y la apropiación. Por último, suelen reducir sus análisis de los procesos comunicacionales a los medios electrónicos.

Continuando con García Canclini, el autor nos plantea que si bien ha habido críticas, en la mayor parte de la bibliografía analizar la cultura equivale a describir las maniobras de dominación, donde se concibe el poder comunicacional como atributo de un sistema monopólico que, administrado por las transnacionales y la burguesía, podría imponer los valores y opiniones dominantes al resto de las clases. La eficacia de este sistema- residiría no sólo en la amplia difusión que los medios proporcionan a los mensajes, sino en la manipulación inconsciente de los receptores. Los destinatarios son vistos como pasivos ejecutantes de las prácticas impuestas por la dominación.

Hay una idea “teológica” del poder, aparece como omnipresente y omnipotente. García Canclini nos dice que es necesario dejar de concebir el poder como bloques de estructuras institucionales, fijados en tareas preestablecidas (dominar, manipular), o como mecanismos de imposición vertical. A partir de la obra de Foucault, sabemos que el poder es una relación social diseminada, por lo cual no debemos buscarlo en un punto central, en un foco único de soberanía del cual irradiarían formas derivadas y descendientes.

En la medida en que comenzamos a reconocer los múltiples niveles de acción social que intervienen en la circulación masiva de los mensajes, los medios pierden el lugar exclusivo –o protagónico- que le adjudicaron las teorías de comunicación masiva.

Por los conceptos anteriormente trabajados por diversos investigadores, podríamos concluir que existe una cultura hegemónica de los sectores dominantes y que los sectores populares no son simples “recipientes vacíos” en donde se incorporan las producciones y los valores del sistema, sino que los sujetos además de resistir, crean, transforman lo instituido, producen un “universo cultural propio” complejo y heterogéneo en un contexto de creciente desigualdad.

¿Qué es, entonces, lo popular? No puede identificarse por una serie de rasgos internos o un repertorio de contenidos tradicionales, pre masivos. Ante la caducidad de las concepciones esencialistas de la cultura popular, el enfoque gramsciano pareció ofrecer la alternativa: lo popular no se definiría por su origen o sus tradiciones, sino por su posición, la que construye frente a lo hegemónico.

Parece relevante incorporar el análisis que hace Paulo Freire respecto de la Multiculturalidad, esta sería una propuesta para que la cultura de los pueblos no quede atrapada en la maraña de la globalización y el neoliberalismo:

“(...) la multiculturalidad, no se constituye en la yuxtaposición de las culturas, mucho menos en el poder exacerbado de una sobre las otras, sino en la libertad conquistada, en el derecho asegurado a moverse, cada cultura con respecto a la otra, corriendo libremente el riesgo de ser diferente, de ser cada una “para sí”, único modo como se hace posible que crezcan juntas, y no en la experiencia de la tensión permanente provocada por el todopoderosismo de una sobre las demás, privadas de ser. (...) La tensión necesaria permanente entre las culturas en la multiculturalidad es de otra naturaleza. Es la tensión a la cual se exponen por ser diferentes en las relaciones democráticas en que se vinculan. Es la tensión de la cual no pueden huir por estar construyendo, creando, produciendo a cada paso la propia multiculturalidad, que jamás estará lista y acabada. La tensión, por lo tanto, en este caso es la del inacabamiento que se reconoce como razón de ser de la propia búsqueda, y la de conflictos no antagónicos; no la creada por el miedo, por la prepotencia, por el cansancio existencial, por la anestesia histórica o por la venganza que estalla por la desesperación frente a la injusticia que parece perpetuarse (...) Es preciso destacar que la multiculturalidad como fenómeno que implica la convivencia de diferentes culturas en un mismo espacio no es algo natural y espontáneo. Es una creación histórica que implica decisión, voluntad política, movilización, organización de cada grupo cultural con miras a fines comunes. Que exige, por lo tanto, cierta práctica educativa coherente con estos objetivos. Que exige una nueva ética fundada en el respeto por las diferencias.” (Freire: 2002:149,150)⁶

Este respeto por las diferencias, es un derecho y es el derecho a la identidad, o sea que la reafirmación de la cultura local, en un contexto multicultural, es la forma de resistencia y de construcción permanente de posibilidades de transformación. Las expresiones de los sectores populares que se manifiestan en la música, en el lenguaje, en los juegos, son diferentes formas de hacer cultura. Entonces la cultura nos constituye y a la vez la constituimos, en un movimiento histórico y dialéctico permanente.

Interconectar la propuesta de educación popular de Freire con una perspectiva de la cultura y la identidad parece oportuno en el desarrollo del presente trabajo.

Las identidades son múltiples y nunca se unifican, están fraccionadas –dice

⁶ Paulo Freire nos propone “unidad en la diversidad”. Esto implicaría que los movimientos culturales, (mal llamados minorías por la minoría hegemónica y opresora), no se agotan en las cuestiones de raza y de sexo, es necesaria la comprensión crítica del corte de clase. El sexo no explica todo, la clase sola tampoco, la raza sola tampoco.

Hall – como consecuencia de la modernidad tardía que muchos autores caracterizan como la era de lo fluido. Se construyen de múltiples maneras a través de los discursos, las prácticas y las posiciones, a menudo antagónicas y cruzadas, todo esto está potenciado por los procesos de globalización.

Para Stuart Hall, la identidad no es simplemente un elemento estático, esencialista, sino creada desde posiciones específicas, en las cuales el contexto discursivo del sujeto es importante, así como también es estratégico. Hall afirmaba que la identidad no es una esencia, que no existe un verdadero ser pre-social, sino que las identidades son constituidas a través de las posiciones del sujeto, siendo construidas dentro de discursos y prácticas

Para el autor las identidades funcionan como un punto de relación entre los individuos precisamente por su capacidad de excluir, de dejar fuera algo. Su homogeneidad no es natural, sino que es una construcción.

Los otros forman parte de la construcción que nos hacemos de nosotros mismos. La identidad, como identificación, no es algo que acontece de una vez y permanece en ese estado. El propio Hall, por su experiencia como inmigrante, dio énfasis a la cuestión de cómo el “ser” se manifiesta de nuevas formas significativas en relación con la otredad y como lo que un individuo piensa que es su identidad, muda frente a diversos contextos (Hall 2013).

Esta caracterización es más evidente cuando se habla de identidades modernas, en constante cambio, afectadas por el ritmo de vida social desde finales del siglo pasado. Como consecuencia de estos cambios en el mundo moderno, la realidad termina por fragmentarse. Hall apuntaba que lo que acontece es que, en el pasado, la identidad parecía un lugar en el cual el individuo se podía sentir estable, y que ahora estamos frente a una fragmentación de los paisajes culturales en los cuales el sujeto deja de ser un todo integrado y localizado, y pasa a estar descentralizado.

Comunicación popular/educativa

Si bien existen ciertas diferencias entre la comunicación comunitaria, educativa y popular todas estas modalidades nombran un conjunto de prácticas diversas que tienen su horizonte en la resistencia o la transformación de los procesos sociales hegemónicos y, por lo tanto, las asume como formas de contrahegemonía.

Creo pertinente establecer de qué hablamos cuando decimos: contrahegemonía. Hegemonía es un término desarrollado desde diferentes perspectivas principalmente en el campo de la teoría política. Quien le otorgó centralidad teórica y le dio un significado nuevo fue el filósofo Antonio Gramsci. Para Gramsci, la hegemonía va más allá de la interpretación leninista que la reduce a una alianza de clases. Abarca también las estructuras y procesos ideológico-culturales en cuanto que constituye “la directriz marcada a la vida social por el grupo básico dominante” (Gramsci, 2001: 357).

Una orientación que es simultáneamente jurídico-política, intelectual y moral. Jurídico-política porque la clase dominante controla no sólo los medios de producción, sino también los órganos directivos y represivos del Estado. Intelectual porque mediante el establecimiento y difusión de una determinada cosmovisión la sociedad acaba por percibir el mundo desde los parámetros de la clase hegemónica. Y moral porque la clase dominante logra imponer su sistema de valores. La hegemonía desempeña, así, un papel clave en la formación de un bloque histórico, cultural y social cuyos agentes depositan sus intereses y aspiraciones en un proyecto compartido que llega a obtener el consentimiento de las clases subalternas. La hegemonía, por tanto, implica dominio, dirección, coerción, consenso y persuasión.

Por su parte contrahegemonía hace referencia, en términos generales, a la producción social de una multiplicidad de formas alternativas de resistencia, experiencia y lucha que hacen posible no sólo la expansión de un discurso crítico capaz de combatir el orden ideológico y social hegemónico, sino también la creación de sujetos políticos, relaciones sociales y espacios públicos capaces de apropiarse de la cultura –en sentido gramsciano– para darle un nuevo significado y ponerla al servicio de las clases subalternas.

Las prácticas de comunicación popular, más allá de sus diferentes orígenes y perspectivas, constituyen uno de los tantos modos en que las organizaciones se desarrollan para cambiar las lógicas de poder que son también las lógicas de la comunicación hegemónica. (Mata, 2009)

“(...) hablar de comunicación popular, es hablar de comunicación en dos sentidos: de las clases populares entre sí (y cuando digo clases, estoy entendiendo los grupos, las comunidades, incluso los individuos que viven una determinada situación de clase) pero estoy hablando también de la comunicación de las clases populares con la otra clase. Con aquella contra la cual se definen como subalternas, como dominadas . En ese sentido, decir comunicación popular es decir básicamente el conflicto. Un conflicto a través del cual se identifica la cultura y la vida de las clases populares, pero un conflicto en el que no se agota la identidad cultural de esas clases.(...)” (Jesús Martín Barbero, Chasqui 1983)

Jesús Martín Barbero nos introduce a pensar a la comunicación popular como aquella que surge a partir de algún movimiento social, de algún movimiento de resistencia a la dominación política, económica o cultural. Y con movimiento social nos referimos a cualquier tipo de movimiento que genere solidaridad, consciencia, que genera capacidad de acción, defensa de los intereses y de la identidad de una colectividad.

En el manual de “Comunicación popular, educativa y comunitaria” se afirma que lo que caracteriza estas prácticas no es tanto el nombre, sino el escenario y los actores sociales que participan del proceso de comunicación. Es decir que lo educativo, lo popular y lo comunitario, se define por los actores que protagonizan la comunicación.

La comunicación comunitaria, educativa y popular tiene en muchas experiencias el objetivo de facilitar la participación y la (re) construcción de los vínculos entre los vecinos y las organizaciones sociales. A la vez, estas formas de comunicación se convierten en una práctica educativa que tiende a desatar procesos de aprendizaje colectivos con el fin de desnaturalizar los discursos que nos estigmatizan y, a partir de ello, construir otros discursos que impliquen la reflexión sobre los derechos humanos y sobre nuestras propias prácticas. Este campo de la comunicación, afirma Nelson Cardoso (2012), incluye a la vez un cruce de marcos teóricos que van desde el marxismo, la Escuela de Frankfurt, los Estudios Culturales, la teoría de la dependencia y los aportes de Paulo Freire y experiencias mayormente latinoamericanas como la teología de la liberación, el cine militante de los años '60 en Argentina, y las radios alternativas, populares y comunitarias de la región entre 1970 y mediados de la década de 1980 a partir de una mirada crítica-denunciativa y a la vez propositiva a la noción tradicional dominante sobre la comunicación.

En consecuencia, son experiencias que se gestan y se desarrollan al calor de un proyecto político-cultural de transformación social.

El autor Washington Uranga plantea que, cuando decimos comunicación popular hablamos de intercambio cultural que va generando sentidos y consensos sociales. Por eso, desde la ciencia de la comunicación solemos describir la comunicación como un proceso de producción de conocimientos que se forja en el intercambio de actores, pero además como la manifestación de la actividad política -entendida como acción de transformación- de los sujetos en la sociedad (Uranga, 2011).

Continuando con el autor, lo popular, lo comunitario, se define por los actores que protagonizan la comunicación. Son lxs sujetxs quienes dan color a la comunicación cargando de sentido sus prácticas comunicativas en la sociedad. Son los actores populares y comunitarios, como protagonistas del proceso comunicativo, lxs únicxs que pueden protagonizar la comunicación popular y comunitaria. Son ellos, con sus cargas culturales, políticas, ideológicas. También a través de las diferentes formas que estos actores tienen de disputar simbólicamente el poder a través de la comunicación.

“Por comunicación popular se entendió en un momento que quienes veníamos de la universidad o de la profesión asumiéramos la vocería de aquellos a quienes suponíamos sin voz. Aunque la tuvieran. Y suplantamos así aquellas voces por las

nuestras, partiendo de la base (equivocada pero también honesta) de que podíamos convertirnos en intérpretes genuinos de los actores populares. Y de esta manera desplazamos del centro a los verdaderos protagonistas.” (Uranga, 2011: 3)

El educador popular argentino Jorge Huergo (1997) destaca que la comunicación comunitaria, educativa y popular es una estrategia dialógica que potencia la palabra y la praxis popular y que avala y permite la expresión de “otras voces” más allá de las dominantes. Vincula, a su vez, el campo comunicacional con el del trabajo político, que busca el protagonismo popular, habida cuenta de los antagonismos sociales. Es así que la comunicación pertenece al orden del campo de lucha por la significación de la experiencia y la democratización de la voz y la palabra.

María Cristina Mata (2011) plantea que las prácticas de comunicación popular fueron siempre manifestación de un proyecto emancipatorio, de búsqueda de cambio, de liberación, de los sectores que sufren cualquier tipo de dominación. En algunos casos estas prácticas cobraron la forma de comunicación sindical, en otras de comunicación indígena, en otras de voces surgidas desde la resistencia y otras como gritos revolucionarios. Democratizar la información, generar nuevos canales de participación, construir democráticamente opiniones, tomar colectivamente decisiones implica (re) pensar la comunicación en un sentido político.

A modo de resumen me permito retomar a la autora Paula Lois, quien en su trabajo “Notas sobre la emancipación social y la comunicación popular - comunitaria.” (2016) nos esboza los supuestos desde donde se piensa y estudia la comunicación popular.

En primer lugar supone la construcción de sentidos de la vida social: procesos de producción, intercambio, disputa, imposición y negociación de significados y formas simbólicas a partir de los cuales los sujetos pueden reconocerse a sí mismos, dar cuenta de su pasado, de su lugar en la sociedad y de sus expectativas para el futuro. Es una mirada de la comunicación que se expresa en prácticas muy variadas que incluyen las relaciones cotidianas entre las personas, los modelos de instituciones y organizaciones sociales y políticas, así como los enfoques generales en torno a la sociedad y la cultura. Es una definición que se aparta de las perspectivas que ponen el acento exclusivamente en los instrumentos, las estrategias y los medios (Barbero, 2010). Esto no significa que se adopte una posición dicotómica que postule “procesos versus instrumentos”, sino una posición que no reduce la comunicación a ellos, y corre la atención hacia los sujetos y los contextos.

Se plantea como una perspectiva situada. Es decir, comprende que los contextos establecen los límites de lo posible, así como instituyen modalidades hegemónicas de confrontación. Lo situado da cuenta de la relación de la significación con la organización de la vida económica y las prácticas políticas. En este marco y volviendo a la comunicación, se dirá que se encuentra necesariamente tramada por los escenarios y contextos sociohistóricos y protagonizada por unos/as actores específicos (Amati, Jaimes y Lois, 2015). La comunicación, en tanto práctica social de producción-reproducción-intercambio-negociación-disputa-imposición de formas simbólicas en las cuales se genera conocimiento y se pone en juego la acción política, se encuentra irremediabilmente situada y tiene efectos constitutivos en el mundo.

Afirma que la comunicación popular y comunitaria no tiene un significado único ni consensuado; sino que es producto de una praxis, de distintas experiencias culturales, sociales y políticas en torno a una comunicación cuyo horizonte es la producción de un tipo de relacionamiento comunitario que busca la transformación social -en un sentido muy amplio y desde escalas diversas (Amati, Jaimes y Lois, 2015; Isella y Lois, 2014). Experiencias de resistencia, crítica de sentidos; de proposición o profundización de un modo de comunicación popular, contra-hegemónico o alternativo, que se enmarca en procesos mucho más amplios (Cardoso, 2015; Huergo 2004; Kejval, 2009; Magarola, 2014; Mata, 2011). Si bien se trata de un campo caracterizado por la polisemia, la complejidad y la pluralidad, la comunicación popular y comunitaria se define -no por su estatuto epistemológico- sino por una praxis histórica: una historia social y política de intervención, investigación-acción y reflexión que tradicionalmente se dio por fuera de la institucionalidad académica y de las disciplinas científicas (Amati, Jaimes y Lois, 2015).

Lo personal es político.

En el presente trabajo de investigación trabajaremos la aplicación de herramientas del Teatro de las Oprimidas en la experiencias de la Red Ma(g)dalenas Internacional (sede Rosario) y su búsqueda para la construcción de estéticas feministas para la transformación social y cultural. El Teatro de las Oprimidas nace de la necesidad de hacer un abordaje escénico y teórico con perspectiva de género.

Para comprender el proceso de trabajo de la Red y del Teatro de las Oprimidas como práctica, es menester preguntarnos (y respondernos): ¿Qué es el patriarcado?

Según Catharine MacKinnon (citada por Clara Murguialday, 2013) el patriarcado, en cuanto sistema que sustenta el dominio de lo masculino “es quizás el más penetrante y tenaz sistema de poder que ha existido en la historia... porque es casi metafísicamente perfecto. Su punto de vista es la medida estándar de la objetividad, su particularidad se presenta como el significado de la universalidad, su fuerza es ejercida como consenso, su autoridad como participación, su control como la definición de legitimidad... El feminismo reclama la voz del silencio de las mujeres, la presencia de nuestra ausencia” (p.68)

El patriarcado está compuesto de usos, costumbres, tradiciones, normas familiares, pautas relacionales, leyes, educación, etc. y define los roles de género haciéndolos parecer como naturales y universales. Es en el patriarcado que se sustenta la dominación y la violencia machista.

Nuria Varela (2005), siguiendo los planteamientos de Reguant Dolors, afirma que el patriarcado es una forma de organización política, económica, religiosa y social basada en la idea de autoridad y liderazgo del hombre. Es gracias al sexismo que se puede mantener esta situación, ya que es una ideología que defiende la subordinación de las mujeres, abarcando los distintos métodos disponibles para mantener en situación de inferioridad, subordinación y explotación al género dominado y perpetuar la desigualdad entre hombres y mujeres.

Isabel Gamero (2012), basándose en los planteamientos de Bourdieu, afirma que la persona dominada tiende a aceptar y reproducir dicha situación de dominación, considerada como natural, al no disponer de más esquemas de percepción de la realidad que aquel que comparte con quien la domina, y que ha llegado a interiorizar en su propio cuerpo. De esta forma situar la violencia machista solamente en el ámbito de las agresiones físicas nos protege de preguntas más profundas sobre la forma de cómo hemos construido no sólo nuestras identidades de género sino también nuestras formas de relación.

Así, las relaciones de género se encuentran atravesadas por determinadas relaciones de poder que acaban normalizándose tanto que han pasado a ser parte de nuestro sentido común, por lo que se tiende a explicar situaciones propias de nuestra cultura como si fueran fruto de un orden natural (Gil & Lloret, 2007)

Todos los sistemas patriarcales están definidos por una serie de características comunes, siguiendo a la autora Alda Facio (2005) podemos señalar las siguientes:

a) En primer lugar es un sistema histórico, tiene un inicio en la historia y no es natural. Esto resulta de fundamental importancia puesto que, por una parte da cuenta de la exclusión histórica que han vivido las mujeres al negarles la posibilidad de registrar su historia y por otra, permite concebir la posibilidad de cambio en la situación de las mujeres.

b) Se fundamenta en el dominio del hombre ejercido a través de la violencia sexual contra la mujer, institucionalizada y promovida a través de la familia y el Estado. Se ha utilizado temor y violencia para controlar este dominio, instalándose en los cuerpos de las mujeres quienes quedan sujetas al control sexual y reproductivo de los varones, en particular de aquel que se atribuye su dominio.

c) Aunque existen hombres en relaciones de opresión en todo sistema patriarcal, las mujeres de cada uno de esos grupos oprimidos mantienen una relación de subordinación frente al varón. El hecho de que se trate fundamentalmente de un sistema de dominio que se ejerce sobre las mujeres no implica que todos los hombres gocen de los mismos privilegios. De ahí que su subordinación se define siempre en función del varón independientemente de la categoría que él o ella tengan.

d) En el patriarcado las justificaciones que permiten la mantención del dominio sobre las mujeres tienen su origen en las diferencias biológicas entre los sexos.

Consideramos necesario en este apartado especificar de qué hablamos cuando nos referimos a género, que no incluye solamente a las mujeres cis, incluye también a los hombres cis, mujeres y hombres trans, travestis e identidades no binarias. Retomamos en este sentido a Judith Butler (1990) a partir de la ruptura que hace en los estudios de género.

La distinción entre un sexo dado y un género construido sirvió en su momento (y sigue siendo útil) para defender que la biología no es destino, es decir, que el sexo asignado al nacer no determina roles y funciones sociales específicas.

En el libro “El género en disputa” Butler retoma el pensamiento foucaultiano, y explica que la categoría de “sexo” funciona como norma, como ideal regulativo, en tanto produce a través de prácticas discursivas y gestuales los cuerpos que gobierna, que controla, que disciplina. La autora observa cómo en sus investigaciones sobre el sexo, las teorías y prácticas médicas, biológicas y psicoanalíticas están permeadas por cuestiones de género que se naturalizan.

Decir que el género es una construcción, en términos de Butler, tampoco significa que sea una ilusión o una construcción artificial. Se trata más bien de que existe una producción discursiva que hace aceptable la relación binaria. En ese marco, es que algunas

configuraciones culturales del género ocupan el lugar de “lo real”, logran autonaturalizarse, y gracias a esto se convierten en hegemónicos en el sistema: *“La univocidad de género, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género son ficciones reguladoras que refuerzan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista”* (Butler, 1990: 99)

La identidad de género, es más un hacer que una esencia. Un hacer, un actuar, y no un atributo que los sujetos toman por “naturaleza”. Hablar de performatividad del género implica que el género es una actuación reiterada y obligatoria en función de normas sociales. El género, como categoría, se presenta discursivamente y en forma de constructo performativo que genera norma.

Con esta propuesta de que el género es performativo, indica que el género no se expresa mediante acciones, gestos o habla, sino que la performance de género produce la ilusión retroactiva de que existe un núcleo interno de género. De modo tal que la performatividad de género produce el efecto de una esencia o “disposición genérica verdadera, original o perdurable”. El género, entonces, se produce como una repetición ritualizada de convenciones y ese ritual es impuesto socialmente gracias a la heterosexualidad preceptiva y hegemónica.

En “Deshacer el género” Judith Butler señala que considerar al género como una forma de hacer, una actividad performada (en parte involuntaria) no implica tampoco que sea automática o mecánica, señala que es una práctica de improvisación, que el género no se hace en soledad, sino que es necesario un otre para quien se hace el género, sea un otre, real o imaginario.

El Teatro de las Oprimidas se permite indagar en las opresiones sufridas por los distintos colectivos sometidos al poder patriarcal, basándose en la epistemología feminista. Sobre las teorías feministas Elsa Dorlin plantea que son definidas como un saber indisociablemente ligado con un movimiento político que problematiza, sobre todo desde un punto de vista epistemológico inédito, la relación que todo saber mantiene con una posición de poder.

Continuando con la autora que retoma, para introducirnos en la epistemología feminista, la célebre frase *“lo personal es político”* de Simone de Beauvoir que sigue siendo el emblema de ese saber feminista, y remite, por un lado, a un trabajo de historización de una relación de poder y, por el otro, a un trabajo de concientización de este último. El saber feminista se apoya en todo un conjunto de saberes locales, de saberes diferenciales, descalificados. Se trata de un modo de conocimiento de sí, común a numerosos movimientos sociales, que consiste en politizar la experiencia individual: en transformar lo personal en político.

Este trabajo de concientización hace que el destino cotidiano de cada mujer, la supuesta “condición femenina”, es reconocida como una experiencia de la opresión donde “yo me reconozco a mí misma como **sujeto de la opresión**”. Esta transformación de la conciencia de sí de las mujeres, dice Dorlin, produjo un sujeto: “las mujeres”, que es una identidad política.

Se considera pertinente para el desarrollo del trabajo de exploración, definir en este sentido la educación popular feminista. Como ya abordaremos en los capítulos siguientes, el Teatro de los Oprimidos y, por ende, el Teatro de las Oprimidas retoma la idea de educación popular de Freire y pedagogía del oprimido, desde allí piensa su praxis y es de vital importancia entender la relación entre estas prácticas para poder interiorizarse en la práctica del Teatro de las Oprimidas y la Red Ma(g)dalenas.

La educación popular aliada con las causas de las mujeres y con la construcción de otro mundo posible desde el feminismo, empieza a dibujarse como consecuencia de la producción teórica que algunas feministas han ido realizando, desde esta práctica de formación política y activismos.

Torres (2010) plantea que al igual que las corrientes más consistentes en su opción política de transformación, se aspira a una educación popular feminista que se afirma más como política que como pedagogía. Las mujeres no necesitan educarse entre sí. Aspiran a formarse para desarrollar en ellas el deseo por ejercer poderes vitales, en lo personal y en lo colectivo. La educación popular que se está construyendo es sustantivamente política y feminista y adjetivamente pedagógica, comunicativa e investigativa.

Entendiendo la metodología como el proceso sistemático e intencionado de producción de conocimiento colectivo, se busca construir una educación popular feminista que sustente en la pedagogía la afirmación de que las personas conocemos todo el tiempo y con todo el cuerpo. No sólo con la mente y con la racionalidad.

El abordaje desde las emociones y desde la subjetividad es también una opción intencionada. Obedece a un posicionamiento metodológico pero también político, en tanto busca recuperar y validar dos de las formas de conocimiento de las mujeres más devaluadas en nuestras sociedades patriarcales.

Las emociones son caminos seguros a los pensamientos significativos y densos. Son una forma inteligente de discernimiento desde las mujeres que les permite distinguir entre lo táctico y lo estratégico, entre lo sustantivo y lo accesorio, entre lo urgente y lo necesario. Las emociones son siempre un aviso de las posibilidades y las amenazas para la vida; las emociones y la subjetividad, son puntos de entrada, de estancia y de llegada en el transitar por todas las dimensiones de la vida personal y colectiva.

La perspectiva feminista permea la educación popular tradicional para dar horizonte político sustantivo pero también para impregnar las propuestas metodológicas y pedagógicas de armonía, continuidad, integralidad. Y no sólo coherencia política y metodológica. Esto hace que en los procesos de formación en educación popular feminista cada procedimiento, cada etapa, cada tema, tengan sentido en sí mismos y por la experiencia que van a procurar a las participantes.

En la educación popular feminista, las educadoras populares se asumen como parte del proceso de deconstrucción y transformación. No se colocan fuera.

Más que facilitadoras, las educadoras populares son acompañantes de procesos de gestación de nuevas miradas y nuevas prácticas. Desde una ética feminista, se disponen

para propiciar procesos de interaprendizaje entre mujeres, en los que logran mancomunar sus conocimientos y experiencias con las participantes.

2. Poner el cuerpo: teatro social y teatro del oprimido.

2.1 El teatro es acontecimiento.

Una de las cualidades que presenta el teatro es la dimensión corporal que maneja. El teatro, pese al desarrollo de los lenguajes mediáticos y tecnológicos, continúa encantando por utilizar la escala humana, hombres y mujeres reunidos para compartir un acontecimiento:

“El teatro es un campo ancestral de socialización, que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado convivial que inscribe lo universal. Además se lleva bien con la escasez de medios y la ausencia de grandes presupuestos” (Dubatti, 2007: 198)

Esta característica exalta los cuerpos que allí se reúnen; encontramos entonces el cuerpo poético del actor y el cuerpo expectante, no pasivo, de los espectadores; y este encuentro construye el acontecimiento poético del teatro. Esta reunión es la base de lo que Dubatti llama convivio, concepto que abordaremos más adelante.

Según Dubatti, el cuerpo del actor es específicamente cuerpo poético, porque este produce “un ente poético, dotado de rasgos ontológicos singulares, a partir del que se producen procesos de semiotización que nunca se completan o agotan”.

El cuerpo del actor es origen de mundos poéticos posibles, es un lugar donde habitan diferentes construcciones hechas por el artista, por el contexto o por contextos poéticos prestados.

La palabra poético es generalmente relacionada con poesía, y la poesía es relacionada con la estructura escrita. Pero hay que entender que, para el teatro y para las demás artes, lo poético se deriva de creación, construcción, fabricación; no exclusivamente de un lenguaje escrito de poesía.

Aristóteles incluye en su concepto de poíesis la música, el ditirambo, la danza, la literatura, la plástica, es decir, se refiere a la creación artística y los objetos artísticos en general. Mucho tiempo después dirá Heidegger que todo arte es “en esencia, poema” (2000:53). Llamaremos entonces poíesis a la producción artística, la creación, la creación productiva de entes artísticos en sí. Poíesis implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (sucede lo mismo en castellano con los sustantivos de creación o producción) (...) Poíesis es la suma multiplicadora de trabajo + cuerpo poético + procesos de semiotización... Producto y producción, trabajo en proceso y artefacto. Trabajo poético y objeto poético. La acción poética teatral genera un ente, ausente e inexistente antes y después de la acción. (Dubatti, 2007: 90).

Para el actor, su cuerpo es su medio de trabajo, su objeto poético y el lugar donde acontecen los procesos de semiotización. El actor construye poíesis a partir de su

estructura. Hay condiciones específicas que se deben poseer para que este cuerpo aparezca, para que sea. Este cuerpo está ausente si no está la actitud poética. No es el cuerpo cotidiano o natural del actor, aunque depende de él. El cuerpo poético del actor crea acciones físicas y físico-verbales poéticas y no hay un fin, un para qué; es más bien un “como si”. Y este cuerpo es infinito en sus posibilidades.

La función primaria de la poésis no es la comunicación sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo.

El autor explica que el teatro se define como un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimientos relacionados entre sí: el convivio, la poésis y la expectación.

“Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente)” (Dubatti, 2011:35)

Como manifiesta el autor, el convivio diferencia al teatro del cine, la televisión o la radio porque implica la presencia aurática, el cuerpo presente de todos quienes participan: actores/actrices, técnicos y espectadores. Dubatti retoma a Benjamin al afirmar que el teatro es arte aurático por excelencia y sostiene que no puede ser “des-auratizado”; el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos, se requiere del encuentro con el otro.

Entendemos que el teatro, en tanto acontecimiento convivial, se encuentra regido bajo las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado.

Por otro lado, el acontecimiento de expectación implica la consciencia (al menos relativa o intuitiva) de la naturaleza otra del ente poético, aunque puede ser intermitente (como en el teatro participativo), paralela a la observación de la fusión con el mundo cotidiano (como en el performance) o revelada posteriormente (como en el teatro invisible). Es decir que el teatro es producto de una actividad humana consciente compartida (Dubatti, 2007)

Continuando con el autor, este nos explica la posibilidad de una “abducción poética”, es decir, procesos de poética teatral en la que los espectadores se fugan de su espacio y son tomados por el régimen de la poésis y nos menciona algunos ejemplos pertinentes de nombrar en este trabajo de investigación:

- El espectador puede ser “tomado”, incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación y trabajo que lo suman al cuerpo poético (*como sucede en el Teatro de los Oprimidos y las Oprimidas en donde el espectador / espectadora, se transforma en especta-actor / especta-actriz para intervenir en la escena teatral a través de diversos ejercicios de participación y juego, haciéndole poner su propio cuerpo en escena, como podremos ver en detalle en el desarrollo de esta técnica teatral*).
- Puede voluntariamente “entrar” y “salir” del acontecimiento poético en espectáculos performativos en los que la liminalidad entre convivio y poésis favorece el canal de pasaje.

- Puede lograr una posición de simultaneidad en el “adentro” del acontecimiento poético y el “afuera” de la distancia expectatorial, en la que, a la vez, preserva plenamente la distancia observadora y es visto por los otros espectadores como parte de la poíesis.
- Puede ser “tomado” por el acontecimiento poético a través de la experiencia que Peter Brook ha denominado “teatro sagrado” en *El espacio vacío*: el acceso a un tiempo mítico/místico que detiene el tiempo profano, la conexión con lo absoluto, el teatro como hierofanía o manifestación de lo sagrado [Mircea Eliade, 1999]. En este caso, la poíesis opera como hierofanía primaria (en el cuerpo poético) o secundaria (en el cuerpo del actor, en la materialidad del espacio cotidiano). La abducción del teatro sagrado ratifica la soberanía de la poíesis: su conexión con lo numinoso.

Entonces, se comprende que no hay teatro sin función expectatorial aunque esta experiencia se de internamente y el espectador desde adentro de la poíesis: pueden desaparecer o convivir con el borramiento, pero en algún momento se restituyen, sea en el ejercicio interno del espectador o en la actividad intersubjetiva.

La convivencia de auras es un acuerdo que exige mutua confianza: todos cuidan de todos. Es por eso que durante el acontecimiento poético los participantes son una comunidad, una sociedad muda y utópica.

El teatro es una práctica generadora de discursos sociales, que ha sido desestimada por la “comunicación tradicional”, en particular el teatro social, que es hecho por la gente, por personas que no necesariamente se denominan o tienen formación como artistas, realizado en espacios no precisamente teatrales y que en forma y contenido buscan plasmar la realidad de cada público/comunidad, logrando objetivos de participación e interpelación constante con los individuos o los colectivos con el potencial emancipador y de cambio social que subyace en el arte.

2.2 Teatro social, político, popular.

“Nuestra danza es social. Busquemos el diálogo abierto; más aún, promovamos la transferencia al propio pueblo de los medios de producción teatral” Augusto Boal.

Cuando hablamos de “Teatro Social” -o como también suele llamarse “Teatro Político” nos enfrentamos a una serie de situaciones de invisibilización. Situaciones que nacen desde la academia hasta el mismo mundo de las artes y, dentro del teatro, el de carácter social es el más apartado, y esto es porque hay sectores que sostienen que el arte debe ser realizado por profesionales y no por “cualquiera” o de “cualquier manera” o en “cualquier espacio”.

Augusto Boal en su libro “Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular (una revolución copernicana al revés)” (1975), nos expone que las élites consideran que el teatro no puede ni debe ser popular y uno de sus argumentos es negar que todo hecho estético sea a la vez, político y moral. Algunos se apoyan en el teatro griego y el teatro medieval sacro, para señalar que éstos eran manifestaciones morales y religiosas y no propiamente estéticas. Es decir que este razonamiento considera que la presencia del pueblo en masa retira del espectáculo su posibilidad de ser “arte”, se pretende negar al teatro como forma de comunicación perfectamente utilizable por el pueblo.

Toda la argumentación de Boal se apoya fundamentalmente en la teoría brechtiana que, en lo relativo al teatro popular confirma y mantiene, pero que en su visión latinoamericana le da otra significación. Es notorio, por tanto, que en sus categorías adopte el principio de Brecht según el cual “el pueblo debe ser destinatario de todo arte”, de los cual provendría intrínsecamente lo popular (Boal y Martínez, 1968, p.59).

Boal nos presenta un esquema en el que ve al arte no como una simple reflexión de la realidad sino como una práctica social con posibilidad de transformar esa realidad. Para determinar las categorías del teatro popular, el autor primero establece la diferenciación entre “población” y “pueblo”.

Población, es la totalidad de los habitantes de determinado país o región. A su vez, pueblo incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. En el pueblo quedan comprendidos los obreros, campesinos y quienes están temporal u ocasionalmente asociados a él. Ahora bien, los que forman parte de la población pero no del pueblo, es decir, los que no constituyen el pueblo, son los propietarios, los latifundistas, los burgueses y los que se encuentran asociados a ellos, como los ejecutivos, los mayordomos y todos los que profesan su misma ideología.

Explica Boal que, basado en estas definiciones, se tendrían cuatro categorías de teatro que se refieren al pueblo: 1) Teatro del pueblo y para el pueblo, 2) Teatro del pueblo para otro destinatario, 3) Teatro de la burguesía contra el pueblo y 4) Teatro periodístico

- 1) La primera categoría (del pueblo y para el pueblo) es eminentemente popular ya que el espectáculo se presenta según la perspectiva transformadora del pueblo, quien es, al mismo tiempo, su destinatario. Y aquí se pueden identificar tres tipos de teatro popular: de propaganda (con objetivos muy claros y definidos. Se necesitaba explicar al público un hecho ocurrido y había urgencia, su labor de esclarecimiento incluiría para que el espectador votara tal o cual candidato, participar o no en determinadas huelgas, enfrentar o no una represión policial); didáctico (se centraba en problemas más generales y no se proponía movilizar al público frente a un hecho inminente, sino ofrecerle una enseñanza práctica o teórica. El teatro didáctico buscaba exponer una idea de manera concreta, sensorial, donde un determinado problema ético es discutido y analizado); y cultural (referido a la presentación de espectáculos tanto folklóricos como clásicos. Según Boal, “nada de lo humano le es ajeno al pueblo, a los hombres”. El teatro popular no está en contra de ningún tema, se opone a la manera no popular de presentar los temas. La manera popular es la que tiene la perspectiva de transformación.)
- 2) Un espectáculo es “popular” en cuanto asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que en él aparece -las relaciones de los personajes, etc- aunque se dé para un solo espectador o aunque su destinatario no sea el pueblo. Y con esta categoría Boal se acercó a todos los profesionales, artistas independientes, que actuaban para la burguesía. Y que este tipo de espectáculo de perspectiva popular sirve en un principio para agudizar las contradicciones de las clases dominantes. Este tipo de teatro, dice el autor, se contrapone a los medios de información sometidos a la burguesía y a los medios oficiales ofreciendo información del pueblo a la clase media. Ilustran esta categoría dos tipos de contenidos, implícito y explícito. El teatro implícito es aquel en el cual no se revela de inmediato, en forma evidente, el verdadero significado de la perspectiva popular. Constituyen lo que comúnmente se llaman obras de “denuncia”. El teatro de contenido explícito es poco valorado, por los problemas que ocasiona su presentación, como ocurre cuando la perspectiva del pueblo se muestra abiertamente.
- 3) Esta es la categoría que se encuentra respaldada y patrocinada por las clases dominantes, con el fin de moldear la opinión pública, en realidad nada tiene de popular. En esta categoría, señala Boal, el pueblo es víctima del proceso, aun cuando se utilice todo un aparato masivo de difusión. En estas series el pueblo siempre está presente, pero en forma pasiva y subalterna. Esto permite que se produzca una penetración ideológica que es la que le da el carácter político a la escena.
- 4) Boal identifica esta categoría a partir de 1968 cuando los espectáculos “populares” se volvieron impracticables, salvo aquellos que tenían rasgos “antipopulares”. Y aquí nace la necesidad en la que el mismo pueblo hiciera teatro y no se dedicara solo a recibirlo o consumirlo. En el teatro periodístico el pueblo es agente creador, es activo: produce teatro. Este tipo de teatro ha intentado popularizar “los medios de hacer teatro” para que el propio pueblo pueda servirse de ellos y hacer su propio teatro. El primer objetivo entonces, es devolver el teatro al pueblo. El segundo busca desmitificar la pretendida “objetividad” del periodismo, mostrando que toda noticia publicada en un diario es una obra de ficción al servicio de la clase dominante.

El Teatro del Oprimido cuestiona al mismo teatro. Las epistemologías latinoamericanas y el teatro social cuentan con una identidad que proviene de la corriente de la Pedagogía del Oprimido.

Podemos pensar que el Teatro del Oprimido es una reivindicación del arte en los campos de la comunicación y la educación, construyendo así una técnica poco explorada y cuestionada por la transgresión a lo tradicional que significa, por representar una resistencia a distintas formas de hegemonía transformando situaciones de opresión.

El Teatro del Oprimido es una estrategia comunicativa y pedagógica, desde el teatro, creada por el escritor, dramaturgo, actor y director de teatro Augusto Boal en la década de los 70, a partir de las tesis de la Pedagogía del Oprimido del también brasileño Paulo Freire y de los postulados del Teatro Épico de Bertolt Brecht (Villegas, 2005, p. 177). Como en la pedagogía de Freire, esta estrategia no consiste en una pedagogía para el oprimido, sino que por el contrario, es una pedagogía desde él; es decir, las personas construyen su realidad a través de las circunstancias que genera el devenir cotidiano. Los textos que el individuo construye le permiten reflexionar y analizar el mundo en el que vive, pero no para adaptarse a él, sino para transformarlo (Freire, 1975, p. 150).

El contexto socio histórico que produjo este método ayuda a comprender esta propuesta. Augusto Boal nació en Río de Janeiro el 16 de marzo de 1931. Según cuenta en su autobiografía (Boal 2000), durante la adolescencia convivió con los obreros que hacían de la panadería de sus padres un punto de encuentro antes del trabajo. Las conversaciones entre esos trabajadores ayudaron a construir la visión del joven Boal sobre la realidad brasileña, visión que lo ingresaría en la historia del teatro en la década de 1960, con su contribución en la creación de una dramaturgia genuinamente brasileña.

En este periodo, el teatro que se hacía en Brasil, salvo rarísimas excepciones, seguía la moda europea, y los textos nacionales eran considerados “plagas” de taquilla, montajes condenados al fracaso. Boal se dedicó a investigar caminos propios de la actuación y a desarrollar textos inspirados en la realidad brasileña, para producir algo que no fuera copia europea y que significara una resistencia creativa al conformismo y servilismo artístico. El Teatro de Arena de São Paulo, del que fue director, se convirtió en referente nacional por la innovación que representó tanto en la dramaturgia como en la dirección.

En esa época, el profesor Paulo Freire innovó los procesos de alfabetización popular en Brasil, con base en el principio de que la lectura del mundo precede a la lectura de la palabra. El método de Freire encaraba al educando como productor activo y autónomo de conocimiento. El año 1964 trajo consigo la dictadura militar, que instauró un régimen político autoritario y sanguinario, basado en persecuciones, encarcelamientos, asesinatos y desapariciones. En ese contexto Freire fue considerado traidor y debió exiliarse en Chile, desde donde trabajó y ejerció influencia en los procesos pedagógicos en toda América Latina. Allí lanzó el libro Pedagogía del oprimido.

Ernani Maria Fiori (1994) señala que el método de alfabetización facilita a los individuos el proceso de aprender a escribir sus propias vidas. Los individuos son tanto protagonistas como testigos de sus historias.

Según Freire el conocimiento es problemático porque, sobre todo, las personas tienen que darse cuenta de que saben muy poco sobre ellas mismas. El ser humano no puede delegar en los otros y las otras la búsqueda sobre su identidad, su historia concreta, porque de esta manera estará sometido a la opresión. La opresión acontece cuando otras personas están haciendo nuestra historia. Freire (1979) señala que la historia es el tiempo de los acontecimientos humanos, hecha por las personas que al mismo tiempo se hacen en ella. A partir de aquí el pedagogo desarrolla la teoría de la concienciación como mirada crítica hacia nuestra vida y como compromiso histórico.

El teatro de Boal y la pedagogía de Freire, por caminos distintos, alientan al oprimido a construir su propia visión del mundo y a tener una experiencia estética original e inclusiva, para que pueda liberarse de la dominación del opresor. Sin embargo, al tiempo que ambos desarrollaban su trabajo, los regímenes dictatoriales se extendieron por toda América del Sur y empezaron a cooperar entre sí.

El Teatro del Oprimido podría ser llamado “teatro del diálogo”, ya que promueve el intercambio de experiencias entre actores y espectadores, a través de la intervención directa en la acción teatral, para conducir a un análisis de la estructura de los conflictos que se abordan o se intentan representar. A partir del juego teatral, los participantes expresan ideas y emociones, y son alentados a escuchar al otro y a concentrarse en la percepción de diferentes perspectivas sobre una misma realidad. Ese diálogo teatral busca presentar el proceso de reflexión sobre las implicaciones sociales que influyen o determinan la realidad representada, y las posibles estrategias de actuación para su transformación. Para entender esto podemos mencionar por ejemplo, la muestra de Teatro Foro que realizó el grupo Ma(g)dalenas Rosario en agosto de 2021: la escena de teatro foro se construyó a partir del trabajo grupal realizado en el Laboratorio Magdalena (el cual abordaremos en el siguiente capítulo con mayor profundidad) en base a lo trabajado por el grupo de mujeres que participó del mismo; en la escena se mostraba la asimetría de poder en una organización sindical entre compañeros varones y compañeras mujeres mostrando la dificultad de las compañeras para hacer escuchar sus ideas y propuestas, una vez expuesta la escena a los espectadores las kuringas abrieron el diálogo con el público con preguntas disparadoras para analizar lo que se vio en el escenario, luego se invitó a quienes expusieron su análisis a intervenir en la escena como un actor/actriz más y proponer la posible solución o transformación de la escena.

El Teatro del Oprimido se inscribe en el campo de la Comunicación-Educación porque permite la democratización del pensamiento, el intercambio y el diálogo de ideas para llegar a acciones concretas en pos del objetivo último: que el acto que transforma la realidad en escena, resulte un ensayo para transformar, también, la realidad fuera de escena. En este sentido, el Teatro del Oprimido y su metodología tienen una perspectiva liberadora, en la que se pueden abordar las diferencias y la exclusión social; la dialéctica permite un análisis de la práctica y una elaboración teórica permanente, de manera sistemática, ordenada y progresiva que sigue el ritmo de los participantes. Aporta, además, la pedagogía de la

pregunta que rompe con la modalidad tradicional que se ha venido impartiendo: la pedagogía de la respuesta. Tenemos entonces que el Teatro del Oprimido representa una comunicación horizontal y dialógica que permite hacer evidentes problemáticas sociales a partir de una puesta en escena en la que se representa una situación que denota la inequidad, la relación opresor/oprimido, pero no con el fin de acentuarla, sino para ponerla en cuestión, para exponerla a la reflexión y para plantear alternativas de transformación o de descarte del conflicto. Siendo así, la situación de opresión se convierte en dramaturgia pues de otro modo, este ejercicio se quedaría en mera terapia, y aunque es claro que el arte es terapia, también lo es, que ese no es el objetivo principal de este tipo de Teatro. Precisamente parte de su filosofía radica en que a pesar que las situaciones de opresión causen sufrimiento y dolor, los participantes sean capaces de divertirse con ello, generando alternativas de vida desde una dramaturgia compartida y en aras de la emancipación.

Una propuesta sencilla y a la vez compleja, es repensar la forma más elemental de comunicación: el diálogo. Por eso el reto que tiene el Teatro del Oprimido es el de comprender la comunicación desde una perspectiva relacional, un proceso de diálogo y participación democrático que se da a partir de relaciones recíprocas entre interlocutores que actúan alternativamente como emisores y receptores desde formas teatrales alternativas, ya sea por su forma o por su contenido. Y comprender que vale la pena hacerlas visibles y legitimarlas socialmente por su capacidad de transformación en los imaginarios sociales y por su valor comunicativo. Los sentidos políticos y estéticos se expresan a partir de discursos polisémicos, que no siempre responden a estándares académicos ni son homogéneos, sino que por el contrario, lo que buscan son rupturas con los lugares comunes y desnaturalizar los pensamientos implantados desde la herramienta de la creatividad.

Así, los recursos teatrales son formas de enunciación que deconstruyen, desestructuran, y muchas veces contrarían lo que dicen los medios masivos. En este orden de ideas, desde el Teatro del Oprimido se proponen otros órdenes alternativos y se rescatan otras formas de relaciones que se han perdido en la contemporaneidad, como la de la comunicación directa, cara a cara, con el vecino, una comunicación popular que no produce dinero, con poco público y que subvierte el orden con la idea de provocar a las personas, más aún cuando el teatro es, como el que trabajamos en esta investigación, hecho por la gente.

Y, aunque pareciera que el arte aún cuenta con cierta autonomía, por sus modos de acción dentro del campo de los bienes simbólicos, muchas veces se instala en el sistema reproduciendo los mecanismos estructurales de opresión. El Teatro del Oprimido podría ser un espacio de (re)construcción de lo social, partiendo desde la facultad de escuchar las prácticas sociales, en las cuales se basa y a las cuales, en muchos casos, ha logrado transformar, dado a que además de una forma de arte es una práctica comunicacional y educacional, así como un fenómeno que se reconfigura con la evolución de la sociedad.

De acuerdo con Lola Proaño, en el Teatro del Oprimido “corporiza la voz de grupos que se sienten marginados, expresa una visión del mundo alternativa y no obedece a los parámetros políticos y sociales contemporáneos del neoliberalismo en su organización” (Proaño, 2013, p. 24). El Teatro del Oprimido se constituye como una alternativa para el desarrollo social y humano para los individuos que serán agentes de su propio desarrollo, basado en los mismos principios del oprimido de Freire (Freire, 1996).

Boal señala que somos todos y todas actores y actrices: incluso los actores y las actrices y el teatro se puede hacer en cualquier lugar, paradójicamente, incluso en el teatro. Además somos todos espect-actores y espect-actrices cuando actuamos y cuando nos observamos en la acción transformadora. Su concepto de la espect-actriz y del espect-actor tiene origen en el desarrollo de una técnica teatral llamada el Teatro Foro (Boal, 2004). En este tipo de teatro, todos tenemos la capacidad de poner nuestro cuerpo poético en acción (retomando a Dubatti). Esta técnica forma parte del arsenal del Teatro del Oprimido y permite la creación colectiva de la obra que presenta un problema, un conflicto social. En palabras del autor:

“Cuando termina la presentación se pregunta a los participantes si están de acuerdo con la solución presentada. Evidentemente dirán que no. Se explica entonces que la escena se representará una vez más, exactamente de la misma manera que la primera vez. Pero esta segunda vez, cualquier participante de la platea tiene derecho a sustituir a cualquier actor y conducir la acción en la dirección que a él le parezca más adecuada. El actor sustituido aguarda afuera, pronto para reintegrarse en el momento en que el participante dé por terminada su intervención; los demás actores tienen que enfrentar la nueva situación creada, examinando “en caliente” todas las posibilidades de la nueva propuesta ofrecida” (Boal, 1974, p. 38).

El Teatro de los Oprimidos y las Oprimidas en sus diversas técnicas nos permite el reconocimiento de las relaciones de poder existentes en nuestra sociedad y en una comunidad determinada. Es por eso que podemos aproximarlos al concepto de poder de Michel Foucault (1970/1979) y Judith Butler (1988, 2001), porque permite analizar, cuestionar y transformar los mecanismos de dominación.

Siguiendo a Foucault, según el cual el poder no se tiene, sino que se ejerce, todos podemos en diferentes momentos ser oprimidos u opresores. En esta comprensión dinámica del poder, existen tácticas y estrategias (Foucault, 1970/1979) que inciden en protagonista y antagonista, y que pueden subvertirse. El autor sostiene que las fuerzas hegemónicas y contrahegemónicas existen en movimiento constante y la resistencia se manifiesta en expresiones más pequeñas e individuales de micropoder.

El Teatro de los Oprimidos y las Oprimidas es una forma de visibilizar los mecanismos psíquicos del poder, las dinámicas de poder y de fomentar la resistencia y la agencia (Butler, 2001). Siguiendo con esta autora, ella afirma que en la teoría feminista, la consigna “lo personal es político”, implica una expansión dialéctica entre ambas esferas (personal y política) y ha permitido comprender cómo las estructuras sistémicas, a nivel político y cultural, se actúan y reproducen en actos y prácticas individuales, y cómo el análisis de situaciones supuestamente personales se aclaran al ubicarlas en un contexto cultural más amplio y compartido (Butler, 1988, p. 522). Este concepto podemos vincularlo con la práctica llevada a cabo por el Teatro de los Oprimidos y las Oprimidas siendo su característica principal basarse en situaciones de la vida cotidiana de los y las participantes, indagando acerca de los roles que son ocupados por estos y el por qué.

Augusto Boal en su libro "La Estética del oprimido" nos plantea que existen dos formas de pensar: el Pensamiento Simbólico y el Pensamiento Sensible. Debemos tener en cuenta que no se piensa sólo con palabras, ya que también pensamos con imágenes y sonidos aunque de forma subliminal, inconsciente, profunda.

Es, en palabras del autor, el Pensamiento Sensible que produce arte y cultura, esencial para la liberación de los oprimidos ya que amplía y hace más profunda su capacidad de conocer.

Me interesa citar al autor que nos muestra la importancia que como ciudadanos y como artistas por vocación o profesión debemos entender que, únicamente a través de la contracomunicación, de la contracultura de masas, a favor del diálogo, de la creatividad y de la libre producción y transmisión del arte, del pleno y libre ejercicio de las dos formas humanas de pensar, será posible la liberación consciente y solidaria de los oprimidos y la creación de una sociedad democrática, verdaderamente democrática.

Cabe destacar que el objetivo primario del Teatro del Oprimido no es ofrecer a la gente el acceso a la cultura, como se suele decir, como si la gente no tuviera su propia cultura o no fuera capaz de construirla. En el diálogo con todas las culturas, el Teatro del Oprimido y las Oprimidas lo que busca es estimular la cultura propia de los segmentos oprimidos de cada pueblo. La *multiplicación de los artistas*: gente en transformación que desea transformar.

3. Estéticas Feministas para la liberación

“A partir de aquí, no se camina sola. Vuelo es cooperación. Y el acto de parar integrar ha de seguir. A partir de aquí, el conflicto es semilla. Divergencia es proceso. Sororidad es inspiración. Comunidad es método.”
Bárbara Santos

3.1 Teatro de las oprimidas y la Red Ma(g)dalenas

En palabras de Bárbara Santos (2020) el Teatro de las Oprimidas nació de la necesidad y el deseo de ampliar las posibilidades de actuación, de ser conscientes al mirar hacia los lados y ver cuerpos masculinos blancos ocupando casi todos los espacios de visibilidad, de prestigio y de poder. Surgió como resultado de la urgencia en desarrollar procesos de representación teatral que no culpabilicen a las mujeres, no individualicen la escenificación de los conflictos que las desafían.

Se busca a través de este teatro superar el individualismo en el abordaje escénico evitando responsabilizar a la protagonista (como manifiesta la autora que sucedía en presentaciones de Teatro del Oprimido) y problematizar entonces la estructura social que limita (y muchas veces impide) elecciones personales.

“Descubrirse feminista es un proceso arduo, lento, que precisa de espacio y tiempo. Especialmente para mujeres como yo, que estuvimos por décadas obstruidas por la basura antifeminista ampliamente diseminada en la sociedad, con el objetivo de ocultar, confundir y escamotear la obvia necesidad de una actitud feminista ante tal tamaño de injusticia de género (...) Las estrategias patriarcales que naturalizan el machismo, el sexismo y la violencia machista, son difundidas y practicadas en los más diversos espacios sociales, inclusive en el mundo de practicantes de Teatro del Oprimido, donde esas estrategias muchas veces, aparecen de forma tan sofisticada que llega a dificultar la identificación y el combate de las mismas” (Santos, 2020:22)

A partir de los interrogantes que surgen entre estos grupos de mujeres participantes de movimientos mixtos del Teatro del Oprimido, comienza el trazado de un camino que llevaría a la construcción de una estética propia.

Los territorios exclusivos para ser habitados por las mujeres se encuentran, frecuentemente relacionados al trabajo doméstico, a la belleza, a la familia. Fueron la cocina, los salones de belleza, las plazas con hijes, y otros encuentros similares (dependiendo de la clase social o de la región del mundo donde viven), los espacios de reunión entre mujeres.

Santos nos plantea que en esos espacios concretos, con tiempo determinado, se crean territorios socioculturales de “autonomía” momentánea que funcionan como trampa y naturalización de opresiones.

¿Existe una única femineidad? ¿Cómo se ha constituido el ser mujer desde los canales estéticos? ¿Cómo esta ideología por muchos años ha relegado la presencia de la mujer a ámbitos del cuidado, de lo doméstico, del entorno familiar? ¿Cómo la violencia hacia la mujer ha sido normalizada por la mayoría de la sociedad? Estas y otras preguntas se buscaron responder o, mínimamente encontrar pistas para responderlas y así nace el Laboratorio Magdalena.

¿Por qué sólo entre mujeres? La creación de un espacio exclusivo surge de la percepción de que ese tipo de búsqueda debía ser hecho entre mujeres, en sororidad. Esa posibilidad de reflexión, de sacar la voz, no se hubiese generado en un espacio mixto, porque para las mujeres las principales opresiones vienen de la mano de los hombres, que son sus parejas, jefes, compañeros de la universidad, de trabajo u organización de vecinos, amigos, ex-parejas, padres, tíos, abuelos, entre otros.

En su hipótesis inicial, una mujer podría servir de espejo para la otra. Mirándose en las miradas de otras mujeres sería más fácil ver nuestras propias miradas. Entendiendo la historia de otra, sería posible entender nuestras propias historias y a nosotras mismas como protagonistas.

Comienzan, a consecuencia del objetivo primero del TO -el de la multiplicación-, a llevarse a cabo diversos Laboratorios en todo el mundo. Tanto es así que llega la invitación a compañeras militantes activas del GTO en Rosario, para participar de uno de ellos que se realizó en 2010 en Buenos Aires. Según Ghandari -compañera de la Red de Magdalenas Rosario y una de las que comenzó con la multiplicación aquí en nuestra ciudad- aquel, fue un “momento bisagra en su vida”, ya que sostienen que el Laboratorio ha sido el primer paso para comprender la importancia de crear espacios de resistencia y de creación colectiva para la transformación social. Es menester para el Teatro de las Oprimidas que todas las identidades tengan la posibilidad de reconocer las opresiones a las que se encuentran sometidas, y a partir de allí la creación de espacios de discusión dentro de los multiplicadores del TO para que se incluya la perspectiva de género en las intervenciones, ya sean mixtas o no.

Si bien la Red de Ma(g)dalenas Internacional o el Grupo de Teatro del Oprimido existen y son espacios de militancia, construcción y compromiso, su búsqueda es compartir con la mayor cantidad de personas las herramientas que brinda el TO, que puede ser aplicado en cualquier espacio y no necesariamente uno escénico. El TO puede ser -y es- aplicado en el aula, en una organización o en cualquier comunidad que busque transformar su realidad.

¿Por qué el Teatro de las Oprimidas o el Teatro del Oprimido, o de les Oprimides, posibilita la construcción de comunicación popular/educativa?

Como he mencionado anteriormente, esta práctica teatral está íntimamente relacionada con la pedagogía del oprimido por lo que tiene una tarea educativa, una búsqueda por construir las herramientas necesarias para la liberación. Y es, en esa tarea de multiplicación, construyendo contrahegemonía, donde encontramos la respuesta.

¿Qué herramientas utiliza el Teatro de las Oprimidas? En sus laboratorios a través del juego teatral, tal como sucede en el Teatro del Oprimido, buscan descubrir las diversas opresiones que sufre el colectivo con el cual se trabaja, en este caso personas percibidas como mujeres.

El Teatro del Oprimido y de las Oprimidas maneja un enfoque emancipador y no reproductor de una cultura dominante. Es así que priorizando siempre la experiencia subjetiva de cada participante, se constituye a través del cuerpo, la palabra y la mirada compartida, una nueva forma de resistir. Entendiendo que para todo proceso revolucionario es necesario modificar las bases culturales de una sociedad.

En este sentido retomo a Bourdieu y su concepto de habitus, el autor nos plantea que el habitus se aprende desde el cuerpo mediante un proceso de familiarización práctica, que no pasa por la consciencia. Es entonces desde el cuerpo donde se debe empezar a trabajar para hacer conscientes las opresiones que reproducimos y sufrimos.

El estudio del cuerpo como objeto central en ciencias sociales se inicia en el seno de la antropología. Esta perspectiva corporal se encuentra mayormente en los estudios sobre teoría social del cuerpo (Turner, 1994) o en el trabajo de otros autores como M. Mauss, M. Foucault y P. Bourdieu, donde el cuerpo y la corporalidad se convierten en la unión entre estructura y acción, y se sitúan en el centro de la reflexión social y antropológica. M. Mauss, en sus estudios propone una nueva lectura del cuerpo explicando que las técnicas corporales no son sólo un hecho de cultura, sino una dialéctica continua. El cuerpo social, definido como una determinada visión del cuerpo desde la sociedad, y la experiencia personal y física del cuerpo mantienen un continuo intercambio, de modo que uno refuerza y reproduce las categorías del otro y viceversa.

En este sentido, el Grupo de Ma(g)dalenas, sostiene en sus discusiones teóricas que es menester para la liberación de las mujeres entender qué es el patriarcado, la discriminación por etnia y clase, desde la propia experiencia corporal; poniendo en juego el cuerpo.

La herramienta del laboratorio Ma(g)dalena permite una comunicación desde el lenguaje sensible y simbólico, superando barreras de desigualdad y buscando recuperar las capacidades expresivas que van más allá de la palabra. De esta manera se crea un diálogo colectivo independiente de la clase social, nivel educativo, etnia y cultura a la que pertenezcan. A través de esta herramienta las mujeres pasan a ser protagonistas con la voluntad de cambiar sus situaciones de injusticia. Se les propician espacios de participación desde una lógica horizontal, creando un propio lenguaje accesible e incluyente para las mujeres, en particular para aquellas provenientes de sectores socioeconómicos históricamente excluidos. Así las propias mujeres serán las actrices principales de sus decisiones y acciones.

En juegos para actores y no actores, Augusto Boal y Merlino (2008) explican que las técnicas del Teatro del Oprimido comprenden una serie de ejercicios y juegos teatrales: los ejercicios designan todo movimiento físico, muscular, respiratorio, motor, vocal, que ayude a quien lo hace a conocer mejor y reconocer su cuerpo, sus músculos, sus nervios, sus relaciones con los demás cuerpos, la gravedad, objetos, espacios, dimensiones, volúmenes, distancias, pesos, velocidad y las relaciones entre esas fuerzas. Los juegos teatrales, en

cambio, tratan de la expresividad de los cuerpos como emisores y receptores de mensajes, son un diálogo, exigen un interlocutor/a, por medio de ellos se analizan las opresiones, injusticias sociales y las relaciones de poder, así como brindan posibilidades para generar un cambio desde lo personal hacia lo político, pues evidencian las realidades políticas incrustadas en las historias personales.

La búsqueda a través de lo lúdico, del juego y la acción corporal es activar la creatividad, que es la facultad de crear, fundar e inventar. Por consiguiente, la podemos relacionar con la originalidad, la transformación, la imaginación, la posibilidad de romper con los moldes, con lo preestablecido, comprender la realidad para desestructurar y luego reestructurar de manera diferente. Crear implica arriesgarnos, comprometernos, aventurarnos para encontrar algo nuevo, distinto. De este modo, crear es transformar. La facultad de crear no es exclusiva de los artistas, es un atributo que poseen hombres y mujeres de transformar lo dado; y es necesario que el entorno estimule la capacidad creativa de cada persona. La actividad lúdica predispone a la persona a crear, a descubrir, quitar el velo de lo aparente, a producir cambios, a ser protagonista, a transformar la cultura. Para crear se requiere vivencia, pero esta no es suficiente si no está unida a un proceso de reflexión que permita procesar los actos y las ideas.

“El juego consiste, en experimentar el contacto con los objetos externos, en probarlos, utilizarlos, interiorizar los aspectos materiales y afectivos y finalmente, en adquirir su dominio... En la gran variedad de las formas de juego, se introducen poco a poco las características de la simbolización”. (A.Anzieu, C.Anzieu-Premmereur y S.Daymas, 2001, 20).

“Quien juega puede crear y recrear incesantemente su experiencia, la relación con los otros, la lengua, los aprendizajes, los objetos. Así el sujeto enriquece una y otra vez su realidad psíquica, y su relación con el mundo... Por esto, el jugar es en sí mismo liberador y terapéutico. Es el hacer creador, siempre singular.” (C.Baraldi, 1999)

3.2 De la opresión que me habita a la expresión que me activa.

Una de las búsquedas del Laboratorio Ma(g)dalena es, además de identificar las opresiones internalizadas, avanzar en sacarlas a la luz en pos de trabajar desde una perspectiva contextual y colectiva.

Esta búsqueda, como mencionamos anteriormente, se hace de las herramientas de Teatro del Oprimido, del Arcoíris del Deseo para crear un espacio de (des)construcción, reflexión y transformación desde la actividad lúdica y artística.

Es así que comprendiendo el rol del juego y la acción corporal, Barbara Santos nos expone que el Laboratorio Ma(g)dalena se encuentra dividido en cinco actos:

- 1. Mujeres heredadas:** Imágenes insertadas en la conciencia de la mujer. El objetivo de esta primera parte es tomar conciencia de los modelos ancestrales que anidan aún hoy en el "ser mujer".
- 2. Mujeres Reforzadas:** Imágenes reforzadas social y culturalmente. El objetivo de esta segunda parte es vivenciar a través del teatro nuestro proceso de socialización como mujeres y el refuerzo a este modelo hegemónico a través de los medios de comunicación.
- 3. Autoimagen de mujer:** las imágenes que me constituyen. El objetivo de esta tercera parte es preguntarnos quiénes somos como mujeres y encontrarnos en la otra, en un proceso en el que tomemos conciencia de que una mujer es espejo de la otra.
- 4. Desmecanizando Mujeres:** Desvendar/develar las contradicciones. El objetivo de esta cuarta etapa es que, tras abordar de dónde venimos y los motivos, nos centraremos en el presente para identificar las opresiones vividas en nuestro cotidiano. El grupo funcionará como caja de resonancia, lo que nos permitirá colectivizar las opresiones individuales que trabajemos.
- 5. Mujeres Ma(g)dalenas,** en esta última fase convertimos en protagonistas de nuestras historias, colectivizarlas socialmente a través del teatro y buscar alternativas de cambio.

Desde el enfoque donde las mujeres son el centro, en los actos anteriores se promueve la reflexión sobre el poder, la subordinación y las opresiones de género, lo que provoca que los aspectos políticos tomen fuerza, apuntando y generando -frente a situaciones concretas- un deseo de incidencia colectiva, cambio de esquemas o estructuras sociales, culturales o políticas para lograr el pleno goce de sus derechos.

Barbara Santos (2020) explica que en el Laboratorio se utiliza:

1. Teatro Periodístico: es un teatro de urgencia, nace en plena dictadura militar como instrumento de concienciación y educación. El objetivo de la técnica es discutir noticias que se dicen imparciales develando la manipulación. Este tipo de teatro dispone de herramientas como son: **Improvisación** (lectura de la noticia mientras se improvisa con el público una escena y así se desarrolla dramaturgia simultánea, reconstruye la verdad a partir de la acción de los actores y las actrices); **Lectura simple** (leer la noticia sin opinión, ver donde está situada en el periódico, cómo es el titular, como capta la atención); **Lectura con ritmo o rítmica** (encontrar ritmo para revelar la opresión, leer la noticia con un ritmo subrayando un elemento crítico de a noticia: la repetición de la palabra clave para deconstruir la noticia); **Lectura**

cruzada (cruzar noticias que aparentemente no tienen nada que ver, existe una contradicción entre dos noticias: una dominante y evidente, y otra crítica que se debe buscar para contestar); **Acción paralela** (una persona lee una noticia mientras el grupo va representando revelando la opresión, la escena muestra la verdad detrás de la noticia); **Lectura con refuerzo o eslogan** (sumar cosas que refuerzan, otras noticias, canciones populares o publicitarias, mezcla un eslogan publicitario con la noticia, con el fin de que sea más impactante); **Lectura Histórica** (investigación histórica, se muestra algo similar a la noticia que ya pasó en otro sitio o lugar).

2. **Teatro Imagen:** una modalidad del teatro del oprimido en el que no está permitido utilizar la palabra. Este método tiene como objetivo ayudar a los participantes a pensar y a expresarse en imágenes, a debatir sus problemas sin necesidad de utilizar la palabra, sirviéndose solo de sus propios cuerpos y de objetos. Se organiza elaborando con los cuerpos de los participantes, sin palabras y sin movimientos, como una escultura, una imagen de una opresión real que exista en la comunidad en la que se realiza la sesión (lo que se llama imagen real), se construye la imagen de lo que se desearía que pasara (imagen ideal), y se vuelve a realizar una imagen que explique cómo se puede pasar de una a otra (imagen tránsito).
3. **Arco Iris del Deseo:** El autor parte de la hipótesis de que la opresión, en muchas ocasiones, se encuentra principalmente en la cabeza de cada persona, a pesar de que los verdaderos cuarteles de represión policial estén afuera. El arco iris del deseo presenta una parte teórica, donde Boal explica su experiencia de trabajo en talleres teatrales y centros clínicos y otra parte eminentemente práctica donde, mediante la exposición y ejemplos de técnicas prospectivas, introspectivas y de extraversión, quien lo lea encuentra los ejercicios que le permiten enfrentar sus propios miedos y prejuicios internos causantes en muchos casos de las opresiones más esquivas a un primer análisis -como pueden ser la soledad, el miedo al vacío, la incapacidad para comunicarse, por citar algunas- pero no por ello menos importantes. Las técnicas que propone Boal resultan, según su propia experiencia, una forma eficaz de liberar al actor o la actriz.
4. **Teatro Foro:** consiste en la representación teatral de una problemática social, seguida de un foro en el que el auditorio interviene para solucionar el conflicto, transformando al espectador en espectactor, probando en escena sus posibles soluciones.
5. **Estética del Oprimido:** propone la creación de espacios que promuevan la liberación conciente de los peligros de estética del opresor. Por lo tanto, sostiene la interdependencia y la articulación entre el pensamiento sensible y el pensamiento simbólico para la producción de conocimiento. Y estimula la reapropiación de los canales de comunicación e interacción con el mundo (sonido, imagen y texto) para la representación estética de las percepciones críticas y autónomas. Este proceso estético requiere que el sujeto se aleje del objeto observado, trate de entenderlo desde su propia perspectiva para expresar y registrar esta percepción en su creación: dibujo, pintura, fotografía, danza, poesía, música, imagen, escena, etc.

y otras técnicas teatrales para estimular a las participantes a reconocer y desvelar sus opresiones y, en particular, a analizar sus posturas dentro de ellas. Y es a través del cuerpo que desarrollaron la reflexión de los temas.

Para comprender el proceso de estos Laboratorios -y del TO en general- es necesario entender el rol de la Kuringa, la persona que guía el juego teatral. Es una agente de cambio, que facilita las condiciones para que seamos conscientes de las limitaciones que tenemos a causa de las opresiones tanto internas como externas. Su función va desde la identificación y representación estética del conflicto, hasta la facilitación de la discusión de las estrategias que posibiliten la transformación de la realidad. Ayuda a las personas a descubrir sus potencialidades, a expresar sus ideas y emociones, a analizar sus problemas y a buscar alternativas; abriendo espacios de reflexión y de acción. (Puga, 2012). En Grupos de TO mixtos se daba la situación que -en general- quienes ocupaban este rol eran varones cis, lo cual dificultaba el trabajo de identificación de opresiones relacionadas al género, por más progresista que fuera el compañero kuringa.

La historización de cómo se gestó y se fue constituyendo la Red de manera internacional es muy bien expuesta en el libro de Barbara Santos, lo cual constituye un acercamiento fundamental para entender el hacer de este colectivo feminista, que busca la transformación del mundo desde el arte y la participación activa de los colectivos oprimidos. Susana Chiarotti Boero en el prólogo del nombrado libro expone que, siguiendo las enseñanzas de Augusto Boal “nombrar importa”, las Magdalenas se asumen artistas, activistas y feministas y se permiten revisar los pilares de la cultura patriarcal, incluyendo los mitos fundacionales de la cultura judeo cristiana, el discurso de los medios de comunicación y los que se diseminan a través de la publicidad.

3.3: La Red en Rosario

La Red Ma(g)dalena nace en Rosario, según Gandhari quien es fundadora del grupo en nuestra ciudad, en 2011. Ella era integrante del GTO Rosario (grupo mixto) y junto a otras compañeras mujeres son invitadas a un Laboratorio que se presenta sólo para mujeres; se realizó en la ciudad de Buenos Aires con mujeres de distintos puntos del país. Es a partir de ese momento que al llegar luego de esta experiencia enriquecedora, deciden multiplicar este trabajo y se lo presentan a las demás compañeras pertenecientes al GTO Rosario. Algunas continuaron trabajando en el grupo mixto y otras se abocaron solamente a la construcción de esta Red.

Seleccionamos como informante clave a Gandhari Benig⁷, Kuringa de Teatro de las Oprimidas e integrante de la Campaña por el derecho al Aborto. Comenzó su formación en teatro del oprimido en 2007, formando parte del GTO Rosario, 5 años, en 2011 multiplicó junto a otra compañeras el laboratorio, conformando el grupo Magdalenas Rosario.

Gandhari nos cuenta que en Mayo de 2011 realizan el primer Laboratorio en la ciudad de Rosario, la convocatoria a este tipo de encuentros es abierta “para mujeres sin experiencia, sin ninguna pretensión más que sean mujeres que quieran trabajar a través de las herramientas estéticas que tienen los Laboratorios; porque tiene música, poesía, escena de Teatro Foro, pero es mucho más que eso. Es atravesar las etapas de tu vida, de dónde venís, quién sos hoy, qué querés cambiar, entonces no se requiere más que una mujer con ganas de hacerlo” (fragmento entrevista a Gandhari).

Al consultarle por la participación de otras identidades que no sean sólo mujeres cis, me comenta que Rosario fue pionera ya que en el grupo contaban con la presencia de una compañera perteneciente al colectivo LGBTQI+, ellas entienden que la constitución de la Red se encuentra en constante movimiento. El primer manifiesto deja expresado que era sólo para mujeres, pero luego a partir de la participación de otras identidades se comienza a dar la discusión de cómo incluirlas sin dejar de ser un espacio de construcción feminista y sin abrirle las puertas a los varones cis. En un segundo manifiesto surgió el decir “mujeres y personas socializadas como mujeres” pero eso también abrió nuevos interrogantes.

Cabe destacar que en cada Laboratorio se pueden dar distintos grupos de trabajo como por ejemplo: mujeres negras, mujeres de pueblos originarios, mujeres con discapacidad, mujeres lesbianas, etc.

⁷ Actriz, payasa, psicodramatista, directora feminista, trabajadora de Arte en salud mental, Kuringa de Teatro de las Oprimidas, integrante de la Campaña por el derecho al Aborto. Creadora del laboratorio de COMICIDAD FEMINISTA, dirigió al grupo feminista Locas Margaritas y diversas intervenciones artísticas. Referente cultural del movimiento feminista de Rosario. Participó en diversos encuentros y festivales de la Red siendo parte activa desde sus inicios.

En la Red se generan espacios de creación pero también de discusión, y uno de los cuestionamientos fue: ¿quién va a ocupar los lugares de kuringa en estos encuentros? Por ejemplo, un encuentro de travestis, de trans, ¿son las mujeres que le deben decir qué hacer? No, es por eso que cuentan con una compañera travesti kuringa que trabajó con Susi Shock, durante el primer tiempo de pandemia, para ver de qué manera era posible adaptar el Laboratorio a mujeres travestis y trans, porque entienden que son ellas mismas quienes deben tomar la herramienta y hacerla propia.

Para comprender la aplicación de este tipo de Teatro en distintos espacios -ya sea Laboratorios, instituciones educativas o estatales- es necesario conocer algunos de los juegos y prácticas lúdicas que son llevados a cabo en los distintos actos mencionados anteriormente, los cuales se podrán encontrar en el Anexo III.

4. La experiencia:

4.1: Convivio vs. tecnovivio

Como ha sido mencionado en la Introducción, en Marzo del año 2020 nos encontramos con una nueva realidad obligada que si bien ha sido modificada, supuso un desafío para el desarrollo de distintas actividades históricamente conviviales.

Vamos a enfocarnos entonces, en este último capítulo, en las dificultades atravesadas durante la primera etapa del aislamiento social preventivo y obligatorio, en la imposibilidad del encuentro y la búsqueda para lograrlo a través de la virtualidad, y la diferencia en la aplicación práctica de Teatro de las Oprimidas por parte de la Red Ma(g)dalenas Rosario en la virtualidad y en la presencialidad posteriormente permitida.

Encuentro pertinente adentrarnos en el concepto de convivio y tecnovivio explicado por el autor Jorge Dubatti, quién hace ya dos décadas desarrolló la Filosofía del Teatro e investigó bajo el nombre de convivio “las relaciones humanas en reunión territorial, en el espacio físico y en presencia física, en proximidad, a escala humana, en, desde y con la “carne de mundo” (tomando la sabia expresión de Merleau-Ponty, 1985), sin mediación tecnológica (a través de instrumentos, máquinas) que permita la sustracción/desterritorialización de la presencia física de los cuerpos.”(Dubatti, 2021).

El autor plantea que a los estudios conviviales les interesa la afectación de los seres vivos, entre sí, en el espacio físico, la zona de experiencia y subjetivación que se produce en el encuentro territorial, la materialidad física de los cuerpos como parte y prolongación de dicho espacio, como acontecimiento fundante de la existencia. Y nombra tecnoviviales a las relaciones humanas a distancia, desterritorializadas a través de una intermediación tecnológica que permite la sustracción de la presencia física del cuerpo viviente en territorio y la sustituye en el contacto intermediado con el otro por una presencia telemática y/o virtual, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos y máquinas.

“Podemos hablar de una fecunda e incommensurable cultura convivial, que excede y antecede a las artes. Son casos de convivio el encuentro cuerpo a cuerpo en los territorios físicos de la naturaleza, las casas, las calles, los transportes, los bares y restaurantes, los mercados, etc.; las clases “presenciales”, las manifestaciones de protesta o adhesión pública en espacios públicos, los mitines políticos; las reuniones con los amigos para tomar mate, los asados, las fiestas de casamiento; los partidos de fútbol en la cancha, las misas en los templos, la atención a los enfermos en los hospitales; los acontecimientos teatrales en salas, espacios no convencionales o a cielo abierto, etc. Como ejemplos de la provechosa e inabarcable cultura tecnovivial, destaquemos el libro y los impresos (la cultura

de la reproductibilidad, en términos de W. Benjamin), la telefonía, el cine, la radio, la televisión, el video, la comunicación digital a través de las redes (e-mail, skype, twitter, facebook, instagram, blogs, etc.), así como el streaming, el youtube, entre muchas otras prácticas mediadas tecnológicamente que permiten la desterritorialización.” (Dubatti, 2021 : p.4)

En este sentido, se comprende que para el Teatro fue todo un desafío encontrarse con esta nueva realidad, a través de la pantalla, sin contacto entre los cuerpos y sin la posibilidad de habitar el espacio físico. Si bien el Teatro es en esencia convivial, se han encontrado estrategias para el desarrollo del mismo de manera tecnovivial, podemos mencionar las funciones que se han dado a través de streaming, plataformas teatrales -ya existentes anteriormente a la pandemia-, encuentros en Youtube o plataformas como Zoom y Meet.

Según desarrolla el autor, el tecnovivio (como lo indica su nombre) se funda en la tecnología, depende absolutamente de ella. El término convivio se diferencia de tecnovivio justamente en el prefijo de origen latino “con”, proveniente del “cum”, ligado a su vez al “sun/sum” griego (presente en bellas palabras conviviales como “simposio”). Si convivio expresa la idea de “vivir juntos” (reunidos territorialmente), tecnovivio implica vivir a través y en dependencia de las tecnologías.

Una precisión fundamental que evita confusiones propias del binarismo: no hay que identificar excluyentemente el tecnovivio con las tecnologías, ni pensar que en el convivio no las hay. Así como hay tecnologías del tecnovivio, también hay tecnologías del convivio. Son tecnologías del convivio las que se ponen en práctica para la esfera de la convivialidad: el diseño de los espacios y la distribución de artistas, técnicos y espectadores en la zona de acontecimiento territorial; la iluminación (con luz del día, velas, aceite, gas, electricidad, etc.); la seguridad, limpieza y administración; el diseño y empleo de maquinarias escénicas; la sonorización; la actuación, la dirección, la reescritura escénica de los textos, etc.

Podemos concluir que convivio y tecnovivio proveen matrices de acontecimiento. Para que haya convivio necesitamos, al menos, dos personas de cuerpo presente reunidas en territorio, interactuando en proximidad en el espacio físico. Para que haya tecnovivio, en dos variantes, no necesitamos sino una persona y una máquina, o al menos, dos personas a distancia, en vínculo desterritorializado por la mediación de las máquinas. Las combinatorias liminales de ambas matrices singulares de acontecimiento son, a su vez, numerosas, pero se plantea una limitación a la que referiremos: los vínculos entre convivio y tecnovivio no son simétricos, y ello justamente ilumina su diferencia de acontecimiento.

Es por eso que es interesante destacar que a la hora de hacer un registro fílmico y producirse la pérdida de la “unicidad del aquí y ahora”, quedan implicados o involucrados no solo los actores, artistas o performadores, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Ya que todos ellos son los que están compartiendo ese espacio/tiempo, ese aquí y ahora, ese acontecimiento, y forman parte de ese bucle de retroalimentación autopoiético.

Podemos determinar, siguiendo este camino y situándonos en nuestro objeto de estudio, que uno de los principales conflictos que se evidenció para la realización de intervenciones de Teatro de las Oprimidas en la virtualidad, es la capacidad de retroalimentación que se

produce en este tipo de teatro dónde se busca la participación activa de los especta-actores desde un rol que invite a la transformación escénica -si nos situamos en una presentación de Teatro Foro- o bien a la transformación del propio cuerpo y subjetividad desde los ejercicios teatrales trabajados.

El teatro no puede dejar de observarse en un mundo que se está desterritorializando. Existe una tendencia hacia su virtualización; el mundo virtual carece de territorio y por ende anula la posibilidad del acontecimiento teatral. La oposición se extiende a lo “que promueven las nuevas redes comunicacionales, televisión, internet, conexiones satelitales, chats [...] El teatro exige territorialidad, la reunión en un espacio geográfico real [...] en un centro territorial que preserva lo socioespacial contra lo sociocomunicacional.” (Dubatti, 2003, p. 41).

En el caso de la auratización la idea surge a partir de trasladar el concepto de Walter Benjamin, autor indispensable para definir lo aurático. Benjamin en La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica (1989), habla de las obras de arte que no se pueden distinguir entre una nombrada auténtica y otras nombradas copias, sino que se pueden seriar, reproducir técnicamente. Lo que ocurre cuando una obra original es sometida a un proceso de copia es un marchitamiento del aura; estas obras auráticas poseen algo intransferible que impiden ser reproducidas mediante algún proceso tecnológico. Siguiendo en esta línea podríamos pensar que en el modo tecnovivial se pierde el carácter ritual del arte, que por su unicidad se ligaba a la tradición, a su origen, a su autenticidad, su historia... con la multiplicación, se ganan copias pero se pierde el aura de la obra de arte única para siempre. Sobre esto, Augusto Boal reflexiona que el aura no se encuentra en la cosa sino en la mirada subjetiva, es la proyección que hace el observador sobre el objeto.

Cuando surge una mediatización de los cuerpos, surge el tecnovivio, que puede manifestarse en dos posibilidades: tecnovivio monoactivo y tecnovivio interactivo. El tecnovivio monoactivo se entiende en la ecuación hombre-máquina{hombres}. Detrás de la máquina con la que se relaciona el hombre se intuye que hubo implicación humana, pero no está presente el implicado, sólo está la máquina y el hombre, es decir, la televisión, el cine, la radio. Este mecanismo es unidireccional, de la máquina al hombre, y no en sentido inverso. La segunda variable es el tecnovivio interactivo, aquel que se entiende como hombre-máquina-hombre. La participación del acontecimiento exige al menos dos presencias, dos sujetos interconectados por máquinas, donde la afectación es multidireccional, es decir, el chat, las radiocomunicaciones, las videollamadas.

Decir que el teatro prescinde de la intermediación tecnológica es una falacia. No hay teatro posible sin intermediación tecnológica. La presencia y el uso de la tecnología para acceder al ente poético han estado presentes siempre. En el tecnovivio esa distancia es la más corta posible. Más aún, el convivio implica casi siempre parciales tecnovivios, o para decirlo de otra forma, presencias convivientes con segmentos tecnovivializados. Propongo un ejemplo: debido a mi astigmatismo uso lentes es por esto que mis ojos hacen uso de una mirada tecnovivializada, si me los levanto regresaría a lo que podríamos nombrar como una mirada convivial, el acto de tecnologizar mi visión genera una mayor distancia entre mi presencia convivial y las personas que me rodean, pero, en detrimento del convivio, me es mucho mejor tecnovivializarla, pasar la mirada situada en un ambiente convivial a través de un medio tecnológico; acortar la distancia de las presencias gracias a la tecnología.

El tecnovivio no desterritorializa, sino que evidencia la imposibilidad de compartir un solo territorio, al tiempo que posibilita su acercamiento, genera una conjunción territorial a partir de dos territorios. Cuando realizas una llamada por Zoom con alguien, creas por un instante un doble territorio. Lo exclusivamente virtual está desterritorializado y puede no ser real en tanto habita en la web, sin territorio, (en la nube por mejor metáfora), pero en nuestro objeto de estudio, en el fenómeno tecnovivial, solamente ocurre una instrumentación de lo virtual, desde lo real; dos sujetos reales que instrumentan el tecnovivio pero siguen construyendo una singularidad.

4.2: Experiencias en la Red

En este sentido Gandhari nos explica la importancia de la presencia escénica y el cuerpo en acción para la intervención efectiva a través de estrategias de TO, y frente a esta primera dificultad las participantes de Magdalenas se vieron atravesadas como red. Sobre todo teniendo en cuenta que al año 2020, al momento en el que se instauró el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio, la Red Magdalenas en nuestra ciudad no se encontraba territorializada, es decir, no estaban llevando a cabo un trabajo constante y continuo en un territorio/institución/organización determinado.

Su trabajo virtual se basó principalmente en el refuerzo y retroalimentación dentro de las mujeres participantes activas de la red y a fortalecer los conocimientos y el saber que circula entre las compañeras. Sirvió como resistencia frente a distintas problemáticas individuales y colectivas -porque eran compartidas- encontrarse a través de la pantalla, con lecturas y tareas en donde el cuerpo siguió estando presente aún en ese momento de mediación tecnológica. Su desafío se centró en intentar no borrar las huellas corporales de los trabajos y el entrenamiento realizado, repensar las maneras de vincularse con distintas instituciones para llevar a cabo encuentros de TO con el objetivo primero de la multiplicación y la transformación social.

En palabras de Gandhari, como Grupo Ma(g)dalenas no han podido llevar a cabo Laboratorios o talleres virtuales sobre Teatro de las Oprimidas, como si lo han podido hacer en la flexibilidad de la cuarentena del verano 2020-2021 y actualmente (Diciembre 2021) en distintas comunas y municipios, con diversas instituciones y organizaciones feministas.

El trabajo del Grupo Rosario estuvo fuertemente abocado a la participación en el Festival y al encuentro con mujeres de otras partes del mundo, que se posibilitó gracias a la conectividad tecnológica obligada para la realización del mismo. Se han podido encontrar con compañeras que en circunstancias presenciales no hubiesen podido, y se ha generado un diálogo, una discusión que fue fructífera para la Red tanto del Grupo Rosario como para el resto de sedes que la componen⁸.

En este sentido podemos ver al encuentro tecnovivial como posibilitador de otro tipo de relaciones interpersonales, diversas a la experiencia convivial pero con puntos en común. Si bien en estos encuentros el fuerte mediador ha sido la palabra y no la experiencia corporal, y se ha podido involucrar otros tipos de arte distintos al Teatro (como ser el dibujo o la poesía, la música), podemos observar a través del registro de estas participaciones y con las entrevistas realizadas, que aún en la experiencia tecnovivial se encuentra en juego el cuerpo, el tiempo y el espacio: ya que para concretar estas experiencias cada mujer participante del grupo ha tenido que encontrar la manera de equilibrar el tiempo en casa siendo que muchas tienen hijos, encontrar un espacio donde ellas puedan crear sin ser interrumpidas, entendiendo que en estas circunstancias, aún con la pantalla mediante, el cuerpo continúa presente con otras situaciones que le atraviesan -distintas a la experiencia convivial-.

⁸ Cinco Regionales (América Central, México y Ecuador; América del Sur (hispanohablantes); Brasil; África y Europa). Cada regional está compuesta por los grupos o nodos locales, que participan de las diferentes comisiones de trabajo y una Coordinación general formada por referentes de la Red y representantes de las Regionales.

Se ha generado en este caso un espacio de comunicación popular/educativa entre compañeras pertenecientes a los distintos grupos de la Red dando a conocer las diversas realidades que viven las mujeres en distintas partes del mundo. Permiso retomar el concepto de Paulo Freire de “unidad en la diversidad”, esto implicaría que los movimientos culturales, (mal llamados minorías por la minoría hegemónica y opresora), no se agotan en las cuestiones de raza y de sexo, es necesaria la comprensión crítica del corte de clase. El sexo no explica todo, la clase sola tampoco, la raza sola tampoco. La Red logra a través del trabajo tecnovivial en este caso, construir una unidad en la diversidad, una unidad que llevará a construir un espacio colectivo de lucha y transformación pese a las características particulares de cada grupo.

Durante el Festival el conversatorio brindado por el Grupo Rosario fue sobre Teatro y Derecho haciendo fuerte hincapié en la lucha que se dio en nuestro país por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito -que finalmente fue aprobado en el Congreso de la Nación el 30/12/2020- mostrándole así a otros grupos de mujeres el recorrido histórico de esta lucha, conocimiento al que han podido acceder muchas que, como nos cuenta Gandhari, tal vez no hubieran podido hacerlo de otra manera que no fuera en la virtualidad.

Se hizo uso de recursos vinculados al dibujo, la música y la poesía, como medios para evidenciar el trabajo colectivo generado aún en cuarentena. Y es que, inclusive en los Laboratorios presenciales se trabaja de manera interdisciplinaria entre las artes, a través del juego.

Sin embargo en el desarrollo de la presente investigación, en la búsqueda por contemplar y analizar los aportes de las herramientas que brinda el Teatro de las Oprimidas para la construcción de una comunicación educativa/popular, que si bien para la red este momento tecnovivial en el que se vieron obligadas a atravesar, fue fructífero; podemos decir que se ha quedado en una construcción y retroalimentación para con las mujeres que ya hacen a la Red desde hace tiempo, es decir, “puertas para adentro”.

Siguiendo con el objetivo primario del Teatro de las Oprimidas que es el de la multiplicación, este se ha visto modificado o transformado. Entender esta situación para analizar las producciones y los encuentros que se han podido llevar a cabo en este tiempo no es decir que de nada ha servido o que han traicionado a sus principales objetivos (como han tenido que escuchar comentarios de compañeros/as).

La forma que el TO y, en general, las artes escénicas tienen de entrar en el terreno de la experiencia es mediante el cuerpo. ¿Cómo entra el cuerpo en acción en un encuentro tecnovivial? En base a esta pregunta Gandhari en su rol de Kuringa, nos cuenta que se vio obligada a tomar juegos y acciones pertenecientes a la caja de herramientas del TO y revisarlas de tal manera que puedan hacerse en sus casas con una cámara prendida en el momento de la reunión: “Creo fundamental que como actrices aún en la imposibilidad del encuentro debíamos mantenernos en constante entrenamiento corporal y espiritual para luego volver a encontrarnos en

intervenciones presenciales con la misma potencia” (Entrevista a Gandhari Benig Anexo 1).

Podemos entonces calendarizar el trabajo realizado por la Red Ma(g)dalenas para hacer la comparación pertinente entre las distintas intervenciones.

Fecha de realización	Actividad	Modalidad
20/04/2020	Producción estética colectiva: ¿cómo estamos en esta cuarentena? (1)	Virtual
28/05/2020	Día de Acción por la Salud de las Mujeres: video en apoyo a la Campaña por el Aborto Legal Seguro y Gratuito en Argentina. (2)	Virtual
03/06/2020	Ni una menos, vivas nos queremos: video con mensaje, uniéndose al grito colectivo Ni una menos. (3)	Virtual
20 al 30/09/2020	Participación del Festival Internacional de Teatro de las Oprimidas (4)	Virtual
01/2021	Campaña “Lxs de afuera no somos de palo” en conjunto con la Secretaría de Género y DDHH de la ciudad de Rosario. (5)	Presencial.
08/2021	Laboratorio Magdalena (6)	Presencial

Como podemos observar en el cuadro se pueden ver cuatro (4) actividades realizadas bajo una modalidad virtual y dos (2) con modalidad presencial (con protocolo vigente por COVID). Es pertinente para el análisis de situación comprender que, de las cuatro actividades virtuales mencionadas, solamente la primera y la número 4 tienen una fuerte producción artística.

Entonces, para poder evidenciar las dificultades surgidas en la virtualidad, vamos a proceder a describir detalladamente la actividad 1 y la actividad número 4, para luego realizar una descripción de las actividades 5 y 6 lo cual será necesario para posteriormente hacer una comparación entre las actividades y modalidades teniendo en cuenta los conceptos teóricos ya trabajados con anterioridad.

Actividad 1:

En esta presentación virtual la consigna para las mujeres participantes activas en ese entonces de la Red Ma(g)dalenas Rosario era responder con una producción artística a la pregunta: ¿cómo estamos esta cuarentena?

En el video⁹ se puede observar que cada una realizó un escrito propio y debió mostrarlo eligiendo si aparecer o no en pantalla, qué imagen lo acompañaría, si utilizaría voz en off o no.

Por un lado, la primera producción es una mujer mostrándose en pantalla con un dibujo de un signo de pregunta a su espalda y realizando la lectura de su escrito.

La segunda producción sólo muestra una selección de imágenes con el texto debajo, y una canción en portugués de fondo.

La tercera es el dibujo realizado por la mujer protagonista del escrito y la voz en off con la lectura del mismo.

La cuarta y última es una producción audiovisual donde la mujer protagonista le ha puesto imagen (escenas de la vida cotidiana durante el encierro), su propio cuerpo (se filma en detalle, en la cama, sus pies, etc) y su voz (la lectura del escrito queda como voz en off).

Actividad 4:

La actividad 4 se divide en tres partes, por un lado (4.1)¹⁰ en el festival virtual además de participar de los distintos foros, como grupo Rosario han presentado un documental titulado “Multiplicación estética” que muestra distintos ejercicios realizados en el último Laboratorio antes de la pandemia, que han sido registrados en formato video y en formato audio. Por lo que en este caso, sólo vemos el registro de lo ya hecho y producido anteriormente con la posibilidad del encuentro.

Por otro lado, realizaron el conservatorio titulado Teatro y Derecho donde participó la abogada rosarina Susana Chiarotti. Antes de dar comienzo a la charla, se presenta un corto realizado con anterioridad, protagonizado por actrices rosarinas, sobre Aborto Legal, Seguro y Gratuito. (4.2)¹¹

Por último, la participación activa de la sede Rosario en la creación colectiva que se realizó durante el festival, dividiendo en grupos y trabajando distintos ejercicios estéticos para la muestra final a través de zoom, en los cuales se tocaron temas como: trabajo precarizado, racismo, violencia machista, entre otros. Es en esta creación colectiva se ve la aplicación práctica, aún en la virtualidad, de los ejercicios y juegos del Teatro de las Oprimidas. En algunas sedes tuvieron la posibilidad de reunirse (hasta 5 o 6 mujeres) para poder participar del encuentro virtual. (4.3)¹²

Actividad 5:

⁹ Link: [📺 Acciones virtuales durante la pandemia \(Magdalenas Rosario\) \(ES\)](#)

¹⁰ Link: <https://youtu.be/1qr6X5RJdR8>

¹¹ Link: <https://youtu.be/-vb0fhA3GVA>

¹² Link: [📺 Creación Colectiva durante el Festival Magdalena Internacional 2020](#)

Ya con la posibilidad del encuentro presencial la Red Ma(g)dalenas sede Rosario en conjunto con la Secretaria de Género y DDHH de nuestra ciudad, realizaron una serie de encuentros en los distintos “puntos violeta”¹³ (ubicados en diferentes distritos de la ciudad). Estos encuentros bajo el nombre “Lxs de afuera no somos de palo”, se realizaban en cada barrio por única vez convocando a mujeres e identidades feminizadas, ya institucionalizadas a través de distintos programas/acompañamientos estatales.

En cada encuentro se eligieron 5 juegos o más (dependiendo el tiempo otorgado), respetando los protocolos de distanciamiento. Cada juego corresponde a cada uno de los actos del laboratorio Ma(g)dalena, finalizando con una charla sobre lo recorrido y trabajado en el encuentro. Luego cada grupo de mujeres continuaba el análisis de lo allí producido con sus referentes institucionales.

Actividad 6:

A través de 8 encuentros realizados en el mes de Agosto del año 2021, se realizó el Laboratorio Ma(g)dalena convocado de manera abierta a través de las redes sociales para toda mujer cis, trans o identidad no binaria, que quisiera participar del mismo.

Se realizó una planificación basándose en los actos mencionados en el capítulo anterior y haciendo una selección de los juegos y ejercicios en base al grupo. (En Anexo está la planificación del mismo).

¹³ Espacios de igualdad de derechos que se construirán en 40 localidades de la provincia, en el marco del Plan Incluir, donde las mujeres y personas de la diversidad sexual pueden acceder a los programas, iniciativas y políticas públicas del Ministerio de Igualdad, Género y Diversidad. Espacios de contención y asesoramiento, de articulación con organizaciones y asociaciones para proveer de herramientas teóricas y prácticas para el acceso al trabajo, la producción, el empleo y la autonomía económica de mujeres y disidencias; programas de ATR Juventudes y propuestas culturales, entre otras iniciativas. Además, allí se trabajará en la prevención y el abordaje integral de situaciones de violencia por motivos de género.

4.3 Análisis

Ya habiendo presentado cada actividad que ha servido como objeto de análisis, procederé a evidenciar las posibilidades y los conflictos dentro de cada actividad estableciendo una comparación entre la modalidad virtual y la presencial.

En la experiencia tecnovivial se puede observar como principal dificultad, no sólo a través del registro sino en palabras de la propia organizadora y referente de la red, la conectividad o el acceso a la digitalización y registro de los ejercicios.

Por ejemplo, en la Actividad número 1 se planteó primero a través de Whatsapp una pregunta disparadora para que cada mujer pudiera realizar una producción escrita y elegir de qué manera y bajo qué formato presentarlo, para así hacer con cada producción la construcción de una pieza digitalizada que finalmente terminó siendo el video publicado en el canal de Youtube. Algunas tuvieron la posibilidad de grabar sólo el audio y también estar frente a la cámara, otras no han encontrado esa posibilidad y es por eso que se utilizó el recurso de imagen con texto y música.

En este sentido, otra de las dificultades en dicha actividad que se observan en palabras de Gandhari, es la imposibilidad de algunas de las mujeres de tomarse el tiempo o de habitar algún espacio físico dentro de su casa y su realidad, para poner en palabras su sentir, en dibujos o esculturas, o través de actividades corporales.

Su manera de seguir en contacto y trabajando fue a través de Whatsapp como principal herramienta de comunicación grupal, con la posibilidad de hacer reuniones por zoom ya sea de tipo “asamblea” o taller, ya que Gandhari en su rol de kuringa ha buscado las estrategias para poder mantener esa potencia corporal y creativa activa. De 10 mujeres que estaban participando del grupo en ese momento (mujeres entre 25 a 60 años, trabajadoras de la cultura y estudiantes de distintos tipos de arte como música, teatro, circo y cine. Militantes feministas territoriales, 8 de las 10 tienen personas que cuidar a su cargo), sólo 5 pudieron mantener el ritmo de reunión y participación. El resto sólo ha podido participar de las charlas, reflexiones y trabajos pensados a través de whatsapp, ya sea por imposibilidad de conectarse (mal funcionamiento de internet o dispositivo viejo) o por la imposibilidad de encontrar el tiempo y espacio adecuado. Es aquí donde en el grupo surge el reflexionar acerca de las tareas de cuidado y como siempre recaen en las mujeres, en las violencias vividas en la cotidianidad y sin posibilidad de escape, en las condiciones de vivienda de muchas mujeres, entre otras temáticas.

Con respecto al registro de estos encuentros, Gandhari lo ha guardado como algo personal e íntimo del grupo ya que se han puesto de manifiesto las subjetividades e intimidades de las distintas participantes, por eso no se utiliza como material de análisis en la presente investigación.

Podemos encontrar como *posibilidad* de la experiencia tecnovivial, que mayor cantidad de sedes y mujeres puedan participar del festival internacional. Por consecuencia cada sede ha tenido la oportunidad de conocer las distintas realidades de *otras* mujeres en otra parte del mundo, que tal vez de otra manera no hubiesen podido conocer. Ya que el desplazarse a un

país implica gastos de transporte, alojamiento, comida, etc, que muchas no tienen los medios suficientes como para afrontarlos.

Gracias al trabajo de la Red De Ma(g)dalenas Internacional que pudo facilitar la conectividad para todas las sedes a lo largo del mundo, se ha podido habilitar y dar lugar a este encuentro de conocimiento de realidades otras, de opresiones diversas, distintas entre sí pero con puntos de encuentro.

Como afirman compañeras del feminismo comunitario, aunque el sistema patriarcal afecta violentamente a todes, históricamente se construyó sobre los cuerpos de las mujeres. Lo que significa que las consecuencias de las opresiones implementadas por este sistema son diferentes para los distintos grupos sociales, especialmente brutales para los grupos compuestos por personas que sufren la intersección de las opresiones. Por un lado, el sistema opresivo solo puede superarse mediante la articulación de fuerzas colaborativas, por otro lado, los grupos tienen distintos intereses y diferentes necesidades para enfrentarlo. Es por eso que el desafío de la Red en este y todos sus encuentros es el de ejercer la empatía, el diálogo horizontal, la actitud colaborativa, para que sea posible construir una praxis de coalición antipatriarcal que produzca acciones concretas y continuadas con vistas a la transformación.

Desde la Red sostienen que su trabajo en estos encuentros internacionales permiten cruzar fronteras y llevar a cabo acciones concretas con el mismo lenguaje artístico en diferentes idiomas, contextos, ubicaciones, países y continentes. La experiencia transnacional motivó y emponderó tanto a los cuerpos individuales como a la comunidad.

En la Actividad 4.1 podemos ver que se trata de un registro de lo ya realizado con anterioridad, a diferencia de los encuentros conviviales donde la presentación se hace en el mismo momento actual, y se muestra la creación estética y artística en vivo. Aquí nos encontramos con algo ya trabajado y registrado. Es a partir de la muestra de este registro y la circulación del mismo que Gandhari se plantea: ¿puede todo ser registrado y puesto en circulación a través de un medio digital? Este interrogante es recurrente cuando se piensa en un teatro digital, ¿es verdaderamente teatro? ¿Se pierde la fuerza estética de la creación artística? La respuesta surge en la misma elección de las piezas, no todo lo creado de manera convivial está pensado para su posterior registro audiovisual y su circulación, lo cual no destierra por completo la posibilidad de crear desde el tecnovivio.

Podemos realizar una comparativa entre la Actividad 4.3 y las Actividades 5 y 6. Ya que para la creación colectiva de este Festival se han dividido en grupos las distintas sedes -teniendo en cuenta idioma y regiones-, tal como se hace en los festivales presenciales. Cada grupo, en distintos encuentros, realizó una serie de trabajos estéticos que están dentro de los recursos del Teatro de las Oprimidas para finalizar con la muestra que contribuiría a la creación colectiva.

En palabras de Gandhari, este trabajo fue difícil ya que entraba en juego la conectividad, la calidad de las cámaras y el sonido y la organización en cuanto a cómo llevar a cabo los ejercicios a distancia, teniendo en cuenta que los encuentros se realizaban a través de zoom. A diferencia de la experiencia convivial donde se crea en conjunto al mismo tiempo, aquí debían dividirse por tiempos los momentos de creación y ejercicio para poder ver realmente a las compañeras y escucharse. De todas formas los obstáculos han podido superarse pudiendo encontrar diferentes soluciones a los conflictos que se presentaban,

como por ejemplo pedir prestadas las herramientas necesarias (celular, trípode, micrófono), y es así que se pudo realizar la muestra final de la creación colectiva uniendo cada presentación de las compañeras y el trabajo como puede verse en el video, en palabras de Gandhari lo realizado logra evidenciar todo lo trabajado y reflexionado durante el festival, más allá de las dificultades técnicas.

La creación colectiva y los ejercicios puestos en práctica están relacionados a lo que se llevó a cabo en la Actividad 6, con el diferencial de la proximidad física y el estar en espacio-tiempo situado.

La Actividad 5 se diferencia de las otras porque es la posibilidad de habilitar este tipo de herramientas estéticas y de reflexión, a otras mujeres que no tenían conocimiento de este tipo de Teatro. Es el momento de la multiplicación, habilitar el espacio para que otras mujeres puedan seguir trabajando en torno a sus opresiones y transformarlas, haciendo uso de esta técnica. Se genera aquí un espacio de comunicación comunitaria porque a través de la experiencia corporal y de poner en juego la mirada crítica y reflexiva, se habilita el vínculo comunitario con el fin de reconocer las propias opresiones y la capacidad para pensar su propia transformación. Para evidenciar esto podemos poner como ejemplo algunos de los ejercicios realizados en este tipo de encuentros, cabe destacar que en este caso al no ser laboratorios sostenidos en encuentros semanales, la elección de los ejercicios/juegos se hace en base al tiempo posibilitado para el taller, dejando abierta la posibilidad que de acuerdo al trabajo y la evolución del grupo, se puedan modificar o llevar a cabo los ejercicios con menor o mayor intensidad.

Un primer ejercicio desarrollado es Génesis: se hace uso del texto bíblico desde la perspectiva de Teatro Periodístico, buscando entender sus vínculos con la ideología dominante que sigue influyendo y creando consecuencias concretas para la vida cotidiana. Si alguna de las presentes se siente agredida por el texto, significa que lo está entendiendo bien. Lo que aquí interesa investigar es la presencia de esas ideas en la formación de todas las mujeres, incluso las que no se criaron en una familia religiosa. La lectura feminista de este texto busca localizar las bases ideológicas que fundamentan al patriarcado.

Luego de esta lectura con las herramientas que brinda el Teatro Periodístico (detallado en capítulos anteriores), se utilizan ejercicios del Primer Acto del Laboratorio Magdalenas (cuerpo colonizado).

Cinco imágenes / palabras de opresión: se le pide a cinco voluntarias que creen imágenes que representen opresión. Después de hacer las imágenes, se memorizan por numeración: 1, 2, 3, 4 y 5. A continuación, el resto de las participantes sugieren palabras para nombrar una imagen a la vez. De las palabras sugeridas se eligen 5 nombres y las imágenes pasarán a ser nombradas con las palabras escogidas y ya no más por números. Las participantes caminan por el espacio y cada vez que escuchen una palabra deben reproducir la imagen correspondiente. A continuación, la facilitadora propone una asociación de tres palabras para crear un sentido intrínseco, se les pide que hagan la transición de una imagen a otra en cámara lenta para entender los cambios físicos y la conexión temática.

Imagen Antagonista (técnica del Arco Iris del Deseo): Las participantes son invitadas a pensar en diferentes procesos de su vida donde enfrentaron opresión. Se estimula a que piensen en el peso del miedo de esa relación. Miedo a perder la amistad, el trabajo, el amor, etc. ¿Qué miedo alimenta la relación de opresión elegida? ¿Notan si la otra persona se aprovecha de ese miedo? ¿Tiene alguna ventaja? Cada participante debe imaginar una imagen para sí misma que represente su postura de oprimida en esa relación. Imaginando a

la persona opresora ante sí, presta atención a qué cómo se coloca, cómo se posiciona su cuerpo. A la señal de la facilitadora todas hacen sus respectivas imágenes simultáneamente. Sin deshacer su imagen, cada participante observa a las demás y, a la señal de la facilitadora, se acerca a las que parecen relacionarse con la suya. Se forman familias de imágenes.

Cada familia será observada por las demás participantes. Primero, observaciones objetivas sobre las posturas físicas de las imágenes de la familia. Lo que tienen en común, cómo se complementan, etc. A continuación, las interpretaciones. En la segunda etapa, las imágenes buscan el movimiento rítmico esencial sin sonido. Luego, movimiento rítmico con sonido. Finalmente movimiento rítmico con palabra. Una vez que se llega a este punto, comienza la metamorfosis, y se le pide a las participantes que imaginen el cuerpo del opresor. Se las hace girar sobre sí mismas, en cámara lenta, haciendo desaparecer el cuerpo de la oprimida para pasar al cuerpo de la opresora/opresor.

Algo que puede ocurrir en este ejercicio, es que en la metamorfosis la oprimida se da cuenta de cuánto contribuye o alimenta la opresión, o de la profundidad de la violencia en esa relación. O percibe cosas que realmente no había entendido cuando pensó en el ejemplo e hizo su imagen como oprimida inicialmente.

Gandhari cuenta que luego de estos encuentros muchos grupos de mujeres continuaron su trabajo en las distintas instituciones, y se han creado talleres de escritura o teatro con el fin de poner en evidencia las problemáticas existentes y buscar las estrategias para transformarlas, no desde lo individual sino desde lo colectivo.

También cabe destacar el trabajo realizado en la Actividad 6 (el Laboratorio Ma(g)dalena) ya que luego de este laboratorio se llevó a cabo otro en el año 2022, del cual pude formar parte. De estos Laboratorios surgieron otros grupos de mujeres no pertenecientes a la Red que en la creación colectiva encontraron un modo de resistir frente a las desigualdades e injusticias. El trabajo en el Laboratorio es de una profunda reflexión, principalmente sensorial -es decir que el espacio de reflexión se ve atravesado principalmente por las experiencias corporales que se vivencian, a través de todos los sentidos- esto lo que permite es adquirir las técnicas y conocerlas a través de la puesta en práctica.

Docentes, trabajadoras sociales, entre otras profesionales que participaron en los Laboratorios han podido reconocer estas estrategias de trabajo para llevarlas a sus tareas profesionales; con niños, con mujeres víctimas de violencia, con adultos mayores.

Entonces se habilitan así espacios de comunicación comunitaria y popular que se construyen a través de la multiplicación y el diálogo, a través del reconocimiento propio y ajeno como oprimidas/oprimidos/oprimides, entendiendo que todes poseemos la cualidad y la facultad de la transformación.

Conclusiones

La respuesta a la pregunta inicial de este trabajo de investigación: *¿es el Teatro de las Oprimidas una herramienta que aporta a la construcción de comunicación comunitaria?* fue respondida de manera afirmativa a lo largo de todo el trabajo. A partir de la exposición desde qué paradigma tomamos a la comunicación y qué es la comunicación comunitaria/popular/educativa y su relación con la práctica del teatro social.

En el presente trabajo hemos tomado en cuenta la comunicación comunitaria no desde su punto de vista productivo tradicional (radio comunitaria, revistas, portales, etc), qué es lo primero que se piensa cuando la escuchamos nombrar. *La comunicación comunitaria se da en la posibilidad del encuentro, del diálogo para la transformación.* A partir de todas estas estrategias que nos brinda el Teatro de las Oprimidas se habilita una creación colectiva para elegir qué camino tomar frente a las opresiones evidenciadas.

Es a través de la creatividad que desarrollamos la posibilidad de crear, de fundar, de inventar nuevos mundos. Por consiguiente, es a través del ejercicio permanente de la misma, que podemos encontrar las herramientas necesarias para transformar(nos), romper los moldes, lo preestablecido, comprender la realidad para así poder deconstruir y desde allí reconstruir de manera diferente.

Augusto Boal ya nos dijo que incluso cuando el Pensamiento Simbólico calla, el Pensamiento Sensible está siempre está activo, pensando hasta lo impensable, como el infinito y la muerte.

Crear implica arriesgarnos, comprometernos, aventurarnos para encontrar algo nuevo, distinto. Crear es *transformar*. Y la facultad de crear no es exclusiva de los artistas, es un atributo que poseemos todos: la capacidad de transformar lo dado, es por eso necesario que el entorno estimule la capacidad creativa de cada persona.

La actividad lúdica desde el TO predispone a la persona a crear, a descubrir, quitar el velo de lo aparente, a producir cambios, a ser protagonista, a transformar la cultura. Para crear se requiere la vivencia, el pasar por la propia experiencia corporal y sensorial, pero esta no será suficiente si no está unida a un proceso de reflexión que permita procesar los actos y las ideas, desde lo colectivo.

Durante el transcurso del presente trabajo este tipo de construcción se ha visto obstaculizada por la experiencia tecnovivial que, como pudimos analizar, ha dado posibilidades y dificultades. Si bien es necesaria la experiencia convivial para la puesta en práctica de estas estrategias estéticas, no debemos pensar una experiencia en contra de la otra sino como potenciadoras y complementarias entre sí.

Aún queda mucho camino por andar en la búsqueda de construir espacios de comunicación comunitaria, de construcción colectiva, y como profesionales de la comunicación debemos empaparnos de estas experiencias para pensar otro tipo de relación para con los otros, otro tipo de construcción, distinta a lo que ha sido establecido por la cultura hegemónica. A través de las herramientas ofrecidas por este tipo de teatro podemos habilitar la colectividad, la posibilidad de creación y construcción de conocimiento.

Durante todo mi transcurso en la carrera de la Lic. de Comunicación Social una frase ha quedado registrada por la repetición y la convicción de la misma: *la comunicación es un derecho*. Y desde esa premisa parte este trabajo, el Teatro del Oprimido y las Oprimidas es una herramienta para resistir frente a la desigualdad de acceso a la información y al arte, es la posibilidad de crear una estética propia de los excluidos, los oprimidos.

Bibliografía

- Argumedo, Alcira (1993) "Los silencios y las voces en América Latina: notas sobre el pensamiento nacional y popular" Editorial Colihue, Buenos Aires.
- Boal, Augusto (2015). Juegos para actores y no actores. Interzona Editora, Buenos Aires.
- Boal, Augusto (2016). La estética del oprimido. Interzona Editora, Buenos Aires.
- Boal, Augusto (1980). Teatro del oprimido I. Editorial Nueva Imagen, Buenos Aires.
- Boal, Augusto (1975). Técnicas latinoamericanas de Teatro Popular. Ediciones Corregidor Saice y E. Buenos Aires.
- Butler, Judith. (2002) "Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo", Paidòs. Buenos Aires
- Dubatti, J. (2010). Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica. Ediciones Atuel. Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2020). Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado. Gedisa. Barcelona.
- Facio, Alda (2005) Feminismo, género y patriarcado. Revista sobre enseñanza del Derecho de Buenos Aires. Año 3, número 6.
- Foucault, Michel (2002) Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. Siglo XXI Editores. Buenos Aires.
- Foucault, Michel (2002). Vigilar y Castigar. Siglo XXI Editores. Buenos Aires.
- Freire, Paulo (2005) Pedagogía del Oprimido. Siglo XXI Editores. Buenos Aires
- Gamero, Isabel. (2012). Los efectos de la dominación simbólica en el feminismo. Astrolabio: Revista Internacional de Filosofía, (13),189–200. <http://www.raco.cat/index.php/Astrolabio/article/view/256822>
- García Canclini (2004) ¿De qué hablamos cuándo hablamos de lo popular?. Diálogos en acción.
- Garcia Caclini, Néstor (1999) "Opciones de políticas culturales en el marco de la globalización" en Informe Mundial sobre Cultura, creatividad y mercados. UNESCO.
- Huergo, Jorge (1997): Comunicación/Educación. Ámbitos, prácticas, perspectivas. La Plata, Universidad Nacional de La Plata (Argentina).
- Gil Rodriguez, Eva Patricia y Lloret Ayter, Inma (2007) El feminismo y la violencia de género. Editorial UOC, S.L.
- Lois, Ianina Paula (2016). Notas sobre la emancipación social y la comunicación popular - comunitaria. Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 2, N.º 1
- Martín-Barbero, Jesús (1987): De los medios a las mediaciones.

- Martín-Barbero, Jesús (1993) La comunicación en las transformaciones del campo cultural. *Alteridades*, vol. 3, núm. 5, pp. 59-68.
- Martín-Barbero, Jesús (2012) De la comunicación a la cultura: perder el “objeto” para ganar el proceso. *Signo y Pensamiento* 60 · Antología de aniversario: 30 años, pp 76 - 84
- Mata, Cristina (2011) Comunicación popular: continuidades, transformaciones y desafíos. *Revista Oficios terrestres*.
- Murguialday, Clara (2013). Reflexiones feministas sobre el empoderamiento de las mujeres.
- Santos, Barbara (2020). Teatro de las Oprimidas. Estéticas feministas para Poéticas Políticas. Ediciones del Signo. Buenos Aires
- Torres, Ana Felicia (2010) Módulo 6: Metodología de Educación Popular Feminista. Serie Escuela de Formación Política Feminista. Asociación Feminista La Cuerda, de la Asociación de Mujeres de Petén, Ixqik, y de la Alianza Política Sector de Mujeres.
- Turner, Victor (1982). Del ritual al teatro.
- Uranga, Washington (2011). Comunicación popular y derecho a la comunicación. Otros escenarios, nuevos desafíos.
- Varela, Nuria. (2005) Feminismo para principiantes. Ediciones C, S.A. Barcelona.

ANEXOS

Anexo 1.

Entrevista a Gandhari Benig

- **¿Cómo y cuándo surge Magdalenas Rosario?**

Surge en el 2011, yo era integrante junto con otras compañeras del GTO Rosario (Grupo de Teatro de los Oprimidos Rosario) en el 2010, me sumó al grupo y ahí nos invitan a un laboratorio que es sólo para mujeres, entonces vamos 3 compañeras de acá a Buenos Aires a un laboratorio. Yo no sabía un poco de que era... todas mujeres, un fin de semana entero -era semana santa-, digo... "que aburrido" (risas) Y bueno, para mi fue una bisagra en mi vida realmente, hacer el laboratorio de Magdalenas que es el primer paso. Bueno Bárbara lo cuenta en su libro, y llegamos acá y una de las compañeras estaba embarazada, pero ya a punto de parir, y ahí dijimos "esto lo tenemos que compartir cuanto antes". Eso fue en abril y en mayo mismo de 2011 hicimos el Laboratorio acá en Rosario, con las compañeras del GTO y algunas más. Y ya en Junio, estábamos estas compañeras del GTO que habíamos compartido (eramos 4), hicimos un nuevo Laboratorio ya de manera más formal en Rosario. Y de ahí empezamos a hacer, hemos llegado a ser 20 mujeres en el grupo, y son muchos años con mucho trabajo.

Las dos compañeras que me acompañaron a Buenos Aires, una tuvo otros hijos y dejó y la otra no continuó pero yo sí.

En el 2012 tuvimos un encuentro en Chaco y en 2013 en Rio de Janeiro, dónde ahí ya la conozco a Bárbara personalmente.

- **¿A quiénes se convocaba para los Laboratorios?**

Era una convocatoria completamente abierta, para mujeres sin experiencia, sin ninguna pretensión más que sean mujeres que quieran trabajar a través de las herramientas estéticas que tienen los Laboratorios. Porque tiene música, poesía, escena de Teatro Foro, pero es mucho más que eso, ¿no? Es atravesar las etapas de tu vida, de dónde venís, quién sos hoy, qué querés cambiar, entonces no se requiere que una mujer con ganas de hacerlo.

El primero que hicimos fue para compañeras ya participantes del GTO, una de las metodologías es la multiplicación, nosotras lo tomamos en Buenos Aires y lo compartimos con nuestras compañeras Kuringas. Pero el Laboratorio lo puede tomar cualquier mujer y otras identidades, salvo varones cis.

- **Retomando esto que mencionas de "otras identidades", me adelanto con esta pregunta. El Laboratorio era en un principio sólo para mujeres y considero que luego con las distintas discusiones en el interior de los feminismos se**

comienza a incorporar la realidad de que existen “otres”. ¿Cómo fue el proceso para comenzar a incorporar en el Laboratorio a otros que no sean mujeres cis?

La constitución de la Red se encuentra en permanente movimiento. Entonces nosotras hicimos un primer manifiesto y los primeros Laboratorios eran para mujeres, después, en Rosario... de hecho Rosario fue una de las pioneras ya que teníamos una compañera militante de la comunidad LGBTQI+ y nos decía “bueno, pero tiene que decir mujeres y lesbianas”. Bueno ¿cómo sumamos otras identidades? Y surgió “mujeres y personas socializadas como mujeres” y después eso también nos cuestionó. La realidad es que en general, en todo el proceso de trabajar las diversas identidades, también se empezaron a trabajar las especificidades que puede tener el Laboratorio.

Primero dijimos mujeres, después se hizo para mujeres negras, después para mujeres con discapacidad, para lesbianas. Inclusive acá hicimos el Magda Tortas, cómo le llamamos, que era para mujeres lesbianas.

Fue a través de la Red, de una discusión colectiva, tenemos una historia de muchos encuentros. Desde 2013. Muchos encuentros en los que hay producción, creación, hay mostrar lo que estamos haciendo, hay otro espacio de asamblea y de repensar. Entonces esto hizo que fuera modificándose y mutando.

Después también hay discusiones, un Laboratorio para trabas, ¿nosotras le vamos a decir lo que tienen que hacer? No. Entonces hay una compañera Kuringa que estuvo trabajando con Susi Shock, durante la pandemia, para ver cómo podíamos adaptar el Laboratorio para travestis. Porque son otras las opresiones, las especificidades, los modos de crianza, las historias. Pero entendemos que ellas tienen que tomar la herramienta para hacerla propia y trabajarla. Lo concreto es que si bien han participado algunas personas trans y travestis, no binaries, pero no hay compañeras trabas en la Red por ejemplo.

- ¿Tienen registro de intervenciones realizadas antes de la pandemia?

Magdalenas Rosario sufrió algunos vaivenes, después del encuentro de 2016 se desarmó bastante el grupo, se recreó otro, lo nombramos como Magdalenas Libres, tuvimos una meseta en donde nos llamamos Magdalibres en donde eramos algunas, ahí hicimos algunos Laboratorios internos para trabajar nuestra identidad pero no tantas presentaciones públicas. Hubo 3 o 4 entre 2017 y 2018, y a su vez participamos en los encuentros internacionales. En 2017 viajamos a Berlín, en 2018 a Uruguay y en el 2019 se vuelve a rearmar el grupo con un nuevo grupo, es decir un nuevo Laboratorio y se armó una nueva obra.

A partir de ahí comenzamos a trabajar, tanto así que el festival se iba a hacer en Rosario. Y estábamos listas para esperar a todas las compañeras de los distintos puntos, y vino la pandemia. Eso desarmó bastante. Y lo interesante fue que desde la pandemia, y después del festival, hemos trabajado mucho. Bastante más que en los años anteriores, si vos me preguntas, y la verdad que yo puedo decir que 2020 y 2021 ha sido un tiempo de muchos talleres. Trabajamos con la Secretaría de Género, hicimos un laboratorio para mujeres con discapacidad en Ibarlucea, hicimos grupos de lectura del libro de manera online, y eso fue una adaptación a corde a los tiempos... ir discutiendo, leyendo juntas y después charlar un rato nos hizo bien.

No hubo una grupalidad para hacer una obra de teatro concretamente, pero si hicimos mucha producción audiovisual. Grabar un video para el 3J, ¿qué nos pasa en la pandemia?. Bueno en nuestro instagram hay un poco de todo eso.

- **¿Cuáles son los objetivos de Magdalenas?**

Una de las premisas básicas del TO es multiplicar. Por eso los Laboratorios se multiplican y se hacen muchas veces para llegar a la mayor cantidad de gente, porque la idea es compartir esta herramienta que yo conozco con las demás personas.

Después cada grupo define. Hay grupos que se inclinan más a la multiplicación y a dar talleres y otros más a la actuación y producción. Pero ahí ya depende de lo que cada grupo decide.

Desde Magdalenas Rosario hemos tenido todas las épocas. Una parte proceso creativo, algunos momentos más de intervenciones, de ir a los encuentros de mujeres y presentar la obra, de ir a encuentro con festivales. Y en este momento estamos más en un proceso de compartir el Laboratorio para llegar a más personas.

De hecho íbamos a largar un Laboratorio en Marzo/Abril, estábamos ahí y cómo vino la segunda ola de la pandemia dijimos “vamos a esperar. Porque tuvimos un veranito con posibilidades de hacer cosas.

Así que los objetivos son todos esos. Porque eso forma parte de ya sea un Grupo o de la Red, el motor es multiplicar, compartir, enseñar la metodología, comunicar, acompañar. Una metodología que es para transformar el mundo a través del teatro.

Primero nos vamos transformando nosotras con las obras y con lo que hacemos y a su vez compartimos con otras personas para darle la herramienta. No vamos con un panfleto. Es que las mujeres hablen de lo que quieran hasta donde quieran, una provoca, tira preguntas como para abrir, sacar velos, pero no se sacan más velos de los que cada una quiera sacar.

- **Claro, una de las cosas que vos mencionás es algo de lo que más me interesa hacer hincapié porque es la búsqueda final del TO: la multiplicación, el compartir, el vincularse y transformar juntas. Porque, es una actividad transformadora tanto para quienes conforman el grupo como para aquellas personas que se acercan a los talleres de manera esporádica o las que participaron una vez y ya está. Y a partir de esto te quisiera preguntar, ¿qué dificultades o conflictos pudieron evidenciar en cuanto a la virtualidad y tener que pasar toda esta experiencia de transformación colectiva a un espacio reducido en el que se encontraban a través de la pantalla?**

Y, para el Teatro es una catástrofe. Primeramente. Yo que hago audiovisual y además teatro, y que me sucedió con grupos en los que yo estaba cursando cosas, hubo algunos que no pudieron superar la virtualidad y otros profesores que han transformado y después se quedaron cómodos en esta modalidad y seguir en lo audiovisual.

A Magdalenas la virtualidad nos sacó esto del encuentro, el festival internacional, nos nutre de una manera creativa porque somos 80 personas creando una performance que llevamos a la calle. Es muy nutritivo. La pandemia nos privó de eso y a nivel grupal de poder concretar la obra que teníamos en mente y nos dio la virtualidad, la posibilidad de conectarnos con mujeres que no nos hubiésemos conectado.

Entonces, para mi el festival fue -y eso que yo he estado casi en contra de hacerlo- una posibilidad de estar reunidas y charlar con compañeras de África, con mujeres con

discapacidades de centro américa. Nos dio la posibilidad de pensar cómo hacemos un festival que sea colectivo. Siempre sucede, es en Rosario y el grupo de Rosario es el que más va a trabajar, por más que las compañeras vengan unos días antes y apoyen desde lo virtual, lo real es que las compañeras anfitrionas son las que más trabajan. Al ser virtual, este festival nos permitió acercarnos y tener discusiones súper profundas y trabajo.

Todas hicieron videos, estuvieron luciendo videos en el canal de Youtube de todos los grupos. Por ejemplo, conocimos a compañeras de Checoslovaquia que no hubieran venido si era presencial. Pero a su vez, organizamos el festival entre todas, y eso fue maravilloso.

Nos dividimos en comisiones, yo por ejemplo estaba en la Comisión de Técnica dónde me encargaba de explicarles a las compañeras como conectarse, como hacer uso de las tecnologías. Después estaba la comisión traducción, comisión finanzas. Comisiones que estaban integradas por compañeras de todo el mundo. Entonces, de repente te encontrabas trabajando con nuevas compañeras y en el hacer te vas conociendo. Para mí fue súper interesante el Festival.

- **A partir de esto que me contas me interesa saber si, además del trabajo entre las distintas compañeras de la Red Internacional, hubo algún proyecto vinculado al “darse a conocer” a otras mujeres que no participan de la Red.**

Bueno, yo formo parte del movimiento feminista en Rosario desde 2016 que fui parte de la organización del Encuentro Nacional de Mujeres que se realizó en nuestra ciudad. Entonces desde ese momento ya todas me conocen y ya saben que yo soy de la comisión de cultura, cuando hay una reunión o asamblea ya dicen “Gandhari comisión de cultura”. Pero no había tanta visibilización de Ma(g)dalenas Rosario, entonces en la previa al festival incentivamos un proyecto para que puedan bancar económicamente el festival y un montón de organizaciones, que por conocerme, me dieron avales de que querían que el Festival se haga en Rosario. Entonces eso visibilizó mucho más al grupo, el festival también visibilizó nuestro recorrido y a su vez hizo que también nos llamen de distintos lugares como la Secretaría de Género para que vayamos a los barrios y mucha más gente de otros municipios que quieren llevar el Laboratorio a sus ciudades o pueblos. Actualmente tenemos un montón de lugares como para ir pero no lo estamos haciendo por esta situación pandémica.

- **Durante el verano 2020-2021 que se flexibilizó la actividad presencial estuvieron haciendo la campaña junto con la Secretaría de Género de nuestra ciudad “Les de afuera no somos de palo” en distintos distritos de la ciudad. ¿Cómo fue ese encuentro con mujeres que tal vez no las conocían, y tampoco tenían conocimiento de lo que es el Teatro de las Oprimidas?**

Y eso es para mí lo que tiene de maravilloso el Teatro de las Oprimidas, porque cuando empiezas a jugar ya empiezas a conocerte. Nosotras no hacemos grandes presentaciones de quiénes somos “yo soy dramaturga, payasa, actriz”, no, damos nuestro nombre y el grupo al que pertenecemos y ya comienza el juego. Se empieza con la ronda de nombres, y el juego habilita un montón. Y enseguida se enganchan, porque la metodología es muy potente como para no necesitar más que eso.

La misma planificación en 6 lugares distintos fue muy diferente en cada lugar.

- **¿Pudieron hacer experiencias similares durante la cuarentena en la virtualidad con otros grupos de mujeres?**

Quisimos hacer un taller virtual pero ahí entra en juego la conectividad y el acceso, entonces queda para cierto status social. Durante la cuarentena básicamente nos enfocamos en la creación de nuestro propio contenido para la participación del Festival y para mantenernos activas. Fue muy beneficioso para el grupo porque estuvimos más activas y conectadas que en otras ocasiones, algunas de las dificultades que vivimos entre el grupo era, por ejemplo, tomarnos el tiempo dentro de nuestras casas, muchas con hijos, como para encontrarnos a través de un Zoom y se dieron largas discusiones sobre todo en horarios que tal vez antes no eran muy comunes por el trabajo y la vida cotidiana que no nos permitía un encuentro tan extenso.

Es así que nos propusimos tareas, cada una en su casa escribió y pudimos plasmarlo en un video, nos unimos a las acciones colectivas de grupos feministas de Rosario como fue Ni Una Menos o la Campaña por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito.

Y bueno, además que el hacer el festival nos mantuvo conectadas y se generó una cierta esperanza que hoy se ve plasmada en la posibilidad de encontrarnos en la medida de lo posible para llevar estos talleres y estos juegos a otro tipo de lugares como son instituciones estatales o educativas.

Después por ejemplo con el festival pudimos reconocer algunas complejidades porque compañeras de distintos puntos del mundo que si bien, como te conté antes, pudieron participar cuando de otra manera si hubiese sido presencial no se hubiera podido, tuvimos que financiar la conectividad de muchas que claramente fue menor que si hubiéramos tenido que financiar los pasajes y el alojamiento. Cada grupo encontró la manera de poder participar, en lugares que la cuarentena no era tan estricta tenían un espacio donde se encontraban y se conectaban todas juntas, distinto a lo que fue acá.

Pero en particular el trabajo con grupos de mujeres no pertenecientes a la Red no se pudo llevar a cabo, también debemos admitir que quienes estamos en la Red somos un poco analfabetas en lo que respecta a las nuevas tecnologías o lo que son las redes sociales y también es muy difícil llegar a esos grupos si no hay intermediarios.

Anexo 2.

PLANIFICACIÓN LABORATORIO MAGDALENA

1. ENCUENTRO:

ACTO 1 IMAGEN HEREDADAS/ CUERPOS COLONIZADOS (AUTOIMAGEN PEGADAS EN EL INCONSCIENTE). Ancestrales

Módulo 1. Mujeres Heredadas: proponemos ejercicios que nos permitirán analizar cómo en un proceso de construcción histórica, desde nuestras ancestras, hay un sistema de opresión que se ejerce sobre nuestros cuerpos. La exploración se apoya en la expresión estética de imágenes, posiciones y movimientos que ya están insertas en la conciencia y que conectan con las vivencias opresivas o de lucha que pasaron nuestras ancestras. Hilaremos estas reflexiones con el concepto de sistema patriarcal.

- (G) *Presentación quienes somos, Magdalenas Rosario, Red*
 - (P) *Derecho a... (escribimos en un afiche a que tenemos derechos, al autocuidado, no tener miedo a ser ridículas, reír, llorar, bailar, expresarnos, decidir, sentir, liberarnos, gritar, dudar, aprender, desaprender, enojarnos, a decir no,)*
 - (G) *Presión creativa, explicar.*
 - (G) *yo soy....., ella es ... y estoy aqui para.... para*
 - (G) *Badu con nombre (palma, corazón). Una ronda de nombres. Y otra ronda de nombres con distinta forma de decir el nombre.*
 - (G) *Tore (vocales)*
 - (P) *zip zap*
 - (P) *Circulo de ritmo y movimiento*
- 5 minutos

ANCESTRAS

- Caminamos. Elijo un lugar en el espacio
- Cierro los ojos ahí parada
- Comienzo a dejar que los movimientos de la mujer antes de mí, esta en el lugar social de mi madre, puede ser mi madre biológica o no, voy a poner en movimiento las acciones de sus actividades, sus actividades físicas. Empiezo a hacerlo, lo pongo en movimiento. Empiezo hacer movimientos físicos que hacía en casa, afuera de casa, puedo variar. Intento sentir todo mi cuerpo, hago lo que hacía ella, qué recuerdo, variando las actividades.
- Tiene tiempo de hacer algo propio? ¿Algo para ella? ¿Qué hace más adentro o afuera? Intente repetir más lo que hace más.
- Qué' es lo más repetitivo en la vida de esa mujer. Concéntrese en los movimientos más repetitivos. Intente sentir en su cuerpo, qué se mueve más en mi cuerpo en esa actividad?
- En tu memoria intenta tomar y hace ahora solo la actividad principal, la que viste que más hace, que dice más sobre ella. Intente sentirlo en tu cuerpo.

· Ahora vas a ir un paso atrás, la mujer anterior, la abuela, puede ser maternal o paternal, elige una de ellas o quien haya sido referente para vos. Haz actividad principal y luego variar. Está más adentro? O afuera? Qué recuerdas de esa mujer? ¿Tenía tiempo libre? Cosas afuera? (siguen ojos cerrados) Intente variar en distintos momentos de tu vida, que te conecta con ella. Intenta sentir físicamente, que pasa con tu cuerpo cuando haces los movimientos de ella. Ahora te concentras con la actividad principal con la que te conectas con ellas, la principal de ella en tu memoria, qué pasa con tu cuerpo? ¿Qué parte de tu cuerpo se mueve más?

· Ahora vas a la mujer antes de ella. La bisabuela. Tal vez no la conociste, has escuchado de esa mujer, qué mujer tenía ese espacio que era la referencia la abuela de tu madre? Qué hablaron de ella? Qué tipo de actividades hacía? Repito la actividad principal. Intento repetir físicamente, donde muevo mas?

· Una mujer más atrás, la tática abuela, que se decía de ella en tu familia o que te imaginas de ella conociendo a tu familia? Imagina una ancestra ahí. La madre de la bisabuela. Intenta hacerlo con tu cuerpo. Imagina una actividad central. Imagina como es físicamente, que se mueve en tu cuerpo? Te agota? Es repetitivo? Es mucho? Es poco?

· Imagina una mucho más atrás, es prehistórica, que hacían las mujeres prehistóricas? Que pasa en tu cuerpo? Que imágenes? Que actividad sería prehistoria? Qué rol tenían las mujeres? Intenta sentir físicamente la diferencia entre esta mujer y las que hiciste hasta ahora. Intenta tomar una actividad principal que ella hace físicamente. Qué pasa en tu cuerpo cuando haces eso? Hay diferencia? Que movimientos hace?

· Y ahora respira, respira e intenta recordar los distintos movimientos que tu cuerpo hizo, recuerda la mujer antes de ti y la anterior la otra y la más distante hasta la prehistórica. Y lentamente se mueve a la dirección de mi voz, lentamente, manos alado del cuerpo, lentamente muyyyyyyy lento se aproxima, si viene lento nada va a pasar como se aproximanara a la historia de la composicion de tu cuerpo, y se aproxima más, más, hasta que estas sintiendo que hay otros cuerpos cerca del tuyo, mas hasta que sienta conexión física, si esta afuera se aproxima mas y mas, como si fuera parte de un árbol, encuentra los brazos que están cerca, los brazos toman los cuerpos cerca, abrazo los cuerpos alado, solo toco, sin apretar ni exagerar. Intenta conectarte y respirar. Es como si fuera el árbol del origine y podemos movernos lentamente sin exagerar, no pongo peso sobre las otras y todos los movimientos que he hecho están ahii como memoria. Son memorias distintas pero algo de origen común. Y los brazos como si fueran las ramas del árbol, los brazos arriba (ojo con ojos y caras de otras), brazos arriba sin desconectarse, mueven las manos para sentir las otras manos, pueden abrir los brazos para que sean un árbol y hay viento y no perdemos la memoria de todos los movimientos. Memoria física.

bajo los brazos lentamente y nos abrazamos, sentimos el origen de esos movimientos. Muy Lentamente salimos de ese abrazo y cada una va a seguir su camino, sola pero sin perder la memoria que tenemos en nuestros cuerpos.

MUJER NUEVA:

Ahora llevamos de manera muy consciente los movimientos que pasaron por mi cuerpo, los movimientos históricos y que de alguna manera están grabados en mi cuerpo. Y ahí sigo caminando con esta memoria.

- A partir de esta memoria traigo al cuerpo aquellas acciones físicas que siento que más se repitieron y empiezo

hacerlas. Elijo una que conecto a todas las acciones o que estuvo muy presente.

- Empiezo hacer esa acción y la repito, esa acción que me resuena, que se repitió. Puedo detenerme. Puedo ponerle sonido (no palabra).

- Lentamente la voy transformando a esa acción en una nueva, de una nueva persona,

- Voy creando este personaje de esta nueva mujer/persona.

- ¿Cómo se llama? ¿Qué edad tiene? ¿Cómo camina? ¿Qué le gusta que le da miedo? Desafíos? Comienzo a construir

físicamente este nuevo personaje, construyo su historia, le presto mi cuerpo.

Primer sueño/ deseo: Este personaje tiene un sueño, algo cercano, algo que quiero a corto plazo pero todavía no lo

logre. ¿Cuál es ese deseo? Sueño? Lo busco y me lo apropio.

- A mi palmada me encuentro con una sola compañera y nos contamos el sueño y luego continuo.

Segundo Sueño /Deseo: otro sueño, que quiere? Es un poco más potente, super presente, qué es?

- A palmada me encuentro con otra y comparto.

Tercer sueño: Y tiene otro sueño, está super lejano, pero va para ahí porque es su super sueño y lo va a cambiar todo,

busco, ella quiere algo más, hay algo que ella quiere, no dejo de moverme, ella no soy yo, es un personaje y tiene un sueño

y parece imposible pero es. Lo quiero conseguir y hacia ahí voy, pongo mi energía para conseguirlo,

traduzco ese movimiento ese sueño, qué movimiento lo cuenta? Que espacio ocupa? Que calidad de movimiento? Que

energía tiene? Intento ser lo más exacta que puedo. Creo en ese sueño y lo pongo en mi cuerpo.

- Y vamos lentamente formando un círculo.

- Y pasamos de a una a contar ese sueño a través de mi movimiento con sonido.. Qué resuena en mí?

- Vamos viendo si hay sueños parecidos. Voy registrando como mi sueño se conecta con otro.

- Ronda.

- Me voy conectando con aquella que me resonó y vamos armando nuestra grupa, nuestro núcleo y vamos

buscando un espacio para nuestra grupa. Nos acercamos y vamos compartiendo nuestros movimientos. Vamos

armando. Y vamos a cantar nuestro sueño, que las palabras vengan al canto, a los movimientos. La canción reivindica esos sueños, lo vamos a lograr. Creamos canción y coreo al mismo tiempo. Que no se pierda el movimiento.

- Arman coreografía.
- La presentan
- El otro grupo escribe poesía.
- Lectura de poesía al mismo tiempo que la coreografía:

Grupo 1: marchan con pancarta, la pancarta cada vez mas chica hasta que lo logran y cante se cayo!

- Jingle creado por el grupo 2:
quieres subir a este tren de lucha?
con cadenas libres y buena escucha
mismo camino y grito guerrero
conquista colectiva que se disfruta

Grupo 2:

- Canción creado por el grupo 3:
con mis compas al compas,
llevo música y armonía
liberando nuestras fuerzas
con un piano y el tequila

Grupo 3:

- Poema creado por el grupo 4
Transformación
Energías que eclosionan
máscaras que caen violentamente
se vislumbran animales salvajes
entre suavidades, sutilezas y silencios
sale lo peor de mí para liberarme
y ser una nueva persona
entre tira y afloja, surge la fuerza colectiva
la grupalidad, la amistad
y leo a mis hermanas como única salida
sobreviene la calma después del caos
lugares deseados de los cuerpos

Grupo 4:

- Rap creado por el grupo 1
Maquinas humanas
camina por la vida
no se encuentran
no se miran
no se ven
la bronca explota y se pueden encontrar

las capas que las cubren logran arrancar
 liberación
 transformación
 goce y unión

Asamblea: que pudimos identificar? sentir?

algunas mencionan lo en común de nuestras ancestras, la comida!, la prehistorica más libre, otra dice con miedo, otra que siempre es con otras, me quede pensando en cuanto tiempo libre tendria o si tendrían...

Preguntas extra/de apoyo:

- ¿Qué NO vemos que hacen nuestras ancestras? ¿Su tiempo donde se invierte?
- ¿Y mientras lo invirtieron allí, qué hacen los otros?
- ¿Cómo afectan a los cuerpos esas tareas?
- ¿Registraron alguna que lo hacía diferente?
- Si no hay registro de ninguna que lo hacía diferente: ¿será que todas las mujeres en la historia del mundo hicieron sólo estas acciones? ¿Es el destino por nacer con este cuerpo? ¿Es natural, o lo aprendimos? ¿Podría ser de otra manera?

CIERRE

2. ACTO 1 (IMAGEN HEREDADAS/ CUERPOS COLONIZADOS)

Génesis/

- Metoca
- Hope
- En duplas una guía a la otra con un sonido que la hace bailar, me acerco me alejo, aumento, disminuyo Genesis
- En 4 grupos leemos el texto de Génesis,
- Trabajamos con técnicas de teatro periodístico.
- Presentan escenas:
 - QUE RICA COSTILLA
 - HEEMBRA CULPABLE
 - LA MANZANITA TRAVIESA
 - TODOS LOS DOLORES DEL MUNDO
- Asamblea: Como está construida la imagen de Eva? Cuanto de esa imagen sigue siendo producido en esta la actualidad?
 - La culpa
 - los mandatos
 - Todo es nombrado x el varón
 - no cuestionar
 - No disfrute El deseo?
 - El poder masculino
 - Quien tiene el conocimiento
 - Dolor corporal. El lugar del cuerpo
 - División binaria de toda de forma de vida

ACTO 2 (IMAGEN REFORZADAS/CUERPO EN TRÁNSITO) COSAS DE CHICAS.

Hope con costado y saltos

COSAS DE CHICAS (pag. 120 B.S.)

- Pienso en mi niñez, recuerdo momento de aprobación y desaprobación
- Realizo esos gestos que recuerdo con el cuerpo, por lo menos 5
- Los repito, paso de uno a otro, con sonido, en diferentes velocidades
- Elijo 3 y los secuencio como una coreografía
- Presentan en ronda ● Se juntan por similitud, arman coreografía
- Otro grupo arma canción en secuencia, 1,2,3
- Presentan montando coreo y canción:
 - Cancion creada por el grupo 2 para el grupo 1: Dale alegría, alegría a mi corazon la magia de las infancias nos invadio pero ya verás, siempre el castigo, viene por algún lugar (x 2) Cuidemos la alegría que es lo mejor Una niñez feliz y con amor Dale alegría, alegría a mi corazon la magia de las infancias nos invadio
 - Cancion creada por el grupo 3 para el grupo 2: (reversión café con leche) Infancias que duelen amores que sanan retazos de la vida todas hermanadas vos jugás? vos jugás? bailemos en la casa mientras nos dejan jugar vos jugas? vos jugas?
 - Cancion creada por el grupo 1 para el grupo 3: (reversión arrozcon leche) jugando a la ronda yo aprendo a gozar me tiran de los pelos no sé por que? me quieren callar me quieren atar y si me quedo quieta lo van a lograr las vamos ayudar las vamos ayudar salgamos del agujero la vamo a flashear
- Asamblea:
 - Diferencias etarias, a quienes son más jovenes les resulta más fácil expresar
 - Dolor y alegría en la infancia
 - El juego siempre presente
 - Intentar sanar, darse y dar la oportunidad de decir y sentir “soy esto”
 - El amor y la pasion de todas
 - Crueldad en la niñez
 - Canciones de infancia
 - Momentos de silencio. El silencio que perme abusos y violencias
 - Ya que somos les adultes enfocarlos en las infancias
 - Repeticion en las instituciones (familia/escuelas) como modelos a seguir
 - Siempre se actualizan formas de opresión

3. ACTO 2 (IMAGEN REFORZADAS/CUERPO EN TRÁNSITO) Mapa de medios.

- (G) CALENTAMIENTO CUERPO
- (P) CARRERA DE OPRESIÓN
 - Objetivo: Que conozcan el concepto de “Oprimida” desde el Teatro de las Oprimidas
 - Procedimiento: Pedimos a las participantes que se pongan en parejas con alguien de contextura física similar
 - Elegimos quién “corre” primero
 - Nos ponemos en línea todas “las corredoras” delante y todas sus parejas detrás.
 - Cada corredora fija un punto que quiere alcanzar (en línea directa a donde está parada)
 - Al dar la señal, comienzan todas a intentar alcanzar su meta, pero quien está atrás sostiene a su pareja de los hombros, intenta impedir que llegue al punto deseado
 - Se cambian los roles y se sigue la misma consigna

- Luego, al dar la señal, comienzan todas a intentar alcanzar nuevamente su meta, pero quién está atrás sostiene a su pareja de la cintura
- Se cambian los roles y se sigue la misma consigna
- En un tercer momento, al dar la señal, comienzan todas a intentar alcanzar su meta por última vez, pero quien está atrás sostiene a su pareja de los pies.
- Se cambian los roles
- Reflexionamos: ¿Qué sentimos al intentar llegar al punto deseado? ¿Cómo reaccionamos a las diferentes dimensiones de dificultad para lograrlo? ¿Qué pasa con lo colectivo cuando luchó por alcanzar mi deseo? Quienes son en la sociedad, quien nos agarra de los hombros, de la cintura, de los pies. Son personas reales, donde están?
- Introducimos la idea de Oprimida como “Quien lucha por cambiar sus circunstancias, por cambiar las estructuras que validan una opresión”
- Fatima: Comparto algo que me disparó el encuentro a modo de reflexión, que en algún lugar leí. Cuanto más alejadas las relaciones de poder están de nuestra cotidianidad, e incluso de nuestras propias prácticas, es más fácil reconocerlas o develarlas.
- (G) Árbol
- (G) hope con salto y magdalenas
- (P) Juego saCa cabeza: dinámica agrupación número + parte del cuerpo/ casa persona tempestad
- (P y G) Cuantas A en una A:
 - Forma de decir A
 - Formada de decir si
 - Formas de no
 - Frases típicas femeninas
 - Frases típicas masculinas
 - Máquina
- (G) Mapa de medios: Objetivo: Analizar la estética dominante y los estereotipos presentes en los medios de comunicación, así como los mensajes que transmite Procedimiento: - Cada participante recorta 3 imágenes de mujeres. Es importante no dar indicación alguna, simplemente indicar que cuando vean la imagen de una mujer, se recorta.
 - Se crea un mapa de imágenes de mujer de la siguiente forma: una primera participante coloca las imágenes que recortó según lo que representan (los modelos o mandatos que refuerzan). Si las imágenes representan lo mismo van juntas, si representan algo diferente, van separadas. La segunda mujer ubica sus imágenes en relación a los modelos que planteó la primera: si son iguales, van junto a las imágenes que ya están. Si son diferentes se ponen en otra parte, y así de una en una cada mujer coloca las imágenes que recortó, uniéndose a los “modelos” existentes si son iguales o creando nuevos si no se parecen a ninguno. De esta forma se irá construyendo el mapa. Cuando ya se establecieron 3-4 modelos, de a 2, 4, 6 mujeres van sumando sus imágenes simultáneamente. Si alguien crea nuevo modelo lo expresa en voz alta para que todas lo tomen en cuenta
 - En plenaria, se reflexiona en base a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los estereotipos o los modelos de mujeres presentes? ¿Qué nombres les pondríamos a estos modelos? ¿Cómo se relacionan con los mandatos representados en “Cosas de Chicas”? ¿Qué quieren estos modelos de nosotras, cuál es el propósito de estas imágenes? - ¿Quiénes son las mujeres ausentes y por qué? ¿Cómo las nombramos? ¿Cuál son las consecuencias de estar fuera? ¿Qué hacen las ausentes? ¿Dónde se quedaron? (registramos las respuestas en un papelógrafo)

Materiales: Revistas de diferentes tipos, Tijeras, Pegamento, Papelógrafo Notas : Análisis y síntesis de los temas del día.

DISCURSOS HEGEMÓNICOS DEL SISTEMA PATRIARCAL Síntesis estética Objetivo: - Crear una respuesta propia a los mandatos del sistema patriarcal sobre los modelos de mujer a seguir

- Crear una síntesis estética de lo trabajado Procedimiento:

- Se dividen grupos y observan el mapa de medios. Eligen un “continente” -un grupo de mandatos- al que quieren responder. (puede ser que varios grupos elijan el mismo) - Crearán su respuesta según la técnica de Teatro Periodístico “Lectura con refuerzo o slogan”

- Se pregunta al grupo que slogan/lemas publicitarios conocen, y los comparten con el grupo

- Entre todas, definimos cuáles son las características de un slogan/lema publicitario (frase clara, que te quiere convencer de algo, que lleva un ritmo “pegadizo”, entre otras)

- En este caso, crearán un slogan publicitario para “desarmar” lo presentado en “el mapa de medios”. Podemos motivar la creación estética diciendo: Si fuese en una publicidad de la tele, ¿cómo sería?

- Presentamos las escenas

- Las analizamos con las siguientes preguntas: ¿A qué modelos se decidió responder? ¿Cómo? ¿Qué argumentos se usaron? ¿Con qué características del sistema se relacionan? ¿Qué instituciones alimentan, refuerzan esos mensajes?

Materiales: Texto, lapiceros, material creativo

MAPA REALIZADO CON LOS SIGUIENTES CONTINENTES: estético-estereotipo, mandato, autenticidad, libertad, sufrimiento, placer, infancia, etnias

Quienes faltan: trans, mujeres del sector popular, pobres, gorditas, petizas, canas, discapacitadas, diversidad sexual

Respuesta al continente mandatos: y si mujer, estas son las cosas que hay que hacer si no querés rompe con lo mandatos y echate a ser difícil es, pero con las compañeras vas a poder y si mujer la lucha va a ser de todas o no va a ser

Respuesta al continente estética:

- Pasarela mientras cantan chan ra ra ran ra ra ran cada una mostrándose con su cuerpo
- Luego cantan soy lo que soy

Respuesta al continente sufrimiento: escena de compañeras triste, algunas queriendo obligarlas a estar bien, otra mirando de afuera y luego se abrazan

4. ACTO 3 (AUTOIMAGEN DE MUJER/CUERPO ESTÉTICO) Declaración de identidad. Dibujo. Canción.

- 2.10

- ie ie

- Hope, con palmas, salto, magdalenas, costados

- Ale

- (P) Sonidos del cuerpo

2.30 (Declaración de identidad / Canción)

- (G) Cada una escribe “Yo soy”, y se les da 10 minutos. Se pegan en las paredes.

- 2.45 Cada una lee las declaraciones y elige una.

- 3.05 Luego crea un dibujo con tempera en base a una declaración elegida.

- 3.25 descanso

- 3.40 Lo presenta

- 4 Armamos grupos 2 y hacemos canciones.
- 4.30 Presentan
- 4.40 Plenaria

preguntas generadoras:

- ¿Qué sensaciones nos produjo el ejercicio?
- ¿Descubrí algo de mi declaración a través de la sinestesia/traducción estética de mi compañera?
- ¿Descubrimos algo que creíamos “único” en nosotras en alguna otra?
- ¿Dónde nos vimos reflejadas en las otras?

- Círculo de cierre, palabras.

5. ACTO 4 (DESMECANIZANDO MUJERES/CUERPO CONSCIENTE) Arcilla

- (G) Encontrarse manos

5 GESTOS / IMAGEN DE OPRESIÓN. 30 minutos.

- Pasan de a una a representar un gesto de una opresión que vivimos como mujeres, gestos que expresan

una opresión hacia las mujeres.(3')

- Pasan 5 que tienen un gesto o una imagen precisa. (2')

- Cada una muestra su gesto, que corresponde a un número (imagen 1, imagen 2, etc. Si los gestos se

“repiten” pedimos otra voluntaria.) (5')

- Poner nombre a la imagen y todas repetimos la imagen. (Al realizar la imagen, la curinga pide palabras

que la nombre a la imagen y luego se elige una palabra que la identificará desde ese momento.) (10')

- Explorar las imágenes en el espacio y probar secuenciarlas: Comando de las imágenes por los nombres

elegidos. La curinga dice la palabra de la imagen y las participantes paran y la hacen. La curinga dice

palabras asociadas y las participantes tienen que hacer la transición en cámara lenta de una imagen para

otra. (10')

- 20.15 hs Nos juntamos en grupos y crear narrativas con las 5 imágenes (eligiendo al menos 3). Se pueden

repetir, combinar, -no todas debemos hacer lo mismo dentro de la narrativa. (10')

- 20.25 hs Presentación de las narrativas. Lectura + comentarios. (10')

“La Opresión que me habita” (2 horas tiempo total del bloque)

IMAGEN DE LA PALABRA OPRESIÓN. (1h 35')(tiempo estimativo de cada familia, calculando 3 familias de

imágenes de opresión: 1ra flia 55' / 2da flia, 20' / 3ra flia, 20')

Composición imagen individual como oprimida (en ronda de espaldas a la misma. A la señal de la Curinga, darse

vuelta mirando al centro de la ronda, mostrar la imagen creada) (5')

Crear familias de imágenes Una vez que cada cual arma la imagen de ellas como oprimidas frente a un opresor.

Observarse entre todas simultáneamente y armar las familias por identificación. Algo de ellas me espeja,

comparte con mi imagen de opresión.(5 min)

OBSERVAMOS LA FAMILIA DE IMÁGENES: (5 min)

La curinga pregunta: qué vemos? / qué nos llama la atención? (Observar los niveles, las posiciones de las partes de la cuerpo, su apertura o cierre, lugares de tensión, gestos en el rostro... etc.) Se hacen comentarios.

DINAMIZACIÓN DE LA IMAGEN DE OPRIMIDA.(10 min)

1. Movimiento rítmico. (comentarios de quienes observan)
2. Sonido/s (idem)
3. Palabra. (idem)

METAMORFOSIS. (5 min)

Transformar mi cuerpo en el cuerpo de la persona que oprime.

Curinga: ¿quién está delante de la oprimida? Queremos ver la persona que está delante de la oprimida.

¿quién está delante de tí?

Realizar la metamorfosis GIRANDO en cámara lenta para que el cuerpo entienda la posición que va tomando, los

cambios de niveles, aperturas, cierres, diferencias de tensiones, etc...

DINAMIZACIÓN DE LA IMAGEN DE QUIEN OPRIME. (10 min)

1. Movimiento rítmico. (comentarios de quienes observan)
2. Sonido/s (¿qué dicen éstas imágenes? Comentarios de quienes observan)
3. Palabra. (Comentarios)

CONFORMAR DUPLAS OPRESOR-OPRIMIDA. (10 min)

La curinga invita a la platea a sustituir, a tomar el rol de las que están en imagen de opresores en escena.

Curinga: - quién conoce esa imagen?, esa ideología, ese comportamiento? ¿quién reconoce a éstos opresores?

La participante de la platea que reconoció al opresor, su imagen, movimientos, sonidos y palabras se coloca en

espejo a la misma y la aprehende con/en su cuerpo. Las participantes iniciales giran y asumen la imagen de oprimida nuevamente.

Idem con las otras imágenes.

LECTURA DE LAS DUPLAS. (5min)

Las duplas se reparten por el salón.

Curinga:- cuando las imágenes de la dupla se juntan, ¿qué parece? - Comentarios.

DINAMIZACIÓN DE LAS DUPLAS. (10 min)

- Al aplauso de la curinga, las duplas...
- primero realizan el movimiento,
- luego movimiento + sonido,
- siguiente aplauso, hablan,
- siguiente, improvisan. (Improvisan sólo si la que está en la imagen de oprimida quiere)
- 2da flia (20')
- 3ra flia (20')

Aclaración. primero se hace la dinamización (movimientos y sonidos) una dupla por vez y se hacen comentarios.

Luego se realiza la improvisación con palabra todas las duplas en simultáneo.

El resto de la platea circula por la sala para observar lo que sucede entre las duplas.

OBSERVACIÓN IMPORTANTE de esta técnica: el cuerpo de la oprimida se relaciona con el cuerpo del opresor. Se modela en relación.

“Las marcas de la Opresión en mi cuerpo”

ESCULTURA (1 h)

- Contamos la consigna y preparamos los materiales: Vamos a hacer una ESCULTURA sobre cómo la

opresión nos impacta. (Quien no ha participado de la técnica piensa en una opresión y en cómo le

impacta, para poder hacer la escultura también). (5')

- Cada participante toma un pedazo de arcilla y modela su escultura. Materiales usados: arcilla, agua,

cubiertos para ayudar en el modelado, plástico, papel. Podemos pedir instrumentos y tocar algo mientras,

como palo de agua o el otro que es metálico y suave... También podemos poner algo de musiquita. (40')

- limpieza y orden de los materiales y del espacio. (10' / 15')

CIERRE “Desvestir nuestra cuerpo de la imagen de opresión” - de espaldas a la ronda.

Ronda, mirándonos, hacemos 3 respiraciones profundas simultáneamente + Canción Magdalena (10')

OTRA FORMA DE EXPLICARLO:

5 Gestos: 5 imágenes para una palabra Opresión

· Hacemos la imagen 1 y la nombramos. Sugerencias de nombres. Elegimos una entre todas

· Imagen 2, misma dinámica

· Imagen 3, lo mismo:

· Imagen 4: Sugerencias: Violada, reprimida, protección, acorralada. Elegida: Acorralada.

· Imagen 5: Sugerencias: Defensa, lucha, ataque, resistencia. Elegida: resistencia.

· Repetimos las 5 imágenes para recordarlas físicamente.

· Siguiendo etapa: Ahora caminamos por la sala. La curinga dice la palabra de la imagen y las participantes paran y la hacen.

· Ahora la curinga dice palabras asociadas y las participantes tienen que hacer la

transición en cámara lenta de una imagen para otra. Ejemplos:

“Presión – silenciamiento”

“Silenciamiento – acorralada”

“Subyugada – resistencia”

“Resistencia – silenciamiento – subyugada”

“Acorralada – presión – resistencia”

Siguiente etapa: Se organizan 4 grupos: Tenemos 5 palabras con una imagen cada una, cada

grupo elige tres imágenes-palabra (ninguna palabra puede ser usada, vamos a usar solo la imagen), y crea una narrativa.

Objetivo de la técnica: Tres palabras, una narrativa. Contar algo con esas imágenes, a través de

movimiento, ritmo y sonido a elección de cada grupo. No puede haber palabra.

o Presentan

o Comentarios

Imagen de la palabra:

· Se hace un círculo con todas. Consigna: Cuando decimos opresión, son procesos amplios (empoderamiento, fuerza colectiva, una trae a la otra), por eso ahora se invita a las participantes a pensar en distintos procesos de su vida donde nosotras enfrentamos la

opresión. La pregunta se concentra en el miedo: como identificas que el miedo esta en la relación? Porque cuando una persona tiene ventaja sobre la otra, hay algo de miedo, por ejemplo, miedo de perder la relación, la amistad, el empleo, o miedos concretos (no poder pagar el alquiler). El miedo alimenta la relación de opresión. Intentamos percibir por que la otra persona tiene ventaja en esa relación de opresión.

Consigna: Imaginar tu cuerpo en esa relación de opresión, delante mío hay una persona opresora donde yo soy la oprimida. Intento imaginar el cuerpo de la persona delante mio y el mio frente a ese otro. Cual imagen simboliza mi actuación delante de esa persona, en esa relación?

- Las participantes se ponen de espaldas al centro y exploran su cuerpo con las imágenes que van a proponer como oprimidas.

- Cuando cada una tiene la imagen se vuelve hacia el centro del circulo y aun no hace su imagen.

- Cuando la curinga da un aplauso todas hacen la imagen al mismo tiempo.

- Las participantes miran las otras imágenes sin deshacer la propia.

- Las participantes son invitadas a aproximarse a imágenes que de alguna forma se relacionan con la propia.

- Creamos familias de imágenes.

- Observamos el primer grupo de imágenes. Las otras descansan. La curinga pregunta: que vemos?

- Movimiento rítmico en la imagen sin sonido. Cuando la curinga aplaude las participantes se

mueven. Que dicen los movimientos? Comentarios: Intento, hay un avance y un recular.

- Las participantes ponen sonido en la imagen. Curinga aplaude y participantes movimiento y

sonido. Que parece el sonido? Comentarios: Confusion, sonidos armonicos, música suave, falsete, algo que quiere salir y no puede, intento de mantener el equilibrio.

- Ahora la imagen tiene derecho a decir algo. Que es lo que esa imagen dice? Curinga aplaude.

Participantes movimiento y habla. "Por favor", "Vamos que...", "No entiendo pero quisiera decir

que.." "No fue eso que dije" "Si dale".

Metamorfosis. Estábamos viendo la oprimida. Ahora queremos ver la persona que está delante

de la oprimida. El opresor. Como se da la metamorfosis? Transformar mi cuerpo en el cuerpo de

la persona que oprime.

- Metamorfosis sin sonido en cámara super lenta para que el cuerpo tenga tiempo de ser rediseñado.

- Curinga: que vemos ahora? Comentarios

- Ahora: cual es el movimiento rítmico de las personajes? Curinga: que nos dicen los movimientos?

Comentarios

- Ahora con sonido, imagen movimiento con sonido. Curinga: que nos dice el sonido? Comentarios:

No hay gritos, hay sonrisas, simpatía irónica, condescendencia.

- Que dicen esas imágenes? Integramos el habla. "Entiendiste mal" "Veni..." "No, ningún problema" "Evidente que te acordas" " No es necesario". Curinga: que vemos? Comentarios
- La curinga invita a la platea a tomar el rol de las que están en imagen en escena, a substituir.

Primera personaje hace: quien conoce esa imagen, esa ideología, ese comportamiento?
Idem con

las otras imágenes. La participante que viene se coloca en espejo con la imagen y hace el rol de

opresora y las participantes iniciales asumen la oprimida nuevamente.

- Curinga pregunta: cuando las imágenes de la dupla se juntan, qué parece?
- Cuando la curinga aplaude las duplas hacen primero: el movimiento, siguiente aplauso, hablan, siguiente, improvisan, si la oprimida quiere improvisar.

- El público circula por la sala para observar lo que sucede entre las duplas.

Observación importante de esta técnica: el cuerpo de la oprimida se relaciona con el cuerpo del

opresor. Se modela en relación.

ESCULTURA

Vamos a hacer una escultura de como la opresión nos impacta. Quien no había participado de la

técnica piensa en una opresión y en como le impacta, para poder hacer la escultura también.

Cada participante toma un pedazo de arcilla y modela su escultura. Materiales usados: arcilla,

agua, cubiertos para ayudar en el modelado, plástico, papel.

Acto 4

Gestos de opresión

- 1- asfixia
- 2- no puedes
- 3- como pesa
- 4- demanda
- 5- silenciada
- 1- me explota la cabeza
- 2- me sacan
- 3- torneo
- 4- auto-flajelo
- 5- angustia

Grupos (secuencia)

"PAREDON"

"EFECTO DOMINO"

"AUNQUE NO QUIERA"

¿Que tipo de opresión?

Silenciamiento

Exigencia

Demanda

Auto castigo

Culpa
 Censura
 Violencia física
 Psíquica
 Ronda
 Imagen de la palabra opresión
 Individuales - familias de imágenes
 Familia 1- aguantar contener
 Imagen 1 algo sexual
 Sumisión
 Frases oprimidas Frases opresor
 Me cuesta mucho
 Por qué?
 Dale chiquita
 Vste?
 Familia 2
 Heridas - cuerpos censurados- angustia
 Todas hicieron el mismo sonido
 Repulsión/asco
 Frases oprimidas Frases opresor
 No me mires
 Me callo
 No quiero
 No entiendo
 Que tetas
 Calladita te quiero
 No sabes
 Esto es así
 F3
 Las invisibles
 Hombros y manos
 Alerta asustada
 Sonidos: resignada, dolor, a punto de explotar
 Frases oprimidas Frases opresor
 Por favor
 Conmigo tenes que
 hablar
 Anda a cagar
 Tenes razón
 No aguanto más
 Quien te autorizo
 Tranquila
 Si yo te digo que es
 así es así
 6. ACTO 5 (CUERPO POLÍTICO) Presentación escena foro
 Dramaturgia
 Juego empujar
 GALERÍA DE ESCULTURAS (15')

- Recorrido con canto suave de la canción Ma(g)dalena (iee, iee, iee...)
- Compartimos: ¿qué encontramos y observamos en ellas?
- ¿Es posible agruparlas por algún criterio o similitud?
- Volver a observar las obras y elegir una o varias que nos identifican, que podríamos haberlas hecho nosotras. ¿Con cuántas te identificaste? (dar respuesta en número)
2,3,4,4,2,1,1
- 14 hs DIÁLOGO CORPORAL CON LA PROPIA ESCULTURA (15')
- Volver a la propia escultura, tomarla, elegir un lugar en el salón y colocarla allí. Cada cual se coloca en relación a ella y realizar un DIÁLOGO CORPORAL con ella, tratando de sentirla en el cuerpo, desde nuestra imagen oprimida de la mañana y la escultura, incorporar a la imagen, dialogar con lo que la escultura nos hace sentir en el cuerpo. (5')
- Desde ese diálogo realizar el pasaje de la imagen de oprimida a la imagen de liberación. Pasar por el cuerpo varias veces, investigar y explorar desde la imagen oprimida hasta la de liberación; ¿cuáles son los pasos, los movimientos, los gestos que necesito hacer para llegar a ella? (10')
- 14.15 hs DANZA DE LIBERACIÓN (20')
- componer una DANZA DE LIBERACIÓN. (10')
- En ronda, Presentación: cada una va mostrando su danza de liberación. (10')
- 14.35 hs FAMILIAS / GRUPAS (15')
- Una vez que todas la hayan presentado, ir hacia aquella persona con la cual nos identificamos o que más nos conmovió, conectarnos desde "lo físico"
- Presentar danza de la liberación
- FORMAR GRUPAS, compartir la experiencia personal y lo que "habló o interpeló de la otra" que provocó el acercamiento. DEFINIR DE QUÉ OPRESIÓN SE TRATA. (10')
- 14.50 hs DANZA COLECTIVA (20')
- Cada grupa: crear una DANZA COLECTIVA, partiendo de las danzas personales; danza que cuente cuál es la opresión; incorporando si se desea, el proceso de liberación. (10')
- 15.10 hs Presentación de cada una de las coreografías. (10')
- 15.20 hs PALABRAS (5')
- quienes quieran, expresar en una palabra qué le resonó, cómo vivenció el proceso, sentimientos, alguna idea que emergió con esta técnica.
- 10 min de descanso
- Presentar 3 imágenes
- Dinamizar
- Plenaria de cierre del día
- 7. ENCUENTRO: TEORIA, ENSAYO, DINAMICAS
- Dinámica de inicio: Danza Hindú Ta Ka Ti né (Gandha) (10')
- DRAMATURGIA
- JUEGOS: SALTAR DE A UNA,DOS,

HOPE

EMPUJAR

- COMPOSICIÓN DE COREOGRAFÍA COLECTIVA (30')

- Repaso de las danzas de opresión en las grupas. (5')
- Con el aporte de fragmentos de las danzas de opresión, componemos una coreografía colectiva. (15')
- Composición, ensamble, ensayo. (10')

Vestir los vestidos de la opresión + Recrear las canciones (25')

- con los vestidos puestos en la cuerpo una de las integrantes de cada grupa, recrear las canciones

de presentación del vestido y su coreografía. (15')

- Presentación de la recreación. (10')

¿Qué desafíos enfrentamos quienes vestimos esa opresión? (40')

- Cada grupa: 3 imágenes de una ESCENA DE OPRESIÓN

Miramos material

Charlamos puesta que deseamos, como lo mostraremos.

¿Qué desafíos enfrentamos quienes vestimos esa opresión? (40')

- Cada grupa: armar una ESCENA DE OPRESIÓN, una escena concreta que muestre un desafío que enfrenta

quien viste la opresión. (15'/20')

- Presentamos + comentarios - mini plenaria. (20')

12.15 hs Creando para transformar... (55')

- Propuesta a las grupas: "Como curingas, ¿qué harían con todo este material?" (Consigna 5')

- Cada grupa elabora UNA PROPUESTA ESTÉTICA. (15')

○ PRESENTACIÓN EN PLENARIA de las propuestas. Cada grupa presenta y desarrolla su propuesta, la

fundamenta. Luego se le hacen preguntas para obtener más información y despejar dudas. (15')

- CONSENSUAR una o diseñar una nueva a partir de las propuestas entre todas. (20')

Anexo 3.

Primer acto Cuerpo Colonizado (o Invasado)

1- Cinco imágenes / palabras de opresión

(Esta variante nació en el Laboratorio de Estética del Oprimido -Palabra- y está descrita en el libro Caminos Estéticos)

Pedimos a cinco voluntarias que creen imágenes que representen opresión. Después de hacer las cinco imágenes, las memorizamos por numeración: 1, 2, 3, 4 y 5. A continuación, las participantes sugieren palabras para nombrar una imagen a la vez. De las palabras sugeridas, escogen una para cada imagen. Los números serán sustituidos por las palabras elegidas. Las participantes caminan por la sala y, cada vez que escuchan una de las palabras elegidas, reproducen la imagen correspondiente. A continuación, la facilitadora propone una asociación de dos o tres palabras para crear un sentido intrínseco. Les pedimos que hagan la transición de una imagen a otra en cámara lenta para entender los cambios físicos y la conexión temática.

Desarrollo: En pequeños grupos, las participantes eligen sólo tres de las cinco imágenes para crear una narrativa. El grupo debe contar algo a través de las tres imágenes. Cada imagen puede ganar movimiento rítmico para que el grupo pueda desarrollar la narrativa que será no verbal. A continuación, cada grupo hace su presentación y las demás participantes interpretan lo que han visto y buscan sintetizar eligiendo un título que represente el tema identificado. Después de todas las presentaciones, tenemos los títulos de los temas que, de alguna manera, se relacionan con ese colectivo.

2 - Imagen Antagonista

Técnica del Arco Iris del Deseo: Las participantes son invitadas a pensar en diferentes procesos de su vida donde enfrentaron opresión. Se estimula a que pien-

sen en el peso del miedo en esa relación. Miedo a perder la amistad, el trabajo, el amor, etc. ¿Qué miedo alimenta la relación de opresión elegida? ¿Notan si la otra persona se aprovecha de ese miedo? ¿Tiene alguna ventaja? Cada participante debe imaginar una imagen para sí misma que represente su postura de oprimida en esa relación. Imaginando a la persona opresora ante sí, presta atención a cómo se coloca, cómo se posiciona su cuerpo. ¿Qué postura toma? ¿Qué imagen representa mejor esta condición? De espaldas al círculo, cada participante explora la imagen que quiere crear. Cuando define su imagen, gira de frente al círculo y espera hasta que todas las demás hayan hecho lo mismo. A la señal de la facilitadora todas hacen sus respectivas imágenes simultáneamente. Sin deshacer su imagen, cada participante observa las demás y, a la señal de facilitadora, se acerca a las que parecen relacionarse con la suya. Se forman familias de imágenes. (En esta técnica, normalmente cada familia elige una de las imágenes para representarla. En esta variante, utilizamos todas las imágenes y trabajamos con una familia a la vez).

Cada familia será observada por las demás participantes. Primero, observaciones objetivas sobre las posturas físicas de las imágenes de la familia. Lo que tienen en común, cómo se complementan, etc. A continuación, las interpretaciones. Esa postura indica qué tipo de contenido, deseo, emoción, idea... En la segunda etapa, las imágenes buscan el movimiento rítmico esencial sin sonido. Luego, movimiento rítmico con sonido. Finalmente, movimiento rítmico con palabra (expresión o frase... ¿Qué tiene para decir esa imagen?). En cada etapa, las demás participantes agregan comentarios tratando de entender lo que el movimiento, la sonoridad y la palabra revelaron.

Metamorfosis: Después de analizar las imágenes de las oprimidas, la facilitadora pide a cada participante que forma parte de la familia que está siendo dinamizada, que vea el opresor/la opresora delante de sí. Girando lentamente (360°), la participante debe transformar la imagen de la oprimida en la imagen de la opresora o del opresor. Quien está observando, ve la imagen de la oprimida girar y desaparecer, al regreso del cuerpo a una posición frontal, la imagen mostrada es la de la opresora/del opresor. Eso debe suceder en cá-

mara súper lenta. Ante los ojos de las asistentes, la familia de imágenes de las oprimidas se convierte en la familia de imágenes de los opresores. Este es un momento muy intenso que necesita de toda la concentración de todas en la sala. Con las nuevas imágenes, la familia pasará por el mismo proceso de análisis: observaciones objetivas, interpretaciones generales, movimiento rítmico sin sonido; inclusión de sonido; inclusión de palabra (qué tiene para decir esa imagen). A cada etapa, comentarios de las que observan.

Dinamización: Después de analizar las imágenes opresoras y sus posturas, la facilitadora pregunta quién reconoce a cada opresora. Quien conoce, identifica, reconoce ese comportamiento, ese tipo de ideología y estrategia de la opresora, y es invitada a ocupar su lugar: aprender la imagen, el movimiento, la sonoridad, la palabra/expresión o frase. Es fundamental señalar que la estrategia de la opresora no pertenece a ella individualmente. Con alguien asumiendo la imagen de la opresora, la participante que creó la imagen de opresora regresa a su imagen de oprimida y así se compone la pareja de la opresión imaginada inicialmente por ella. Las que siguen siendo observadoras, analizan la pareja haciendo observaciones sobre el tipo de relación que perciben. A continuación, las parejas interactúan: movimiento rítmico y palabra/expresión o frase hasta que la facilitadora les pida que improvisen. Las demás participantes podrán circular entre las parejas que interactúan simultáneamente. Lo importante es identificar las estrategias utilizadas por las opresoras.

A veces la metamorfosis es tan reveladora que no hay necesidad o no existen condiciones para la improvisación. La facilitadora debe estar atenta a esos casos. Cuando, al hacer la metamorfosis, la participante se conmueve con su propio descubrimiento, por ejemplo, es preciso que decida si quiere o no realizar la improvisación. No debemos olvidar que la opresión es una relación y, por lo tanto, la oprimida también forma parte de la relación, reforzándola o no. A menudo, en la metamorfosis, la oprimida se da cuenta de cuánto contribuye o alimenta la opresión. O de la profundidad de la violencia en esa relación. O percibe cosas

que realmente no había entendido cuando pensó en el ejemplo e hizo su imagen como oprimida inicialmente. En cualquier técnica del Arco Iris del Deseo, la facilitadora debe estar muy atenta a todo lo que sucede. Por ello, la importancia de la concentración general del ambiente para el desarrollo de cada actividad.

Variante: Dependiendo del tiempo, de la cantidad de participantes, del tipo de relación/situación trabajada, se puede asistir a cada pareja por separado y proponer que quien observa busque alternativas para hacer frente a la estrategia del opresor a través del Foro Relámpago, es decir, varias personas intentan intervenciones cortas. La propuesta consiste en intentar desmenuzar la estrategia utilizada por la opresora. En este caso hay que considerar el tipo de opresión que se representa. Cuando la opresión involucra violencia física, abuso sexual, no debemos hacer el foro. La propuesta es investigar la estrategia del opresor para aprender cómo desmontarla, cómo enfrentarla o cómo denunciarla, revelando sus artimañas y manipulaciones. En este foro no buscamos analizar el comportamiento de la oprimida.

Segundo acto

Cuerpo en Tránsito

3 - Imagen de la Oprimida en arcilla

Material: arcilla, agua, espátulas, plástico, papel y soportes para las esculturas.

Después de la dinámica anterior, cada oprimida debe tomarse un tiempo para pensar/sentir el impacto en su cuerpo de la opresión vivida. El medio estético para expresar esa sensación será la arcilla. Cada una debe crear una escultura de arcilla que explicita el impacto de la opresión en el cuerpo que se vio obligado a asumir una cierta imagen de oprimida. Mientras hacen las esculturas, las participantes reflexionan sobre la situación, la relación y la postura dentro de ella.

Garantizar una base móvil para la escultura es fundamental para la secuencia de actividad y los próximos pasos del Laboratorio.

4 - Galería de Esculturas

Con las esculturas listas, se organiza un ambiente de galería para que las obras puedan ser visitadas. Las propias artistas serán las visitantes. Ahora, además de su propia obra, pueden observar las obras de las demás. La facilitadora anima a las participantes a hacer comentarios generales sobre el conjunto de obras. Luego propone que se creen grupos de esculturas basadas en algún criterio. Se analizan las agrupaciones. Se crean nuevas.

5 - Diálogo entre cuerpo y escultura

Cada participante elige un lugar para estar con su propia escultura (por lo tanto, la importancia de contar con una base que garantice la movilidad). Debe recordar la imagen de la oprimida que originó/inspiró la escultura. A continuación, debe entablar un diálogo entre las dos, experimentando ambas en su propio cuerpo. Reviviendo la imagen de la oprimida e intentando localizar en su cuerpo el impacto que registró en la escultura.

Tercer acto

Cuerpo Estético

6 - Danza de la liberación

Después del diálogo con la escultura, cada participante se concentra de nuevo en su propio cuerpo. Primero retoma la imagen de oprimida que creó para la técnica *Imagen Antagonista*. Esa será su imagen real. En esa imagen, intenta sentir el impacto físico registrado en la escultura. Después, debe pensar cómo sería la imagen de su cuerpo si pudiera superar la opresión y eliminar el impacto causado por ella. A partir de ese análisis, crea una imagen de liberación. Repite la imagen de opresión para ver de nuevo su cuerpo impactado. Luego hace una vez más la imagen ideal, es decir, la de liberación. Luego, busca ir de una imagen a

otra: de la opresión a la liberación, intentando sentir qué movimientos serán necesarios para realizar la transición. En consecuencia, crea tres (o más) imágenes de transición para completar el camino y construir el puente que permitirá atravesar de la opresión hasta la liberación. Estas imágenes serán experimentadas en movimiento hasta que se tenga la danza de la liberación individual. En círculo, cada participante presenta su producción. Al final, se forman grupos por Identificación, es decir, similitud o complementariedad. En los grupos, intercambian percepciones sobre lo que generó identificación y crean una danza colectiva basada en las secuencias individuales. Las danzas colectivas son presentadas. Es importante resaltar que la liberación no es individual. Para crear la danza, el colectivo intenta entender el mecanismo de opresión que necesita enfrentar.

Cuarto acto

Cuerpo Consciente (descubriendo los mecanismos de opresión)

7 - Vistiendo la opresión

Material: maniquí de modelado, celofán, cola, papel barrilete de diversos colores, hojas de revistas y periódicos, cintas, retazos de telas, etc.

Cada grupo habla sobre el sentido esencial de la opresión que expresa. Definida la opresión, deben crear un vestido que la represente. Cada grupo recibe un maniquí, que debe trabajar primero para obtener la forma deseada de cuerpo. Un maniquí viene pre-moldeado y los grupos son estimulados a pensar en la forma del cuerpo sobre el que van a crear el vestido colectivo. Para llegar a la forma deseada, el grupo utiliza el periódico y el plástico film. Teniendo el cuerpo deseado, el grupo debe elegir qué tipo de papel/material desea utilizar para crear el vestido. El cuerpo finalizado debe estar plastificado (con plástico film). Así, una vez que el vestido esté listo y seco,

podrá ser extraído del modelo, sin daño alguno, para ser usado por las participantes. Considerando la opresión, el grupo define el vestido que será estructurado sobre el cuerpo socialmente identificado como cuerpo de mujer. Ese cuerpo se vestirá de opresión. El vestido será la metáfora. Con el vestido listo, el grupo deberá quitarlo del maniquí y hacer los acabados necesarios para que pueda ser vestido por las integrantes. Para presentar el vestido, cada grupo debe crear una canción para el vestido, que será presentado por alguien que lo vestirá. La canción expresa el mecanismo de la opresión, es decir, lo que la sostiene y multiplica. El vestido es la concreción de todo lo que se ha trabajado desde la *Imagen Antagonista*.

Para la creación, las participantes deben diseñar el vestido, definir los colores, la forma (pequeño, grande, largo, corto, escotado, cerrado) y el material que desean utilizar (papel madera, periódico, revista, telas, hilos, cañas, etc.). Dos cosas son fundamentales: que la forma final del maniquí esté cubierta de plástico film para que se pueda quitar el vestido, y que cada capa de material que se coloca sobre el maniquí esté bañada con pegamento mezclado con agua. El pegamento garantizará la forma final del vestido. Es fundamental proporcionar espacio para dar forma al vestido y garantizar el tiempo de secado.

8- Escena concreta

A continuación, el grupo que produjo cada vestido y su respectiva canción y actuación, debe crear una situación concreta que será experimentada por la participante que viste el vestido. ¿Qué clase de situación enfrenta una persona que se pone ese vestido?

9- Coreografía Colectiva

Basada en las danzas de liberación de los distintos grupos, creamos una coreografía que integre a todas las participantes y todas las opresiones trabajadas.

Quinto acto Cuerpo político

10 - Producción Artística

Como en cualquier Laboratorio Magdalena, la producción "final" que se presentará en un evento público debe representar una suma de todos los que se ha creado a lo largo del proceso. En el caso de esta experiencia, los vestidos fueron el centro. Cada vestido representa una opresión enfrentada y su lucha por superarla. De los vestidos producidos hemos tenido: el de la mujer eternamente infantilizada; el del amor romántico que encarcela; el de la luchadora de Box; el de la feminista "Mujer Maravilla" y el de la mujer culpabilizada. Juntamos los vestidos, vinculándolos como etapas de la vida de una persona que lleva la identidad social de mujer. Aspectos de la socialización y los retos para la transformación. Temas como el control del cuerpo de la mujer, el matrimonio, el aborto, el feminismo, la vulnerabilidad y la violencia se encadenaron en el contexto político de Brasil en ese momento histórico. Cada vestido es una síntesis profunda, con contenidos diversos con los que todas podíamos entendernos y, de alguna manera, identificarnos. De la niña de vestido rosa a la feminista maravilla lista para afrontar cualquier desafío, juntamos varias contradicciones que constituyen la vida de muchas de nosotras. La memoria del amor romántico en conflicto con el deseo de revolucionar la existencia. El desafío de ser feminista en un ambiente fascista, donde la misoginia es una amenaza constante a la vida.

11. Foro Colectivo⁴

En las dos presentaciones públicas que realizamos, implementamos el Foro colectivo por primera vez en un encuentro internacional de la Red. Comencé a desarrollar este tipo de Foro de forma más concreta en abril de

⁴ Este tema se profundiza en el Capítulo 8. "Una caminata que continúa"

2018, en el Festival de Teatro Foro de KURINGA Berlín⁵ –espacio para el Teatro del Oprimido en Berlín– del cual soy directora artística. Ejercitar el Foro colectivo era una forma de compartir procesos en desarrollo y profundizar la formación de las multiplicadoras. Además del reto de contar con personas que carecen de experiencia en la práctica de este tipo de intervención, también tenía el reto dramático, al tratarse de escenas cortas asociadas que presentaban situaciones distintas. Aun así, decidimos hacer el experimento.

En este tipo de Foro, no realizamos sustituciones, invitamos a las espectadoras a realizar intervenciones desde su propio lugar social, como testigos de la escena en cuestión. Creemos que la transformación es responsabilidad colectiva. Si algo malo o inapropiado está pasando, ¿qué puede hacer cada persona desde su lugar de existencia para prevenir, minimizar el efecto o resolver? En ese caso, no nos centramos en preguntar qué podría haber hecho diferente la protagonista. Lo que proponemos es que nos preguntemos qué podemos hacer. El Foro colectivo intenta experimentar e investigar estrategias de actuación y profundizar en sus posibilidades reales. Por lo tanto, hacemos varias intervenciones en una misma escena, intentando cada vez profundizar en la estrategia. El público puede incluso reunirse para planear y, cada vez, intentar avanzar un poco más. En ese Foro insistimos en que se trata de un problema social y no individual y, si somos parte del problema, también debemos ser parte de la solución. Cada espectadora es estimulada a proponer algo con lo que sienta que puede comprometerse a hacer, que parezca viable desde su lugar social. Cualquier espectador al ver una intervención desarrollada puede sumar su contribución a ella. No necesitamos una protagonista exclusiva, el problema puede y debe ser colectivo.

Terminamos nuestro encuentro reafirmando que queremos un mundo donde las mujeres podamos vivir libres de violencia. Somos conscientes de que para que esto ocurra, tenemos que construir procesos a largo

⁵

www.kuringa.de

plazo. Estamos seguras de que la existencia de nuestra Red es una contribución efectiva en esa dirección. Desarrollar una estética feminista es también contribuir al desarrollo de niñas, adolescentes y mujeres adultas mediante la expresión artística, la cultura y la comunicación. Queremos crear espacios para el reconocimiento, la visibilidad, la valorización y el empoderamiento, para que podamos reflexionar sobre las especificidades de las opresiones a las que nos enfrentamos, intercambiar ideas y propuestas que nos fortalezcan mutuamente en la lucha por nuevos logros y en la ampliación de los derechos conquistados. Queremos potenciar el diálogo y la colaboración con los movimientos sociales y las organizaciones de defensa de los derechos de la mujer. Difundir nuestra Red en América Latina y en el Caribe es una forma de acción político-estética para la transformación de la realidad.

Del cuerpo invadido al cuerpo político

Cuerpos de mujeres o cuerpos socialmente identificados como de mujeres. Cuerpos objetivos, territorios con fronteras cuestionables, invadidos y menospreciados. Las personas que viven en esos cuerpos son invitadas a sentirse culpables y avergonzadas por la invasión sufrida, tanto por el hecho como por el resultado.

Cuando la intimidad no se configura como espacio de derecho y de protección, se puede constituir en un ambiente restrictivo, de martirio y auto castigo, en el que el silencio desea evitar el juicio ajeno. Así, la intimidad tiende a convertirse en soledad, en aislamiento, en impotencia y en enfermedad.

La sociedad dice que cada una debe entender que lo que ocurre en su vida es particular, consecuencia de decisiones personales, de decisiones individuales. Eso es problema de "sí misma". La sociedad enseña que la percepción es íntima e individual. Los sentimientos de cada experiencia personal son íntimos, deben ser descifrados por "sí misma".

En contra de las estrategias patriarcales, nuestra estética feminista intenta mostrar que la intimidad es construcción social. Las formas de sentir se aprenden socialmente. El sentimiento más profundo también revela experiencia social.

El silencio es íntimo, es privado, es personal. Pero los motivos del silencio son sociales. El silenciamiento es social.

Nuestros procesos estéticos proponen que cada una valga de sí misma para mirarse como otra. Y al mirar desde fuera, tratar de verse desde dentro, tratar de verse en la revelación que observa. Intentar entender que la intimidad de su existencia no existe fuera de las relaciones con otras existencias que también se relacionan entre sí. Las estéticas feministas que desarrollamos pretenden explicitar las interrelaciones que constituyen las experiencias personales, para descubrir las variables implicadas en esas relaciones. Variables que muestran que los hechos sucedidos no dependen sólo de un individuo, de una elección, de una actitud, de un comportamiento. Nuestra propuesta estética tiene por objeto investigar a los personajes que actúan concretamente (presentes o no) para el desarrollo del hecho en cuestión.

Confrontando producciones estéticas de personas distintas, es posible identificar similitudes y coincidencias sociales. En la expresión individual, se intenta entender el peso de lo social desbordando la intimidad. En las expresiones colectivas, con distintas formas de sentir y experimentar lo real, se busca el encuentro de factores comunes dentro de la diversidad de perspectivas. El objetivo es crear vínculos de confianza que permitan los espejos mutuos y múltiples a través de los cuales se pueda ver en lo que parece ser la intimidad ajena.

En este enfoque, la opresión ya no se percibe como el fracaso de la oprimida, sino como la consecuencia de la injusticia social que, a menudo, es independiente de las elecciones y de los comportamientos de la oprimida. No preguntamos qué podría haber hecho diferente la oprimida, la protagonista, para evitar o resolver el problema. Nos preguntamos colectivamente

qué estrategias podemos utilizar, inventar, desarrollar, desde nuestros distintos lugares sociales en relación con el problema analizado, para atacar o debilitar los mecanismos de funcionamiento de la opresión allí implicados.
La opresión vive en la intimidad, pero la liberación exige ser compartida.

Experiencia compartida:

En 2017, con la coordinación de Metoca y del grupo Magdalenas Guatemala - Xela, la Red Ma(g)dalena Internacional desarrolló un proyecto Latinoamericano, simultáneamente en once países, en alianza con la Comunidad Internacional de mujeres que viven con VIH, la ICW Latina con apoyo de Hivos. Varias Magdalenas, de distintos países, formaron un equipo transnacional. Acompañé a distancia el proceso de preparación garantizando un proceso de formación compartido en el cual se desarrolló, de manera colaborativa, el programa. A continuación, tres ejemplos de multiplicación creativa enviados por Lore Roffé.

Mapa de medios de comunicación: (segundo ACTO)

Objetivo: Analizar la estética dominante y los estereotipos presentes en los medios de comunicación, así como los mensajes que transmiten sobre las mujeres.

Ofrecemos revistas o periódicos que contengan imágenes de mujeres y que sean de difusión masiva en el contexto de las participantes. Cada participante recorta 3 imágenes de mujeres sin dar ninguna indicación específica. Cada una trae las imágenes recortadas y se coloca en círculo ante un papelógrafo/cartulina grande para crear un mapa de imágenes de mujeres. La primera participante coloca las tres imágenes que recortó según el modelo -o mandato- que representan. Si las imágenes representan un mismo "modelo" de mujer se colocan juntas, si representan algo diferente, se colocan separadas. De una en una, cada participante coloca las imágenes que recortó, uniéndose a los "modelos" existentes si son iguales o creando nuevos si

no se parecen a ninguno. Así se van asociando imágenes, formando nuevos grupos. Se crea el mapa de diferentes "modelos" de mujer. Una vez creado el mapa, las participantes identifican los distintos "modelos", nombran a cada grupo, ¿cómo se relacionan con las actividades relacionadas a la socialización? ¿Qué quieren de nosotras, cuál es el propósito de estas imágenes? Pensar en las ausencias: ¿Existen modelos que no están en el mapa? Definir las ausentes: ¿Qué hacen?, ¿Por qué no están incluidas? ¿Qué pierden al quedar excluidas? ¿Qué tipo de sistemas son los que las excluyen?, entre otras preguntas posibles. Las participantes se dividen en grupos pequeños y eligen un "modelo" al que quieren responder por medio de la técnica de Teatro Periodístico "Lectura con refuerzo o slogan". Pedimos que compartan slogan/lemas publicitarios conocidos. Reflexionar sobre los elementos necesarios de un slogan: ritmo y sentido fuerte, que quiere convencer de algo, que queda "pegado" en la cabeza, entre otras. Usarán la técnica de slogan para crear uno a su favor, contestando, cuestionando y desarmando lo que es propagado por los medios de comunicación. Presentación y análisis. Se puede cerrar con la intervención estética del mapa, que queda "grafiteado" por los slogans. O sea: se pegan los slogans sobre el mapa, impidiendo que las imágenes queden allí, "impunes".

Esculturas humanas

Revelar cómo esos mensajes influyen en nuestros cuerpos y nuestra sexualidad. El grupo recuerda todas las producciones realizadas hasta ese momento del Laboratorio, intentando identificar el tema de la sexualidad en el discurso hegemónico. Las participantes se dividen en grupos y cada uno elige un mensaje predominante en relación a la sexualidad de las mujeres (virginidad, reproducción, masturbación, heterosexualidad, entre otras). Cada grupo crea una escultura humana que representa el mensaje elegido. Pueden usar todo el material disponible para construir la escultura. La escultura también va a actuar la ideología que representa. Se invita a las esculturas a –simultáneamente– hacer un

monólogo interno, a dar volumen a sus pensamientos. Las demás participantes circulan entre las esculturas y piensan en una pregunta que quieren hacer a alguna de ellas. Cuando son cuestionadas, las esculturas responden con honestidad según la ideología que representan. Cada participante debe pensar con cuál de los mensajes-mandatos se relaciona, cuál le interpela, a cuál responde, aun contra su voluntad. Cada una se acerca a la escultura con la que siente más relación y así se forman varios grupos. En cada grupo, intercambian ideas sobre los motivos que les llevaron a acercarse a esa escultura, entrando en diálogo con la escultura. Al escuchar a las participantes, la escultura puede provocarlas también, defender la ideología que representa, haciendo preguntas a quien le contó sus razones de estar allí. Terminado el diálogo en los grupos, desarman las esculturas, cada una se conecta con su cuerpo e identifica otros componentes de su sexualidad no relacionados a los mandatos. En el grupo grande se realiza el análisis de lo descubierto durante el ejercicio.

Cinco imágenes de violencia: (cuarto ACTO)

Cinco voluntarias hacen cinco imágenes que representan actos de violencia contra las mujeres. Cada movimiento, una violencia distinta, cada uno corresponde a un número: 1, 2, 3, 4 y 5. (dependiendo de la cantidad de participantes, hacen dos vueltas de tres a cuatro, para tener 7 u 8 imágenes diferentes). Todas las participantes memorizan las imágenes creadas y el ejercicio sigue su desarrollo normal: las participantes se mueven por la sala; cuando la facilitadora dice los números, las participantes realizan las imágenes correspondientes. Al final, frente a las imágenes, las participantes deben clasificar el tipo de violencia que cada una revela: física, simbólica, económica, psicológica, etc. Luego, las participantes se dividen en grupos para trabajar en cada tipo de violencia identificada. Recuerdan canciones infantiles o populares. Profundizan la investigación y hacen otras imágenes que corresponden a otros aspectos de esa misma violencia. Crean una actuación que relaciona imágenes/movimientos con canciones que recordaron. Presentaciones y debates sobre la naturalización de la violencia.