



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN EL TEATRO DE LA LIBERACIÓN
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN LATINOAMÉRICA (CUBA-GTE,
COLOMBIA-TEC Y BRASIL- TEATRO DE LAS OPRIMIDAS).**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

LEILANI YAZMIN RAMÍREZ BARBOSA

ASESOR:

DR. JOSÉ RAFAEL MONDRAGÓN VELÁZQUEZ

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	5
Capítulo 1. La creación colectiva.....	15
1.1 El triunfo de la Revolución Cubana.....	15
1.2 La historia que nos atraviesa	22
1.3 El legado de una mujer “sin cultura”.....	26
1.4 El <i>teatro de la liberación</i>	33
1.5 El Grupo Teatro Escambray.....	36
1.6 Mujeres del GTE.....	40
1.7 El Teatro Experimental de Cali.....	42
1.8 Las “raras” de Cali.....	46
1.9 Importancia de los colectivos.....	49
Capítulo 2. Una metodología que nos libere.....	52
2.1 El ideal que contagió a Latinoamérica.....	52
2.2 Boal, migración y represión.....	55
2.3 El proyecto interrumpido.....	62
2.4 La metodología.....	70
2.5 Un nuevo proyecto luego de la dictadura	75
2.6 Bárbara Santos: de maestra a curinga	77
2.7 Una metodología de las mujeres.....	78
Capítulo 3. Herederas de una lucha.....	80
3.1 ¿Un espacio exclusivo de mujeres?.....	80
3.2 La Red Ma(g)dalena Internacional.....	88
3.3 Otra experiencia: Las FUNAS.....	93
Conclusiones.....	100
Bibliografía.....	109
Anexos.....	116
Anexo A. Nosotras, las Magdalenas.....	116
Anexo B. El espacio del espejo.....	118
Anexo C. The mirror space.....	121
Anexo D. Grupos de Magdalenas.....	124
Anexo E. Primer Manifiesto de la Red.....	128
Anexo F. Fundamentación de <i>Juguemos en el bosque</i>	131
Anexo G. Entrevista a Eva, miembro de las FUNAS.....	134
Anexo H. Fotografías.....	143

AGRADECIMIENTOS

Estaré infinitamente agradecida con mi madre y con mi padre, quienes han trabajado incansablemente para darme una educación, he llegado a la Universidad gracias a su gran amor. Agradezco a mi hermana por inspirarme, cuidarme, escucharme, por estar siempre para mí y por enseñarme que el amor no debe de doler. A mi amado hermano por ser diferente y deconstruirse cada día, y a mi tía, quien me cuidó cuando mis padres pasaban largas jornadas en sus trabajos.

Agradezco a Rafa, por toda la paciencia del mundo, por saber escuchar las inquietudes e intereses, por creer, por irradiar esperanza y confiar en mí. Gracias por dejarme ser parte del seminario, por asesorarme, por compartirme bibliografía, por entenderme en cada una de mis crisis y guiarme en cada etapa de este proceso. Y sobre todo, por hacerme ver la investigación como una habilidad que cualquier persona puede desarrollar. También, quiero agradecer a Lau por ser una verdadera amiga desde el primer año de la carrera, por motivarme a titularme, por empujarme al seminario, por sus palabras de aliento y por ser una maravillosa mujer admirable.

Agradezco mucho al grupo de sinodales que aceptaron leer mi trabajo y mostraron un gran compromiso y profesionalismo a pesar de las condiciones de incertidumbre académica desatadas por la pandemia de COVID-19. Agradezco a mis profesoras. A la Dra. Martha Patricia Argomedeo Manrique por incentivar la titulación dentro del Colegio desde el primer día de su clase, por su disciplina y humildad. Agradezco a la Dra. Norma Trinidad Lojero Vega por cuestionar y por hacerme pensar y reflexionar en sus clases, a la Lic. Araceli Rebollo Hernández por inspirarme a viajar y conocer el mundo, por sus clases de teatro latinoamericano, que alimentaron los caminos de esta investigación y por cederme un espacio de su clase para compartir el trabajo. Al Lic. Rubén Ortiz por su amabilidad y disposición, por estar al pendiente de mi trabajo y compartirme información relevante para nutrirlo.

Agradezco a la DGECI por otorgarme la beca de Capacitación en Métodos de Investigación en 2018, pues con ella pude llegar a Argentina y así encontrarme con las FUNAS. Agradezco a Cora Fairstein, quien respondió mi correo y me aceptó en la Universidad de Buenos Aires para poder hacer mi estancia, gracias por contactarme con las FUNAS, por las charlas y por escucharme. De igual forma agradezco a mis amigas las

FUNAS por recibirme, acompañarme, cuidarme, por ser tan amorosas conmigo durante el viaje a Chubut, por las risas y por su pasión. Muchas gracias Eva, por permitirme platicar contigo, por dejarme registrar tu voz y compartirme documentos del colectivo.

Quiero agradecer a todas las personas que conforman el seminario de titulación, por la riqueza de sus trabajos, por su inteligencia, por inspirarme a ser mejor y por todos sus comentarios sobre mi tema, que me ayudaron a construir este camino. Gracias a Giss y a Itzel por ayudarme con los misterios del aparato crítico.

Agradezco a mis amigas Las Fisgonas porque desde el CCH han estado apoyándome, las llevo siempre conmigo, Ket, Violetitia, Fani y mi Rana preferida, gracias por hacerme crecer junto con ustedes. Agradezco a Ceci y Marianita, por su lealtad y por estar ahí cuando sentí que la carrera no era para mí. Agradezco a Cass y a mi Vecina por involucrarse tanto en este proceso de mi vida, por su tiempo, por su amistad y por hacerme sentir parte de un grupo. Gracias a mis amigas Dira y Pam por resistir a distancia junto conmigo en este confinamiento, y también a Julio, quien además me ayudó con el portugués.

Agradezco a mi amiga Necylia Monteiro por hospedarme en su casa, por explicarme cómo llegar al CTO de Río de Janeiro, por ser una mujer poderosa, por escribir, por ser una artista, por seguir en contacto conmigo y ayudarme con el portugués cuando no lo entendí.

Finalmente, quiero agradecer a cada una de las personas a las que les he hablado de mi tema de tesis, a Enara, a Fabi, a las que me prestaron libros y a las que siempre me han mandado sus buenos deseos para lograrlo, a todas las que he fastidiado con mi ansiedad por titularme, a Silvita, por responder mis mensajes para continuar con el proceso en medio de una crisis sanitaria, lento, pero lo importante siempre es avanzar, no la velocidad. Y también agradezco a mi columna vertebral, por resistir horas en una silla escribiendo o leyendo, gracias por llegar hasta aquí.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años se han visibilizado una gran cantidad de violencias ejercidas hacia las mujeres, no quiere decir que aquéllas no hayan existido antes, pero es cierto que con el apoyo de las redes sociales muchas se han dado a conocer. Los medios de comunicación se han convertido en medios de denuncia pública. En nuestra Universidad, y máxima casa de estudios, se ha reflejado la violencia e inseguridad que forman parte de la realidad de nuestro país.

En la UNAM varios planteles iniciaron un paro indefinido debido a las demandas de acoso sexual que han vivido alumnas de esta institución. Entre ellas se encuentra la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), quien interrumpió sus labores alrededor de cinco meses y de la cual fui alumna. En medio de este contexto he escrito este trabajo, de hecho meses antes de que comenzara la toma en la Facultad, lo inicié por razones académicas, pero también movida por los actos violentos que me han atravesado en mis 23 años de vida.

Como mujer, estudiante y actriz de teatro creo necesario revisar nuestros procesos académicos y teatrales, tal vez no para erradicar la violencia mundial, pero sí para construir espacios humanos dentro de nuestro círculo teatral, donde la creatividad y el arte no tengan que ser productos de aquélla. El teatro está en crisis, pero no hablo de falta de creatividad o de la cantidad de personas que asisten a las obras, me refiero a la crisis que está detrás del telón: la manera de hacer teatro. Escuelas con comunidad machista, testimonios de actrices que han sido acosadas durante sus procesos creativos, ensayos o audiciones, les han pedido ser más “sexys” en una audición cuando el fin de ésta no lo requiere, les han quitado los tacones para que no se vean más altas que los hombres y también se los han impuesto para que se vean más delgadas y “bellas”.

En 2017 el movimiento Me Too¹ se potencializó y se extendió por todo el mundo, debido a las denuncias que realizaron algunas actrices contra el productor estadounidense Harvey Weinstein, quien ya ha sido condenado a 23 años por abuso sexual. Desde entonces, muchas mujeres de distintos ámbitos siguen denunciando gran cantidad de actos violentos. Creo firmemente que dicho movimiento abrió un nuevo camino en la historia.

¹Movimiento iniciado en las redes sociales para denunciar el acoso y violencia sexual. De acuerdo con la página oficial, Me Too fue fundado en 2006 por la activista estadounidense Tarana Burke con el objetivo de ayudar a las sobrevivientes de violencia sexual, principalmente a las mujeres y niñas afroamericanas (“History & Vision”).

Hablar es un acto de valentía, el proceso por el cual transitan las víctimas es sumamente complejo. Gracias a Me Too se han generado debates, se han visibilizado violencias que eran normalizadas o que sólo se consideraban “chistes”, e incluso muchos hombres han comenzado a preguntarse desde su propio lugar cuál es el papel que ellos juegan dentro de esta problemática. El quehacer teatral no se puede quedar atrás.

Por estas razones he decidido exponer otros caminos de creación: la colectividad de mujeres en el teatro. En ésta las metodologías aplicadas fomentan el auto-conocimiento, la auto-transformación y la horizontalidad de una verdadera creación colectiva, e incluso, funcionan como espacios de desahogo para hablar de temas que les inquietan.

Para iniciar este viaje retrocederemos un poco, comenzaremos a tejer esta historia desde la segunda mitad del siglo XX. En los siguientes capítulos conoceremos algunos colectivos teatrales que buscan reivindicar el papel de la mujer a través de los propios textos, pero sobre todo, a través de las metodologías. Son éstas un punto de partida importante, ya que consisten en nuevos caminos de creación donde ni los estereotipos femeninos ni el machismo rigen al arte.

Nadie ha pedido que se sacrifique el erotismo, la sexualidad, la seducción y la violencia, sino los modelos narrativos que normalizan el hembrismo y el machismo en comedias románticas y dramas, incluso en aquellos que glorifican, festejan o celebran violaciones como algo natural o pasajero (Cacho 294).

Cuando hablamos de reflexionar en nuestro quehacer teatral, ante el constante bombardeo de denuncias de acoso o violencia sexual, no significa que debemos prohibir ciertos temas en el escenario. Al contrario, habrá que mirarlos con ojo clínico para entonces modificar esos modelos narrativos que normalizan violencias y que han sido muy utilizados a lo largo de la historia.

Como gente de teatro, teatreros, teatristas, comunidad teatral o como sea que queramos nombrarnos, es imprescindible revisar las metodologías de los colectivos que abordaré ya que existe una gran coherencia entre su discurso y su accionar. El ojo clínico enfoca a los modelos narrativos o estructurales del texto y a los modelos de ejecución. Muchas veces he escuchado frases que argumentan que el dolor o el sufrimiento deben ser ingredientes para un proceso creativo, sin embargo, con el trabajo de estos colectivos podemos mirar que el cuidado está en el resultado y en el proceso.

En este trabajo parto de la hipótesis de que las mujeres contribuyeron en el proceso de creación de un *teatro de la liberación* de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica. La historia casi siempre ha sido relatada desde un nombre masculino, es necesario escarbar en ella para recuperar los nombres de mujeres y reconocerles su lugar dentro de ésta. Con este trabajo intentaré destacar a grandes mujeres directoras, actrices, escritoras y fundadoras de sus propios espacios de trabajo. Es importante reconocerlas como protagonistas de nuestra historia teatral, ya que sus aportaciones y creaciones también han sido cruciales para el desarrollo de nuestro teatro.

Además, en dicha época, la participación de las mujeres dentro del teatro estimuló la creación de colectivos femeninos, que existen hasta nuestros días, y que han sido sinónimos de estrategias para transitar el contexto machista que las atraviesa.

Inicialmente quería enfocar mi trabajo sólo en los grupos teatrales de mujeres pertenecientes a la Red Ma(g)dalena Internacional. Estos grupos utilizan una metodología llamada Teatro del oprimido, en este caso Teatro de las oprimidas, propuesta por el reconocido actor y director brasileño Augusto Boal. Mi primer contacto con este teórico sucedió antes de ingresar a la licenciatura, de hecho fueron sus palabras las que me alentaron a embarcarme en ella, justo cuando leí su Mensaje del Día Mundial del Teatro.

Posteriormente, con una primera tarea asignada por mi asesor, descubrí que la creación colectiva de mujeres, en el teatro latinoamericano, había iniciado años anteriores al surgimiento del Teatro de las oprimidas. Es decir, la colectividad tiene toda una historia, y la colectividad femenina tiene otra que va en paralelo y que a veces se entrecruza.

El presente trabajo consta de tres capítulos. Antes de llegar a los colectivos de mujeres será necesario definir qué es el *teatro de la liberación* y reconocer nombres de mujeres colombianas y cubanas que fueron partícipes de este, así como algunos de sus trabajos.

También, tendré que reflexionar sobre la importancia que tenía la colectividad teatral en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX, pero, ¿por qué sólo la segunda mitad del siglo? Partiré de un acontecimiento histórico que marcó una diferencia justo dentro de este periodo.

En el primer capítulo abordaré la Revolución Cubana, pues fue ésta la que trazó un camino distinto para la cultura y por ende para el teatro. Para estudiar este hecho histórico,

me apoyaré principalmente de la autora Liliana Martínez Pérez, quien ofrece en su libro *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba* una amplia y detallada explicación sobre cómo se fueron presentando los cambios estructurales a nivel político y que se ven reflejados en los procesos educativos y teatrales.

A partir de Martínez Pérez podré conocer los motores internos que impulsaron la colectividad cubana y que posteriormente se fueron esparciendo por suelo latinoamericano. Para entrar en materia teatral requeriré ayuda de la autora Marina Pianca y su libro *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental (1959-1989)*. Con ella, de una manera más descriptiva y sobre todo aplicada al proceso teatral, podré identificar los cambios estructurales señalados por Martínez Pérez. La autora fragmenta en pequeñas secciones la transformación teatral, luego del triunfo cubano. También, nos ayuda a vislumbrar el desarrollo del teatro latinoamericano, a través de la importancia de los festivales como puntos de encuentro para el diálogo².

Casa de las Américas es una de las fuentes más importantes para este trabajo. Este organismo fue clave para el estallido del diálogo teatral, con el surgimiento del Primer Festival de Teatro Latinoamericano, promovido por la institución, comienzan a tejerse las experiencias, inquietudes e intereses de teatristas. Es por ello que dentro del primer capítulo hablaré con mayor profundidad sobre la importancia de Casa de las Américas, y por supuesto, de su fundadora: Haydee³ Santamaría.

La autora Claudia Gilman habla del surgimiento de dicha institución y ofrece una gran explicación del proceso revolucionario dentro del grupo de intelectuales. En su libro *Entre la pluma y el fusil* se encuentran los principales debates para la creación de una literatura latinoamericana y revolucionaria. Me detendré en algunas aportaciones realizadas por la guerrillera cubana Haydee Santamaría, las cuales ayudaron al desarrollo de Casa de las Américas y a la construcción de una Latinoamérica unida, lo cual también se verá reflejado en el teatro.

Hasta este punto habré logrado comprender el contexto histórico dentro del cual transitaban los y las artistas y emergían los colectivos latinoamericanos. La creación

²Según el pedagogo Paulo Freire, el término diálogo significa un encuentro de conciencias o la comunicación entre las mujeres y hombres (*La educación* 124).

³He encontrado el nombre Haydee escrito con acento en la primera e, en la última, o sin acento. Por esta confusión he decidido escribirlo sin acento como en la mayoría de los textos de la página oficial de Casa de las Américas.

colectiva del siglo XX buscaba crear un teatro que representara a la cultura latinoamericana, además, adquiere un nivel político para la transformación social. Aquí entrará en juego la ayuda de otro autor.

El concepto de *teatro de la liberación* lo he retomado de la propuesta del teórico Adam Versényi en su libro *El teatro en América Latina*. En este se muestra una definición para este tipo de teatro, pero también reflexiona sobre las características principales de éste, o sea, la búsqueda de una nacionalización. Claro, entendiendo ésta como la búsqueda de nuevos caminos de creación y no los recorridos del teatro heredado o impuesto, que hasta la primera mitad del siglo XX era el que proliferaba por Latinoamérica⁴.

Para poder entender con mayor profundidad este fenómeno teatral, pero sobre todo reconocer las características que proponía el *teatro de la liberación* ahondaré en dos colectivos: el Grupo Teatro Escambray de Cuba (GTE) y el Teatro Experimental de Cali de Colombia (TEC). La selección de estos grupos radica en que el primero es un colectivo del país donde emerge el ideal revolucionario, y el segundo es un colectivo que desencadenó otro grupo integrado únicamente por mujeres. Ambos comparten el deseo por la transformación social, la diferencia es que el GTE responde a la pregunta ¿cómo la metodología puede transformar afuera del colectivo? En cambio el TEC responde a ¿cómo la metodología puede transformar desde adentro?

Con los trabajos de estos colectivos miraré en acciones todo el fundamento teórico expuesto a partir de Versényi, Pianca, Gilman y Martínez Pérez. Aquí es importante mencionar una recopilación de textos escritos por colectivos latinoamericanos y que me han servido de gran ayuda para entender las metodologías de cada grupo. Hablo de la *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva* de Francisco Garzón Céspedes.

Cabe destacar que tanto esta recopilación como algunas revistas de *Conjunto*, revista teatral cubana, a las cuales he tenido acceso gracias a mi asesor, me han ayudado para acercarme a las palabras de integrantes de los grupos, a través de los textos o

⁴ Algunos de estos géneros son: la ópera, la zarzuela "chica" (una especie de representación breve con partes cantadas y habladas y con tintes más populares), el teatro de revista (un espectáculo musical con gran presencia en los vestuarios, la escenografía, coreografías, y participación de *vedettes*), el sainete (breve representación donde se satirizan a personajes o situaciones de la actualidad y se desarrolla una historia de enredos) y los primeros dramas modernos que se inspiraban del realismo de autores europeos como Strindberg, Ibsen o Chéjov (Mugercia, Aires ---. *Zarzueltas ---, Sainete*).

entrevistas publicadas. Quisiera hacer hincapié en que estas fuentes han sido editadas por Casa de las Américas, lo que quiere decir que la institución no sólo fue relevante en aquellos días para compartir el teatro, pues también ha servido para historizarlo.

En estos apartados resaltaré las contribuciones que las mujeres del GTE y del TEC realizaron, tanto adentro de los colectivos como fuera de ellos. Además, cuando me detenga a revisar las contribuciones de las colombianas, tendré mi primer acercamiento con un colectivo femenino, integrado únicamente por mujeres. Habrá que subrayar sus motores internos para la formación de éste.

De igual forma, dentro del primer capítulo, con la ayuda de la segunda edición del libro *Ideas feministas latinoamericanas*, de la teórica feminista Francesca Gargallo, hablaré de la participación de las mujeres que caracterizó a la segunda mitad del siglo XX. En este punto también destacaré que las ideas feministas anteceden a dicho periodo, pese a que para entonces no se les nombrara como tal. Esta premisa cobrará sentido cuando llegue al grupo Teatro Máscara de Cali, el colectivo de mujeres colombianas y que en sus inicios no se consideraban feministas.

Posteriormente, para el segundo capítulo me centraré en el país brasileño. Mi objetivo principal será analizar la metodología boaliana, que también forma parte del llamado *teatro de la liberación*, y comprender a qué se refiere con el proceso de los personajes oprimidos. Para ello expondré de manera breve el contexto de Latinoamérica dentro de las dictaduras, como resultado de la represión y el miedo a que los países siguieran los pasos cubanos. Agregaré dos teóricos a mi lista: Augusto Boal y el pedagogo, también brasileño, Paulo Freire.

Antes de centrarme en el Teatro de las oprimidas será necesario comprender los fundamentos y objetivos de la metodología. En esta parte haré uso de los términos *opresor* y *oprimido*, quienes son los personajes propuestos por Paulo Freire en su libro *Pedagogía del oprimido*. Asimismo, con ayuda de otra de sus obras, *La educación como práctica de la libertad*, veré a la colectividad como el medio para la liberación. Freire expone un proceso educativo libertario donde lo importante es construirlo en conjunto.

Es decir, en esta etapa del viaje profundizaré sobre el ideal revolucionario de Latinoamérica, pero en el caso brasileño.

Los conceptos freirianos entrarán en diálogo con los trabajos de Augusto Boal con el fin de entender la liberación de una opresión. Consultando algunos textos del brasileño como el libro *El arcoíris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*, algunos textos publicados en la recopilación de Garzón Céspedes, el libro *Teatro del Oprimido Raíces y Alas. Una teoría de la praxis* de Bárbara Santos, el documental *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido* del director Zelito Viana, entre otras fuentes, reconstruiré la vida del teatrero en medio de las dictaduras y su constante búsqueda por transformar la sociedad.

En sus trabajos se puede mirar cómo el ideal de cambio se lleva a la acción y permea tanto adentro del escenario como afuera de este. Para ello explicaré algunas de las técnicas teatrales que conforman la metodología llamada Teatro del oprimido, como por ejemplo: Teatro periodístico, Teatro invisible, Teatro-foro y Teatro legislativo. Paso a paso reconoceré cómo fueron surgiendo o implementándose estas técnicas a la práctica teatral de Augusto Boal.

Es importante notar que la metodología boaliana fue trabajada junto con otras personas y que no fue un invento espontáneo del brasileño. La relación con el Teatro Arena de Brasil, con el colectivo argentino, con el que Boal trabajó durante su exilio, con el programa alfabetizador de Perú o con los laboratorios en Francia, donde la metodología alcanza su madurez, permitió que el brasileño lograra darle forma a todo un pensamiento Latinoamericano.

Añadiré a mi investigación las palabras *espect-actor* y *espect-actriz*, que es por lo que apuesta la metodología boaliana, por públicos activos en la escena.

Debo aclarar que, en las fuentes consultadas, Boal se refiere sólo a *espect-actor*, sin embargo, he decidido nombrar *espect-actor* y *espect-actriz* para incluir las aportaciones que los colectivos de mujeres han hecho en esta metodología. De la misma forma, en esta tesis hago un intento por escribir *mujeres y hombres, actores y actrices, directores y directoras*. Probablemente, muchas personas difieran con esta elección, además de que pueda ser un poco cansado, empero, mi objetivo de este trabajo es reconocer a las mujeres en los procesos históricos-teatrales, por ello mi elección. Busco hacerlo desde el lenguaje escrito, partiendo de la idea de que la gramática también es ideología⁵.

⁵ “Siempre digo hombres y mujeres porque aprendí hace ya muchos años, trabajando con mujeres, que decir solamente hombres es inmoral. ¡Lo que es la ideología! De niños, en la escuela, aprendí otra cosa: aprendí que en gramática el masculino prevalece. Es decir, que si todas las personas aquí reunidas fueran mujeres pero

Luego de la dictadura brasileña nació una institución para la expansión de la metodología boaliana, hablamos del Centro de Teatro del Oprimido (CTO), un espacio que funcionó como encuentro entre las distintas realidades del país. Así las personas se acercaron a esta práctica.

Bárbara Santos es un personaje clave para contar esta historia, pues es el puente que conecta al Teatro del Oprimido con los colectivos de mujeres. Ella y la directora italiana Alessandra Vannucci fueron las generadoras de la Red Ma(g)dalena Internacional. Con su libro *Teatro del Oprimido Raíces y Alas. Una teoría de la praxis*, podemos conocer los trabajos y experiencias de Santos, así como el acercamiento con el CTO y con el propio Augusto Boal, con el que trabajó varios años.

Luego de conocer el surgimiento del *teatro de la liberación*, de ver reflejadas sus premisas en dos colectivos (TEC y GTE), y de haber analizado la metodología boaliana, habré llegado a los grupos de mujeres. En el tercer capítulo reflexionaré sobre los motores internos o externos que tienen las mujeres para generar un colectivo teatral sin la presencia de hombres.

En esta parte me enfocaré en los colectivos de Teatro de las oprimidas. Aunque parezca un periodo demasiado extenso, ya que estos grupos pertenecen al siglo XXI, la metodología utilizada nace con anterioridad, por ende sigue existiendo una conexión entre el tercer capítulo respecto a los dos anteriores.

Con la tesis de maestría de Magdalena Szychaj, titulada *El teatro del oprimido/a desde un enfoque de género. Dos casos de estudio: Madalena -Teatro das Oprimidas y Grupo Marias do Brasil*, es posible conocer los testimonios de mujeres que se integraron a los laboratorios impartidos por Santos y Vannucci.

A través de esta información se conocerá el porqué las mujeres han elegido una creación colectiva sin la presencia de hombres, y no hablo de una supuesta posición de odio ante ellos, más bien porque entre mujeres han logrado conocerse y transformarse. De igual forma, gracias a los testimonios de las participantes de los laboratorios, resaltaré la

apareciera un solo hombre, yo debería decir “todos” ustedes y no “todas” ustedes. Esto que parece una cuestión de gramática, obviamente no lo es. Es ideología y a mí me llevó un tiempo comprenderlo. Ya había escrito *Pedagogía del oprimido*. Lean ustedes las ediciones en español de esa obra y verán que está escrita en lenguaje machista. Las mujeres estadounidenses me hicieron comprender que yo había sido deformado por la ideología machista” (Freire, *El grito* 32).

importancia de la colectividad dentro del proceso de liberación de las mujeres. Podré mirar los fundamentos freirianos puestos en práctica en este grupo oprimido.

La explicación del proceso de liberación, propuesto por Freire y retomado por la metodología boaliana, ayudará a entender cómo las mujeres construyen su propia auto-liberación. Los personajes de *opresor y oprimido* surgen en medio de un contexto de pobreza e injusticia donde las reformas del gobierno brasileño no otorgaban la verdadera autonomía de la población, por ello Freire expone que la liberación debe suceder desde los propios oprimidos. De la misma forma las mujeres son las protagonistas de su lucha y liberación.

Con esto puedo vislumbrar que la liberación de las mujeres comienza desde su propio cuerpo, y que la metodología del Teatro de las oprimidas brinda las herramientas para que cada mujer comience con su auto-liberación. Con los colectivos de la Red Ma(g)dalena Internacional las mujeres se asumen como un sector oprimido, adoptan y se apropian de la metodología boaliana para comenzar su liberación de la violencia machista que las rodea.

En este capítulo haré hincapié en los procesos de creación de las mujeres y no sólo en los textos o temas que ellas llevan a la escena. En esta parte intento destacar la relevancia que tiene el proceso teatral como manera de cambio en la sociedad. Con ayuda de la página oficial de la red mostraré manifiestos, comunicados y una lista de todos los grupos que trabajan esta metodología. La participación política de las Magdalenas es notable gracias a su participación en los festivales o encuentros de mujeres, pero también, y sobre todo, a través de los temas que las inquietan y de su manera de hacer teatro. Con estas mujeres entendemos la importancia de llevar lo privado a la esfera pública.

Finalmente, expondré el trabajo de un grupo de mujeres argentinas llamado FUNAS. En 2018 tuve la oportunidad de conocerlas y mirar la propuesta de su metodología, que de igual forma que en los colectivos de la segunda mitad del siglo XX, apuesta por una creación horizontal. Su proceso creativo va de la mano con su posición política. Gracias al tiempo compartido que Eva, miembro de las FUNAS, me otorgó en una entrevista, es posible conocer con profundidad algunas inquietudes que las movieron, y que han sido las causas de sus acciones artísticas.

Otro medio para poder saber un poco más sobre las FUNAS es su página oficial de Facebook y algunos manifiestos o fundamentaciones que Eva me compartió. En este trabajo platicaré sobre cómo fue la organización y los procesos de ensayo para presentar una acción en el Encuentro Nacional de Mujeres de Argentina. Con ellas también reconoceré la importancia en la manera de crear, apostando por un espacio seguro y de fortalecimiento para cada integrante.

Para poder consultar los objetivos de los grupos de Teatro de las oprimidas, los manifiestos, o la entrevista realizada a Eva, se puede acceder al apartado de anexos. Espero que al revelar estos trabajos centremos nuestra atención en los procesos creativos que estamos construyendo, cuestionándolos y reflexionando si estos son deshumanizantes. De igual forma, me gustaría generar un poco de esperanza dentro de este apabullante caos.

CAPÍTULO 1. LA CREACIÓN COLECTIVA

1.1 El triunfo de la Revolución Cubana

Antes de comenzar con el análisis central de este trabajo, es necesario revisar algunos hechos históricos que se desencadenaron luego de la Revolución Cubana, los cuales son fundamentales para entender el proceso teatral que estudiaré.

El conflicto en Cuba se desató en el año de 1952, cuando el ex militar Fulgencio Batista asumió el poder con el apoyo del ejército, pero sin el apoyo del pueblo. Con anterioridad había existido una lucha en contra del presidente Gerardo Machado, quien se había reelecto, y en el año de 1933 con el apoyo de Estados Unidos de América (EUA) se logró quitarlo del poder. Posteriormente, el país pasó a manos de Fulgencio Batista y de Grau San Martín, aunque este último fue derrocado. Es así como Fulgencio Batista llega a ser presidente de 1940 a 1944 (Thomas 144 y 146). Se dice que en un inicio la clase obrera lo apoyaba porque prefería que estuviera a cargo un cubano de sangre africana e indígena, quien además apoyaba los cultos afrocubanos (Thomas 130).

Después del primer mandato de Batista, y antes del segundo, estuvieron los gobiernos de Grau San Martín y Carlos Prío Socarrás, quienes al parecer no fueron muy positivos para la economía cubana⁶ lo cual potencializó el malestar social que era arrastrado con anterioridad, sobre todo por dos factores: la discriminación racial y la dependencia de Estados Unidos.

Con la colonización española en Cuba las y los indígenas fueron desapareciendo poco a poco de los registros oficiales del país (Thomas 128). Ese intento por borrar u ocultar su origen se vio reflejado también en algunas cifras donde sólo se consideraba a las personas que habitaban en las ciudades, por ejemplo, existen datos que aseguran que, antes de la revolución, Cuba tenía bajos índices de analfabetismo y mortalidad, pero dichos datos sólo correspondían a la Cuba urbana, la Cuba rural no estaba contemplada y tenía hasta el doble de esos porcentajes (Lima). Es decir, que si existía un país próspero, solamente lo era para las minorías, el resto vivía en condiciones marginales.

Otro caso, del que también puedo hablar, corresponde a los resultados que se obtuvieron en un censo de 1953, durante el segundo mandato de Batista, donde se decía

⁶Ambos presidentes robaron grandes sumas de dinero, al parecer Grau robó alrededor de 170 millones de dólares de los fondos de los trabajadores de la industria azucarera (Thomas 146).

que el 70% de la población era de raza blanca, el 29.5 % era afrodescendiente, mientras que el 0.5% era de origen chino. Al parecer esos datos eran reales, pero la cuestión radica en que las personas encargadas en realizar el censo eran quienes determinaban si una persona era de raza blanca o no (Thomas 126). La importancia de estos datos me ayuda a sospechar que existía una negación de las raíces cubanas porque la mayoría de las personas que habían llegado a habitar la isla provenían de África (Nigeria o del Congo) (Thomas 127). Sí existían personas blancas, pero el hecho de querer incrementar la cifra de estas era parte de una colonización cultural que aún en la década de los cincuenta seguía siendo vigente. Además, en esa misma década la discriminación racial se incrementó con la apertura de hoteles, casinos y clubes lujosos y exclusivos de norteamericanos (Thomas 130), lo cual parecía ser una especie de culto o de gran cortesía hacia el país anglosajón.

Esto era, a su vez, derivado de la dependencia estadounidense. Para lograr liberarse de España, Cuba recibió apoyo por parte del país vecino (Thomas 132), pero un apoyo que poco a poco se fue transformando en un nuevo colonizador. Para entonces la mayor influencia era la de Norteamérica y no tanto la europea. La estrategia fue invertir en Cuba hasta ser casi “dueños” de ella. Se dice que la isla caribeña fue uno de los territorios más influenciados por EUA, más que cualquier otro país donde este haya intervenido, ya que era el principal comprador de caña de azúcar; y con la independencia cubana comenzó a invertir en esta industria, tanto que para 1959 controlaba más del 60% de las empresas cubanas (Thomas 132 y 134).

La industria azucarera fue y ha sido uno de los principales motores para la economía cubana, Estados Unidos no era un simple inversionista, estaba creando una estrategia para poder controlar la economía del país caribeño, y quizá para anexarlo posteriormente a su territorio como forma de pago por su ayuda.

La dependencia y la discriminación incrementaron la pobreza, y el abismo entre esta y la riqueza se hizo cada vez mayor. El desempleo y paralización del comercio que se había desatado con la crisis estadounidense de 1929 (Thomas 137), y también con la guerra interna de 1933, la inconformidad política ligada a los dirigentes corruptos, y el deseo por querer una Cuba más justa fueron motores importantes para lograr el triunfo de 1959. Es por ello que muchas personas apoyaron la revolución porque a pesar de no considerarse

“revolucionarias” eran conscientes de la necesidad de cambio para la sociedad (Thomas 154).

El abogado Fidel Castro y un grupo de personas asaltaron el Cuartel Moncada un año después de que el dictador se apropiara de la presidencia por segunda ocasión. Este suceso provocó la muerte de algunas personas y la detención del propio Fidel durante un año. Posteriormente, Castro viajó a México donde planeó la estrategia para el siguiente ataque (Mansur y Hechevarría 4).

En medio del combate hegemónico entre las potencias de Estados Unidos de América y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), la llamada Guerra Fría, surgió el triunfo cubano el 1° de enero de 1959. Este suceso, además de verse influenciado por la sed revolucionaria y de cambio, convivió con otras coyunturas políticas como la descolonización en África y la guerra de Vietnam⁷. Durante las siguientes décadas el desarrollo del plan revolucionario continuaría con un objetivo muy claro: modificar los parámetros institucionales así como los modos de producir literatura (Gilman 36). Es decir, mientras las grandes potencias luchaban por la supremacía, competían en armamentos y se entrometían en otras luchas, como en la guerra de Vietnam, en América Latina y África, las semillas revolucionarias comenzaban a brotar.

Por otro lado, el plan de desarrollo revolucionario incluía la participación de la literatura, y es que para la Revolución Cubana la presencia del grupo de intelectuales fue fundamental. A raíz de *Palabras a los intelectuales*, en junio de 1961, se intensificó el arduo trabajo de estos. En este discurso Fidel Castro enfatizaba la responsabilidad que las y los intelectuales tenían con la revolución. Además, les hacía notar que la libertad para su creación artística no se vería afectada y que si el grupo de intelectuales se proclamaba a favor de la revolución no tendrían de qué preocuparse (L. Martínez 36). Con esto surgieron cuestionamientos como, ¿qué es un intelectual revolucionario? ¿Qué significa comprometerse con la revolución?

Con la muerte del Che Guevara en octubre de 1967 los cuestionamientos de los intelectuales incrementaron. Se replanteó la situación de las y los escritores en relación con

⁷ El proceso de descolonización en África se dio entre la segunda mitad de los años cincuenta y gran parte de los sesenta. Camerún, Argelia y Senegal se libraron de la hegemonía francesa. La guerra de Vietnam del Norte, apoyado por China, contra Vietnam del Sur, apoyado por Estados Unidos tuvo lugar entre 1955 a 1975 (Huguet 727 y 736).

la ficción y la realidad, entre la pluma y el fusil (Gilman 172). ¿El grupo de intelectuales corría el mismo riesgo que los combatientes? ¿Habría que dejar de escribir para salir al combate? Era un hecho que existía un riesgo al ser intelectual, probablemente no de la misma forma que un guerrillero, pero el ser intelectual significaba ser responsable de la pluma con la que se escribía, y claro, lo escrito no debía tener tinta contrarrevolucionaria.

El caso del autor Heberto Padilla es un claro ejemplo de lo mencionado. El libro *Fuera de juego*, del autor cubano, fue premiado en 1968 por el jurado de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), sin embargo la institución no estuvo de acuerdo (L. Martínez 396). La UNEAC consideraba que los poemas publicados en el libro no eran pertinentes para el contexto y atacaban la Revolución Cubana (Gilman 211). Fue hasta 1971 que el autor cubano vivió las consecuencias por ser un intelectual con tinta contrarrevolucionaria. Padilla fue arrestado durante 38 días y se le pidió hacer una autocrítica pública de su obra para calmar las “aguas contrarrevolucionarias” (Gilman 235).

Como bien había dicho Fidel Castro si se estaba a favor de la revolución no habría de qué preocuparse, pero si el/la artista-intelectual se posicionaba en su contra, estaría en serios problemas. La autora Gilman hace notar este suceso como un parteaguas en la situación del grupo de intelectuales, pues varios de éstos cuestionaron el arresto de Padilla. Sin embargo, Fidel Castro los tachó de enemigos de la revolución (242-243).

¿Los intelectuales eran revolucionarios o burgueses? Esta fue la pregunta que se agregó a toda la reflexión sobre el trabajo de los intelectuales. Parecían existir dos bandos y era necesario posicionarse solamente en uno de ellos. Para un grupo se trataba de “intelectuales revolucionarios” e “intelectuales burgueses”, y para el otro se trataba de “intelectuales sojuzgados por el Estado” e “intelectuales críticos” (Gilman 251). Pese a que ambos grupos estuvieran a favor de la revolución existían diferencias entre ellos.

No era fácil distinguir a los “intelectuales revolucionarios” de los “intelectuales burgueses”. Como dije unos párrafos antes muchas personas sin considerarse “revolucionarias” apoyaron a Castro en el inicio de la revolución, principalmente por el deseo de cambio en la sociedad y por el hartazgo de los antiguos gobiernos, pero algo que a veces se puede llegar a pasar por alto, es que no todos ni todas estarán siempre de acuerdo con algo o pensarán exactamente igual que alguien. Creo que el poder de la crítica es algo que no se debería perder nunca.

Me parece que el origen de esta dificultad era precisamente las distintas definiciones que existían de la palabra intelectual. El intelectual podía ser definido como aquel o aquella que se posicionaba a favor de la revolución, de la clase obrera, que militaba y/o admitía las decisiones de los dirigentes políticos, pero también había una definición donde prevalecía el papel crítico ante cualquier suceso (Giman 251). Entonces, sería difícil saber con exactitud quién era “revolucionario” o “burgués” en dicho contexto. En principio por el significado que cada quien le otorgaba a la palabra en sí, pero además, porque, ¿cómo podríamos saber con ciencia cierta quién era “revolucionario” o “burgués”, si bajo los parámetros de Castro el diferir con él no entraría en la categoría “revolucionaria”? Si partiéramos de ese supuesto, seguramente más personas de las que imaginamos, o incluso aquellas que se denominaron “revolucionarias”, y que hicieron su opinión pública, entrarían en la categoría “burguesa”.

Ser revolucionario es estar a favor de la clase obrera, me parece adecuado, pero, ¿aceptar absolutamente todo lo que decidían los dirigentes⁸ era un requisito válido para serlo? Me parece que no, sobre todo porque la consciencia crítica es algo que debe estar presente. Debido a esto resultaría complicado saber quién sí estaba a favor o no de la revolución. Lo que sí puedo decir es que existieron personas comprometidas con la sociedad y es ahí, precisamente, en las acciones, donde podemos ver su ser revolucionario, como por ejemplo Haydee Santamaría o el colectivo teatral Grupo Teatro Escambray, de quienes hablaré con mayor profundidad más adelante.

Además de la importancia de los intelectuales, y por ende de la literatura, dentro de la Revolución Cubana, las instituciones cobraron un nuevo sentido a partir de sus modificaciones. Uno de los principales ideales revolucionarios fue ampliar el acceso a la cultura. Luego del triunfo cubano el pueblo se convirtió en uno de los ejes más importantes de este proceso, pues fue protagónico de los cambios estructurales generados. Se reclamó la soberanía nacional y se buscó la transformación total de la sociedad involucrándola activamente al proceso de cambio (L. Martínez 14). Es por ello que la Revolución Cubana es considerada como una verdadera revolución social para América Latina, pues apostó por

⁸Durante la revolución se consideraban contrarrevolucionarias a las personas homosexuales. En 1971, durante el Congreso Nacional de Cultura se fomentó la homofobia al declarar que era necesario combatir cualquier tipo de desviación de la revolución como las homosexuales (Gilman 241).

un cambio sustancial dentro de la sociedad y, principalmente, haciendo al pueblo partícipe de ello.

Explica el autor brasileño Paulo Freire que para que exista libertad debe existir un autogobierno o democracia, un “hacerlo con tus propias manos” (*La educación* 60), lo que significaría entonces ser sujeto protagónico de la acción. En este caso lo que sucedió en Cuba fue que el pueblo construyó su revolución haciéndose protagonista de ella.

Podemos mirar esa transformación sustancial a través de algunas leyes y campañas que se crearon luego de 1959. A continuación mencionaré algunas de ellas:

La primera, casi inmediata, en marzo del mismo año, fue el surgimiento de una ley cubana para cambiar la estructura editorial, hablo de la ley número 187 que decretaba la creación de la Imprenta Nacional (Smorkaloff en L. Martínez 26).

La Imprenta se encargó de imprimir y/o reimprimir todos los libros que fueron publicados por el gobierno revolucionario, y aunque ésta sólo duró un par de años porque después se creó la Editora Nacional, se realizaron grandes cantidades de impresiones: 14 millones 497 mil 956 de libros, 26 millones 463 mil 600 folletos y 22 millones 579 mil 882 revistas (Smorkaloff en L. Martínez 25-26). Es decir, tan sólo unos meses después del triunfo cubano, se comenzó la estrategia de un plan encaminado a la educación de la población, y con tan sólo dos años la Imprenta proporcionó una gran cantidad de material.

Sin embargo, esta situación no fue tan favorable para escritoras o escritores contemporáneos de la época, pues lo que más se imprimía eran los libros de texto (Rama en Mondragón, 358). Es ahí donde entra la relevancia de las revistas, las cuales eran consideradas como lugares donde escritores y escritoras podían dialogar y posicionarse ante un suceso político. La imprenta, al estar enfocada en imprimir dichos libros, y no tanto en creaciones cubanas nuevas, impulsó la migración de autores y autoras a los periódicos o revistas para que así sus textos pudieran ser publicados y financiados. Esto conllevaría una gran relevancia de estos formatos al proceso de creación literaria revolucionaria (L. Martínez 27-29). Más adelante, hablaré de la pertinencia de la revista *Conjunto*, de la institución Casa de las Américas, en el proceso de formación de un teatro latinoamericano.

El segundo caso es la Campaña Nacional de Alfabetización. El plan revolucionario no se quedó sólo con la impresión de libros, el material se había creado, pero también era necesario otorgar las herramientas a la población. La campaña alfabetizadora comenzó en

enero de 1961 (L. Martínez, 388), el mismo año que el discurso de Castro dirigido a los intelectuales. El objetivo principal era que las personas de las comunidades rurales aprendieran a leer y a escribir. Se crearon brigadas de estudiantes, maestros, hombres y mujeres que trabajaban en zonas urbanas de medio tiempo, todas estas personas eran voluntarias (L. Martínez 73). Prácticamente la campaña fue realizada por la misma población, trayendo resultados fructíferos en su misión, pues para ese mismo año Cuba fue declarada por la UNESCO⁹ como el territorio libre de analfabetismo (Lamrani 4).

En tercer lugar, se encuentra un suceso que transformó legalmente la visión de la educación, permitiendo que ésta fuera libre y de fácil acceso. También en 1961, se creó la Ley de Nacionalización General de la Enseñanza y con esta desaparecieron las escuelas privadas; así como la religión en la misma (L. Martínez 27). Estaba claro que uno de los principales objetivos revolucionarios era transformar la educación del país, y que mejor que convertirla en un derecho para cada individuo cubano. Al desaparecer las escuelas privadas, se abren las puertas del derecho educativo para cualquier persona sin importar su estado socioeconómico o de cualquier otra índole.

Por último, tenemos la creación de cursos de alfabetización para adultos que comenzaron en 1962, se realizaban por las tardes en sus mismos centros de trabajo (L. Martínez 95). De esta manera se posibilitó que aquellas personas que habían dejado sus estudios por alguna situación, casi siempre relacionada con el aspecto económico, pudieran retomarlos.

Puedo sintetizar que la educación cubana se transformó desde el primer momento en que se consideró al otro u otra como parte fundamental de este proceso, como un sujeto activo dentro del mismo. La Revolución Cubana no sólo fue un cambio de poder, de presidente o de partido político, fue un cambio con el pueblo cubano.

El movimiento centró su atención en la modificación de instituciones y en los modelos de producir literatura. Con la Ley de Nacionalización General de la Enseñanza, la Campaña Nacional de Alfabetización, los cursos de alfabetización para adultos/as y la promoción de la lectura con la impresión de libros, se creaba un público cubano, un receptor para las obras literarias. Asimismo, el papel del intelectual influyó en las instituciones, como por ejemplo en las revistas, pues como mencioné anteriormente, era ahí

⁹ Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

donde se construían los grandes debates y se iniciaban las reflexiones o discusiones sobre la literatura latinoamericana.

Otro aspecto que considero importante revisar dentro de este contexto, sobre todo para el objetivo de este trabajo, es la situación de las mujeres.

1.2 La historia que nos atraviesa

“No fue un hecho aislado, los feminicidios son crímenes de Estado”.

De acuerdo con la teórica Francesca Gargallo, la segunda mitad del siglo XX se caracteriza por el movimiento de mujeres en búsqueda de su libertad. Sabemos que acciones similares han surgido desde hace unos cuantos siglos. Si miráramos en una línea del tiempo todos los eventos en donde las mujeres se han revelado ante el sistema patriarcal¹⁰ exigiendo sus derechos, podríamos llegar a un pensamiento un tanto pesimista al darnos cuenta de todo el tiempo que nos ha tomado llegar hasta el día de hoy, hasta el lugar en donde estamos paradas. Sin embargo, algo que quizás no podríamos distinguir con tanta facilidad en una primera mirada de aquella línea es lo que sí hemos logrado, la cantidad de redes que se han creado, las mujeres que se han fortalecido o se han liberado de los abusos, las miles de mujeres que han sido rescatadas de la esclavitud sexual, las que ya no serán mutiladas, las que ya pueden votar, estudiar o decidir sobre ellas mismas. Aunque es verdad, no tendríamos que luchar por ello.

Estos eventos no siempre han sido considerados o se han posicionado como parte del feminismo, pero sí comparten los objetivos libertarios para las mujeres y han construido nuestra historia, la historia de nuestra lucha. Explica Gargallo que las ideas feministas ya estaban en Latinoamérica mucho antes de su accionar (80). Por ejemplo, tenemos la historia de Sor Juana Inés de la Cruz, que muy probablemente muchos y muchas de nosotras conocemos, la poeta que se vistió de hombre para poder ingresar al colegio, pues en el siglo XVII las mujeres aún no accedían a ese derecho. Es decir, sin que la poeta novohispana se autonostrara feminista, su idea de libertad, en este caso al conocimiento, tenía tintes

¹⁰ Patriarcado: Cuando los sujetos masculinos tienden a predominar en posiciones de poder dentro de una sociedad (*Glosario de género* 103).

El sistema patriarcal es un sistema de dominación de los grupos masculinos que manejan el poder político, social, religioso, etcétera. No sólo es un sistema económico porque existen patriarcados en sociedades comunitarias, esclavistas y colectivistas. Se sostiene del capitalismo, igual que este hay una parte del trabajo que no debe ser remunerada, además divide lo público de lo privado (Gargallo 19).

feministas. No obstante, es a partir de 1950 que la lucha de las mujeres se transforma de la palabra a la acción.

El feminismo de la segunda mitad del siglo XX fomentó el encuentro entre mujeres, las reconoció como sujetos, si no de su historia total, por lo menos de su presente situación de rebelión, de su proceso de liberación, de su toma de posición (Gargallo 87).

El brote feminista en Latinoamérica salta a la luz durante este periodo, acompañado por las ideas libertarias que emergían dentro de la misma región, la Revolución Cubana, la búsqueda de identidad latinoamericana y sobre todo, acompañado del concepto de colectividad como sujeto de cambio.

Las mujeres cubanas participaron durante la contienda como guerrilleras; incluso dos de ellas, Melba Hernández y Haydee Santamaría, estuvieron presentes en el asalto al cuartel Moncada de 1953. Ambas fueron arrestadas durante siete meses, pero cuando lograron salir de prisión se convirtieron en figuras clave para el juicio de Castro. Estas mujeres fueron intermediarias entre él y el exterior. Fueron ellas quienes redactaron el discurso que el comandante pronunció durante su juicio, luego del asalto (Larraín). En éste se visibilizan las injusticias y anormalidades del proceso de su detención, así como la incomunicación a la que lo sometieron¹¹.

La presencia femenina en combate no fue bien vista por algunos hombres “revolucionarios”, al parecer sus deseos libertarios eran un poco opacados por el machismo¹² cultural e histórico. Por ello, más tarde se formaría el pelotón femenino Mariana Grajales en 1958 (Lamrani 2). Fue formado en honor a la guerrillera del mismo nombre de las luchas independentistas cubanas del siglo XIX.

En una reunión de más de seis horas los hombres cuestionaban la presencia de mujeres en la lucha armada. Sin embargo, para Fidel Castro, ellas eran mejores soldados que los propios hombres, pues eran más disciplinadas (Puebla en Rivera 719).

¹¹En el discurso redactado por las guerrilleras, *La Historia me absolverá*, se narra cómo Castro quedó incomunicado luego de mandarle una carta a Melba Hernández para poder darle aviso de los planes que se tenían contra él. El gobierno de Batista hacía creer que Fidel Castro estaba enfermo para que no asistiera a las siguientes sesiones del juicio (Castro 5).

¹²El machismo es una opresión y una estrategia educativa obstinada e inoperante basada en el uso del poder y la violencia (Cacho 17). Consiste en creencias, actitudes, o acciones discriminatorias hacia las mujeres por el simple hecho de serlo. Estas ideas se justifican y se promueven con estereotipos establecidos de lo que debería ser una mujer o corresponder al sexo femenino (*Glosario de género* 92).

Independientemente de si las mujeres eran más disciplinadas que los hombres o no, el pelotón de Las Marianas junto con los grupos rebeldes lograron el triunfo cubano.

El 1º de enero de 1959 Fidel dio un discurso donde además de reconocer el trabajo de todas las personas que hicieron posible el fin del gobierno de Batista, también mostró una postura ante la situación de las mujeres cubanas:

Es un sector de nuestro país que necesita también ser redimido, porque es víctima de la discriminación en el trabajo y en otros aspectos de la vida [...]. Cuando se juzgue a nuestra revolución en los años futuros, una de las cuestiones por las cuales nos juzgarán será la forma en que hayamos resuelto, en nuestra sociedad y en nuestra patria, los problemas de la mujer, aunque se trate de uno de los problemas de la revolución que requieren más tenacidad, más firmeza, más constancia y esfuerzo (Castro en Lamrani 3).

Casi sesenta años después de las palabras de Fidel Castro, con constancia y esfuerzo, se sigue atendiendo esta problemática, y no sólo en territorio cubano sino por toda Latinoamérica. El día 21 de noviembre del año 2019 se lanzó la Solicitud de Ley Integral contra la Violencia de Género en Cuba. En dicho documento se explica que aunque la cifra de feminicidios¹³ sea mucho menor respecto a países como México, El Salvador, Honduras, Guatemala o Brasil, se requiere de una ley que respalde a las víctimas de violencia¹⁴ y construya una verdadera transformación para esta situación:

La Ley no solo deberá sancionar los delitos –su propósito no debe ser solo punitivo–, sino crear las bases para implementar un sistema integral de prevención y atención, que eduque a la ciudadanía en una vida sin violencia de género, garantice el acceso a la justicia, preserve las vidas de las mujeres, considere la necesidad de la habilitación de refugios y casas de acogida para las víctimas, y construya programas de concientización para las mujeres, los agresores, las instituciones y la sociedad en su conjunto (“Solicitud de Ley” 9).

La propuesta de esta ley no sólo es ejercer justicia contra los agresores, también propone una de las partes más cruciales para un verdadero cambio en la cultura machista y

¹³Al asesinato de niñas y mujeres por hombres, por el simple hecho de ser mujeres, se le llama feminicidio. Añade la teórica y feminista mexicana Marcela Lagarde que, “si el Estado no da garantías a las mujeres y no crea condiciones de seguridad para sus vidas en la comunidad, en la casa, ni en los espacios de trabajo de tránsito o de esparcimiento, entonces se crea impunidad (...)Por eso el feminicidio es un crimen de Estado.” El término es introducido en México, por ella misma en 1994 (*Glosario de términos* 57).

El término es acuñado por Jill Radford y Diana Russell en *Femicide: The Politics of Woman Killing*, donde se entiende como crímenes de odio hacia las mujeres (*Glosario de género* 66). El feminicidio y la violencia de género no han sido reconocidos como delito dentro del Código Penal cubano (“Solicitud de Ley” 5)

¹⁴Acto consciente e intencional que produce un daño o transgrede un derecho con el fin de someter o ejercer poder sobre la víctima (Gómez, Zurita y López en Cacho 162).

misógina¹⁵ de Cuba: la reflexión de estas violencias a través de redes y espacios de apoyo para tratarlas.

Uno de los primeros espacios, creados a raíz de la revolución, donde se permitió la reflexión y el trabajo sobre estos temas fue la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), con el impulso de la militante guerrillera Vilma Espín Dubois. En 1960 se fundó la FMC creada “para elevar los niveles educativos de las mujeres e involucrarlas en las tareas económicas, sociales y políticas del proceso revolucionario” (L. Martínez 40) y además, encargada de luchar contra la explotación sexual de mujeres (Lamrani 4).

Antes de la revolución la presencia de las mujeres apenas alcanzaba poco más del 10% en el ámbito laboral cubano y ganaban mucho menos que los hombres, aunque su empleo fuera el mismo o similar (Lamrani 2). Con la FMC se impulsó la participación de las mujeres en trabajos, que para entonces se consideraban exclusivos del sexo masculino. Por ejemplo, las cubanas comenzaron a trabajar en brigadas de construcción y en la cosecha de azúcar (Caram 6).

También fueron protagonistas importantes para las grandes transformaciones en la educación y en la salud. Como la mayoría de ellas trabaja en el hogar, y sin remuneración económica, eran ellas las más afectadas por el analfabetismo. Para la década de los sesenta más de la mitad de las personas alfabetizadas correspondía a las mujeres (trabajadoras del hogar y mujeres explotadas sexualmente); y fueron ellas mismas las que encabezaron la alfabetización en el país ofreciéndose como alfabetizadoras (Caram 8). Recordemos que las brigadas de alfabetización se realizaron por la propia comunidad. Lo mismo sucedió con el ámbito de la salud, pues, durante los primeros años luego del triunfo cubano, las mujeres se encargaron de administrar las vacunas mientras se estabilizaba el sistema de salud pública (Caram 3).

Si bien, la creación de este espacio conllevó una mirada hacia las mujeres cubanas y la legalización de sus derechos, como por ejemplo la interrupción del embarazo, impulsada por la propia FMC y legal en el país caribeño desde 1965 (Lamrani 5), la tenacidad y esfuerzo, que proponía Fidel Castro, no ha sido suficiente para erradicar la violencia hacia las mujeres.

¹⁵La misoginia es una postura ideológica de odio hacia las mujeres por su género. Desencadena en actos machistas y su mayor expresión es el feminicidio (*Glosario de términos*, 98).

Las mujeres ya no sólo reclamaban una igualdad de derechos, reclamaban su propia liberación, por ello exigieron su lugar dentro del combate, impulsaron la legalización de la interrupción del embarazo, ocuparon cargos “masculinos”, y buscaron elevar su nivel educativo para poder integrarse en nuevos espacios y resignificar otros tantos. A partir de entonces lo personal comienza a irrumpir la esfera pública. La ola feminista no surgió de un hecho aislado, nació del encuentro entre mujeres y del reconocimiento entre las mismas cuestionando los roles impuestos por la cultura del hombre (Gargallo 92). Con el trabajo en espejo, el de mirar y ser mirada, las mujeres encontraron que aquello que le pasaba a una le pasaba a otras, oprimidas por el sistema.

El concepto de colectividad dentro de dicha época cobró una vital importancia para las luchas de liberación de América Latina, dentro de las cuales podemos integrar al movimiento feminista. La importancia de la colectividad, para este trabajo, radica en que “la liberación es siempre un hecho colectivo, que engendra en el sujeto nuevas formas de verse en relación con otros sujetos” (Gargallo 32). Es decir, que a partir de ese acto en espejo, el sujeto se conoce o re-conoce y puede crear nuevas maneras de relacionarse con el resto.

La colectividad fue el punto de partida del feminismo y del teatro latinoamericano. Comenzaremos abordando su funcionamiento en el ámbito teatral para después enfocarnos en los colectivos de mujeres en este arte.

1.3 El legado de una mujer “sin cultura”

Durante el periodo posrevolucionario algunas mujeres asumieron cargos políticos relevantes para el desarrollo del país. Una de ellas fungió como creadora de una de las instituciones que permitió la comunicación teatral latinoamericana, me refiero a Haydee Santamaría.

La labor del intelectual era demasiado ardua y hasta podría decirse que agotadora. En primer lugar, existía una gran responsabilidad social ligada a un compromiso por transformar la vida. Las y los intelectuales fueron asignados a la gran tarea de crear una literatura revolucionaria y en medio de los constantes debates descritos anteriormente. Unido a eso, tenían otra misión encima, la literatura debía llegar a un receptor y en aquella

época gran parte de la población era analfabeta. No sólo debían encontrar un público, tenían que crearlo (Gilman 86), ahí la relevancia del pueblo dentro del proceso de cambio.

Uno de los espacios en donde fue acogido el grupo de intelectuales, sin importar el país de procedencia o el género literario que los caracterizaban, fue la institución cubana Casa de las Américas. La guerrillera cubana Haydee Santamaría fundó el recinto unos meses después de enero de 1959, el 28 de abril, para ser exacta. Su objetivo era difundir y fomentar la cultura a través de los departamentos de artes plásticas, música y teatro (“La Casa”). La importancia de esta institución no sólo es reconocida en Latinoamérica, sino también en otras partes del mundo, pues se ha encargado de documentar la historia de la cultura latinoamericana a lo largo ya de 61 años, como dijo su fundadora en 1974:

Y puedo añadirles que hoy la Casa de las Américas no solamente le interesa a la América Latina. Hoy también le interesa a Europa [...]. Además, tratamos de estar al día en nuestros ficheros, lo que no es tan fácil. Pero no hay un compañero a nivel más alto o a nivel más bajo que vaya a escribir algo sobre un país latinoamericano, que no tenga que ir a nuestra biblioteca a documentarse. (...)Y también si en un lugar del interior, cualquiera, joven o viejo, está haciendo un trabajo serio sobre Latinoamérica y nos señala que necesita tantos libros, nosotros se los prestamos, y si tenemos que llevárselos en avión, se los llevamos, porque ese es un principio de la Casa de las Américas también. Con mucho cuidado, porque a veces que tenemos un solo ejemplar, pero se lo llevamos. Y en muchos casos, no solamente nos escriben pidiéndonos unos libros, sino que nos escriben que están haciendo tal trabajo sobre tal país o sobre tal cosa de un país, y nos preguntan si nosotros podemos ayudarlos en decirles qué libros deben leer y si se los podemos enviar (“Cómo surgió”).

En las palabras de Haydee Santamaría podemos encontrar una característica que define tanto a la institución como a la fundadora, habló de la humildad por compartir el conocimiento y el deseo implacable por registrar nuestra historia latinoamericana, y por supuesto, que ésta llegue a oídos de cualquier persona en cualquier parte del mundo. El recinto cubano surgió, y sigue funcionando, como un espacio de encuentro o punto de reunión para las mentes latinoamericanas, cobijó y alimentó a la cultura con la creación de departamentos y festivales.

Es de destacar que la Casa apostó por un trabajo continental, más allá de enfocarse sólo en la cultura cubana, se inclinó por la integración de los pueblos latinoamericanos. La misma Haydee Santamaría argumenta sobre ello:

No podía aceptar que por el aislamiento que íbamos a padecer, un día nuestro pueblo no supiera cuáles eran nuestros antepasados indígenas, quiénes eran los escritores y los artistas de nuestro Continente que habían sabido expresarlo en formas literarias y artísticas. (...) [T]enía miedo de que nuestros niños un día no conocieran nuestra cultura, tenía miedo, y por eso me quedo en la Casa de las Américas. Pensé: cuando nos aislen, cuando no tengamos forma de comunicarnos con los países hermanos de nuestro Continente, daremos a conocer a nuestro país el arte y la literatura de la América Latina. Pero cuando empiezan a romper relaciones con nosotros, cuando empieza el bloqueo tremendo, ahí salta la guerrillera, y pienso que, aunque eso era para mí una cosa muy importante, todavía más importante era poder llegar a los pueblos de la América Latina, a través de las manifestaciones culturales, para que no nos aislaran (“Cómo surgió”).

La guerrillera cubana se refería al bloqueo que comenzaría luego de la Revolución Cubana. Sabía que varios lazos se romperían, como lo hicieron los gobiernos de América Latina, excepto México, orillados por la presión estadounidense, pues el país norteamericano comenzó un bloqueo cancelando la compra de azúcar luego de que Cuba incautara algunas empresas norteamericanas petroleras en 1960 (Pianca, *El teatro de* 37). Es por ello que para Haydee Santamaría la única manera de seguir en comunicación con el resto de Latinoamérica, y del mundo, sería a través del arte. Los intelectuales serían embajadores culturales, serían estos quienes escribirían en las revistas, llevarían el diálogo y las reflexiones.

Casa de las Américas creó su revista bimestral con el mismo nombre, la cual editó su primer ejemplar en mayo-junio de 1960 (Gilman 78). Colaboró con otras revistas latinoamericanas como por ejemplo la revista *Siempre!* de México, *Primera Plana* de Argentina y *Marcha* de Uruguay (Gilman 81). Casa de las Américas estuvo presente en casi todos los debates de la época, publicó varios poemas de Heberto Padilla (personaje citado anteriormente y quien fue tachado de contrarrevolucionario), los cuales posteriormente estarían en su libro *Fuera de juego*, el cual fue editado por la institución luego de su premiación en la UNEAC (Gilman 210). La institución se vio envuelta en polémicas debido a que sus puertas siempre estuvieron abiertas para el grupo de intelectuales, sin importar el género o los temas de sus obras, e incluso sin importar si habían sido señalados como una amenaza para la revolución, como ocurrió con el caso Padilla. La propia Haydee Santamaría declaró que lo más importante para premiar una obra era la calidad de la misma (Gilman 212).

Las palabras del escritor argentino Julio Cortázar, quien formó parte del equipo de redacción de la revista, ayudan a entender un poco más el pensamiento de Casa de las Américas. El autor comenta que el escribir para la revolución no sólo significa escribir sobre ella, pues el acto de escribir ya sea fantasía o realismo es un acto revolucionario porque es un acto de libertad dentro de la revolución (Gilman 198). Probablemente, es por ello que en esta revista llegaron escritores y escritoras de todo el mundo, porque era un lugar seguro. Para Casa de las Américas la libertad creativa era bien recibida, premiada o elogiada según la calidad de la misma.

La institución también tuvo la cobertura de grandes eventos políticos como por ejemplo la Conferencia Tricontinental en Cuba en 1966, en la cual se encontraron pueblos de África y América para discutir el papel de intelectuales en la lucha por la liberación (Nuñez en Gilman 115). En este encuentro nació la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) y para enero del próximo año se llevaría a cabo la primera Conferencia de Casa de las Américas y para el mes de julio la reunión de las OLAS, dirigida por la propia Haydee (Gilman 116).

Como hemos podido ver, la Casa fue crucial para el plan posrevolucionario cubano, difundiendo y promoviendo grandes encuentros entre las naciones latinoamericanas y con el resto del mundo, pero el plan cubano se propagó por los territorios, convirtiéndose en un plan para el resto de Latinoamérica. Haydee Santamaría fue la dirigente de este proyecto, casi sin quererlo, pues relata que en un inicio no entendió por qué se le había otorgado dicha tarea:

Yo no entendía bien por qué tenía que ir allí. Yo no estaba entre las llamadas personalidades del arte y la literatura, ni siquiera tenía cultura. Había tenido poco tiempo para estudiar. Mucho para leer, porque eso siempre ha sido una de mis actividades constantes, y creo que es casi un defecto, pero leía sin indicaciones, leía como se puede leer lo que le cae en las manos a uno (“Cómo surgió”).

Aunque Haydee dudara en un principio de su misión, su pasión y su sangre guerrera la impulsaron a crear una de las piezas claves de la Revolución Cubana. Así como ella misma explicó que en cualquier trabajo serio de investigación sobre Latinoamérica hay que revisar los archivos de Casa de las Américas, lo mismo pasa con su nombre. Sin necesidad de ser una poeta o pintora reconocida, o una mujer “sin cultura”, como se hizo nombrar en un inicio, el nombre de Haydee Santamaría es leído no sólo para entender la historia de la

revolución en Cuba, pues también aparece en escritos para entender procesos de la cultura latinoamericana.

Es curioso que la dirigente de esta casa fuera una mujer, aunque ella eligió el nombre no fue su idea nombrarlo así (“Cómo surgió”). Como expliqué anteriormente las mujeres llevaban lo personal a lo público, saliéndose así de la frase que las encasillaba: la mujer en la casa. Evidentemente el nombre no fue propuesto con este fin, pero resulta interesante ver cómo Haydee Santamaría resignificó este espacio, aunque propiamente no era una casa, la institución fue un hogar para el grupo de intelectuales y cada miembro de esta Casa tuvo responsabilidades para el bien común de la misma. Haydee fue la fundadora, pero Casa de las Américas fue alimentada por cada persona que habitó y que sigue habitando en ella.

¿Dónde queda el teatro en todo esto? Explicar esta serie de datos y fechas es importante para conocer en dónde fue sembrado el *teatro de la liberación* y cuál era el panorama de las mujeres de la época. Antes de proseguir aclararé dos puntos, el primero es que al hablar del grupo de intelectuales hablo de escritores/as, dramaturgos/as, pintores/as, etcétera, por ello nos compete saber las crisis o debates que existían dentro de su contexto. El segundo punto es que la institución Casa de las Américas tiene diferentes áreas de estudio, entre sus departamentos se encuentran los de música, artes plásticas y por supuesto teatro.

Gracias a esta institución, y por ende gracias a Haydee, se organizó el Primer Festival de Teatro Latinoamericano en 1961 con el objetivo de difundir obras teatrales latinoamericanas por grupos cubanos, para 1964 se convirtió en un festival internacional (“Dirección”). Según la autora Pianca, para entonces ya se habían realizado algunos festivales teatrales en Chile y Argentina, pero la función comunicativa de estos seguía siendo dentro de su propia nación o región (*El teatro de 61*). Es decir, lo característico del festival cubano es que se implementó la dramaturgia latinoamericana dentro de su propio territorio. Los lazos teatrales latinoamericanos no lograron romperse, pese al bloqueo impuesto en el territorio cubano, tal como lo había predicho Haydee Santamaría.

Un evento importante ocurrido en el tercer festival de 1963, y que analizaré con mayor profundidad en el siguiente apartado, fue la relación entre público y escena. Durante el festival se implementó el teatro leído, donde al final de la lectura, actores, actrices y la

misma dirección respondían las preguntas del público con el fin de saber qué obras se montarían en el próximo festival (Pianca, *El teatro de 63*). Con esto podemos ver que la palabra del público formó parte importante del proceso teatral latinoamericano de la época, integrándolo al acontecimiento escénico y no dejándolo como un mero observador.

Para el cuarto festival de 1964 apareció el Primer Encuentro Internacional de Teatristas (Pianca, *El teatro de 63*). Los trabajos latinoamericanos ya no sólo eran leídos o vistos, ahora tenían un contacto y un diálogo con ellos. Además, en ese mismo año, en Casa de las Américas se crea un suplemento teatral relevante hasta nuestros días, pues es en ella donde se comparte y se da a conocer el trabajo del teatro latinoamericano, de hecho en cada número se presentaba un texto dramático. Hablo de la revista *Conjunto*, pieza fundamental en el proceso de búsqueda de identidad latinoamericana dentro del teatro.

El fundador de esta revista es el guatemalteco Manuel Galich, quien formaba parte del consejo de redacción de la revista Casa de las Américas y que se encontraba exiliado en Cuba (Gilman 82). Hablar de este personaje podría tomar más de dos páginas, y es que son demasiadas sus aportaciones en la historia de Latinoamérica, y lo que hizo en su país fue ejemplar. Desde pequeño le gustó el teatro, de hecho debutó como actor, se graduó como pedagogo, impartió clases y con ello pudo escribir obras de teatro y montarlas con estudiantes. Luchó contra las dictaduras de su país y en el año de 1945 se convirtió en Ministro de Educación Pública. Impulsó la alfabetización y creó el Instituto Normal Centro América para señoritas (INCA) con el cual las mujeres tuvieron por primera vez en la historia de Guatemala acceso a los estudios de bachillerato. Durante su exilio en Argentina, debido al golpe de estado de su país, comenzó a escribir para distintos medios. Luego de que su obra de teatro llamada *El Pescado indigesto* fuera premiada por Casa de las Américas en 1961, Haydee Santamaría le abrió las puertas de la Casa para ser miembro de esta (“Cronología”).

Con esta brevísima historia se puede saber un poco sobre quién fue Manuel Galich y cómo es que llegó a ser un miembro importante de Casa de las Américas. Fue director de *Conjunto* a partir de 1964 hasta su muerte, posteriormente la dirección de la revista pasó a manos de mujeres, la primera fue Magaly Muguercia, del año 1986 hasta 1992; le siguió Rosa Ileana Boudet, hasta el año 2000; y finalmente Vivian Martínez Tabares quien dirige la revista hasta el día de hoy.

Una de las revistas más importantes del teatro latinoamericano estuvo y ha estado bajo la dirección de tres mujeres, investigadoras y críticas teatrales cubanas. Sin embargo, me gustaría exponer, luego de una revisión a algunas revistas escaneadas de *Conjunto*, que la mayoría de las personas que publicaban sus escritos eran firmadas por autores, esto no quiere decir que las mujeres no escribieran, pues sí existen escritos de ellas, pero en los primeros números sus apariciones eran menores en relación con los autores.

Por ejemplo, en el primer número de la revista del año 1964, de ocho textos uno es escrito por Beatriz Maggi donde habla sobre Shakespeare y otro es una traducción de Vivian Gude, sobre la dramaturgia brasileña. Con el paso del tiempo los nombres de mujeres fueron aumentando en las revistas. Para la revista N° 88 de julio a septiembre de 1991, de catorce textos escritos siete son de hombres y siete de mujeres, entre ellos se encuentra la obra *Morgan* de la autora argentina Griselda Gambaro.

Algo similar ocurre con la institución de Casa de las Américas. Haydée fue la fundadora y presidenta, pero además de ella los nombres femeninos dentro de los festivales, encuentros o comités, de este periodo, incluso dentro de la bibliografía que he consultado para este trabajo, suelen ser escasos respecto a la gran cantidad de hombres que abundan en los registros de esta institución.

En el libro *Casa de las Américas 1959-2009*, de Jorge Fornet, y publicado en la página oficial de la institución, se encuentran los nombres de las personas que conformaban el comité de la revista *Casa de las Américas* en 1969:

Julio Cortázar y David Viñas (Argentina); Roque Dalton (El Salvador); Manuel Galich (Guatemala); René Depestre (Haití); Emmanuel Carballo (México); Mario Vargas Llosa (Perú); Mario Benedetti y Ángel Rama (Uruguay), y los cubanos Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet, Lisandro Otero y Graziella Pogolotti” (77).

Esta última, era la única mujer que integraba el comité. Además, en una página posterior de este libro, se encuentra una fotografía del comité donde se puede ver la presencia de otra mujer llamada Genoveva Daniel, quien era la secretaria de dicha reunión.

Sería interesante realizar un estudio más profundo sobre la participación y los cargos que tenían estas mujeres en dichas instituciones. Mientras tanto, aquí me enfocaré en su participación e importancia dentro de los colectivos teatrales.

Con la difusión de *Conjunto*, la creación de los festivales y de los encuentros, el ideal latinoamericano se hizo más potente, creando un teatro con características muy específicas y que a la par se fue transformando por las represiones, dictaduras o exilios.

1.4 El teatro de la liberación

Los ideales de la revolución se reflejaron en el teatro cubano, trastocándolo y llevándolo por nuevos caminos de producción.

De la misma manera en la que se realizaron brigadas culturales para la alfabetización en distintas regiones, los y las artistas siguieron el ejemplo llevando teatro hasta los territorios más lejanos. Precisamente en el año de 1959, año del triunfo cubano, se creó el Teatro Nacional, un año después realizó una brigada a la Sierra Maestra¹⁶ y a la región del Escambray¹⁷, ambos territorios significativos para la lucha armada, y en 1962 se disolvió con el propósito de crear un programa para llevar teatro a zonas donde nunca antes había llegado (Pianca, *El teatro de 67-68*). El teatro y la educación se fueron extendiendo por el territorio cubano, se ofrecían herramientas de educación (la alfabetización), y también se brindaban herramientas de escucha y diálogo a través del arte.

Así como surgió un replanteamiento de los procesos educativos, a raíz de la Revolución Cubana, también surgió una reflexión para los procesos teatrales, desencadenando en brigadas, festivales, encuentros de teatristas, teatro leído y la revista *Conjunto*.

Integrar al pueblo en los procesos teatrales fue una característica en común que se presentó en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX. Las metodologías compartían ciertas características, como la creación de un teatro nacional, entendiendo nacional como un teatro con historias propias del país donde se realiza, con autores y autoras del mismo y para el pueblo que lo habita.

Si tomáramos como punto de partida la mitad del siglo XX, veríamos un movimiento en proceso, un teatro que se lanza a inventarse, a reconocer sus particularidades como resultado de una grande y rica diversidad cultural, y, al

¹⁶Región a donde llegó el yate Granma en 1956. Luego del exilio en México, Fidel Castro y otros combatientes llegaron para instalarse y comenzar la lucha en contra del régimen de Batista (Mansur y Hechevarría 4).

¹⁷Región montañosa que se extiende del centro al sur de la isla. La mayoría de la población estaba formada por personas que trabajaban el campo, y que eran despojadas de sus tierras. Se construyó un frente revolucionario para el ataque contra el ejército (Petit 72).

mismo tiempo, veríamos nuevos sectores sociales tradicionalmente deprimidos sacando la cabeza como público, como hacedor y copartícipe primordial (Rubio 5).

A este teatro lo caracteriza la acción. El arte teatral está ligado directamente a la acción dramática. Cuando entras al mundo formativo de la actuación, dirección o cualquier otra área se hace especial énfasis en que debe suceder un cambio y para que esto suceda hay que ejecutar una acción. Cuando digo que a este teatro lo caracteriza la acción, no sólo me refiero a la que ocurre en escena, sino también a la acción política que representa construirlo junto con el pueblo.

El director colombiano y miembro del Teatro Experimental de Cali, Enrique Buenaventura, lo denomina el Nuevo Teatro, incluso llegó a compararlo con la Comedia Nueva de Lope de Vega, la cual surge en el Siglo de Oro español, y en la que el autor resalta la importancia del vulgo o público para la escena. Buenaventura considera que esa importancia radica de una consciencia diferente al espacio teatral, pues a partir de éste es que se crean los textos dramáticos y sin el conocimiento de él no podrían entenderse a profundidad (Versényi 239-240). La consciencia y la reflexión sobre el espacio es lo que generará la creación de colectivos, donde todas las personas que estén involucradas dentro de éste serán esenciales para el acto escénico. “Es decir, que el espectáculo final lo crea el espacio que comparten los actores y su público” (Versényi 241). Ahí la nueva visión del espacio teatral, en considerar todas las partes que lo conforman.

A este teatro lo denominaré *teatro de la liberación*. El término lo retomo de la propuesta del crítico y dramaturgo Versényi en su libro *El teatro en América latina*, publicado en 1996. Liberación se refiere a la liberación de las estructuras heredadas tanto sociales, políticas y estéticas, que habían sido impuestas (234). El término surge a partir de la Teología de la liberación de Gustavo Gutiérrez, quien considera que la liberación es liberarse del pecado, entendido como un acto egoísta que deviene en miseria, injusticia y opresión (Versényi 229). En dicho teatro se fomentaba la creación de estrategias que permitieran cambiar esas estructuras heredadas.

Entendamos como estructuras heredadas al teatro burgués, que en el mayor de los casos estaba centralizado, y que llegó del continente europeo a Latinoamérica. Hablemos de la ópera, por mencionar algún ejemplo. A inicios del siglo XX la ópera italiana proliferaba en América, muchas personas la consumían porque era considerada como un arte “culto”,

además, con la gran cantidad de migrantes europeos que habitaban en el continente mantenían con vida a géneros como éste o como la zarzuela.

Sin embargo, no quiere decir que no existiera un encuentro entre estos géneros con la cultura latinoamericana. Por ejemplo, en México tenemos la ópera de *La mulata de Cordoba*, estrenada en 1948, escrita por Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo y con música del compositor del famoso huapango, José Pablo Moncayo (Roca 48). Esta ópera es un ejemplo de cómo la unión entre una estructura europea (la ópera) y un mito mexicano (la mulata), conocido hasta nuestros días, generaron un matiz diferente a ese arte “culto”. Empero, sigue siendo un género con raíces en otro continente, lo esencial del *teatro de la liberación* es que fue un movimiento propiamente de las personas latinoamericanas, fue un suceso coherente con su contexto.

Entonces, si el *teatro de la liberación* se despojaba de esas estructuras ¿qué era lo que proponía?

Buscaba la creación de un teatro en conjunto con el pueblo. Cabe señalar que en la Teología de la liberación también se construyeron diferentes relaciones con la gente. El sacerdote belga Joseph Cardign a finales del siglo XIX creó reuniones afuera de la iglesia con obreros y personas de bajos recursos, donde debatían problemáticas a través de la premisa “observa, juzga y acciona”, pero debían hacerlo siempre con los criterios del Evangelio (Versényi 226). Estas reuniones coinciden con el *teatro de la liberación* en la observación, la reflexión y la acción que se busca por parte del público, pero a diferencia de aquellas reuniones, en el teatro no hay que seguir ningún Evangelio, más que el deseo propio, aquel que vive en cada una de las personas y que en ocasiones, por las relaciones sociales, ha sido opacado u olvidado.

El *teatro de la liberación* tenía una consciencia del público diferente, querían involucrarlos en el proceso escénico. La autora Rizk¹⁸ lo llama como una dramaturgia comprometida, es decir, una dramaturgia concientizadora o de resistencia, un movimiento y participación socio- política consciente por parte del o de la artista hacia su país (15). Entre los debates de los intelectuales latinoamericanos una de las principales cuestiones era

¹⁸Beatriz J. Rizk es una investigadora teatral colombiana, se especializa principalmente en el teatro latinoamericano, algunas de sus obras son, *El nuevo teatro latinoamericano, una lectura histórica* (1987), *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva* (1991) e *Imaginando un continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano* (2010).

precisamente el compromiso del arte con la gente, pero ¿qué significa comprometida? En este caso hablo de tener presente el poder transformador que posee el teatro, por ahí dicen que sólo aquel que sabe de su poder es capaz de prohibirlo.

Para salir de lo impuesto o establecido se necesitaba cambiar la producción teatral y así dejar la centralización del teatro. Recordemos que una de las premisas de la Revolución Cubana era modificar la producción de literatura. En el teatro la estrategia fue llevarlo hasta el público.

Existen varios grupos de creación colectiva en Latinoamérica, los cuales nos permiten entender el *teatro de la liberación*, pero este trabajo se volvería demasiado extenso si quisiéramos hablar de cada uno de ellos, de sus historias, metodologías, obras, aportaciones, etcétera. Por lo tanto, en este capítulo sólo me enfocaré en dos colectivos de este movimiento, uno cubano y otro colombiano.

1.5 El Grupo Teatro Escambray

Uno de los grupos cubanos teatrales más cruciales, para la revolución cultural, fue el Grupo Teatro Escambray (GTE). Se creó en 1968, surgió de la inquietud de llevar teatro a otros lugares, ya que se encontraba centralizado en La Habana. La región montañosa del Escambray era un lugar clave, puesto que muchas zonas habían estado aisladas por un largo tiempo y por ende no existía tanto mestizaje como en otros lugares. Además, alrededor de 1960 a 1965 Estados Unidos había mantenido una guerrilla contrarrevolucionaria en la zona (Petit 71). La región del Escambray era considerada una zona guerrillera y campesina a nivel histórico, pues había sido partícipe importante tanto en la independencia como durante la Revolución Cubana. Existe entonces un poder significativo en el hacer teatro en esta zona trabajadora de su tierra, ahora era turno de cultivar su teatro. Algunos miembros del GTE fueron: la dramaturga Gilda Hernández, su hijo el director Sergio Corrieri, la actriz Caridad Chao, el dramaturgo Albio Paz, el director Manolo Terraza, el dramaturgo Roberto Orihuela y las actrices Flora Lauten y Herminia Sánchez¹⁹.

¹⁹ Estos nombres los he obtenido de escritos realizados, por los mismos miembros, donde se hace referencia a ellos. *El teatro un arma eficaz al servicio de la revolución*, por Sergio Corrieri; *Participación, comunicación y estructura dramática en el teatro del Escambray*, por Gilda Hernández; *Herminia Sánchez y Manuel Terraza: hacia métodos teatrales más orgánicos, más nacionales, más profundos*, por Teatro de Participación Popular; *La Yaya: El teatro en manos del pueblo*, por Carlos Espinosa D., todos presentes en la *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*, de Garzón Céspedes (421-480). También ha servido de ayuda el libro *Historia del frente infantil del grupo Teatro Escambray* de Roberto Orihuela.

Puedo clasificar sus participaciones en dos formatos. En el primero la creación de una obra se daba a partir del contexto de la comunidad, realizándose una investigación previa de la región o de sus habitantes para conocer sus temas de interés y problemáticas específicas, y el otro formato iba más allá de un trabajo escrito en papel, incitaba la acción del público en la escena.

Dentro del primer formato, las personas del colectivo que laboraban en La Habana se dirigieron al Escambray para trabajar con los campesinos, realizaron trabajos dentro de la zona, hablaron con la gente, se dieron a la tarea de escucharla y saber qué temas movían a la comunidad. Al final de cada función se abrían diálogos o charlas para entonces generar una retroalimentación. El Escambray presentó su obra *La vitrina*, de Albio Paz, desde 1970 hasta 1978 (Versényi 248), o sea durante ocho años ya que las modificaciones eran constantes. Dicho ejemplo muestra cómo el diálogo entre público y obra fue parte importante del proceso, asimismo deja ver que una obra nunca estará terminada al cien por ciento, está en movimiento y siempre se nutre.

En el segundo formato está la obra *El juicio* de Gilda Hernández, de 1978, donde el grupo cubano dejó que el público participara como un jurado y asumiera una postura respecto al personaje juzgado (Versényi 253), es decir, dejando que el público hiciera su propia reflexión ética-moral ante un conflicto representado, asumiendo una postura y accionando respecto a ella.

Con el GTE se puede mirar una característica predominante en el *teatro de la liberación*: el trabajo colectivo. Los colectivos impulsaron y provocaron ampliar la individualidad. No había necesidad de esperar a que alguien escribiera en un papel para comenzar a hablar sobre un tema, era posible expresarse individualmente resguardados por lo colectivo: “Este grupo se expresará colectivamente y la expresión personal es el trabajo del grupo, no el tiempo que la persona consume sobre el escenario o la importancia de determinado papel” (Orihuela 14).

El nombre de la actriz Caridad Chao fue recuperado del artículo “Una teatrista cubana en la patria de Sandino”, escrito por Carlos Espinosa y presente en la revista *Conjunto* 48° (120-123).

Detrás del trabajo colectivo existe un trabajo personal. Las personas que integraban el colectivo tenían que desconfigurar²⁰ su labor dentro del teatro comenzando por los nuevos espacios teatrales a los que se enfrentarían. Las y los integrantes del Escambray habían trabajado en La Habana hasta que un día decidieron buscar nuevas voces y se dirigieron hacia la sierra.

A principios de mayo de 1969 el grupo partió definitivamente para el Escambray. Equipo técnico: un amplificador marca Bowen modelo 1950; sonido: cuatro trompetas chinas; una grabadora Grundig con desperfectos; una pizarra portátil excelentemente confeccionada por el Departamento de electricidad del Consejo Nacional de Cultura; un micrófono español nuevo y dos de uso; un tocadiscos alemán casero; diez reflectores; dos torres de luces; cables, alambre y herramientas correspondientes; un vestuario aproximado para las obras y una reserva del mismo; algunas plataformas y cajas para la escenografía; un camión Zil en mal estado y una planta eléctrica fundida. Personal técnico: los mismos actores (Corrieri en F. Garzón 427).

En un camión de origen ruso de llantas grandes y pesadas, llegaron los doce miembros del grupo cargando únicamente lo más indispensable y necesario para hacer teatro. Los actores y actrices eran sus propios tramoyistas, realizaban investigaciones como cualquier miembro del colectivo y trabajan en la zona como cualquier persona de la comunidad. Esas acciones normalmente no estaban consideradas dentro un trabajo actoral, donde se pensaría que lo primordial es tener un papel protagónico, ser esa persona por la cual cualquier producción se pelearía, ser ese o esa “gran artista”. En ese camión no sólo cargaban alambres y trompetas, llevaban consigo un posicionamiento más profundo en cuanto al ser artista en relación con su comunidad. No iban a enseñar nada a nadie, viajaban para exponer ideas, pero sobre todo para escuchar esas voces que la centralización del teatro a veces aleja de nuestros oídos.

²⁰ La palabra deconstrucción es un término propuesto por el filósofo francés Jacques Derrida a finales de la década de los sesenta. Sin embargo, él mismo declaró que el término ya existía antes de que él lo mencionara en uno de sus libros (Alvaro en De Marinis 69). La deconstrucción propuesta por Derrida consiste en una descomposición de todas las partes que conforman un elemento o un sistema, ya sea cultural, económico, político, etcétera. Este concepto abre las puertas a preguntas y a la contradicción razonada de lo establecido, estipulado, centralizado o considerado como “verdad absoluta” (Krieger 180 y 187). Pues de esta forma se podría mirar con mayor claridad las debilidades, incongruencias o fallos que podría llegar a tener equis sistema. Se dice que no es sólo un análisis o crítica porque la deconstrucción conllevaría a generar nuevos acercamientos críticos y creativos y no regresa al punto de partida quedándose con afirmaciones (Krieger 187). Podríamos decir que es una pregunta constante que nunca llega a una respuesta absoluta porque si lo hiciera se convertiría en aquello que cuestiona.

El entrenamiento actoral iba a la par del proceso creativo y el trabajo comunitario, los nuevos conocimientos o experiencias complementaban la técnica. Debido a que muchas veces se presentaban al aire libre, implicaba un manejo de voz y de energía capaces de captar la atención del público, también se requería una facilidad de escucha y flexibilidad respecto al espacio, un dominio corporal para presentarse en el lugar que fuera y la sensibilidad de usar la naturaleza del lugar o escena como algo creativo y artístico (Hernández en F. Garzón 444)

Los y las dramaturgas tuvieron que aprender a escribir de un modo diverso, en conjunto y a partir de una propuesta testimonial de la comunidad. La dirección tuvo que ser más flexible y dar oportunidad a las ideas y propuestas tanto actorales como las que el mismo público incitaba. Aprender a compartir el crédito. Es por ello que sin el trabajo individual no podría existir el trabajo colectivo porque todos y todas aportan algo.

Con el Escambray, la posibilidad de ser autoras se extendió para todo el equipo y no sólo para los dramaturgos o dramaturgas, esto se dio desde el momento en que todas las personas del grupo salieron a conocer la región a donde llevarían el teatro. Se formaron tres subgrupos de cuatro integrantes quienes tenían la tarea de explorar la región y conocer a sus habitantes, cada semana se reunían y dialogaban qué temas eran los que movían a la comunidad para entonces comenzar el proceso de escritura (Corrieri en F. Garzón 425). Cada participante del grupo tenía voz dentro de la obra y lo mismo se buscó con el público, pues con las investigaciones previas, las charlas que se hacían al final de las representaciones, y las modificaciones a partir de estas, la voz del pueblo del Escambray se integraba. También los públicos tomaban postura de autores.

Con el trabajo del GTE se puede entender una de las premisas del arte latinoamericano, la del compromiso. La acción de exponer una problemática social-política sacándola de la ficción para dialogar y provocar la acción del público, desplazándose de la capital con el fin de escuchar otras voces e involucrarlas en el proceso teatral son acciones que equivalen a una acción social comprometida.

Actores y actrices ponían el cuerpo en lugares no acostumbrados, en ese estado de desconocimiento se permite reconocer habilidades o capacidades que los propios cuerpos no habían considerado. El hecho de asumirse como autor o autora implica reposicionarse en un lugar distinto dentro del mismo teatro, con esa reflexión es que algunas personas del Escambray más tarde generarían nuevos colectivos.

Hay que reconocer el nombre de las mujeres del GTE, quienes además de sus labores dentro del colectivo, también representan el poder del trabajo femenino como generadoras de espacios de creación. Son algunas de las ancestras que es pertinente revisar antes de centrarnos en los colectivos propiamente de mujeres.

1.6 Mujeres del GTE

Flora Lauten es una actriz, dramaturga, directora y pedagoga. Después del Escambray se dirigió a la región de La Yaya y fundó en 1973 un grupo con el mismo nombre, el cual estaba integrado por campesinos de la región (Pianca, *El teatro cubano* 125). La directora y actriz Flora Lauten tuvo una relación mucho más atrevida con el público, pues a diferencia del Escambray, la participación de los campesinos se dio como ejecutantes en la escena, característica de la cual hablaré más adelante con el Teatro del oprimido.

La gran maestra inició en el teatro como actriz, uno de sus primeros montajes fue *Contigo, pan y cebolla* de Héctor Quintero y dirigida por Berta Martínez (Garbey), pero en definitiva el viaje que emprendió al Escambray cambió el rumbo de su historia, fue ahí donde comenzó a escribir y a dirigir. En 1976 se creó el Instituto Superior de Arte (ISA), donde fue profesora y directora y en 1986 fundó el Teatro Buendía con personas graduadas de la misma institución (Pianca, *El teatro cubano* 124).

Como dije anteriormente el teatro comprometido socialmente con la comunidad fue uno de los frutos revolucionarios, y a la par de ello también puedo hablar del lugar que tuvieron las mujeres en dicho proceso. Así como en la Revolución Cubana, en el *teatro de la liberación* o en cualquier otro proceso histórico, existieron, existen y existirán nombres de mujeres.

El grupo incentivado por Flora Lauten se encuentra vigente en La Habana y según su página oficial de Facebook buscan desarrollar dos líneas de trabajo de manera armónica: la producción de espectáculos y la investigación sobre las tradiciones culturales en América Latina y El Caribe. Para el grupo es importante conectar lo práctico con lo teórico, viéndolos en un mismo nivel y así reforzando su quehacer escénico.

Otra mujer cubana que direccionó su travesía hacia la escritura fue la actriz Herminia Sánchez. Después del Escambray fundó junto con Manuel Terraza el grupo Teatro de Participación Popular el cual también estaba integrado por el mismo pueblo. La actriz y escritora nunca antes había escrito, pero cuando llegó junto con el grupo al

Escambray, los montajes parecían insuficientes para el contexto en el que vivía la comunidad, por ello comenzó a escribir y sin poseer una técnica (Sánchez en F. Garzón 455). Cuando el teatro llega hasta los lugares más alejados de las capitales es cuando se descubren las distintas realidades de un país, entonces la dramaturgia se reformula. El teatro de la liberación buscaba un teatro del pueblo y *con* el pueblo.

Dentro del primer repertorio del GTE se encontraba *Las Farsas*, obra escrita por Gilda Hernández, en dicho texto se tocaba el tema de la participación social de la mujer y el matrimonio. Era una adaptación de farsas francesas, pero la primera obra escrita propiamente por el GTE fue *Escambray mambí* de Herminia Sánchez, donde se hablaba de la presencia de la zona en las guerrillas de independencia (Corrieri en F. Garzón 427), la autora cumplió con la necesidad de crear un teatro que reflejara la realidad de la región.

Al igual que la actriz Flora Lauten, Sánchez comenzó a hacer teatro desde otros lugares, y gran parte de ello por el trabajo colectivo en el Escambray. Ahí mismo fue donde escribió la obra *Cacha Basilia de Cabanao* que presentó en la Escuela Especial Vladimir Ilich Lenin de La Habana con estudiantes que eran obreros. Herminia se basó en testimonios de mujeres con la inquietud de reflejar la situación de las mismas, fue así como creó el personaje de “Cacha” que en realidad es la fusión de tres mujeres cubanas (Sánchez en F. Garzón 457-460).

Dentro de los principales puntos de investigación en la región montañosa, luego de la llegada del GTE, se encontraban temas como: la electricidad, el tiempo y la recreación de la comunidad, los testigos de Jehová que fomentaban la pasividad ante la revolución, y la situación de las mujeres (Corrieri en F. Garzón 426). Ese interés del GTE, en considerar a las mujeres del Escambray en el proceso teatral, se vio reflejado en los textos de Gilda Hernández y Herminia Sánchez, y por ende en la escena, pero también se vio reflejado en los trabajos que Lauten y Sánchez construyeron luego del Escambray.

Otra actriz cubana del GTE que contribuyó con otros colectivos latinoamericanos es Caridad Chao. Ella viajó y participó con el grupo nicaragüense Nixtayolero²¹ donde daba clases de actuación, movimiento, escribía y dirigía al grupo. Para la actriz, el hecho de

²¹ Es un grupo de teatro comunitario guiado por Alan Bolt en la década de los 70's. Su manera de trabajo era similar a la del GTE, pues también se trasladaban a una comunidad para conocerla y saber cómo el teatro aportaría en cuanto a sus necesidades (Versényi 243).

trabajar con comunidades desde el arte representaba una acción revolucionaria, pero no sólo para la región o para las personas que la habitan, sino también para ella misma. Caridad Charo lo explica en una entrevista: “Por un lado, me ha servido de enseñanza, pues estimo que tenemos mucho que aprender de este pueblo de artistas. Y por otro, me ha reforzado como revolucionaria y como teatrista” (Espinosa 123). Para ella el proceso de creación colectiva es transformador a nivel político, pero sobre todo, destaca la transformación a nivel personal, reforzando creencias u opiniones y cuestionando otras. Con este testimonio podríamos comenzar a pensar la conexión entre el cambio en la política y el cambio a nivel personal.

Los colectivos femeninos han sido un punto de partida para la transformación individual de las mujeres, haciéndolas conscientes de sus capacidades y reforzando sus deseos o inquietudes. Para hablar de uno de estos colectivos femeninos, es necesario conocer su origen. En seguida, abordaré otra metodología del *teatro de la liberación* propuesta en Colombia.

1.7 El Teatro Experimental de Cali

Enrique Buenaventura fue un pintor y poeta colombiano, no estudió en ninguna escuela teatral, pero su formación se alimentó de los grupos brasileños y argentinos cuando viajaba por el sur de América. En su regreso a Colombia, comenzó a dar clases en la Escuela Departamental de Teatro de Cali en 1955 y en 1962 se consolidó como Teatro Escuela de Cali, pero hasta 1967 se convierte en el Teatro Experimental de Cali (TEC).

El grupo estaba formado por personajes como el propio Enrique Buenaventura, Vicky Hernández, Helios y Aída Fernández, Jorge Herrera, Yolanda García, Humberto Arango, Fanny Mikey, Lisímaco Núñez, Jacqueline Vidal, Lucy Bolaños y Pilar Restrepo (V. Martínez, “Teatro experimental”). También, existen registros de la participación de Guillermo Piedrahita, Gilberto Ramírez, Sergio Gómez, Luis Fernando Pérez, Marcela Fernández, Alejandra Sánchez, Carlos Bernal, Óscar González, Líber Fernández, Diego Vélez, Iván Montoya, Ricardo Duque, Jaime Cabal, Diego Piñeiros, Nicolás Buenaventura, Joanna Sánchez, Aida Pérez, Gladys Garcés, Nelly Delgado, Yolanda Acosta, Hilda Ruíz, Otoniel Romero y Ricardo Bonilla. Todos estos últimos nombres se encuentran registrados en algunas fotografías del libro *La creación colectiva y la utopía insurreccional*,

compilación de Maurico Doménici, en este se realiza el análisis de seis obras del TEC y seis del colectivo La Candelaria, también de Colombia.

Con el TEC se cuestiona el concepto de dirección y con ello el proceso autoritario que muchas veces implicaba, autoritario en el sentido de que la figura a cargo funcionaba como intermediaria entre el texto y el grupo. Para el TEC era necesario que esa relación fuera directa, actores y actrices debían involucrarse tanto como cualquier otro miembro del grupo. El proceso priorizaba un trabajo donde cada parte lograra crear y expresarse a través de una libertad de escucha y no bajo un autoritarismo por parte de la dirección (Teatro Experimental de Cali en F. Garzón 314). A diferencia del GTE, donde la metodología fue construida con el fin de llegar a otros públicos, en el TEC el cuestionamiento de los procesos internos dentro de la creación fue lo que llevó a la reformulación de su metodología.

El primer paso era la creación del texto²² y el análisis de su discurso, escrito por todas las personas que integraban el TEC. Sí existía una persona o varias que formaban el equipo dramaturgico, también existía una dirección, pues en un proceso escénico es necesaria la mirada externa de la escena, una guía que ayude a tejer todas las partes, pero en el grupo se resaltaba la consciencia de que todo el colectivo aportaba para la creación del texto. Por ello se denominaban comisiones, quienes estaban integradas por personas que tuvieran facilidad o gran interés por un área en específico²³ (Teatro Experimental de Cali en F. Garzón 339). Posteriormente, se generaban improvisaciones que nutrían la escritura del equipo dramaturgico. La improvisación debía hacerse después del análisis del conflicto para así tener un objetivo claro y contundente en la escena (Teatro Experimental de Cali en F. Garzón 331). Existía una libertad creativa para la actuación, pero siempre contenida en el objetivo primordial de la obra: el discurso.

²² Para el TEC el texto podía ser desde el más complejo o hasta el más simple, como un esquema del conflicto (Teatro Experimental de Cali en F. Garzón 315). Además, hay que notar que la base de su metodología es el texto. Sus montajes siempre surgen a partir de la improvisación de un texto, excepto la obra *Ópera bufa* de 1980. Este montaje partió de improvisaciones sin un texto escrito previamente, los únicos referentes fueron tres novelas latinoamericanas sobre el tema del dictador: *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez. También sirvió de referencia el poema *La United Fruit Co.* de Pablo Neruda, dos obras nicaragüenses, una de Ernesto Cardenal y un poema de Rubén Darío, algunos textos de *Macbeth* de Shakespeare y un poema de Bertolt Brecht (Doménici 134- 136).

²³ En el tercer capítulo hablaré sobre un caso semejante con un grupo de mujeres argentinas donde la formación de comisiones es su base para el funcionamiento de sus acciones artísticas, apostando por una creación horizontal.

Es preciso resaltar que los colectivos latinoamericanos no sustituyeron el trabajo dramaturgico, el rol de la dramaturgia nunca desapareció, tampoco el de la dirección, sólo se modificaron. Incluso el concepto de actuación también se modificó, así como lo vimos con el GTE, cada comisión reestructuró su lugar dentro del teatro. Hay que mirar la creación colectiva como un movimiento del siglo XX, sobre todo la década de los setenta, más allá de mirarla como la única forma de hacer teatro. “La creación colectiva es un fenómeno que pone en diálogo la teoría y la práctica del teatro así como su función social respecto a las urgencias de la época en las que surgen” (Vásquez en Doménici 261).

A partir del trabajo colectivo se realizó un nuevo proceso donde todas las partes trabajaron en pro de la obra. El director (porque en su mayoría eran hombres), dejó de mirarse como la pieza más importante del montaje. La posibilidad de que todas las personas pudieran asumirse como autoras también estaba presente en el TEC, donde cada comisión, actuación, dirección y dramaturgia convivían en un mismo plano horizontal. Es por ello que el TEC afirma que su método está estrictamente ligado con el trabajo colectivo, pues sólo si cada miembro lo conoce y lo aplica entonces se garantiza una verdadera creación colectiva (Teatro Experimental de Cali en F. Garzón 313).

Para el grupo también era importante la confrontación con el público. Luego de las funciones se realizaban foros, de hecho se habían realizado reuniones con otros colectivos, antes de su creación oficial. Uno de ellos fue el colectivo colombiano La Candelaria²⁴, establecido en Bogotá, el vínculo con este grupo fue muy cercano. En 1967 Enrique Buenaventura fue a Bogotá y dirigió *Macbeth* de W. Shakespeare, mientras que Santiago García (de La Candelaria) se trasladó a Cali y dirigió *La Trampa* de Buenaventura

²⁴ El director colombiano Santiago García obtuvo una beca y estudió en Berlín con el fin de poder nutrirse del repertorio brechtiano. En su regreso a su país natal, montó la obra *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht junto con; Carlos José Reyes (director del Teatro El Alacrán), Eddy Armando (director del Teatro Experimental La Mama), Patricia Ariza (directora de la Corporación Colombiana de Teatro), entre otros. Con dicho montaje se iniciaría la creación del grupo La Candelaria, fundado en 1966 y tomando el nombre del barrio de Bogotá donde se encuentra su sede (Esquivel 18-19). Su proceso de creación difiere al del TEC ya que en La Candelaria la escritura escénica antecede a la escritura del texto, es decir, sus montajes parten siempre de improvisaciones sobre un tema y no de un texto escrito (Doménici 208). En el mismo libro de *La creación colectiva y la utopía insurreccional* podemos encontrar algunos nombres que integraban el colectivo: Patricia Ariza, Graciela Méndez, Elsa Rojas, Inés Prieto, Alfonso Ortiz, Francisco Martínez, José Oberth Gálvez, Juan B. Martínez, Manuel Gil, Patricia Gil, Carlos Parada, Fernando Cruz, Fernando Peñuela, Hernando Forero, Álvaro Rodríguez, María Sandoz, Nohora Ayala, Beatriz Camargo, Julia Correa, Ernesto Mora y Santiago Quijano.

(Esquivel 26). Es en ese mismo año cuando Teatro Escuela de Cali se convierte en Teatro Experimental de Cali, justo con esa nueva dinámica entre los dos grupos colombianos.

En una mesa redonda, el director colombiano del colectivo La Candelaria, Santiago García, comparte la anécdota sobre la obra *La trampa*, la cual habla sobre un dictador guatemalteco, muy probablemente contra el cual Galich luchaba. Después de su representación en Bogotá fue censurada, pues se consideraba una burla para las fuerzas armadas colombianas. Buenaventura, personas que trabajaban en la cultura y el mismo público realizaron una manifestación donde exigieron que se les otorgara la temporada prevista en el Teatro de Cali. Al final se concedió la temporada, pero todo subsidio por parte del gobierno fue retirado del teatro, convirtiéndose en un espacio independiente (“El teatro en Chile” 15).

Cuando Buenaventura asistió a la dirección de presupuestos del Ministerio de Educación, para recibir el apoyo económico asignado para el Teatro de Cali, el director de la institución le mostró la planilla donde el presupuesto estaba tachado y le aconsejó: “Usted como autor de teatro, no debe escribir sobre esos temas (...) Usted no puede escribir aquí sobre tres cosas: ni sobre el clero, ni sobre la oligarquía, ni sobre el ejército” (“El teatro en Chile” 18). La dramaturgia estaba, hasta cierto punto, limitada. Para que una obra pudiera ser representada en los reconocidos teatros tenía que cumplir con estrictos requisitos que los mismos exigían, sólo así podía ser financiada por el gobierno.

Si las obras tocaban temas políticos u “ofendían” a los gobiernos debían ser modificadas, o peor aún, debían abandonar los escenarios. La censura política era quien limitaba a la dramaturgia, escribir era, es un riesgo que muchas autoras y autores asumen. Sin embargo, no siempre fue medianamente “fácil”, como en la anécdota anterior, porque al menos pudieron quedarse con el teatro, no como ocurrió con los integrantes del grupo uruguayo El Galpón²⁵ donde se llegó hasta las últimas consecuencias.

No era sencillo escribir desde la soledad, se necesita un soporte: un colectivo. La represión política prohibía ciertos temas en el teatro, pero también había otros que aunque no eran aparentemente peligrosos, no eran tan considerados. En ese plano estaban los temas

²⁵ El Galpón es un colectivo uruguayo formado oficialmente en 1949, fue impulsado por el director Atahualpa del Cioppo, influenciado por los preceptos de Bertolt Brecht. Con el inicio de la dictadura en 1973 la represión hacia sus montajes provocó el arresto de los integrantes, a inicios de 1976, y tras unos meses en prisión su exilio a México (V. Martínez, “Teatro el galpón”). La censura fue otro impulso de los grupos latinoamericanos para crear un espacio donde se pudiera hablar de aquello que no estaba permitido.

femeninos. Durante la década de los sesenta la política de la liberación dio comienzo a la creación de un sujeto-político-social, un sujeto crítico que fuera comprometido con su comunidad, pero las feministas no se sentían parte de este proceso (Gargallo 32). Y otras mujeres, aunque no se consideraban parte del movimiento violeta, tampoco empataban en su totalidad con los contenidos dramáticos.

1.8 Las “raras” de Cali

En 1972 se creó el colectivo Teatro La Máscara de Cali, cinco años después de la creación del TEC. Estaba integrado por algunas mujeres y hombres del TEC, como Lucy Bolaños, Diego Vélez y Pilar Restrepo, pero después de un tiempo se convirtió en un colectivo sólo de mujeres. Cuenta Restrepo en una entrevista de 1989, publicada en *Hemispheric Institute*, que debido a la crisis económica de la época en 1985 los hombres abandonaron el colectivo:

Nosotras trabajamos con Héctor Fabio, Diego Vélez, Gustavo Vivas, vivimos en una comuna por dos años en un pueblo, teníamos montajes entre hombres y mujeres. Pero llegó el momento en que se hicieron muy difíciles las condiciones económicas, además de que aquel pueblo estaba azotado por la represión militar. Cuando la situación se hizo insostenible, regresamos a Cali. Los hombres se retiraron del grupo en el 85 y nos quedamos Lucy y yo mirando pa' l techo. En una casa rancho, de paja, las dos solas, pues ¿qué hacíamos? Dejamos eso allá hasta que pudimos traer las cosas y vinimos aquí. Lucy y yo entramos al grupo Mitema, con otras ex-integrantes de La Máscara, Luz Marina Gil y María Eugenia Gonzáles, y lo mezclamos con La Máscara para hacer una obra (Ramírez-Cancio).

Aunque el colectivo de mujeres fue iniciado gran parte porque los hombres abandonaron el colectivo, Lucy Bolaños y Pilar Restrepo continuaron haciendo teatro en el colectivo Mitema y posteriormente se fusionaron con las mujeres para comenzar a trabajar en conjunto, lo cual les permitió hablar de otros temas y no de los recurrentes. Según el periódico colombiano, *El Tiempo*, en una entrevista con la fundadora y directora del grupo, Lucy Bolaños, afirma que a las mujeres les resultó importante hablar sobre los problemas femeninos en el teatro ya que siempre los protagonistas eran los hombres y sus temas eran el poder, la guerra y la violencia (Díaz). Para ellas era necesario y enriquecedor hablar de otras temáticas.

Es así como surge el colectivo de colombianas, de la necesidad de seguir haciendo teatro y de aprovechar el espacio para expresarse como mujeres. Mantuvieron la relación

con el grupo La Candelaria a través de la directora Patricia Ariza, una pieza clave para este proceso. Una de sus obras es *El viento y la ceniza* que escribió y dirigió con La Candelaria en 1986, la cual habla sobre la conquista de América (Esquivel 71). Sin embargo, a petición de las mujeres de Cali, Ariza escribe y dirige la obra *Luna menguante* para el Festival Nacional de Teatro de 1994, ya para finales del siglo XX. La obra fue coproducida por Teatro La Máscara y La Candelaria. El texto toca el tema de la mujer menstruante, en el que ve al primer periodo como un anuncio de peligros, infelicidad y restricciones, y no como el acostumbrado ciclo fértil generador de vida (Lamus 107). De esa manera, Ariza comienza un nuevo camino en el teatro, pues además de ser parte de La Candelaria construye una relación con las mujeres de Cali, comienza a experimentar un nuevo reto: el de escribir un teatro de mujeres.

Lucy Bolaños relata en una entrevista para *Hemispheric Institute*, en 1999, algunas impresiones por parte del círculo teatral, luego de comenzar con el grupo de mujeres:

Ya no nos veían igual, nos veían como las raras, como que ya no éramos las mismas mujeres (...) No sé si lo ligan al feminismo o al lesbianismo (...) hay grupos de hombres y no pasa nada, pero a penas las mujeres se juntan y suena a cosa rara (A. Martínez).

Respecto al mismo tema, Pilar Restrepo añade:

El hecho mismo de que seamos mujeres que hacen teatro es causa de rechazo. Estoy tan cansada de esas actitudes. Hasta las mismas mujeres nos dicen "¡Ay no, es que a mí el teatro feminista no me gusta!" Cuando no se conocen las cosas y tienen una mala información, la gente prefiere seguir en la misma línea, en vez de ponerse a estudiar lo que quieren decir las cosas (...) Pues fíjate, yo diría que los artistas son los más reticentes. Los mismos compañeros ejercen esa invisibilización del grupo. Se quejan, "¡Ay, otra vez con esas obras tan tristes! ¡Ay, otra vez hablando de esos problemas! ¡El teatro es diversión, es risa!" Me parece que el grupo es muy valiente en el sentido de que a pesar de esa mala fama que tenemos ("ésas son feministas"), seguimos adelante. Pero a las mujeres les encanta el trabajo de La Máscara, y a los jóvenes (Ramírez-Cancio).

Pese a que se encontraban en un contexto de teatro revolucionario, rompiendo los esquemas colonialistas heredados y trabajando con el pueblo, los mismos hombres de teatro no terminaban de romper algunos prejuicios machistas. Aunque en un inicio estas mujeres no se nombraron feministas y tampoco decidieron crear un colectivo con dichas características, ahora en pleno siglo XXI, en el año 2020, podemos decir que su trabajo sí tenía tintes feministas, pues "no importan los sectores que conforman el movimiento, sino

las ideas que lo atraviesan y lo constituyen y que son estas ideas las que dan coherencia a la actuación feminista, las que sostienen esta actuación precisamente como tal” (Gargallo 36).

El grupo Teatro La Máscara de Cali no se decía llamar feminista, pero en las mentes de sus integrantes vivían las ideas por la reivindicación de las mujeres. Sus acciones eran parte de la lucha de estas, y no por el simple hecho de que todas fueran mujeres²⁶, pues ese es un pensamiento sin fundamento, ya que tampoco todas las mujeres son feministas. Podemos mirar a las mujeres de La Máscara como ancestras de un feminismo en el teatro porque eran dueñas de un discurso en relación con su ser mujer, en su colectivo germinaba nuestra lucha de liberación.

Estas mujeres dejaban atrás los tabúes sobre los temas femeninos como la menstruación. Además, eran dueñas de una producción teatral, ellas mismas dirigían, escribían, coordinaban, promovían, eran autogestivas. Por ejemplo, cuando recibieron amenazas de muerte por parte del gobierno colombiano salieron de su país y muy astutamente aprovecharon para hacer una gira durante su exilio, fueron a Cuba, Costa Rica y México (Bolaños en A. Martínez). La colectividad funciona como acompañamiento de fuerza y resistencia ante una lucha.

También hay que rescatar que estas mujeres trabajaron en el teatro siendo madres y haciendo obras de teatro con sus hijos e hijas, como fue el caso de Lucy Bolaños. La teatrística también comenta en la entrevista que con el paso del tiempo comenzó a leer feminismo y se dio cuenta que todo lo que ella hacía y pensaba estaba muy apegado a ese movimiento.

Actualmente, el colectivo sigue en pie con obras de creación colectiva que contribuyen a la construcción de espectáculos con enfoque de género, desarrollando talleres de cuerpo, voz, danza, y el Laboratorio teatral de pensamiento feminista, conversatorios, foros, conferencias y lanzamientos de libros. Son dueñas de su propia sala de teatro con un aforo de 103 personas, también en su página oficial²⁷ podemos ver el nombre de las integrantes actuales: Lucy Bolaños Diaz, Pilar Restrepo Mejia, Susana Uribe Bolaños,

²⁶ De hecho en la misma entrevista, Lucy Bolaños relata la participación del teatrística Sergio Gómez con el colectivo, en una obra de teatro para niños (A. Martínez).

²⁷ La página oficial ha sido modificada, sin embargo los nombres obtenidos corresponden a la última visita en septiembre del 2019.

Mariella Bolaños Díaz, Nasly Sánchez Suárez, Maria Camila Guerrero, Sandra Milena Villamil Olaya, Joan Buitron y Maricela Guauña.

1.9 Importancia de los colectivos

En este capítulo he revisado dos puntos fundamentales del *teatro de la liberación*: la integración del público y el trabajo colectivo. También expliqué cómo se estructuraron los grupos del GTE y del TEC y cómo estos grupos fueron generadores de otros, donde la presencia femenina fue parte importante para ello.

Muchos de los colectivos latinoamericanos continúan o tienen herederos en nuestro presente, pero también existen nuevas creaciones que pueden o no empatar con algunas de sus premisas. El concepto de colectividad de este fenómeno puede diferir, o no, al de hoy en día, donde es muy común mirar en un programa de mano “creación colectiva”, probablemente con motores distintos a los de aquellos días²⁸.

La creación colectiva también se puede definir como una posición social –visión del mundo-, como una posibilidad de disidencia artística y como un rechazo al teatro comercial, pues busca nuevas relaciones de trabajo y de comunicación, a partir de montajes con temáticas que expresan experiencias comunes a espectadores y artistas (Galich en F. Garzón 333).

²⁸ En la actualidad existen muchos grupos o colectivos latinoamericanos de teatro. Algunos de ellos siguen con una búsqueda constante por la participación de los públicos dentro de la escena, usan el teatro como un medio de denuncia pública y/o como una vía para la construcción de esperanza y la transformación de la vida. En México puedo señalar el trabajo actual que lleva a cabo Mulato Teatro. Los pilares del colectivo son Marisol Castillo y Jaime Chabaud, quienes lo fundaron en 2006 en la Ciudad de México, pero el nombre se otorgó hasta 2014. Sus trabajos están enfocados en visibilizar las raíces africanas, darles lugar y voz. Lo interesante de esta experiencia es que el colectivo creó una sede, en 2011, ubicada en el pueblo de Ticumán en el municipio de Tlaltizapán del estado de Morelos, con el objetivo de preparar los montajes, planear los proyectos o hacer ensayos, pero la misma comunidad fue quien pidió talleres de teatro. Es así como Mulato Teatro comienza a crear un teatro comunitario, imparten clases de actuación, voz, clown, entre otros. De hecho en 2019 presentaron la obra Estampas zapatistas interpretada por las personas de la región. Incluso, se está buscando ampliar el espacio de trabajo y convertirlo en un Centro Cultural. Lo ideal es crear un salón de música, un salón de danza, otro de usos múltiples, biblioteca, sala de lectura y un foro con su bodega y taller de producción (Castillo y Chabaud 26, 29,30). En Chile existe un colectivo de mujeres llamado Yeguada Latinoamericana, quienes realizan acciones públicas y de gran impacto social, promoviendo sus discursos en las plazas y en las calles. Sus motivaciones son destecer el significado del ser mujer, buscan la animalidad de sus cuerpos y combinan la fuerza con la delicadeza. Proponen cuestionar el estado de la mujer heteronormada y oprimida (Celedón 10). También en Chile, existe un grupo interdisciplinario de mujeres llamado Las Tesis. Ellas usan el teatro para trasladar las tesis de feministas a escenarios no convencionales. A raíz de una obra en la cual trabajaban en octubre del 2019, surgió una intervención, que en los últimos meses se ha dado a conocer mucho en las redes sociales, llamada *Un violador en tu camino* y la cual se ha realizado por todo el mundo. En esta las mujeres cantan y reproducen una coreografía con sus cuerpos mientras responsabilizan a los violadores y se liberan de la absurda idea que sostiene que las mujeres son las responsables de la violación, de ser acosadas o de las opresiones (Celedón 11).

Al rechazar el sistema artístico tradicional también se rechazaba el sistema de relaciones humanas, es decir había un cuestionamiento del ser humano (Vásquez en Doménici 264). Los grupos latinoamericanos pusieron su mirada en los procesos metodológicos y fue esto lo que los hizo ser revolucionarios. Ellos transformaron la estructura teatral, social y política, unidos por un ideal libertario que se reflejaba tanto en sus procesos internos como externos, o sea, en el desarrollo creativo y en el contacto con el público.

El colectivo es un espacio de entrenamiento y creación, pero también tiene un valor político. La congruencia de las y los integrantes se hace visible tanto en el rubro artístico como en el social, tal como lo llama Versényi, un *teatro de la liberación*, donde un grupo no se queda con el arte heredado o impuesto, sino que dialoga dentro de una comunidad construyendo su propia identidad artística y política. La hermandad va más allá de entrenar en conjunto, es trabajar por un mismo objetivo. La unión fue el punto de partida para la búsqueda constante de una identidad.

No. ningún método, ni técnica tiene la virtualidad de la creación colectiva, para conservar la vitalidad de un teatro. Me explico: la creación colectiva le permite renovar, actualizar, dar participación constante, adecuarse a los ambientes, niveles y condiciones de los públicos masivos, enriquecerse con experiencias, enmendar , agregar, suprimir escenas, renovar el lenguaje y darle más autenticidad y veracidad, abarcar cada vez más los aspectos infinitos de una realidad social, etcétera (Galich en F. Garzón 30).

¿Dónde está esa postura política que asume un colectivo? No sólo está en el texto escrito, también está en todo lo que hay detrás de él, es decir, en las distintas maneras de crear. Existe un fortalecimiento del ideal político a través del tratamiento que se hace con la dramaturgia y la dirección, a través de las maneras de responder ante una censura, a través del hecho de asumirse como autora y por ende responsable de lo que se quiere decir en escena, de una re-significación de los espacios y sobre todo con la escucha activa de la voz del pueblo.

Retomando la idea de Enrique Buenaventura puedo decir que la creación colectiva no es un invento o un descubrimiento de la segunda mitad del siglo XX, pero sí es una actualización y redescubrimiento de dicho concepto (Vásquez en Doménici 262). El arte teatral implica un trabajo colectivo en sí, sin embargo la colectividad de esta época corresponde a su contexto histórico, es por ello que Buenaventura dice que es actualizada o

redescubierta porque busca la manera de transformar la sociedad a partir del teatro. Dice Juseth Vásquez que esta colectividad asume su identidad latinoamericana, los países que conforman el movimiento tienen como común denominador la dependencia, la colonia, la negación de su cultura y riqueza étnica, su dramaturgia valora todos los aspectos culturales y existe una responsabilidad ética y estética como misión histórica (Doménici 266). A lo largo de este capítulo he descrito algunas de estas características. Me parece necesario remarcar la última, la responsabilidad ética y estética nos lleva indudablemente a reflexionar no sólo sobre lo que hay en escena, sino también a eso que el público no ve, las relaciones de creación dentro del colectivo, el proceso.

El género femenino también fue sujeto de esta transformación. Las cubanas y colombianas se destacaron por su trabajo con comunidades, por atender la situación de las mujeres de sus países, por ocupar comisiones donde la mayoría eran hombres (como lo hicieron principalmente Flora Lauten y Patricia Ariza, una vez cuestionándose el rol de la dirección), y por la creación de espacios donde podían hablar de sus inquietudes como mujeres.

En el siguiente capítulo, me centraré en una metodología brasileña, que además de compartir junto con el TEC y el GTE la participación del pueblo/público, ha sido retomado por las mujeres para construir espacios, donde a través de la fuerza colectiva se fortalece el autoconocimiento y se impulsa a la auto-transformación.

CAPÍTULO 2. UNA METODOLOGÍA QUE NOS LIBERE

2.1 El ideal que contagió a Latinoamérica

Para recapitular, puedo ordenar de manera cronológica la aparición oficial de los colectivos revisados anteriormente, el TEC en 1967 y del GTE en 1968. Para la siguiente década comencé a nombrar los grupos fundados por algunas mujeres del TEC y del GTE, La Máscara de Cali en 1972- 1985 y el grupo La Yaya de Flora Lauten en 1973.

La creación colectiva se extendía por toda Latinoamérica. La Revolución Cubana había servido de inspiración para el resto del continente, sin embargo, los protagonistas de la Guerra Fría llevaron sus diferencias hasta el interior de los gobiernos subdesarrollados²⁹, pero siempre priorizando sus propios intereses. Entre esos gobiernos se encontraban los de Latinoamérica.

La segunda mitad del siglo XX se caracteriza por la lucha contra los gobiernos autoritarios. Después de la crisis económica de 1929, los países de Latinoamérica buscaron nuevas estrategias para depender menos de las exportaciones que se hacían al extranjero y enfocarse en producir y consumir sus propios bienes, pero para ello debían adquirir maquinarias y tecnologías del extranjero, por lo cual la dependencia aún era un hecho. Además, las empresas nacionales no tuvieron tanto éxito porque gran parte de la población vivía en condiciones donde la pobreza no les permitía consumir tales productos. Debido a esta, al analfabetismo, a la desigualdad social y la ausencia de derechos laborales, el pueblo latinoamericano comenzó a movilizarse (Rodríguez 16-18).

Una opción para ayudar al ámbito económico-social y evitar un movimiento como la Revolución Cubana, quien recibió apoyo de la URSS cuando Estados Unidos quiso invadirla³⁰, fue crear reformas que ayudaran, o más bien calmaran al pueblo por un rato, por ejemplo, en Brasil y Chile se buscó invertir en la educación, en Argentina se fomentó la

²⁹ Se dice que un país es subdesarrollado cuando existe pobreza y un atraso en ciertos ámbitos, en relación con el sistema mundial y dependiendo de éste (Rodríguez 26).

³⁰ En 1961 un grupo de cubanos entrenados por la Central Intelligence Agency (CIA) intentó invadir la Bahía de Cochinos, sin embargo fracasaron. Como resultado ante el ataque estadounidense la URSS instaló misiles soviéticos defensivos en suelo cubano, los cuales serían retirados hasta que el país norteamericano retirara los suyos de Turquía (B. Garzón 7).

relación entre trabajadores y empleados. Sin embargo, la protesta del pueblo no cesó porque se necesitaba un cambio más radical y profundo (Rodríguez 30-32).

Muy probablemente las naciones latinoamericanas buscaban la posibilidad de acceder a la educación sin ninguna condición, tal como lo planteó la Revolución Cubana, y donde el plan alfabetizador había tenido frutos. Pues para Cuba el objetivo inicial de su revolución fue el pueblo y la emancipación de los procesos económicos y culturales del país. Es por ello que Estados Unidos apoyó las reformas latinoamericanas, para evitar otro golpe como el que se dio en 1959. El presidente en turno John F. Kennedy creó un programa llamado Alianza para el Progreso en 1961 para financiar las reformas de los gobiernos latinoamericanos y asesorarlos para lograr su desarrollo económico (Rodríguez 27), lo cual no fue ni caridad ni solidaridad, fue una estrategia política para ralentizar las luchas que surgirían.

Es así como cualquier movilización dentro de Latinoamérica sería condenada como amenaza para la supuesta prosperidad de sus gobiernos. Algunos de ellos se convertirían en dictaduras militares, reprimiendo e invalidando los derechos del pueblo. Por supuesto con la ayuda de Estados Unidos, quien se encargó de entrenar a asesinos, represores y secuestradores. De acuerdo con la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID), el país entrenó cerca de 125,000 militares en América Latina entre 1950 y 1998. Su entrenamiento consistía en superar los escenarios hostiles como la selva, y además, en aprender técnicas terroristas y de tortura como descargas eléctricas, drogar a las personas, métodos de asesinato, amenazar a sus las familias, entre otras tantas (B. Garzón 32).

Entre las dictaduras que se implementaron en el Cono Sur se encuentra la de Juan Carlos Onganía en Argentina de 1966 a 1970 y la de Jorge Videla de 1976 a 1983³¹, en el

³¹ Durante esta última dictadura en Argentina secuestraron a miles de personas sin importar la edad o la condición social, entre ellas mujeres embarazadas. Desde 1977 la búsqueda de esas personas ha continuado. Las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo (lugar donde salieron a protestar) se organizaron para recuperar a sus hijos, hijas y ahora también nietos y nietas. Estas mujeres nunca han dejado de luchar, le exigieron a Videla respuesta de sus familiares, muchas de ellas fueron golpeadas, arrestadas, agredidas y acosadas. En un inicio se organizaban a escondidas con un pedazo de pañal blanco en la cabeza, para poder reconocerse. Este pañuelo blanco ha inspirado al famoso pañuelo verde, símbolo de la interrupción legal del embarazo. Pese a que eran varias madres las que salían a las calles no se decía nada sobre ellas. Buscaron visibilizar lo que ocurría en el país, hacían circular pequeños cartones y escribían cualquier frase que remitiera su tragedia, escribieron frases en los billetes y algunas de ellas salieron del país como voceras para hablar de lo sucedido en Argentina. Gracias a sus acciones ejercieron presión internacional. La organización continúa hasta nuestros días (“La historia de las Madres”) e (“Historia”).

mismo país; la de Juan María Bordaberry en Uruguay de 1973 a 1985 y la de Augusto Pinochet en Chile de 1973 a 1990³².

La situación en el país brasileño no fue muy diferente. La población vivía con grandes índices de analfabetismo, desigualdad social, pobreza extrema y las reformas para transformar la situación no lograban concretarse, entonces el presidente Janio Quadros decidió renunciar y casi inmediatamente después lo relevó el vicepresidente Jão Goulart en 1961 (Aarão 12).

Pronto el gobierno de Goulart comenzaría a dar consistencia a las promesas del anterior gobierno. Impulsó una serie de reformas como por ejemplo, la reforma agraria para distribuir la tierra y crear pequeños propietarios en el campo, la reforma electoral con la cual podrían votar las personas analfabetas, que en aquel entonces formaban casi la mitad de la población del país, y la reforma de estatuto de capital en el extranjero encargada de regular las inversiones extranjeras en Brasil, entre otras (Aarão 15). Además, dentro de esas reformas se encontraba el plan alfabetizador del pedagogo Paulo Freire (B. Santos, *Teatro* 42), el cual explicaré con mayor profundidad más adelante.

Debido a que estas reformas eran defendidas por el pueblo muchos sindicatos de trabajadores comenzaban a apoyar al entonces actual gobierno y a ejercer presión por su cumplimiento, pero Estados Unidos decidió tomar cartas sobre el asunto.

La CIA invirtió 20 millones de dólares para las elecciones de 1962 y así respaldó a la oposición de Jão Goulart para que este no obtuviera el apoyo del Congreso brasileño (B.

³² Salvador Allende había estado buscando la presidencia desde las elecciones de 1964, pero no lo logró, puesto que los grupos opositores habían hecho una campaña con el apoyo de la CIA. Sin embargo, luego de insistir, para las siguientes elecciones de 1970 Allende logró el triunfo con el 36% de los votos, por encima del 35% de los votos que se perfilaban a favor del candidato Jorge Alessandri, quien ya había sido presidente con anterioridad. A pesar de que en el gobierno chileno había triunfado la democracia, esta no se extendió por mucho tiempo. Se luchaba contra el sabotaje creado por la CIA y los opositores, quienes, por ejemplo, se encargaban de desviar dinero para desestabilizar la economía del país, mientras que Allende nacionalizaba empresas y recursos como el cobre. Fue así como para el 11 de septiembre de 1973 con la muerte de Salvador Allende inició la dictadura chilena (B. Garzón 39 y 41). Sucedió justo lo que Allende había dicho en uno de sus discursos “tendrán que acribillarme a balazos, como lo dijera ayer, para que deje de actuar, no defiendo una cosa personal, defiendo al pueblo de Chile en su justo anhelo de hacer las transformaciones que le permitan vivir en dignidad” (Allende en Slagter).

También, es importante mencionar que Chile fue la cuna de la Operación Cóndor, un acuerdo firmado en 1975 entre naciones como Bolivia, Paraguay, Uruguay, y el propio país sede. Posteriormente se le unieron Brasil, Ecuador y Perú. Este pacto les permitía accionar deliberadamente con el fin de apoyar a otras dictaduras, atrapaban, trasladaban ilegalmente y asesinaban a cualquier “enemigo del gobierno”, creaban centros clandestinos de detención y se apropiaban de niñas y niños, como lo vimos con anterioridad en el caso de Argentina (B. Garzón 83).

Garzón 85). De esta forma comenzarían los desacuerdos dentro del propio gobierno y la presión social del pueblo aumentaría.

El 13 de marzo de 1964 alrededor de 350 mil personas salieron a las calles de Río de Janeiro para exigir el cumplimiento de las reformas (Aarão 18), lo cual llevaría a la oposición a apresurar su ataque. Días después Humberto Castelo Branco derrocaría el gobierno de Goulart con el apoyo de Estados Unidos (B. Garzón 85). João Goulart se vio obligado a exiliarse en Uruguay (Aarão 18) y Brasil quedaría entonces bajo una dictadura que acabaría hasta el año de 1985.

Durante los siguientes años, se invalidó la Constitución, se censuró la prensa, cualquier persona sospechosa de ser miembro de un grupo disidente podía ser secuestrada, se disolvieron los partidos políticos dejando solamente dos (B. Garzón 85) para disimular la dictadura y maquillarla de democracia. Todo esto fue posible a través de la creación de 17 actos institucionales (AI), el primero de ellos definía como revolución al golpe de estado de 1964 y el quinto de ellos redujo las posibilidades de expresión y resistencia (B. Santos, *Teatro* 42).

Evidentemente el teatro también se vio afectado. Dentro de este contexto emergió una metodología teatral inspirada en la creación colectiva, en la búsqueda de identidad brasileña, y determinada por la censura que se vivía dentro de aquellos escenarios.

2.2 Boal, migración y represión

Los trabajos del brasileño Augusto Boal también se van construyendo a la par de diversos sucesos, él denomina oficialmente su metodología durante el exilio en Argentina con la primera publicación de su libro, *Teatro do Oprimido*. Aunque en un principio Boal no estuvo tan cómodo con el título³³, logró agrupar sus experiencias y aprendizajes que habían comenzado años atrás, podríamos decir, que desde 1956 con su participación en el Teatro Arena.

Boal era un hombre blanco de clase media, estudió ingeniería química y a la par estuvo muy apegado al teatro. Mientras estudiaba los procesos químicos, se convirtió en director de cultura del Directorio Académico donde se promocionaban eventos culturales.

³³ En el documental *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido* del director Zelito Viana, a partir del minuto 18, Boal cuenta que en realidad él quería llamarlo *Poética do Oprimido*, pero el editor le sugirió llamarlo Teatro ya que poética refería a poesía.

Así conoció a uno de los más reconocidos dramaturgos brasileños, Nelson Rodrigues³⁴ quien lo acercó aún más al teatro y lo introdujo a los textos del crítico teatral Sábato Magaldi³⁵ (B. Santos, *Teatro* 32). Pese a que no pertenecía a ninguna escuela o institución teatral, Augusto Boal estuvo muy involucrado en el teatro y lo mismo sucedió cuando viajó a Estados Unidos.

El brasileño tuvo la oportunidad de hacer un posgrado en ingeniería química en el país norteamericano donde aprovechó su viaje al máximo, pues además de sus clases principales decidió tomar algunas otras, que seguramente se volvieron mucho más importantes y cambiaron su historia³⁶. Podríamos decir que en aquella estancia Boal rectificó que su pasión verdadera era el teatro y por lo tanto debía seguir construyendo ese camino. Estudió con el teatrista John Gassner³⁷ y escuchó por segunda ocasión el nombre de Stanislavski³⁸, pues ya antes lo había escuchado nombrar en Brasil por las voces de la actriz Luiza Barreto Leite y el actor Sadi Cabral (B. Santos, *Teatro* 34). Pese a que fue en su propio país donde conoció el método stanislavskiano, es hasta su estadía en Nueva York donde ese método cobró realmente sentido, pues comenzó a aplicarlo luego del regreso a su natal país en 1955. En ese mismo año recibió la invitación de José Renato, fundador del Teatro Arena de Sao Paulo, para compartir la dirección, y es así como en 1956 se integra oficialmente (B. Santos, *Teatro* 34).

El Teatro Arena estaba integrado por personas egresadas de la Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), entre ellas José Renato, fundador del grupo el día 11 de

³⁴ Nelson Rodrigues (1912- 1980). Dramaturgo, novelista y periodista brasileño censurado en varias ocasiones debido a las temáticas morales en sus obras, las cuales no fueron del agrado de la Iglesia (“Nelson Rodrigues”).

³⁵ Sábato Magaldi (1927-2016). Crítico teatral brasileño, trabajó en Francia y fundó la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo. También perteneció a los seminarios de dramaturgia del Teatro Arena (“Sábato Magaldi”).

³⁶ Cuenta Boal, en una entrevista publicada en el libro *Boal conta Boal*, de Joan Abellan, que pudo hacer su estancia en Estados Unidos gracias al apoyo de sus padres. Debido a que su carrera como químico era más corta a comparación de las carreras de sus hermanas, quienes estudiaban arquitectura y lenguas neolatinas, o la de su hermano quien estudió medicina, el padre de Boal accedió a que este continuara sus estudios en el extranjero (176).

³⁷ Crítico e historiador del teatro norteamericano y docente de crítica teatral y dramaturgia. Con anterioridad, Boal leyó un libro llamado *Europeans Theories of the Theatre* donde una parte estaba dedicada al teatro norteamericano y la escribía, precisamente, John Gassner, quien además fue profesor de Arthur Miller y Tennessee Williams, dos dramaturgos reconocidos. Boal escribió una carta a Gassner y este lo invitó a inscribirse al taller, es así como el brasileño decide ir a la Universidad de la Ciudad de Nueva York (Boal en Abellan 176).

³⁸ Actor y director ruso, personaje destacado para el siglo XX por ser uno de los primeros en escribir sobre la interpretación actoral y desarrollar su método.

abril de 1953 (V. Santos). Es con el Teatro Arena donde Boal comienza a aplicar sus aprendizajes del extranjero, su investigación teatral y su inquietud por crear un teatro brasileño³⁹.

El colectivo era un espacio de investigación, al igual que los grupos del TEC y del GTE, el Teatro Arena compartía algunos de sus principios e inquietudes, como la nacionalización de los textos dramáticos. El mismo Boal fue partícipe de ello, nacionalizando obras como; *La Mandrágora* de Maquiavelo; *Tartufo* de Moliere; *El inspector general* de Gogol y *El mejor alcalde, el Rey* de Lope de Vega (Pianca, *El teatro de 80*), todos ellos autores europeos.

Como dije en el capítulo anterior los colectivos del *teatro de la liberación* buscaban nacionalizar los textos, el teatro mismo. Sin embargo, el concepto podría confundirse con otros significados de esta palabra. El brasileño le otorga una definición, que me parece es muy adecuada para comprender este término dentro del contexto estudiado. En palabras de Boal, el nacionalismo mencionado es “ser consciente de las desigualdades y buscar el cambio en conjunto” (Abellan 178).

Además, se crearon seminarios de dramaturgia con el objetivo de escribir un teatro brasileño, en esos seminarios participaron dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri y Oduvaldo Vianna Filho, ambos hijos de militantes comunistas y miembros del teatro de izquierda estudiantil⁴⁰. Al parecer no existe registro de que en estos seminarios hayan participado dramaturgas brasileñas. El colectivo también miró con ojo clínico la interpretación, para ello Boal integró sus herramientas stanislavskianas, adquiridas en el Actor’s Studio⁴¹ de Nueva York.

El viaje de Boal a Estados Unidos fue con fines académicos, sin embargo, regresó con muchas ideas que compartir, buscaba que el teatro brasileño tomara su lugar y que el público no lo dejara por debajo del teatro extranjero. Comenzó con el método de

39 En la misma entrevista mencionada, Boal confiesa que cuando llegó al grupo le llamaban el “gringo” o el “colonizado” (Abellan 178).

⁴⁰ Gianfrancesco Guarnieri y Oduvaldo Vianna Filho fueron miembros del grupo Teatro Paulista do Estudante, creado en 1955 por jóvenes estudiantes miembros del Partido Comunista Brasileiro (PCB). Su objetivo era expandir la divulgación teatral entre los estudiantes y hacer un teatro que llegara a las masas trabajadoras. Después de un tiempo se fusionan con el Teatro Arena (Dutra 6).

⁴¹ Asociación fundada en 1947 por actores, directores de teatro y guionistas que basaban sus conocimientos en el método de Stanislavski (B. Santos, *Teatro* 33).

Stanislawski pero las necesidades de nacionalización lo llevaron a buscar un teatro político más apegado a la idea brechtiana.

Estudiar a Bertolt Brecht (1898-1956) requiere probablemente mayor atención y profundidad de la que abordaré en este trabajo, considerando sobre todo su contexto histórico (testigo de las dos guerras mundiales), y su experiencia como exiliado (luego de que Adolf Hitler asumiera el poder en Alemania). Sin embargo, para fines de este análisis, sólo resaltaré una de las partes de su poética, retomada por los colectivos latinoamericanos.

El crítico, autor y director teatral alemán propuso un camino distinto al de la Poética Aristotélica⁴² a través de la no “identificación”. Considera que la participación social del teatro debe evolucionar de la fase de interpretación del mundo a la fase de cómo ayudar a cambiarlo (Brecht 25). El teatro es tanto escena como público, por ende, el puente entre estas dos fases (interpretación-transformación), no sólo recae en los y las artistas, también compete al otro lado del proscenio. Es así como se funda la principal base del Teatro épico: generar una actitud crítica en las y los espectadores, donde se les permita asumir una postura, incluso en desacuerdo, ante los procesos representados (problemáticas sociales, asuntos morales o factores económicos y políticos que se abordan en la obra), o ante la misma representación (los factores estéticos) (Brecht 24).

Brecht no mirará las emociones, generadas en los espectadores a partir de la identificación, como un impedimento u obstáculo para una actitud crítica, pero sí resaltaré una mayor complejidad de relacionarse con éstas. Explica un ejemplo en una obra aristotélica representada en Alemania. La historia denunciaba la prohibición del aborto en ciudades sobrepobladas y con pocas posibilidades de trabajo, después de su representación las mujeres que la vieron se organizaron y consiguieron que el gobierno pagara los costos de anticonceptivos. En la anécdota existe un ejemplo de cómo la identificación también puede crear una transformación, pero también expone Brecht que existe otra posibilidad a través de la “no identificación”, la cual conllevaría necesariamente a “discutir por qué el

⁴² La poética de Aristóteles propone una serie de etapas dentro de la tragedia griega y que se puede aplicar en la estructura de otras historias. La primera es la *harmatia* que consiste en la exaltación de las faltas del héroe y que son idénticas a las del público. Luego viene la *peripecia*, que es el supuesto camino hacia la felicidad, pero que después llevará a los infortunios del héroe. Posteriormente se presenta la *anagnórisis*, que es la confesión de la falta, cuando el personaje se da cuenta de esta, y donde los espectadores conectarán a través de la empatía, y finalmente, la *katastrophe* para los personajes y la *catarsis* en el público. Esta última es la purificación o limpieza del error trágico, pero esta sucede a través de los personajes, no de una acción propia del público (Boal 92-93).

derecho a parir se convierte en obligación de parir” (Brecht 28-29). Es decir, conllevaría a mirar el problema desde la raíz.

Una de las principales ideas del alemán, que influyeron en Boal, fue la de considerar al espectador una parte importante del acto escénico e integrarlo en él.

Es preciso insistir, lo que Brecht no quería es que los espectadores continúen colgando sus cerebros junto con los sombreros antes de entrar al teatro, al igual que los espectadores burgueses (Boal en B. Santos, *Teatro* 36).

Para el brasileño el teatro burgués no estimulaba una actitud crítica, no generaba un teatro con función social transformadora. Los deseos brechtianos provocarían en Boal una reflexión más profunda sobre la participación del público, y lo llevarán a crear una de las principales características de su metodología, o sea, la acción del público en la escena.

Con la dictadura brasileña, iniciada en 1964, la censura aumentó, el gobierno necesitaba que el teatro reflejara una realidad manipulada para que el pueblo se mantuviera pasivo. Esa idea iba en contra de los ideales del Teatro Arena y de Boal, entonces, se propusieron ejercicios para continuar con su objetivo. Comenzó el proceso al que más tarde Boal denominaría Teatro del oprimido:

“un sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos” (Boal 28).

Claro que en un principio Boal no había concretado su metodología. Los ejercicios fueron naciendo de las necesidades comunicativas con el público. Además de los postulados brechtianos, las técnicas propuestas por la metodología seguían la búsqueda de un teatro nacional. Podría pensarse que la metodología también fue influenciada por un movimiento llamado *Agit-Prop*,⁴³ sin embargo, Boal afirma en la entrevista de Abellan que para el grupo este movimiento no fue su principal referente:

No recuerdo que nuestro Teatro Jornal partiese de ningún antecedente preciso. Existían las experiencias soviéticas de después de la revolución y las norteamericanas de los años treinta, pero en realidad aquello lo desarrollamos sin tenerlo muy en cuenta (181).

⁴³ Es un movimiento que ,como su nombre lo dice, tiene como fin “agitar” y hacer propaganda para generar un cambio en el pensamiento de las personas (Motos 4). Se desarrolló durante la Revolución Rusa, comparte con el Teatro del oprimido la característica de irrumpir en los espacios cotidianos, como en las plazas o las calles, con noticias, panfletos o cualquier otra manifestación artística (Prieto). En el caso del teatro se basaba en *sacar del teatro al teatro*, es decir del edificio teatral y llevarlo a otros escenarios.

Una de las primeras técnicas que comenzó a propagarse durante la dictadura fue la del Teatro Jornal, mejor conocido como Teatro periodístico, la cual abarcó la década del 70 hasta la década de 1990 (B. Santos, *Teatro* 45). Según Augusto Boal esta técnica comenzó a introducirse en el Teatro Arena con un taller de interpretación impartido por Cecilia Thumin⁴⁴, quien les propuso investigar cómo podían transformar las noticias con ayuda del teatro (Motos 4). Fue así como comenzó todo el juego de exploración y la implementación de la técnica.

En el Teatro periodístico se busca que el teatro sea una especie de periódico y se descubra en escena la manipulación de las noticias, a través de lecturas lentas o rápidas, repeticiones de éstas, leer pausadamente, presentar imágenes contradictorias al contenido, o fuera del contexto (B. Santos, *Teatro* 43). Con esta práctica se revelaría la verdadera realidad del país y no sólo los reflejos maquillados por la dictadura. En este punto la técnica ya se había expandido por el territorio, gracias a la participación de varias personas interesadas en el laboratorio del Teatro Arena. Lamentablemente, las acciones de este no duraron mucho y fueron calladas por el gobierno opresor.

Los viajes que Boal había hecho hasta ese momento habían sido por iniciativa propia, empero, con el inicio de la dictadura, Boal volvió a salir de su país siete años después, pero en esta ocasión se veía obligado a hacerlo.

Boal fue secuestrado en 1971.⁴⁵ La técnica usada por los violentadores era secuestrar a las personas y así “mágicamente” desaparecían (B. Santos, *Teatro* 47). Mientras Boal estaba arrestado el Teatro Arena había sido invitado al Festival de Nancy, en Francia⁴⁶, con la obra *Arena raconte Zumbi* (Obregón 24). En ese festival se visibilizó la

⁴⁴ Actriz del Teatro Arena, posteriormente estudió psicología en Francia. En 2010 fundó el Instituto Augusto Boal para dar continuidad a la obra de su esposo luego de que este muriera (Cecilia en Fabelo y López 263).

⁴⁵ Afirma Cecilia Thumin que en varias ocasiones los secuestradores habían buscado a Boal en su propia casa, pero nunca lo encontraron, entonces lo capturaron en la calle. Estuvo preso bajo un nombre falso lo cual impedía conocer su paradero, alrededor de dos meses y medio, aproximadamente, pues la actriz no recuerda con exactitud. En aquel momento su familia nuclear sólo era ella y su hijo mayor. Cecilia afirma que Boal formaba parte de un grupo a cargo de Carlos Mariguella (1911-1969) un político, escritor y uno de los líderes de la lucha armada contra el régimen militar, pero cree que la causa del secuestro pudo deberse a que Boal había ido a negociar clandestinamente armas a Cuba. Debido a que Boal viajaba muy seguido a Casa de las Américas les aseguró a sus captores que él sólo viajaba porque era un intelectual y porque publicaban sus libros. También señala que Boal siempre estuvo orgulloso de no haber delatado a nadie durante su captura (Cecilia en Fabelo y López 265).

⁴⁶ El TEC también participó en dicho festival (Boal en Abellan 186).

osadía del gobierno brasileño por el arresto del director del colectivo. Precisamente por tan difícil situación fue la última obra del Teatro Arena (Pianca, *El teatro* de 82).

La ventaja de los festivales es que también pueden ser poderosos medios de comunicación, no sólo servían para representar un país, sino también, para decir lo que muchas veces el propio gobierno calla. Quizás ahora sea sólo un poco menos difícil gracias a la eficacia del internet, pero reitero, sólo un poco menos difícil, ya que en algunas situaciones el internet también ha servido para manipular y ocultar actos violentos. No obstante, en aquel entonces el Festival de Nancy fue un medio para expresar la represión que ocurría dentro del país brasileño y ayudó a la liberación del miembro del Teatro Arena. Incluso el dramaturgo Arthur Miller redactó una carta para exigir la liberación del integrante del Arena, con más de 100 firmas que provenían hasta de Japón (Boal en Abellan 184).

Luego del secuestro de Boal, Cecilia Thumin lo exhortó a dejar Brasil (Cecilia en Fabelo y López 269). Estuvieron exiliados en Argentina de 1971 a 1976⁴⁷ donde utilizó la técnica de Teatro invisible debido a que ya no le eran otorgados espacios teatrales. El brasileño fue tejiendo diálogos no sólo entre los países americanos, sino que también con los países de otros continentes. Su praxis fue producto de la migración y la represión.

Al hablar de oprimido/ oprimida, inmediatamente pensamos en algún tipo de censura, violación o represión. Si la práctica de Boal buscaba romper con dicha opresión y seguir accionando pese a los golpes militares, entonces es realmente triste y preocupante que en nuestro presente aún existan varios grupos aplicando su teoría. Quiere decir que aún nos falta mucho camino por recorrer, nos seguimos liberando de los gobiernos impuestos, las injusticias, los estereotipos, las guerras fratricidas. Tal vez sólo en un mundo utópico las opresiones no estarían presentes y existirían otras problemáticas, sin embargo, lo que permite la metodología boaliana es seguirse liberando día a día, descubrir nuevas posibilidades del accionar cuestionando lo impuesto. La liberación es un proceso constante.

⁴⁷ En la misma entrevista Cecilia cuenta que el exilio fue muy difícil para la familia, sobre todo para su entonces único hijo quien se sentía muy enojado por tener que dejar su país. Él logró expresarlo después de mucho tiempo en una charla que se suscitó después de la obra *Murro em Ponta de Faca*, escrita por Boal. Dice Cecilia “Y ahí mi hijo empezó a hablar de lo que el exilio había sido para él. Y con detalles, así: “Ah, cuando me fui a la Argentina yo había dado mi primer beso en la boca a una chica, tenía doce años y, por supuesto, nos juramos amor y durante un tiempo tratamos de escribirnos, pero después eso se pinchó porque esas cosas no se sostienen...”. A mí también me sorprendió mucho eso y, cómo también a nivel de la familia se hace silencio, no se habla...” (Cecilia en Fabelo y López 270).

2.3 El proyecto interrumpido

Para hablar de Augusto Boal hay que retomar algunos aspectos de la Pedagogía del oprimido, pues la metodología teatral boaliana también está basada en los trabajos del pedagogo brasileño Paulo Freire. Este hombre, abogado de clase media, impartió clases de portugués, a lo largo de su vida desarrolló un sistema de alfabetización donde las personas contribuyeron a la creación de éste para que así ellas mismas se liberaran de los opresores. Es curioso que tanto Boal como Freire hayan comenzado sus trabajos en ciertas áreas y hayan terminado con grandes aportaciones en otros ámbitos.

Freire tuvo contacto con algunos sindicatos de trabajadores con lo cual logró obtener un puesto como director del Serviço Social da Indústria (SESI) en Sao Paulo en 1954. En el SESI Freire implementó algunos ideales como involucrar a los padres de familia, de las guarderías de la institución, en la educación de sus hijos e hijas. También motivaba a los trabajadores a que resolvieran sus propios conflictos o inquietudes y que no esperaran a que la empresa se los resolviera (Heinz 2). Freire fomentaba la responsabilidad de asumir una inquietud o necesidad ante una situación, y accionar para que ésta cambiara, precisamente ese principio se verá con Boal. Desde entonces, para Freire era importante que las personas, en este caso los padres de familia, se involucraran en el proceso educativo, incentivaba la apertura de diálogos y por ende de escucha.

Estos principios corresponden con sus premisas en la Pedagogía del oprimido, pues él buscaba que el sistema alfabetizador fuera creado por el mismo pueblo y no impuesto por gobiernos de derecha o izquierda, así se evitaría la manipulación (Heinz 6). Por eso al escribir su libro de *Pedagogía del oprimido* hace énfasis en el uso de la palabra *con* y no el uso de la palabra *para*, porque es una pedagogía creada en conjunto *con* el pueblo y no una serie de órdenes o pasos que se deben seguir. No se dicta el aprendizaje, se construye a la par. Lo mismo ocurrirá con la liberación, sucede en colectividad.

Al hablar de un accionar en conjunto hablo de un diálogo, de un encuentro de conciencias. Así como postuló Karl Marx en la obra de su vida⁴⁸, Freire también verá a la

⁴⁸ El tan citado alemán Karl Marx (1818-1883) autor de la famosa obra *El Capital*, postula a lo largo de su vida una crítica al sistema económico capitalista, basado en *la explotación del hombre por el hombre*. Es así como comienza a indagar sobre los motores de dicho sistema, asegurando que este conlleva a una división de clases sociales y que para salir de la explotación/opresión, la única vía es *la lucha de clases*, la unión del *proletariado*. El fin del sistema capitalista está en las manos del *proletariado* (Río 39-51). Las ideas marxistas

colectividad como la única vía para la liberación. La preposición *con* se convierte entonces en la base de su pedagogía libertaria, un plan:

(...) que posibilite al ser humano⁴⁹ para la discusión valiente de su problemática, de su inserción en esta problemática, que lo advierta de los peligros de su tiempo, para que consciente de ellos, gane la fuerza y el valor para luchar de ser arrastrado a la perdición de su propio yo, sometido a las prescripciones ajenas (Freire, *La educación* 84).

El brasileño asegura que a raíz del encuentro de conciencias el ser humano puede conocer su realidad, pero no sólo se queda ahí, lo importante es su inserción dentro de ella. Por ello la participación del sujeto dentro de su mundo es un acto libertario, pues su accionar puede modificarlo.

En 1963 Freire inició su plan nacional alfabetizador, interrumpido por el inicio de la dictadura brasileña un año después (Heinz 6). Una de las aportaciones freirianas más significativas de su pedagogía es la creación de los círculos de cultura. En 1964 en la ciudad de Recife (capital del estado de Pernambuco), se coordinó un proyecto llamado “El proyecto de Educación de Adultos” donde se lanzó el programa de círculo de cultura. Este último era un espacio donde sucedían debates de grupo, realizando entrevistas a las personas que lo conformaban para saber qué temas les interesaban. El círculo de cultura consistió en cambiar ciertos términos: escuela por círculo de cultura, profesor/a por coordinador/a de debates, aula discursiva por diálogo y alumno/a por participante del grupo (Freire, *La educación* 95-97).

Cuando las palabras (comunes del proceso educativo), son sustituidas por otras, existe una re-significación del espacio y un accionar distinto de las personas que lo conforman⁵⁰. El hecho de nombrar “círculo de cultura”, y no “escuela”, conlleva a pensar el espacio como una verdadera circunferencia, que es trazada por los y las participantes y por la o el coordinador de debates. Además, uno de los indicios de que realmente es una circunferencia es que cada punto de este trazo es equidistante con su centro, cada punto ocupa un espacio y su presencia es importante.

han permeado a gran cantidad de pensadoras y pensadores, incluyendo a aquellas personas que se rebelaron contra la miseria, la violencia, la injusticia y las dictaduras en Latinoamérica.

⁴⁹ En el texto original dice hombre.

⁵⁰ En el tercer capítulo abordaré un colectivo escénico de mujeres que comparten esta característica. Las FUNAS deciden nombrar “eclipses” y no “ensayos”.

El concepto de educación cambia con este programa. Antes la educación podría mirarse como una relación de poder entre profesor/a y estudiantes, donde se les miraba como objetos por quererles “depositar” el conocimiento como si fueran “bancos”. Con la propuesta de Freire ese pensamiento es cuestionado, se busca la concientización del proceso educativo (Versényi 230). Los círculos de cultura dan paso para entender que las y los estudiantes sí poseen conocimiento y no son objetos a los cuales se les deba enseñar. Son seres humanos capaces de crear el conocimiento junto *con* el/la coordinador/a de debates.

El programa resultaba una amenaza para la oposición del gobierno de Goulart, donde sólo las personas alfabetizadas tenían derecho al voto. Era una incongruencia pedir tal requisito y no permitir que el pueblo fuera alfabetizado. Con el golpe de estado el pedagogo fue encarcelado y exiliado en Chile. Pero, ¿por qué era un peligro la pedagogía freiriana? Simple, “agitaba” al pueblo, no sólo buscaba alfabetizarlo, sino también que reflexionara y accionara. Alfabetizar para lograr la libertad.

El pensamiento freiriano presenta dos personajes: el oprimido y el opresor. El opresor, quien se posiciona por encima del otro sin importarle su autonomía, y el oprimido quien cree que debe estar en ese lugar. Para cambiar tal situación sólo el personaje oprimido será capaz de liberarse a sí mismo y al mismo tiempo al opresor (Freire, *Pedagogía* 41). Liberándose de la opresión también libera al opresor sin que éste se dé cuenta.

Esta relación entre opresor-oprimido puede ser un equivalente a la situación de explotador- explotado que plantea la idea de *la lucha de clases* propuesta por Marx. Para este último el cambio está en manos de la clase obrera (oprimidos por el sistema capitalista), de igual forma Freire afirma que la liberación está en manos del personaje oprimido. El pensamiento marxista propone una opresión basada en la diferencia de clases sociales, por otro lado, Freire no especifica que únicamente la clase social sea el factor de la opresión de estos personajes, por lo cual podríamos tener un panorama más amplio del sector oprimido.

Toda situación en que, en las relaciones objetivas entre A y B, A explote a B, A obstaculice a B en su búsqueda de afirmación como persona, como sujeto, es opresora. Tal situación, al implicar la obstrucción de esta búsqueda es, en sí misma, violenta (*Pedagogía* 53).

Entonces, la opresión no sólo dependerá de la condición social del oprimido, este puede ser deshumanizado por cualquier otra condición, como por ejemplo, por el color de la piel, el origen, la lengua, por la identidad sexual, por ser mujer, etcétera. La opresión está presente en distintos formatos, incluso la misma clase proletaria puede oprimir, puede ser oprimida y opresora al mismo tiempo. Dice Freire:

(...) los oprimidos, en vez de buscar la liberación en la lucha y a través de ella, tienden a ser opresores también o subopresores. La estructura de su pensamiento se encuentra condicionada por la contradicción vivida en la situación concreta, existencial, en que se forman (*Pedagogía* 43).

En un intento por salir de su opresión, los oprimidos buscan estar del otro lado, del bando que oprime, sin embargo no por ello dejan de ser oprimidos. La estructura de su pensamiento es la que condiciona a oprimir porque está adherida al opresor, o sea, el opresor se encuentra dentro del oprimido y para que este realmente se libere tendrá que hacer un cambio desde adentro, generando una conciencia crítica que cuestione, que dude y transforme al mundo.

Es por ello que cobra relevancia el encuentro de las conciencias oprimidas, para descifrar los mecanismos que ejercen la opresión en distintos rubros. La liberación no suele ser un proceso sencillo, pues muchas veces conlleva un miedo o angustia a lo desconocido. Explica Freire que los oprimidos pueden tener la imagen del opresor introyectada, o sea dentro de ellos mismos, y con ello existe o viven en una dualidad entre querer liberarse o no, precisamente por el miedo que provoca la libertad, el miedo a la autonomía y la responsabilidad.

Son ellos y al mismo tiempo son el otro introyectado en ellos como conciencia opresora. Su lucha se da entre ser ellos mismos o ser duales (...) Entre seguir prescripciones o tener opciones. Entre ser espectadores o ser actores. Entre actuar o tener la ilusión de que actúan en la acción de los opresores. Entre decir la palabra o no tener voz (Freire, *Pedagogía* 46).

Hablar, expresarse o decidir, son acciones que implican gran valentía, responsabilizarse de lo que se piensa y lo que se hace. Los personajes oprimidos pueden estar en una cierta “comodidad” en el sentido que sólo deben seguir lo que se les dicta, pero al final esa “comodidad” también se puede volver incómoda cuando se cansan de ver, ser o andar por un solo camino. Esta idea se puede relacionar con el mito de la caverna de Platón. En este se plantea la existencia de hombres dormidos dentro de una caverna, mirando

sombras, las cuales son reproducciones de imágenes que otras personas manipulan. Las manipuladoras de las imágenes están ocultas detrás de un biombo. Las manipuladoras serían las opresoras y los oprimidos serían aquellas personas dormidas, las que sólo miran las sombras, ni siquiera las imágenes mismas. Son espectadoras pasivas ante una ilusión. La idea de Freire es que los personajes conozcan otros caminos, conozcan las imágenes, y entonces sí, decidir hacia dónde ir, por ejemplo, salir de la caverna. Freire les dice oprimidos, Platón los llama dormidos, pero en ambos casos se necesita de una acción transformadora.

Ese opresor introyectado es equivalente a lo que Boal nombra *policía en la cabeza*, que son esos personajes opresores o censores que son invisibles pero están presentes en nuestra mente (Boal 201).

La lucha interna entre ser espectador o ser actor es una de las premisas más notables de la metodología boaliana, donde se busca que el público no sea sinónimo de pasividad, entonces se les incitará para que accionen dentro de la escena.

Freire dice que en el proceso de liberación se encuentra oculto un engaño o trampa: Cuando los opresores se disfrazan de personas solidarias y realizan actos humanitarios para los oprimidos. Según el pedagogo esto es un acto deshumanizante porque los actos humanitarios sitúan aún más abajo a los oprimidos, ya que su relación con ellos no tendría que ser una obra de humanitarismo o de caridad, sino un acto humano en la búsqueda de la libertad (Freire, *Pedagogía* 54). Recordemos la importancia que este autor otorga a las palabras *con él* y la diferencia de las palabras *para él*. El acto de caridad al que se refiere Freire corresponde a una acción *para él* y no *con él*, que es por lo que apuesta su pedagogía. Con las acciones humanitarias los oprimidos siguen en esa condición porque se les sigue mirando como objetos.

Pensemos en un ejemplo teatral, remontémonos a la actualidad. Existen directores que han dirigido montajes con temática de género o personajes femeninos empoderados, pero tras bambalinas reproducen patrones machistas y/o violentan a las mujeres de teatro. Entonces, ¿cómo se atreven a llevar a escena un discurso que no les pertenece, un discurso incoherente con su *praxis*⁵¹? En palabras de Freire es un acto deshumanizador. Si en realidad estos directores aplicaran sus discursos feministas en la práctica, fuera del

⁵¹ Es la reflexión y acción de los seres humanos sobre el mundo para transformarlo (Freire, *Pedagogía* 49).

escenario, podríamos decir que son acciones que implican la palabra *con*, *con ellas* y no *para ellas*. Lamentablemente, algunos directores o directoras olvidan su discurso como si fuera parte de la utilería, de nada sirve entonces llevar una Nora⁵² al escenario si por debajo de este se siguen violentando a las mujeres. Se les sigue mirando como objetos porque su discurso no es congruente con su accionar. Sólo es narcisismo camuflado, una bofetada para el teatro y sus instituciones.

Esto no quiere decir que no podamos estar presentes junto con las personas oprimidas, por el hecho de no vivir en la misma posición que ellas. Dentro de este proceso pedagógico- liberador, propuesto por Freire, existen personas, que como él, acompañan a construir la lucha interna de las oprimidas. Si bien, están cerca de ellas acompañando no están en las mismas condiciones de opresión. Por ello es muy importante revisar cómo una persona se puede comprometer con dicho proceso.

Aproximarse a él y sentir, a cada paso, en cada duda, en cada expresión, una especie de temor, pretendiendo imponer su *status*, es mantener la nostalgia de su origen. (...) Será en su convivencia con los oprimidos, sabiéndose uno de ellos-sólo que con un nivel diferente de percepción de la realidad- como podrán comprender las formas de ser y de comportarse de los oprimidos, que reflejan en diversos momentos la estructura de la dominación (Freire, *Pedagogia* 63).

Cada personaje oprimido tiene una percepción diferente de la realidad. Debe existir un contacto cercano con la realidad para entonces poder decir que se está comprometido o comprometida con la libertad. Hay que integrarse al círculo con consciencia de dos aspectos: cada punto de la circunferencia tiene la misma distancia al centro, pero cada punto tiene una mirada propia de él, es único. Freire explica que la persona que acompaña en la lucha también es parte de las oprimidas, pero hace una válida y justa distinción entre la persona que tiene esa convivencia y la oprimida, pues no viven las mismas realidades.

Aquí retomaré la experiencia del GTE, mencionado en el capítulo anterior. El Grupo Teatro Escambray tuvo ese contacto físico por muchos años con el pueblo, el colectivo no se colocó en el lugar del pueblo, inició un diálogo *con él* a través de la creación de textos que se hacían con las entrevistas de los habitantes y las charlas que se abrían después de cada función. El GTE contribuyó a la creación y escucha de la voz del Escambray.

⁵² En la obra *Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen, el personaje protagonista es revolucionario para el papel que juegan las mujeres dentro del matrimonio y la sociedad, pues Nora abandona a su familia y a su hogar.

El punto clave del conflicto interno entre dejar de ser personas oprimidas y convertirse en ellas mismas está en la constante lucha contra la autodesvalorización, presente en esa voz introyectada del opresor (Freire, *Pedagogía* 65). La voz hace creer que no se pueden o no se deben hacer ciertas acciones, es decir, reprime incluso antes del accionar y hace creer a las personas oprimidas que realmente son inferiores a las demás. Boal da un ejemplo muy acertado para entender esto.

Las relaciones de producción (infraestructura) determinan la cultura de una sociedad (superestructura). A veces cambia la infraestructura, pero la superestructura permanece, por un tiempo, igual. En Brasil los latifundistas no permitían que los campesinos los miraran en la cara mientras hablaban con ellos: eso significaba falta de respeto. Los campesinos se habían acostumbrado culturalmente a hablar con los señores de la tierra mientras miraban el suelo y murmuraban << sí señor, sí señor, sí señor>>. Cuando el gobierno decretó una reforma agraria (antes de 1964, fecha del golpe fascista) los emisarios del gobierno iban al campo a comunicar a los campesinos que ahora se podían convertir en propietarios de sus tierras. Los campesinos mirando al suelo, murmuraban: <<Sí compañero, sí compañero, sí compañero>> La cultura feudal estaba totalmente impregnada en sus vidas (...) Tal vez porque en los dos casos el campesino era espectador pasivo: en el primer caso le quitaban la tierra, en el segundo se la otorgaban (en F. Garzón 278).

De acuerdo con el marxismo “la infraestructura o base es el modo de producción, o sea, las fuerzas y relaciones de producción que constituyen la base económica. Una vez modificada la infraestructura, la superestructura (que incluye al sistema político, la religión, la filosofía, la moral, el arte, la ciencia, etc.) también debe modificarse más o menos rápidamente” (Río 153). Aunque la infraestructura, o las relaciones de producción, hubieran cambiado, los campesinos pasaron de ser trabajadores de una tierra ajena a dueños de la misma, faltaba una pieza clave para el proceso de liberación. Culturalmente no estaba asimilada la idea de que ellos también podían ser los dueños, o sea; la voz introyectada del opresor, esa autodesvalorización, o *policía de la cabeza*, provocó que siguieran mirando hacia el suelo y que la superestructura permaneciera estática.

En este ejemplo es evidente la influencia marxista en el pensamiento de Boal. Cuando dice que a veces cambia la infraestructura, las relaciones de producción, podemos relacionarlo con la historia del sistema económico de la humanidad. De la esclavitud se pasó al feudalismo y finalmente al capitalismo, pero en todos los sistemas la explotación está presente, existen oprimidos y opresores. Por lo tanto el cambio del sistema político,

religioso, el arte y el teatro (superestructura) no cambiaron en su totalidad, ya que se sigue mirando como objetos y no como sujetos.

El proceso de la liberación se aclara con este ejemplo. A los campesinos se les otorgan las tierras, pero aún no se han liberado porque para que exista tal cosa deben ellos obtener, pedir o exigir sus tierras, ser los sujetos y protagonistas de la acción, justo en ese decidir su cuerpo los acompañará y la mirada ya no será hacia el suelo, sino hacia enfrente.

Pasaré ahora a un tema un poco más relacionado con el trabajo corporal en la metodología.

El cuerpo no olvida y la memoria de este nos puede hacer notar muchas historias, los cuerpos son documentos y/ o registros con los cuales podemos descifrar el pasado. El ejemplo de los campesinos muestra esa autodesvalorización de la que habla Freire en un mínimo signo, el de cómo mirar a las otras personas.

Pensemos qué signos corporales habitan en nuestro cuerpo, por ejemplo, ¿cuántas de nosotras no nos hemos percatado de caminar con la cadera llevada hacia adelante por el miedo a ser tocadas en la calle, o un poco encorvadas para que no nos miren los pechos? Estos ejemplos también responden a una autodesvalorización porque muchas veces de manera inconsciente reproducimos esa opresión en nuestros propios cuerpos, impulsadas por la idea de que son sinónimo de tentación o provocación, o por el miedo a volver a ser tocadas en las calles. Por ello, la metodología boaliana hace gran énfasis en el trabajo corporal, como dice Boal no se puede dominar nada si no se domina primero el propio cuerpo.

Podemos afirmar que la primera palabra del vocabulario teatral es el cuerpo humano, principal fuente de sonido y movimiento. Por eso para dominar los medios de producción del teatro, el hombre tiene en primer lugar que dominar su propio cuerpo, conocer su propio cuerpo para después tornarlo más expresivo. Estará entonces habilitado para practicar formas teatrales en que por etapas se libera de su condición de <<espectador>> y asume la de <<actor>>, en que deja de ser objeto y pasa a ser sujeto, en que de testigo se convierte en protagonista (Boal en F. Garzón 246).

Si para transformar la cultura de una sociedad hay que transformar las relaciones de producción, o sea, modificar la infraestructura para transformar la superestructura, entonces debemos dominar los medios de producción, pero para lograrlo es necesario dominar las estructuras que están más cercanas a nosotras: las estructuras de nuestros cuerpos. Debe

existir todo un trabajo o una deconstrucción corporal para re-aprender lo ya aprendido y así liberar al cuerpo. Con esta premisa corroboramos que efectivamente lo personal es político.

2.4 La metodología

Cuenta Boal que cuando el Teatro Arena aún se encontraba activo, el colectivo viajó para presentarse en el nordeste brasileño. Al final de la obra los campesinos se sintieron muy identificados, uno de ellos, llamado Virgilio, los invitó a un enfrentamiento con un latifundio a lo cual el grupo se negó porque no tenían armas. Virgilio cuestionó entonces si la sangre derramada de la que se hablaba en la canción del espectáculo era la de ellos campesinos (B. Santos, *Teatro* 39). Fue ahí donde el carioca, hijo de inmigrantes portugueses, reflexionó sobre el teatro político que estaba creando. En esa anécdota Boal encontró un punto crucial para el desarrollo de su metodología:

Y utilizábamos el arte para decir la verdad, para dar soluciones: enseñábamos a los campesinos a luchar por sus tierras, pero éramos gente de ciudad; enseñábamos a los negros a luchar contra el racismo, blancos como aspirinas que éramos la mayoría; enseñábamos a las mujeres a luchar contra sus opresores. ¿Cuáles? Nosotros; pero éramos, casi todos, hombres feministas. Lo que cuenta es la intención. (...) En aquella época, el Che Guevara escribió una frase muy hermosa: «Ser solidario consiste en correr los mismos riesgos». Esta frase nos ayudó a comprender nuestro error. (...) no éramos capaces de seguir nuestros propios consejos. Los hombres blancos de la ciudad poco tenían que enseñarles a las mujeres negras del campo. Después de este primer encuentro -con un campesino auténtico, de carne y hueso, y no con un campesino abstracto- (...) nunca más volví a hacer obras «para dar consejos», nunca más volví a intentar transmitir «mensajes»... excepto cuando yo mismo corriera los mismos riesgos (Boal 12-15).

La intención de Boal era crear un teatro político que transformara la sociedad, pero su experiencia muestra que para hacerlo hay que conocer otras situaciones y realidades, e incluso reconocer algunos privilegios que la sociedad machista, racista y clasista ha establecido. No todas las personas comparten las mismas realidades, así habiten el mismo territorio. Cuando Virgilio cuestionó por qué las armas teatrales no funcionaban para el enfrentamiento y sólo para el escenario, Boal reconsideró lo que estaba haciendo en el arte. Un arte que sólo mostraba y enseñaba, muy parecido a lo que pensaba Freire cuando dice que el proceso de alfabetización podía ser parte de la manipulación, sea de izquierda o de derecha, si éste sólo se dicta y no se comprende en relación con los distintos contextos. En ese error Boal estaba cayendo, y muchas personas dedicadas al arte seguramente hemos

caído, en el creer que para transformar hay que “enseñar”. Una persona por más empática que sea nunca comprenderá la realidad de otra en su totalidad, pero sí se puede acompañar en un proceso de liberación en conjunto.

La metodología boaliana conocida como Teatro del oprimido, Poética del oprimido o Poética de la liberación, así como el TEC y el GTE, también surgió a partir de la importancia que se le daba al pueblo y a la transformación social. En esta metodología el brasileño busca que sea el mismo pueblo quien accione dentro de la obra y no sólo sea un expectante de ella.

Para que se entienda esta poética del oprimido es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo << espectador>>, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática (Boal en F. Garzón 245).

La metodología hace énfasis en un accionar del pueblo respecto al fenómeno teatral porque de esta manera también hace hincapié en el accionar del pueblo respecto al fenómeno político de su país. La transformación de la acción dramática también se refiere a la transformación de la historia. Justo a partir de la reflexión de la anécdota de Virgilio, Boal apostará por un teatro donde el pueblo o público se sienta incitado a accionar, y no sólo se identifique.

Vuelvo a la premisa de Freire. Para que exista un proceso de liberación lo debe ejecutar el/la oprimido/a y nadie más, por lo tanto el escenario no es un lugar de exigencias ni certezas, no debe ser un sitio de manipulación donde se establezcan premisas “correctas” que deben ser seguidas al pie de la letra, por el contrario, el escenario es un espacio de libertad donde se descubren las diferentes realidades. Boal sospecha que el teatro es un ensayo de la revolución (Boal en F. Garzón 263), porque con cada accionar por parte del pueblo se conocen nuevos caminos, se abren nuevas posibilidades y así el sujeto puede decidir hacia dónde ir, hacia dónde dirigir su historia.

Afirma Boal que en dicha poética el *espect-actor* o *espect-actriz* no delega acciones en los personajes para que estos actúen o piensen, sino que el mismo o ella misma asuman el rol protagónico y direccionen la acción dramática (Boal en F. Garzón 245). Con esto se refuerza la idea de que el teatro es del pueblo y literalmente está integrado en el suceso. Con los colectivos anteriores detallé como el TEC creaba diálogos con otros colectivos para nutrir su trabajo y cómo se modificó su metodología poniendo a cada comisión en un

mismo nivel. En el Escambray se hacían charlas con el público e investigaciones o entrevistas con la comunidad, hacían que el pueblo se involucrara, Flora Lauten y Herminia Sánchez lo hicieron creando grupos de teatro donde quienes actuaban eran campesinos y obreros. Boal también involucraba al pueblo desde la acción.

A partir de ahora me referiré con los términos usados por esta poética *espect-actor* o *espect-actriz*; y no sólo espectador que connota un ejercicio pasivo, el de sólo mirar, en cambio con estos dos términos se estimula a ejercer una acción.

Es importante decir que el hecho de que se apele por un *espect-actor* o *espect-actriz* no significa que el no serlo sea erróneo, estamos hablando de una metodología propuesta con fines muy específicos, integrar al pueblo en el teatro y así transformar la acción dramática, la historia, en conjunto. También es aceptable decidir ver una obra sin estas características, no significa que el teatro contenga todas las certezas o verdades del mundo “(...) al teatro no le toca mostrar el camino correcto sino ofrecer los medios para que todos los caminos sean estudiados” (Boal en F. Garzón 263). Esta metodología no es la solución o “la cura” a todos los males de la humanidad, es un medio, un camino que se ofrece, una estrategia para transitar y generar diálogos sobre la violencia, la injusticia, la opresión. Luego de esta aclaración puedo continuar.

En la metodología boaliana el teatro es un lenguaje que no discrimina, un lenguaje que es apto para cualquier persona, o sea para cualquier cuerpo, tenga o no aptitudes artísticas (Boal en F. Garzón, 245). Esto va a diferir mucho con el erróneo pensamiento que aún domina las mentes de muchos o muchas artistas, creyendo que hay obras que el público no entenderá por su poco contacto con este arte, o pensando que el escenario sólo debe ser habitado por cuerpos “estéticos”, malinterpretando el concepto por cuerpos delgados, rubios o altos. La visión que Boal tiene del teatro influirá totalmente en la creación de su poética, algo que fomenta Boal, es que el escenario, el teatro, es para quien decida subirse.

Al inicio del apartado hablé de la técnica de Teatro periodístico, a continuación desglosaré otras técnicas que ayudan a comprender mejor la metodología: el Teatro imagen, Teatro foro y Teatro invisible.

Cuando Boal estuvo exiliado viajó a Perú en el año de 1973, año del inicio de la dictadura chilena y uruguaya, colaboró con el Programa de Alfabetización Integral

(ALFIN), basado en la pedagogía freiriana (B. Santos, *Teatro* 48). Fue aquí donde tuvo mayor contacto con mujeres. Al principio, para ayudar a la alfabetización usó el lenguaje teatral a partir de las imágenes. En el Teatro imagen, realizaba ejercicios donde el cuerpo mostraba una imagen respecto a un tema dado, por ejemplo: la familia. En el ejercicio se comprobaba que cada palabra era distinta para cada persona, porque familia podía significar más de diez personas o sólo dos.

También se creó la dramaturgia simultánea, se escribía en la escena a partir de algún problema seleccionado y propuesto por el público. Los actores y actrices eran dirigidos por Boal, el curinga⁵³abría el diálogo con el público para recibir sugerencias en la historia (B. Santos, *Teatro* 49). Un día, en una de esas representaciones, nació el Teatro foro. Una mujer relató su historia a Boal para que fuera representada. La mujer era una campesina analfabeta, su marido no trabajaba y ella le daba todo su sueldo porque supuestamente él estaba construyendo una casa, siempre le daba los recibos, hasta que un día fue con su amiga que sabía leer y descubrió que en realidad eran cartas de amor de su amante. Como parte de la dinámica muchas mujeres dieron sugerencias, una de ellas sugirió que la mujer iniciara una conversación *demasiado clara*, la actriz lo hizo pero la mujer no quedó satisfecha con el resultado, entonces se levantó y pidió subir al escenario. La mujer le dijo al actor que necesitaban tener una conversación *muy clara* y lo comenzó a golpear con una escoba de la utilería (Boal en Viana).

En esta historia se pueden analizar dos cuestiones, primero lo propuesto en la metodología: el cuerpo de la *espect-actriz* es el que acciona. Con la dramaturgia simultánea se lograba la intervención de las personas a través de la palabra y las sugerencias, pero es en este momento cuando la propuesta de Boal cobra mayor sentido transformándose en lo que será el Teatro foro. Para la mujer ya no eran suficientes las palabras, se levantó de su asiento, subió al escenario y decidió hacerlo ella misma. Con el Teatro foro el público sube al escenario para accionar lo que él considera adecuado según el problema compartido.

⁵³ El curinga es el sujeto mediador entra escena y público. “Curinga = Especialista e pesquisador do Teatro do Oprimido; facilitador do Método; um artista com função pedagógica, que atua como mestre de cerimônia nas sessões de Teatro-Fórum, coordenando o diálogo entre palco e platéia, estimulando a participação e orientando a análise das intervenções feitas pelos espectadores” (“Glossário”).

El sistema coringa/curinga se imprentó en el Arena luego de la representación de un espectáculo durante la dictadura brasileña. *Opinião* era una especie de musical donde se partía de personajes míticos brasileños y al final del espectáculo se compartían las opiniones con el público (Boal en Abellan 152).

La otra cuestión es cómo el problema político transgrede lo personal. La desventaja de la mujer, al ser analfabeta, imposibilitaba conocer la verdad: el engaño de su marido. La alfabetización propuesta por Freire es el instrumento para la libertad, Boal también la ve como herramienta de transformación, “la lengua es un arma y como tal debe usarse” (Boal en Gutiérrez 26).

Se apela por el análisis de la estructura de una opresión, o sea, la infraestructura (las relaciones de producción). Pues analizando esas relaciones se visualizan los sistemas de opresión y su funcionamiento. Entonces, las sugerencias dadas en el Teatro foro son para transformar, precisamente, esas relaciones o sistemas opresivos, y no a las personas, la transformación de éstas, es una consecuencia.

La otra técnica es la del Teatro invisible que se desarrolló principalmente en Argentina. El brasileño trabajó con un colectivo llamado El Machete, con ellos comenzó la práctica de esta técnica.⁵⁴ Se escogía y analizaba un problema social, se ensayaba con todas las posibilidades que este podía desatar, y al final se realizaba en un lugar convencional, no en un teatro, que como expliqué anteriormente tenía una similitud con el *Agit-Prop*. Las personas no debían saber que eran actores y actrices, pues esto las llevaría a observar y por ende a convertirse en expectantes pasivos. Con el Teatro invisible se incitaba a que las personas reaccionaran desde su condición de sujetos.

He hecho énfasis en que esta metodología busca que las personas accionen por sí solas, para entonces decir que se liberan de los sistemas opresivos. Accionar o *poner el cuerpo* significa ser sujeto ejecutante. El trabajo del cuerpo es primordial para el arte teatral, pero la manera en la que lo explica Boal muestra una claridad en el proceso de empoderamiento o emancipación política. La metodología busca una reapropiación y/o deconstrucción del cuerpo y con base en ello es que se acciona.

La liberación de un país se puede conseguir con la liberación de nuestros propios cuerpos, al liberarse de las estructuras adquiridas a lo largo de la vida. Pensemos en nuestro cuerpo como un líquido, como el agua, conforme pasan los años la cantidad aumenta y debe ser contenido para no desbordarse, el contenedor va determinando la forma y el movimiento dentro del mismo. Pero los contenedores no siempre tienen que ser botellas

⁵⁴ Esta técnica también se implementó en Europa cuando Boal viajó a Portugal. El brasileño explica, en la misma entrevista de Abellan, que el Teatro invisible fue muy utilizado por mujeres italianas y francesas (193).

cerradas, pueden ser de distintos materiales, tamaños, e incluso puede que el agua necesite desbordarse, pero eso no lo sabremos si el líquido no conoce los diversos caminos.

La metodología busca el reconocimiento del cuerpo hacia las distintas posibilidades de habitar un contexto y de accionar. Boal numera a este proceso en cuatro etapas: la primera es el reconocimiento del cuerpo con secuencias o ejercicios para conocer las limitaciones y capacidades, la segunda etapa es tornar el cuerpo expresivo a través de juegos teatrales, la tercera continua con el objetivo de la segunda, pero a través de técnicas como la dramaturgia simultánea, el Teatro imagen y el Teatro foro, expuestos anteriormente, y la última etapa es el teatro como discurso donde se presentan las acciones, como el Teatro periodístico o el Teatro invisible (Boal en F. Garzón 247).

El proceso de liberación del cuerpo comienza desde la primera etapa con los juegos teatrales propuestos, porque su finalidad es **deshacer las estructuras corporales** no para que desaparezcan, sino para volverlas conscientes (Boal en F. Garzón 246). Cuando hablamos de una deconstrucción corporal literalmente hablamos del trabajo con las estructuras que nos determinan, según las actividades que realizamos.

En una ocasión, una compañera de teatro, a quien le agradezco su confianza por compartir su anécdota, nos contó el trabajo que le costaba realizar algunos ejercicios en sus clases de expresión corporal, en los cuales debía trabajar la abertura y flexibilidad de la ingle (entrepierna). Incluso en algunas clases lloró durante el ejercicio. Posteriormente, se dio cuenta de la relación que tenía esta situación respecto a su infancia, ya que cuando era niña su madre le había dicho que una mujer no debía sentarse con las piernas abiertas.

Esta experiencia, es un ejemplo de las estructuras a las que nos referimos, estructuras que aprendimos. Y como la que mencioné unas líneas atrás, la manera de caminar para que tu cuerpo no sea expuesto al acoso, o como la que expuso Boal con el ejemplo del campesino, forman parte de nuestra opresión. Entendiendo la liberación como la concientización de las estructuras, para que a partir de ese estado se pueda decidir y por ende accionar, la metodología boaliana libera al cuerpo.

2.5 Un nuevo proyecto luego de la dictadura

La metodología boaliana, fue creada a partir de las distintas situaciones históricas: el Teatro periodístico se utilizó con el Teatro Arena durante la dictadura brasileña, el Teatro invisible en medio de la represión argentina, el Teatro imagen se potencializa en Perú con la

necesidad alfabetizadora, el Teatro-foro, nace de la necesidad de una espectadora en convertirse en ejecutante de la acción, es decir; el Teatro del oprimido (TO) se desarrolla durante las dictaduras latinoamericanas.

La metodología se va creando a la par de los contextos sociales y políticos que rodeaban a Boal. Después de ser un exiliado en Argentina viaja a Europa, primero llega Lisboa⁵⁵ y luego se hospedó en Francia, es ahí, donde lejos de todo el caos latinoamericano abre un espacio para compartir todo lo estudiado, crea el Centro de Teatro del Oprimido en 1979 (B. Santos, *Teatro* 56). Lamentablemente la dictadura brasileña se extendió varios años, pero afortunadamente Boal pudo regresar a sus tierras para así seguir alimentando las semillas que había dejado años atrás. Gracias al fin de la dictadura brasileña en 1985 y con la invitación a colaborar con el profesor Darcy Ribeiro⁵⁶ Boal regresó a su país un año después.

Darcy y Boal se encontraron en París en 1982 (Boal en Abellan 170). El antropólogo proponía que con sus técnicas se creara un diálogo entre escuela y comunidad, para ello requería que se formaran animadores culturales, personas que fungieran como dicho enlace. Es así como se crea el Centro de Teatro del Oprimido en Río de Janeiro (CTO) en 1986 (B. Santos, *Teatro* 64). El edificio situado en la calle de Lapa tiene el propósito de seguir expandiendo la metodología y usarla en pro a la transformación. “Missão: Promover o fortalecimento da cidadania e a justiça social através do Teatro do Oprimido, como meio democrático na transformação da sociedade” (“Sobre o CTO”). La creación del CTO en Río de Janeiro es muy importante porque funcionó, y sigue funcionando, como un punto de encuentro para compartir la metodología, pero no con el objetivo de impartir talleres o laboratorios del TO como si éste sólo perteneciera a ese lugar; la metodología es una creación colectiva que surgió a raíz de la represión latinoamericana, tiene años de historia, por eso en el CTO se impulsa el análisis de los sistemas opresivos de la sociedad y se generan estrategias para liberarse en conjunto. En el

⁵⁵ El teatrero Carlos Porto invitó al brasileño a trabajar en el grupo *A Barraca* (Boal en Abellan 186).

⁵⁶ Antropólogo y secretario de cultura de Río de Janeiro y senador de la República entre 1991 y 1997 (B. Santos, *Teatro* 64). Darcy Ribeiro (1922-1997) militó en el Partido Comunista do Brasil (PCB), trabajó junto con João Goulart y al igual que este se exilió en Uruguay debido a la dictadura brasileña. Fue encarcelado cuando regresó a Brasil en 1968 bajo el AI n°5. Su obra es reconocida por toda América Latina (Ribeiro 462-475).

CTO se brindan herramientas para que cada persona pueda ser protagonista/sujeto de su historia.

Además, en el Centro surgió el llamado Teatro legislativo, otra técnica boaliana. El Teatro legislativo compartía la dinámica del Teatro foro, con la diferencia de que al final se realizaba una conclusión de las propuestas del problema, se realizaba una votación y la sugerencia elegida era enviada al parlamento. En aquella época (1992), Boal fue elegido como representante del Parlamento de la Ciudad de Río de Janeiro (B. Santos, *Teatro* 66). Este suceso fue el que impulsó al Teatro legislativo, pues gracias al cargo político de Boal se apoyaron las propuestas de la gente.⁵⁷ Con esa técnica existía una mayor participación social por parte de las personas porque ya no sólo eran propuestas en la escena, se convertían en sugerencias directas para el sistema legislativo, en una transformación de las leyes. De las 33 propuestas que se enviaron 13 fueron implementadas (B. Santos, *Teatro* 70).

En el CTO trabajaron muchas personas junto con Boal, actualmente está integrado por Helen Sarapeck como coordinadora Artística-Política; Geo Britto en la coordinación Política-Artística; como curingas y parte del elenco Claudete Felix, Flávio Sanctum, Olivar Bendelak, Alessandro Conceição y Monique Rodrigues; como curingas internacionales Cláudia Simone y Bárbara Santos, entre otras.

2.6 Bárbara Santos: de maestra a curinga

Bárbara Santos es una de las tantas personas que se integran al CTO, socióloga, actriz y curinga nacida en Río de Janeiro. Ella formaba parte de un grupo multidisciplinario encargado de capacitar a profesionales de la educación a finales de la década de los 80. En 1991 junto con varias profesoras, directoras de escuelas y dos adolescentes (hijas de una de las participantes), crearon un grupo de Teatro foro, con el objetivo de tratar la democratización de la educación e involucrar a las familias y a la comunidad en el proceso pedagógico. En un inicio buscaron que Boal y su equipo realizaran el montaje, pero estos se negaron argumentando que ellas mismas debían hacerlo, de esa forma entraron al taller del CTO y surge el grupo llamado *Virando a Mesa* (B. Santos, *Teatro* 17- 20).

⁵⁷ El Teatro legislativo surgió por “casualidad”. Cuando el gobierno dejó de subsidiar al CTO en 1992, los grupos de Teatro del oprimido quisieron “hacer ruido”, entonces buscaron al Partido de los Trabajadores (PT) para apoyarlo en la campaña electoral. El PT sugirió que un integrante se postulara como candidato para generar más ruido. Boal fue seleccionado y aceptó porque creyó que no ganaría, sin embargo formó parte de la Cámara de Río de Janeiro (Boal en Abellan 174).

Al principio, cuando leí esta información no lograba entender por qué Boal se había negado a realizar el montaje, pero después de conocer con mayor profundidad los principios de su metodología comprendí que en realidad él no le cerraba las puertas a estas mujeres, sino que por el contrario, las invitó al CTO para que ellas obtuvieran las herramientas necesarias y ellas mismas fueran las protagonistas del proceso.

El acercamiento que tuvieron estas mujeres a la metodología, fue por temas relacionados con la docencia y la educación y no por un cuestionamiento sobre los roles femeninos, sin embargo, aunque el objetivo no era hablar sobre el empoderamiento femenino mucho había de ello. Al crear un grupo, hablar de un tema social y político como lo es la educación, exponer sus ideas, escuchar a las demás, buscar estrategias, trabajar juntas y también *poner sus cuerpos* en la escena, estaban construyendo un proceso de empoderamiento o de liberación como diría Freire. Ellas lo estaban haciendo, probablemente sin saberlo.

El grupo de *Virando a mesa* fue el punto de partida para que Bárbara Santos construyera un camino junto con la metodología boaliana. Posteriormente trabajó junto con Boal durante dos décadas y coordinó el CTO en el área de Teatro legislativo. Actualmente es directora artística de Kuringa, espacio para expandir la metodología boaliana en Berlín, difusora de Teatro de las oprimidas, editora de *Metaxis*, revista teatral de la metodología boaliana, y directora artística de Ma(g)dalena Internacional (la red de todos los grupos femeninos de Teatro de las oprimidas).

2.7 Una metodología de las mujeres

Hemos descubierto las características de esta metodología con algunos ejemplos y experiencias citadas. Al CTO llegaron todo tipo de personas, llegaron aquellas que estaban en situación de calle, activistas que querían transformar el país y mujeres, empleadas de hogar y muchas de ellas violentadas.

Un grupo que ha sido oprimido a lo largo de nuestra historia, es el de nosotras: las mujeres. En Brasil, Colombia, Cuba, México, no importa el país, siempre existen esas acciones que no nos dejan ejercer nuestra libertad. He compartido experiencias del siglo pasado, pero si comenzamos a numerar las del presente seguro nunca llegaría el momento para poner un punto final. Pero no me enfocaré en los actos violentos, sino en cómo salir de

ellos. Como dije, la metodología boaliana es una metodología que libera al cuerpo, y tal vez con ella sí se pueda poner un punto final y abrir nuevos capítulos en nuestra historia.

Las mujeres brasileñas encontraron un camino de liberación a través del TO (Teatro del oprimido), a través de *poner el cuerpo* (accionar), se volvieron protagónicas de sus historias y han trabajado para seguirlas construyendo, a pesar de cualquier obstáculo.

Virando a mesa se vio criticado por los comentarios machistas, al cuestionar por qué las mujeres no estaban en casa cuidando a los hijos en vez de estar jugando al teatro (B. Santos, *Teatro* 22). Los comentarios no existían cuando ellas sólo eran docentes, tal vez a pesar de que las mujeres podían elegir cualquier profesión, se les seguía catalogando sólo en ciertos ámbitos. Las mujeres también eran agredidas por comentarios de los propios practicantes o compañeros de la metodología del oprimido. Existe un testimonio en los textos de Bárbara Santos, donde la coordinadora del grupo del Teatro del oprimido en Lisboa cuenta cómo fue su proceso de mirar y aceptar que el machismo no excluía a su propio círculo teatral, a través de la anécdota de una partida de fútbol.

Los hombres “jugando”, pasaron a utilizar las tácticas de costumbre para justificar la derrota y minimizar mi victoria al decir, por ejemplo, que yo no respetaba las reglas. Me preguntaron cómo yo, una madre de dos hijos, aprendí a jugar. Yo, la mujer emancipada, procedí para que los hombres no perdieran su protagonismo y me obligué a mí misma a subyugar mi alegría (B. Santos, *Teatro* 290).

Sucesos como esos seguramente los hemos vivido muchas de nosotras o al menos los hemos visto, donde la masculinidad de los hombres parece ofendida por las capacidades de las mujeres. En este testimonio puntualizaré lo que describí anteriormente con Freire, hasta los oprimidos pueden ser opresores. El machismo y la misoginia no están excluidos de los lugares combativos. Considero que es importante mirar la totalidad de un objeto, en este caso teatral, me parece incongruente que así como en aquella anécdota donde existían personas ejerciendo una metodología para liberarse de la opresión, por prácticas machistas terminaran reproduciendo otra.

Afortunadamente, la metodología boaliana ofrece un camino para que las mujeres trabajemos con las opresiones que existen en nuestros cuerpos, y a partir de ese proceso ir generando espacios adecuados y seguros para hablar de lo que queremos y necesitamos.

CAPÍTULO 3. HEREDERAS DE UNA LUCHA

3.1 ¿Un espacio exclusivo de mujeres?

En los capítulos anteriores expliqué cómo surgió el TO y cómo fue construido a la par de sucesos históricos. También revisé la metodología y mostré cómo muchas personas comenzaron a acercarse a esta práctica gracias a los centros que se habían creado. A continuación, daré un pequeño salto en el tiempo, comenzaré a nombrar fechas más cercanas a nuestro presente, al siglo XXI, sin embargo estos eventos siguen teniendo una conexión histórica con todo lo analizado anteriormente. Los siguientes colectivos son herederos de una lucha social.

Los primeros laboratorios de Teatro de las oprimidas surgen en el año 2010. Formaban parte de un proyecto llamado Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto⁵⁸ realizado por el CTO en Brasil, Mozambique y Guinea Bissau. Las Magdalenas explican su motivo, “nos juntamos en 2010 en un Laboratorio Teatral para investigar si sería más fácil hablar de nuestros silencios solo entre mujeres. Ahí, nuestras voces sonaron mejor” (B. Santos, *Nosotras* 1). A diferencia del Teatro Máscara de Cali, el colectivo de mujeres colombianas que vimos en el primer capítulo, las Magdalenas iniciaron los encuentros con el claro propósito de indagar sobre sus opresiones como mujeres en un espacio exclusivo. A pesar de que esta idea también fue un factor para la creación del colectivo Teatro Máscara de Cali, las colombianas se vieron motivadas a hacerlo cuando los hombres abandonaron poco a poco el colectivo.

La directora artística del proyecto fue Bárbara Santos, pero los laboratorios fueron coordinados por ella y con la colaboración, de la también brasileña y directora teatral, Alessandra Vannucci. Su fin era que las mujeres hablaran sobre sus condiciones históricas-sociales a través de dinámicas que apoyaran la colectividad entre ellas (Spychaj 47). Justo para hoy 2020 la red lleva oficialmente 10 años, considerando la creación del primer laboratorio en 2010, aunque ya existía con anterioridad el grupo Mariás do Brasil⁵⁹.

⁵⁸ Este programa fue desarrollado entre 2005 y 2010. Y fue uno de los proyectos más grandes en cuanto a formación de facilitadores/multiplicadores del Teatro del oprimido (B. Santos, *Teatro* 331).

⁵⁹ Es un grupo de la metodología boaliana conformado por trabajadoras de hogar brasileñas creado en 1998. La mayoría de ellas dejaron sus hogares a muy temprana edad en búsqueda de empleo, por la situación de sus ciudades. Llegan a Río de Janeiro y se incorporan al CTO para aprender la metodología y alfabetizarse. El grupo está conformado por siete mujeres, muchas de ellas fueron violentadas psicológica y sexualmente tanto en sus casas como en sus trabajos. Con el Teatro del oprimido lograron crear lazos entre otras mujeres con

Una similitud entre las Magdalenas y las mujeres de Cali es que ambas tenían una propia metodología. Teatro Máscara de Cali continuó con la metodología propuesta por el TEC, inició una búsqueda de identidad como mujeres, las integrantes escribieron textos y montaron obras sobre esta búsqueda. Claro, hablo de sus inicios porque con el paso de los años puede que hayan modificado o agregado otras técnicas. Por otro lado, las Magdalenas se han sumergido en la metodología boaliana donde podría decirse que el objetivo principal no es montar un texto que hable sobre las opresiones de mujeres, sí es una consecuencia, pero no es el fin. La metodología, como desglosé en el capítulo anterior, busca trabajar con las propias opresiones de las integrantes.

En un inicio no se llamaban laboratorios de Teatro de las oprimidas, sí fueron laboratorios de mujeres, pero en ese momento no se pensó todo lo que se generaría después: toda una red. La idea de colectividad ya estaba bien planteada desde el inicio de estos laboratorios, pues son parte fundamental de la metodología boaliana. Pero, ¿para qué era necesario pensarse como mujeres y reflexionar sobre su historia? En la iniciativa de este proyecto se encontraba la necesidad, que muy probablemente también existe en otros lados del mundo, de crear espacios únicamente de mujeres, pero no hablo de los vagones exclusivos del metro de la Ciudad de México⁶⁰, que muchas de nosotras usamos a diario, hablo de espacios donde se pueda dialogar, compartir experiencias de opresiones, crear y transformarse.

De acuerdo con la curinga Bárbara Santos, en su texto *The mirror space*, en la vida diaria sí existen espacios únicamente de mujeres, pero lamentablemente estos espacios sólo sirven para potencializar los estereotipos y normalizar las opresiones:

historias semejantes. Para ellas el proceso de trabajo las ha ayudado a dejar la timidez a un lado y relacionarse de manera distinta con las violencias vividas. A través del Teatro- legislativo incentivaron la creación de leyes para los derechos de las trabajadoras. Realizan las actividades teatrales por una necesidad personal más que como fuente primaria para solventar sus gastos (Baraúna y Motos 10-17).

⁶⁰ En la página oficial del Sistema de Transporte Colectivo Metro (STC), de la Ciudad de México (CDMX), se explica cómo se estableció el uso de vagones exclusivos. El STC implementó los dos primeros vagones exclusivos para mujeres, adultos mayores, personas con alguna discapacidad, niñas y niños menores de 12 años, a finales del año 1970; es decir, muy poco tiempo después de su inauguración. Según la página oficial del STC las mujeres comenzaron a protestar por la incomodidad de viajar tan “apretadas”, probablemente esas fueron la palabras, que las mujeres encontraron más amables para pedir seguridad dentro de los vagones. Entonces las medidas se instauraron en las líneas 1 y 3, dentro de los horarios de las 6 a 10 de la mañana y de 17:00 a 22:00 horas, o sea, en las líneas y en los horarios más conglomerados. En el año 2000 se agregaron otras líneas del STC, y en 2005 la Ciudad de Tokio adoptó el modelo mexicano. En 2007 el entonces jefe de gobierno de la CDMX, Marcelo Ebrard, anexó un vagón más. Actualmente, año 2020, las medidas han cambiado, estableciendo vagones exclusivos únicamente para mujeres, niñas y niños menores de 12 años, durante las 24 horas del día y los 365 días del año.

In the beauty saloons, women get ready for a socially carved competition. In the kitchens, despite complaining from the lack of support received from the husbands, women only introduce their daughters to the culinary art and not their sons. For many, the kitchen is a sort of sacred space, a free men land, representing as much a site for knowledge, creativity and talent, than a prison (1)⁶¹.

Vivimos en espacios contradictorios. Como mujeres muchas veces sólo vamos a los salones de belleza para depilarnos u ocultar las canas del cabello, pero no necesariamente porque en realidad queramos hacerlo, sino porque somos empujadas por los estereotipos marcados y la presión social. No significa que teñirse el cabello, hacerse el flequillo o preparar un desayuno sea sinónimo de opresión, la cuestión es que como mujeres nos han clasificado y limitado en ciertos espacios. Ahí es donde entra la opresión, en el decir a qué lugar pertenecemos, pues somos libres de decidir sobre nosotras mismas.

Explica Santos que a las mujeres las hemos relacionado directamente con las cocinas, y eso es muy cierto, me atrevería a decir que en la mayoría de las culturas es así. E incluso nosotras mismas hemos continuado la cadena, heredando a las mujeres más jóvenes de nuestra familia este espacio: la cocina. En realidad éste no tendría por qué ser un lugar feminizado. Por ello Bárbara Santos dice que es una tierra sagrada libre de hombres porque podría ser nuestro espacio de comunión entre mujeres, pero al mismo tiempo es una prisión porque nos siguen etiquetando como objetos pertenecientes a ese espacio, los cuales sólo deben servir, cocinar, limpiar, etcétera. Es decir, tenemos espacios de mujeres, pero espacios que nos intentan clasificar o determinar de una sola forma.

In the squares, looking after kids, women complain about the work overload related to the children and the lack of job division tasks within the couple but, if they need to do something else, they delegate their kids to another woman (...). In Guinea-Bissau, when we asked to the participants how they negotiated with their husbands the time spent outside the house to take part of Theatre of the Oppressed qualification, women would reply that the older daughters were taking care of their tasks (B. Santos, *The mirror* 1)⁶².

⁶¹ “En los salones de belleza, las mujeres se preparan para una competencia social. En las cocinas, a pesar de quejarse de la carencia del apoyo recibido de los esposos, las mujeres únicamente introducen a sus hijas al arte culinario y no a sus hijos. Para muchas, la cocina es como un espacio sagrado, una tierra libre de hombres, representando tanto un sitio para el conocimiento, creatividad y talento, como una prisión”. Las traducciones de este texto son de mi autoría.

⁶² “En los parques, cuidando a los niños y niñas, las mujeres se quejan de la sobrecarga del trabajo, relacionando a los hijos e hijas y la falta de división de tareas con la pareja pero, si ellas necesitan hacer algo más, delegarían a sus hijos a otra mujer (...). En Guinea- Bissau cuando preguntamos a las participantes cómo negociaban el tiempo libre fuera de casa para tomar el taller de Teatro del oprimido, las mujeres respondieron que las hijas mayores eran las encargadas de sus tareas.”

En las casas, en general, o en cualquier otro espacio, hemos continuado nosotras mismas con la reproducción de ideas y patrones machistas, con la opresión. En el ejemplo mencionado anteriormente se muestra como las propias mujeres terminaron otorgando las tareas del hogar a sus hijas y no a los hijos o a sus esposos, que por ser miembros de una familia también tienen la responsabilidad de colaborar, empero, la acción está aprendida en los cuerpos de las mujeres, pese a que muchas no estén de acuerdo con ello. El tema entonces está en hablar de lo que nos incomoda.

Una de las más grandes tragedias del ser humano moderno es que pierde cada vez más su capacidad de decidir ya sea por la fuerza de los mitos, por la publicidad o por equis ideología quedando así domesticado sin fe y sin esperanza, o sea como un objeto (Freire, *La educación* 35).

Es un problema que está enraizado en nuestra cultura, comentemos el grave error de no expresar nuestro deseo o voluntad. Pero “el mutismo no es precisamente inexistencia de respuesta” (Freire, *La educación* 63). Si nuestra voz no se hace escuchar no significa que no tengamos una postura o un pensamiento. Hay toda una historia detrás del silencio. No quiero decir que seamos las únicas responsables de nuestras opresiones, y digo únicas porque sí está en nuestras manos la posibilidad de salir de ellas, sí podemos ser responsables de nuestra liberación, tampoco digo, y estoy en absoluto desacuerdo, que por la elección del mutismo nosotras nos hayamos buscado ser víctimas de la violencia. Intento explicar la magnitud del problema ante la falta de capacidad, poder y libertad de expresar aquello que queremos. Existe una introyección del opresor que muchas veces no nos deja alzar la voz.

Como explica la pedagogía freiriana existe algo llamado infravalorización que es cuando pensamos que lo que ocurre está bien y es normal. El personaje oprimido cree que debe estar en esa situación. Esto explica que terminemos normalizando las violencias, ya que tenemos al opresor introyectado. Ese es el gran objetivo de la liberación, el de combatir la infravalorización con una conciencia crítica, o sea una conciencia que nos permita observar nuestra opresión, asumirla y trabajar para cambiarla.

Nuestra lucha está en el dejar de ser objetos y comenzar a asumirnos como sujetos o protagonistas, como diría Boal, de nuestra historia. La auto-liberación implica entonces una

reflexión de estas estructuras (mitos, ideologías, publicidades, etcétera), y una conversación sincera con nuestra postura y necesidades.

Podríamos decir que una de las claves para la auto-liberación o la transformación de aquellos espacios feminizados, como la cocina o los salones de belleza, sería la expresión del acuerdo o desacuerdo dentro del espacio. Sin embargo, no sabemos cuáles son los contextos de cada una de las mujeres, por lo tanto no podríamos juzgar sus procesos, y retomando las ideas freirianas, tampoco sabemos todo aquello que los atraviesan, ya sea la relación con el opresor, la relación con la opresión o la idea de un opresor internalizado. Por ende, una vía más flexible para el diálogo, el cuestionamiento, la expresión de las emociones, inquietudes e inconformidades, la encontramos en el Teatro de las oprimidas. Un espacio de creación donde las mujeres pueden ser ellas mismas.

Consideramos que sería importante abrir un espacio para que las mujeres trabajen el ser mujer. Porque consideramos que no existe tal espacio (...) las mujeres no tienen un lugar donde puedan estar juntas sin interferencia de la mirada masculina, porque la mirada masculina, no voy a hacer una discriminación conflictiva, no estoy culpando a la mirada masculina, pero digo que la mirada en sí, ya interfiere en la forma como las mujeres se ven, por lo tanto sentimos esta necesidad sólo para las mujeres, para que ellas pudieran verse, sólo eso en principio (Vanucci en Spychaj 48).⁶³

Primero hay que subrayar que los laboratorios exploraban el ser mujer de cada una y no el cómo ser mujer. Con esta metodología no se busca una receta o un instructivo para ello, sería absurdo creer que existe. Vannucci aclara que el hecho de ser solamente mujeres estaba planteado para que pudieran ser ellas mismas sin la influencia de una mirada masculina, porque “la mirada en sí ya interfiere en la forma como las mujeres se ven”. Sin embargo, me parece que hay que agregar por qué la mirada masculina puede interferir en la mirada de las mujeres hacia sí mismas.

El personaje opresor se encuentra internalizado y oprime incluso antes del accionar, es decir; existen ideologías y culturas machistas que se encuentran internalizadas en nuestros cuerpos, tanto de mujeres como de hombres, y éstas pueden definir o determinar nuestras acciones. Si en el laboratorio estuviera un hombre podría influir la mirada de este en las acciones de las mujeres, sobre todo hablando de un proceso de auto-liberación, y re-

⁶³ Fragmento de la entrevista a Alessandra Vannucci. Los textos de la entrevista y los testimonios de las participantes de los laboratorios, que se presentarán a continuación, son traducciones de la autora Spychaj. Los textos originales en portugués se encuentran en su trabajo.

apropiación del cuerpo, que son los ejes de esta metodología. Para que sea más claro veamos el testimonio de una mujer que participó en estos laboratorios:

De esa unión con otras mujeres, cuando me vi involucrada con otras mujeres, pude desarmarme, intercambiar confianzas, si tuviera la presencia de un hombre, nunca sería capaz, ¿entiendes? de abrir estas sutilezas femeninas, o situaciones o fuerzas femeninas también (...) creo que estas fuerzas femeninas sólo explotan cuando estamos nosotras las mujeres reunidas, creo que por tanto tenemos la posibilidad de estas confianzas y cuando el hombre está presente no (...) no sucede y no hay ese proceso, como si estancase el proceso investigativo, porque si estás trabajando sobre una relación machista y tienes una actividad que es en esta línea, sólo la presencia de un hombre te intimida, exactamente aquella figura que te va a intimidar, entonces es difícil que trabajemos con la presencia masculina, creo que el grande desafío es trabajar con esta presencia femenina para justamente liberarse de esas amarras que nos restringen, creo que en el otro momento y en algunos otros procesos es posible compartir Magdalena con los hombres, creo que el camino del laboratorio es ese, que podamos compartir estas experiencias y llevar esta búsqueda junto con los hombres, cuando pienso en este proceso que viví, creo que tener solamente las mujeres fue fundamental (52).

La participante argumenta que si se trabajara sobre una relación machista la presencia de un hombre podría llegar a estancar el proceso por no generar confianza o porque la figura de éste puede remitir la del opresor. Aquí se puede identificar un ejemplo de la internalización del opresor. No obstante, reconoce que el mayor desafío se encuentra en el trabajo de la figura femenina, o sea en el trabajo de ella misma, en la auto-liberación.

Desarmar, intercambiar confianzas, sutilezas o fuerzas. Pareciera que el laboratorio ofrece un espacio para poder quitarse las máscaras o armaduras, y compartir tanto las fragilidades como las fortalezas que cada ser humano tiene en este planeta. Y para que esto realmente suceda la participante encuentra una pieza clave y detonante: la colectividad entre mujeres.

Como expliqué en los capítulos anteriores, la importancia de los colectivos teatrales fue tal, que ayudaron a generar nuevas metodologías como en el TEC y en el GTE, impulsaron procesos de alfabetización, de diálogo, de participación de una comunidad y mantuvieron una postura política ante los sucesos históricos que atravesaron Latinoamérica, como la Revolución Cubana o las crueles dictaduras.

La fuerza colectiva del Teatro de las oprimidas tiene sus raíces en la metodología boaliana, nacida precisamente en ese contexto, en el de la segunda mitad del siglo XX, pero

se ha potencializado con el movimiento feminista, pues su enfoque es la revolución de las mujeres, la auto-liberación de cada una de ellas.

Los términos individualidad y colectividad van de la mano. Cuando hablo de la auto-liberación hablo de la individualidad desde el asumirse como sujeto o protagonista de tu historia, pero también hablo de colectividad, considerando que el proceso individual está acompañado de otras miradas donde se pueden reflejar tus historias. Dice otra participante en el trabajo de Spychaj:

Creo que tener espacio sólo para las mujeres es importante porque tenemos problemas específicos, problemas que los hombres no tienen, somos las últimas de la pirámide, ganamos los salarios más bajos, somos nosotras las que cuidamos de las casas, somos nosotras las que cuidamos de nuestros hijos, somos nosotras que somos acusadas hasta por la violación, somos nosotras responsables, entonces tenemos que tener este espacio (51).

Al compartir una opresión revelamos que no se trata de asuntos íntimos o asilados, entendemos que el acoso de la calle no equivale a “piropos”, comprendemos que una denuncia no es una exageración. Corresponde a un problema social cortado por las tijeras del sistema patriarcal que nos ha hecho creer que merecemos ser violadas o asesinadas.

No es un misterio a descifrar, sabemos que la cultura machista atraviesa distintos ámbitos de la vida, dejándonos a nosotras las mujeres en desventajas, ya sea para encontrar un empleo, para establecer una relación de pareja o hasta para hacer una denuncia. Es por ello que los espacios de mujeres son necesarios para poder hablar de lo que nos aqueja y fortalecernos entre nosotras, creando un lugar de confianza donde las miradas de mujeres te permiten reflejarte, cuestionarte y sobre todo transformarte. Se requieren estos espacios para poder ser conscientes de nuestras opresiones, a veces internalizadas, y de la reproducción de patrones machistas que nosotras mismas también ejercemos.

En este segundo testimonio, la participante aclara que existen problemas que no tienen los hombres, estoy de acuerdo con ella, pero no quiere decir que ellos no los miren, probablemente lo hacen pero desde otro lugar, desde su realidad. Recordemos que esto no se trata de generar un debate de mujeres *contra* hombres, el objetivo inicial de los laboratorios no buscaba un diálogo entre hombres y mujeres⁶⁴, “no se trata de excluir a los

⁶⁴ Existe una segunda fase del proyecto Ma(g)dalena, la cual está dirigida a toda la sociedad, donde a través del Teatro- foro se invita a participar tanto a las espect-actrices como a los espect-actores (Vannucci en

hombres porque sean machistas o incluir a los hombres feministas. El motivo era hacer los laboratorios sin ninguna interferencia en las imágenes y en el análisis de estas imágenes que las mujeres podrían hacer de ellas mismas” (Spychaj, 48) Es decir, en otras palabras, construirse a sí mismas a través de la metodología boaliana, aquella que busca la auto-liberación, la construcción del sujeto/protagonista. Para lograr la liberación de la opresión hay que trabajar desde las propias estructuras, desde el propio cuerpo.

El espacio que proponen Vannucci y Santos es un espacio donde se puede lograr lo anhelado por Freire: la liberación de las opresiones, en este caso de un grupo vulnerable a lo largo de la historia. Concluiré con un tercer testimonio recuperado del mismo trabajo de Spsychaj:

Lo considero crucial! ¿Por qué lo considero crucial? Por varias razones, en primer lugar, las mujeres, estoy hablando de la realidad de Brasil, pero creo que esto puede ser hallado en otras realidades, creo, aquí no tienes espacio sacralizado de mujeres, un encuentro de mujeres, aquí tienes por ejemplo el espacio sagrado de los hombres en el fútbol donde ellos van a interactuar, ellos tendrán este espacio respetado, las mujeres no tienen el espacio para encontrarse, difícilmente ves un espacio que es un espacio destinado para las mujeres (...) cuando haces el laboratorio sólo con las mujeres es mucho más fácil que la mujer se abra sobre estas cuestiones (...) identificas tu historia en la historia de la otra (...) esta posibilidad de que te identifiques con la otra, si tienes la presencia de un hombre ya trae otros aspectos (...) eso no causa que tratemos al hombre como el enemigo (...) Lo que pienso es que es esencial para mantener este espacio para que te puedas fortalecer (52).

La importancia de estos espacios es crucial para la transformación de nuestra sociedad. Considero que en México cada vez son más los espacios que se han implementado para poder hablar de nuestra condición de ser mujer, sobre todo en nuestro país feminicida. Existen marchas, manifestaciones e intervenciones callejeras que han expuesto todo lo que ocurre en el país y en el mundo. El teatro es otra vía, no quiero desacreditar los otros espacios, pues también me he unido a ellos y creo que han servido para fortalecer redes y visibilizar violencias, pero considero que si el teatro en aquellas épocas de la Revolución Cubana o de las dictaduras logró transformaciones significativas, como la alfabetización o el diálogo entre público y escena, para resolver conflictos

Spsychaj 53). En ese punto si existiría el diálogo entre oprimidas y oprimidos, pero el primer paso es hacerlo desde el propio cuerpo con el reflejo de otras mujeres.

específicos de una comunidad, entonces, el Teatro de las oprimidas también puede lograrlo en nuestro presente.

El Teatro de las oprimidas es un espacio de las mujeres y *con* las mujeres, un punto de encuentro donde podemos quitarnos todas las armaduras y máscaras que nos atan. Es un espacio para crear, creer, liberarse y conocerse aún más. Dijo Boal que el teatro era un ensayo de la revolución, en este espacio las mujeres ensayan su revolución para poder ejercer su autonomía y seguir transformando esta sociedad.

3.2 La Red Ma(g)dalena Internacional

Después de aquellos laboratorios se creó oficialmente la red. El nombre Magdalena hace referencia al personaje bíblico. En un inicio se había pensado el nombre Eva, sin embargo se descartó porque “ninguna mujer nace del hueso de un hombre”. Es así como eligieron el nombre Magdalena, por ser la mujer pecadora, vagabunda, seguidora de Cristo, quien lo vio morir, resucitar y predicó su evangelio, la mujer estigmatizada y excluida de la comunidad por ser prostituta (Vannucci en Spychaj 54). Es decir, una figura que representa a la mujer rechazada y a todas aquellas facetas que podríamos encontrar en las mujeres dentro de la historia.

El nombre también fue propuesto por Alessandra Vannucci, ya que la directora es miembro de Magdalena Project,⁶⁵ y hace referencia a ese proyecto. Además, curiosamente, Bárbara Santos había escrito tiempo atrás una canción haciendo referencia al personaje bíblico (Vannucci en Spychaj 54). La canción se encuentra en el primer manifiesto de la red, publicado en su página oficial, y es un cántico que se entona como himno en cada uno de los seminarios, laboratorios o festivales:

Ao longo dos anos me transformei
Fui santa, fui bruxa, fui puta
E não me calei, e não me calei
Sou forte e guerreira, eu sou!
E não me calei. E não me calei.

⁶⁵ The Magdalena Project es una red intercultural fundada desde 1986 en Gales. De acuerdo con su página oficial el objetivo principal es visibilizar los trabajos y la participación de las mujeres en el teatro, a través de la creación de estructuras artísticas y económicas o de redes de apoyo que les permitan a las mujeres trabajar. A esta red pertenecen varias compañías, grupos o artistas independientes de países como por ejemplo; Argentina, Nueva Zelanda, Alemania, Cuba, Brasil. Incluso se encuentra el grupo La Máscara de Cali, que mencioné en el primer capítulo (“El proyecto”).

A través de los años me transformé:
fui santa, fui bruja, fui puta,
más no me callé, no me callé!
Soy fuerte y guerrera, yo soy,
más no me callé, no me callé!

Negli anni mi transformai:
fui santa, fui strega, fui puttana,
ma mai azzittì,
ma mai azzittì!,
Son forte e guerriera, io son,
ma zitta non sto, ma zitta non sto!

Over the years... I have transformed myself,
I have been... a saint, a witch, a whore,
and I did not stay silent,
I did not stay silent,
I'm strong, I'm a warrior... Am I.
and I did not stay silent, I did not stay silent! (“Red Magdalena”).

Si bien la canción hace referencia a María Magdalena, personaje que a lo largo de los siglos fue catalogada supuestamente como una prostituta y que para el año 2016 fue nombrada como “apóstol de los apóstoles” por el papa Francisco⁶⁶, también hace referencia al resto de las mujeres. Magdalena representa la transformación y lucha social de las mujeres a través de la historia. Las seis líneas anteriores sintetizan la historia de las mujeres, quienes hemos sido excluidas de la misma, difamadas o maquilladas, pero siempre hemos estado presentes luchando por la defensa de nuestros derechos.

Esta metodología boaliana de mujeres se ha expandido con grandes frutos, dejando nuevas semillas en el camino para la creación de nuevos grupos o la participación de más mujeres, a través de las redes que han creado entre ellas.

Dentro del primer capítulo expuse cómo los festivales y encuentros fueron parte fundamental para la creación de un teatro latinoamericano. El suceso se repite con esta metodología, quien busca el crecimiento de la red de mujeres. Por ejemplo, en 2011

⁶⁶ Según un artículo de la BBC News publicado en 2018 no existe ningún registro bíblico que asegure que María Magdalena fuera una prostituta o pecadora, fue un rumor establecido desde el año 591 por el papa Gregorio I, un rumor que muchas generaciones hemos aprendido. Sin embargo, lo que sí existe en los libros sagrados, son escritos que demuestran que este personaje bíblico fue fiel seguidora y discípula de Cristo y profesó su religión (Smith 1). Con base en estas aclaraciones resulta entonces fácil comprender cómo la historia bíblica también ha sido manipulada por la misma religión, resaltando el trabajo de los apóstoles, y a ella enfatizándola como la mujer pecadora perdonada por estar “arrepentida”.

apareció el primer Encuentro Nacional realizado en Argentina, en 2012 se creó el primer Encuentro Internacional en Berlín y en el año 2015, precisamente del 15 al 20 de septiembre, se llevó a cabo el primer Festival de Magdalenas Internacional, realizado en Puerto Madryn, Argentina, con la iniciativa del grupo Magdalena Puerto Madryn.

Nuestras compañeras, las Magdalenas Puerto Madryn, tomaron la punta del hilo para hacer concreto nuestro sueño común. Del 15 hasta 20 de Septiembre de 2015, en un ambiente de profundas descubrimientos, realizamos el Primer Festival Ma(g)dalena Internacional con obras de Teatro Periodístico, obras de Teatro Foro, performances e intervenciones en espacio público. Para el 25 de Noviembre de 2015, cada colectivo Ma(g)dalena tiene el compromiso de hacer una intervención pública para el fin de la violencia contra las mujeres. Emocionadas empezamos el Festival y más empoderadas lo cerramos (B. Santos, *Nosotras 2*).

El festival resulta muy significativo no sólo por ser el primer festival de Magdalenas, sino también por el contexto en el que surge. El año 2015 es un año crucial para la lucha feminista en Latinoamérica y posteriormente para el resto del mundo. Justo en ese año, meses antes se lanzó la campaña feminista en contra de los feminicidios, llamada Ni una Menos. Esta campaña es también un movimiento y un colectivo que surgió en Argentina a raíz del feminicidio de una niña de 14 años, en mayo de aquel año. Las mujeres expresaron su dolor y enojo en sus cuentas de Twitter ante aquella atrocidad, entre ellas se encontraba la periodista Marcela Ojeda que incitó una movilización (Centenera 1). Entonces, comenzó a usarse el ya conocido hashtag Ni una menos (#NiUnaMenos)⁶⁷. Es así como el 3 de junio de 2015 se realizó la marcha de este movimiento y cada año se replica en otras partes del mundo.

Además, en el anterior comunicado que realizan las Magdalenas, se hace referencia al 25 de noviembre, otra fecha importante para nosotras las mujeres. Desde el año 1993 la Organización de las Naciones Unidas (ONU) lo estableció como el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer⁶⁸. Para conmemorarlo las Magdalenas se

⁶⁷ Las palabras fueron inspiradas por uno de los poemas de la poeta mexicana Susana Sánchez, escrito en 1995, usando la frase “ni una muerta más” para visibilizar los feminicidios del territorio mexicano en el estado de Chihuahua, o también conocidos como las muertas de Juárez (Nájjar 1). La autora fue asesinada años después, es cierto que su poema no la pudo salvar de tal acto, pero sí nos despertó de esta masacre en la que vivimos, su frase nos regresó la vista y nos fortaleció en la lucha para defendernos entre nosotras.

⁶⁸ El día se establece oficialmente en 1993, pero los trabajos para que esto se lograra comenzaron antes. Entre los sucesos que ejercieron presión fueron las protestas de feministas y activistas en contra de la violencia de género y la necesidad de honrar la memoria de las tres hermanas Mirabal, activistas políticas de la República Dominicana, asesinadas por orden del dictador Rafael Trujillo (“Día Internacional”).

propusieron realizar intervenciones públicas. De igual forma, en 2015 aparecieron cuatro nuevos colectivos en la Red, Madalenas Nepal, Madaleine en Mouvement (Francia), Magdalenas Guatemala y Madalenas Anastácia (Brasil).

Hace apenas tres años, en 2017, ocurrió el segundo Festival Internacional en Berlín. La red ha ido creciendo y fortaleciéndose y se ha mantenido presente en asuntos políticos relacionados con los derechos de las mujeres.

A lo largo de este trabajo he hablado de varios colectivos. En un principio, detallé cómo el GTE también estaba interesado en la participación de las mujeres del Escambray, su manera de trabajar permitió que las mismas integrantes exploraran otras áreas dentro del colectivo; así fue como posteriormente Lauten y Sánchez crearon sus propios grupos, que aunque no eran únicamente de mujeres también incentivaron el diálogo entre público y escena. Cuando abordé el Teatro Máscara de Cali remarqué que ya existía una necesidad por llevar a escena un tema del que casi no se hablaba: la mujer.

Con la metodología boaliana y las ideas feministas latinoamericanas se reconoce que hay otros sectores oprimidos, pero la gran aportación del Teatro de las Oprimidas es precisamente su nombre. Al nombrar ya no sólo Teatro del oprimido, sino también Teatro de las Oprimidas visibilizamos la lucha de las mujeres. Y con ello queda claro que ya no se trata sólo de escribir personajes femeninos en las obras de teatro o llevar la situación de la mujer al escenario, se trata también de mirar a las mujeres que están haciendo el teatro y que éste pueda liberarlas.

Además, hay algo fundamental con esta red. Estos grupos son parte de la misma liberación de la que hablaba Freire. Cuando las mujeres se dan cuenta de que también son personajes oprimidos se inicia el proceso de liberación para transformar la realidad. No basta con darse cuenta de la opresión, hay que trabajarla en la *praxis*. La red es *praxis* porque las mujeres se hacen protagonistas de la metodología y de su propia lucha.

Existen hasta este momento 22 grupos registrados en la red, provenientes de Brasil, Alemania, Hungría, Argentina, Uruguay, Nicaragua, Austria, Italia, Portugal, Guatemala, Francia, Nepal y España. Los primeros surgieron en 2010 a raíz de los laboratorios de Vannucci y Santos, Madalenas Rio y Madalena na Luta de Santa Catarina, ambos en Brasil. El más reciente apareció en Francia en 2016, Madeleine Teatro das Oprimidas Amiens.

Hay que destacar que a pesar de que los colectivos nacen en un país en específico son multiculturales en sí mismos, puesto que no siempre están compuestos, únicamente, de mujeres de la región. Por ejemplo, Madalenas-Berlín también está conformado por mujeres de Brasil, Chile, Colombia, Perú, España, Alemania, Estados Unidos y Eslovenia; Madalenas Guatemala por mujeres de Italia, España, Irlanda, Costa Rica y Alemania; Madalenas Nicaragua por Estados Unidos e Italia; Madalena Austria, Pánico Escénico incluye a México y Maddalene Bologna a Argentina. De esta manera enriquecen al grupo abriéndolo a otras culturas, y por ende a otras miradas.⁶⁹

También existen colectivos que están involucrados con otras instituciones. El grupo de Santa Catarina en Brasil está conformado en su mayoría por mujeres del Sindicato de Santa Catarina. Otro caso es el grupo argentino Fuerza Colectiva que se reúne todos los martes en la Casa de la Mujer del Bajo Flores (sur del barrio de Flores), casa perteneciente al partido de izquierda argentino Movimiento Popular La Dignidad (Fuerza colectiva 1). Otro grupo, también de Argentina, de la provincia de Misiones, Madalenas Oberá está conformado por mujeres de la Iglesia Luterana. Por otro lado, los grupos brasileños Madalenas Rio y Madalenas Anastácia surgen en el núcleo del CTO de Río de Janeiro, y el grupo Madalenas Portugal nace del grupo de Teatro del oprimido de Lisboa (GTO), creado en 2002, pero el grupo de mujeres se funda en 2014.

La técnica boaliana más utilizada por los grupos es la de Teatro-foro. La mayoría de ellos cuentan con obras en dicho formato, pero algo en el que todos los grupos coinciden es en la importancia de la investigación a través de sus cuerpos y la reflexión de sus violencias dentro de estos espacios. Tocan temas como la violencia en la familia, con la pareja, violencia doméstica, obstétrica, laboral, institucional, psicológica, el acoso, la inmigración, el racismo, los feminicidios, la lesbofobia, estereotipos de género, los derechos reproductivos, derechos como trabajadoras, la espiritualidad, el trabajo con mujeres en la cárcel, salud mental, o cualquier tema político emergente.

⁶⁹ Antes de la pandemia mundial por Coronavirus del 2020, desconocía la existencia de la presencia de grupos en México. En septiembre del año indicado, Bárbara Santos lanzó la noticia de su nuevo libro *Teatro de las Oprimidas. Estéticas Feministas para Poéticas Políticas*, donde afortunadamente se hace un registro desde el inicio de los laboratorios hasta el proceso durante el confinamiento obligatorio. En un intento por conseguir el libro, a través de un email de la Red, descubrí que al parecer existe un grupo en Monterrey y otro en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, sin embargo, hasta el momento no he podido seguirles la pista, lo que quiere decir que probablemente existen muchos más grupos, pero no todos están registrados en la página oficial.

Los grupos de Teatro de las oprimidas le dan un gran peso a la palabra, pues nombran con claridad cada tipo de violencia. También tienen muy presente el vínculo entre lo privado y lo político, ya que tocan temas y sectores que en ocasiones nos han hecho creer que no tienen relevancia o inclusive se ha minimizado la violencia dentro de los mismos. Por ejemplo la espiritualidad, la violencia obstétrica y sobre todo, la pareja.

Cada grupo tiene su propio objetivo, como por ejemplo, el grupo Madalenas Anastácia busca puntualizar el racismo o Madalenas Uruguay que busca trabajar en la cárcel con mujeres. Toda esta reflexión es parte de la interpretación de las tablas que muestran información sobre cada uno de los grupos de Teatro de las oprimidas. Para poder observar con mayor especificidad se pueden consultar las fichas que se encuentran en los anexos de este trabajo, pero de manera general, el objetivo de estos colectivos es transformar la realidad. Transformar las ideas machistas y misóginas de la sociedad que nos limitan, encasillan y juzgan como mujeres que somos.

La red busca terminar con las opresiones que nos deshumanizan, a través del empoderamiento de cada una de nosotras, es decir, de nuestro fortalecimiento para la liberación de este sistema patriarcal.

3.3 Otra experiencia: Las FUNAS

Me parece pertinente nombrar en este trabajo las intervenciones de las FUNAS, un grupo más joven que comparte características con los grupos de la Red Ma(g)dalena Internacional. No son propiamente obras de teatro, pero sí son acciones performáticas que representan una colectividad artística-política de mujeres.

Las FUNAS, como se hacen nombrar, son las trece mujeres pertenecientes al Colectivo Fin de UN mundo (FUNO), creado en el año 2012 en Buenos Aires, Argentina. Este Colectivo está formado por hombres y mujeres, su objetivo es intervenir en el espacio a través de acciones poéticas-políticas para así apropiarse de éste. Afirman en su página de Facebook:

El propósito es tomar las riendas del arte en medio de un presente global de escepticismo y frivolidad. Es apropiarnos de nuestra ciudad, de nuestras calles, de nuestras herramientas creativas, de nuestros espacios. Es no pedir permiso para ser artistas (Colectivo Fin de UN Mundo).

FUNO representa la esperanza de otro mundo posible, busca ejercer su libertad expresiva y artística a través de las acciones en las calles, haciéndose presente en los

movimientos sociales de su país. Sus intervenciones se realizan en dos espacios, uno que es directamente para interpelar a las personas y que éstas no esperan a que ello suceda, y otro, es un espacio más amable donde las personas sí lo puedan esperar, como en las marchas, manifestaciones o en los Encuentro de Mujeres, como en el caso de las FUNAS.

Noto aquí una similitud con los colectivos latinoamericanos y con el movimiento *Agitprop*, pues buscaban espacios cotidianos para sus representaciones, como el Teatro invisible o el Teatro periodístico.

El grupo se formó en el año de la profecía maya sobre el fin del mundo. Para FUNO no representó el fin del mundo, pero sí de *un mundo*. El 2012 es para el colectivo el fin de un mundo violento e injusto y propone la creación de otro más sano y menos violento. Esta manera de ver la posibilidad de cambio y de esperanza es muy semejante a la que proponía Boal y Freire, que aunque suene a utopía, sí se puede ir construyendo.

El colectivo ha tenido distintas acciones políticas- artísticas. En su página de Facebook se encuentra el registro de ellas. La primera, llamada *1492 - Diez veces cincuenta y dos años – 2012* se hace referencia al día en que Europa llegó a América, la segunda de ellas, en el año 2013, fue *Memoria y Canto para Volver* en la conmemoración del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, día donde se recuerda el inicio de la segunda dictadura militar argentina (Colectivo Fin de UN Mundo).

En una entrevista con Eva, miembro del colectivo, asegura que la primera acción feminista realizada por FUNO fue *Perras*, una acción mixta (hombres y mujeres como participantes), que consistía en sujetar con grandes correas a las mujeres, quienes se encontraban en el suelo en cuatro puntos como perras. Al final de la acción ellas mismas se liberaban. Esta acción también se presentó dentro de un *shopping* y otros miembros del colectivo accionaban como falsos reporteros mientras les preguntaban a las personas qué opinaban al respecto.

En dicha acción puedo percatarme de que el acercamiento con el público y la interacción con este son diferentes a la que expuse con el GTE, donde se hacían encuestas o entrevistas, o la del TEC donde se hacían charlas luego de las funciones. Por supuesto que esa interacción entre escena-público radicaba de los contextos históricos como de las mismas características geográficas del espacio. Esta intervención puede leerse un poco más apegada a la técnica del Teatro invisible donde se sorprende al público en un espacio

cotidiano y se busca que este entre al juego. Sin embargo, la diferencia es que el objetivo del Teatro invisible es que ningún espectador o espectadora se dé cuenta de que es una representación.

El colectivo Fin de UN mundO acciona de manera autogestiva y sin representar a ningún partido político con el fin de generar una opinión en las personas e interpelarlas. La metodología usada por FUNO se inclina por una creación horizontal, como en todos los colectivos aquí revisados. Existen círculos que son los encargados de ciertas tareas específicas, así el trabajo se realiza de manera colectiva.

Hace aproximadamente tres años las mujeres de FUNO comenzaron a llamarse FUNAS, sintieron la necesidad interna de generar espacios sólo de mujeres en su propio colectivo, sin desprenderse de él. Explica Eva:

En un momento las mujeres del colectivo empezamos a tener la necesidad propia de que nos empezó a atravesar el feminismo y nos empezó a atravesar la realidad de una manera que, teníamos la necesidad de juntarnos como mujeres a pensar nuestro colectivo de forma feminista, a pensar por ejemplo los Encuentros Nacionales de Mujeres donde ya los varones no podían venir y no era una acción mixta, y qué podemos decir y qué queremos contar, es un poquito la semilla donde empieza a surgir FUNAS⁷⁰.

Las mujeres, atravesadas por el feminismo, comenzaron a reunirse para sus propias acciones, sobre todo para los espacios donde únicamente se convocaban a ellas, por ejemplo para la marcha del 8-M, Día Internacional de la Mujer y del Paro Internacional de Mujeres. Tal como les ocurrió a las mujeres del TEC y a las practicantes de la metodología boaliana, las FUNAS se vieron impulsadas a crear un espacio únicamente de mujeres. Hay que destacar que a pesar de que crean un espacio para ellas las FUNAS no se desprenden de su colectivo inicial, como pasó con las mujeres de Cali formando el Teatro Máscara de Cali.

Juguemos en el bosque creando diversidad, juguemos en el bosque nadie nos puede callar, juguemos en el bosque bailando para sanar, es el estribillo que cantan las FUNAS en su primera acción de mujeres. *Juguemos en el Bosque*, se llevó al 32° Encuentro Nacional de Mujeres (ENM) en la provincia de Chaco en el año 2017. Posteriormente, con algunas modificaciones se convierte en *Jugamos en el Bosque*, llevándose al 33° ENM en la provincia de Chubut en 2018. En esta segunda ocasión tuve la oportunidad de mirar un

⁷⁰ Entrevista de la autora.

ensayo y viajar con ellas. El título *Juguemos en el Bosque* es una invitación para gozar del ser mujer, en la segunda propuesta se usa el tiempo presente, *Jugamos en el Bosque*, de la invitación pasa a ser un hecho, es decir, es un *ya lo estamos haciendo, estamos jugando. Lo estamos logrando, nos estamos transformando*.

En esta acción los temas que se abordan son la belleza, la castidad, y la maternidad. Además, se pone sobre la mesa el cuento infantil de *Capucita roja*, de ahí el nombre de la acción. Según las FUNAS en el cuento se habla de dos mujeres que habitan el bosque, una muy joven que sale de casa y debe atravesarlo, y otra que ya está al final de su vida y vive sola dentro de él. El lobo, que vive en el bosque, es quien termina devorando a ambas. Se mira al bosque como un lugar de peligro donde si sales alguien te puede devorar, el lobo representa entonces, el miedo a ejercer nuestra libertad, miedo que es alimentado por la sociedad, las instituciones, o ideologías machistas. Dicen las mujeres en su fundamentación de la acción“(…) tal es el estigma del miedo, reproducido en nuestra sociedad, por los medios de comunicación y por el sistema judicial, que buscan aleccionar a las mujeres que se pretendan independientes, libres y atrevidas” (FUNAS 1). Por ello la acción de las FUNAS es una exhortación para salir al bosque y jugar en él, aunque exista un lobo, invita a las mujeres a la apropiación y transformación de su bosque, de su territorio y de sus cuerpos.

En el Colectivo Fin de UN mundo existe un poder e importancia de la palabra. Deciden crear una metodología que los y las defina como colectivo. En FUNO no existen ensayos, existen eclipses. Las FUNAS los nombran eclipses lunares.

Para la creación de la acción las mujeres se reunían una vez por mes en sus eclipses lunares, encuentros donde las mujeres compartían dudas, charlaban sobre sus inquietudes, creaban juegos o invitaban a otros colectivos feministas para aprender más del tema. El diálogo entre colectivos está presente al igual que lo hacía el TEC con el Teatro de La Candelaria y como posteriormente lo hicieran las mujeres del mismo colectivo con Patricia Ariza. Sin embargo, las FUNAS se reunieron con colectivos feministas y no propiamente de teatro.

La creación de la acción se fue tejiendo con cuatro eclipses lunares de tres horas cada uno. Claro que también tenían pequeñas juntas entre círculos para ir armando la estructura de la acción. Es importante destacar que en cada acción, ya sea de FUNO o de

las FUNAS, se convocan a las personas que quieran participar, y no se requiere ningún requisito más que querer estar. Por ejemplo, en la acción *Memoria y Canto para Volver* intervinieron niñas y niños, en el caso de *Jugamos en el bosque* las mujeres también participaban con sus hijas. Esta idea me remite a los textos de Boal, donde afirma que el teatro es para quien quiera porque todos los cuerpos son capaces de crear.

Una vez integradas las personas convocadas, ellas deciden en qué círculo quieren trabajar. Para FUNO toda experiencia suma, aclara Eva “cada persona puede dar lo mejor de lo que sabe (...) la experiencia que yo tengo, el saber que yo tengo lo pongo en disposición del saber colectivo para que eso funcione (...) no son círculos de formación son de trabajo.”⁷¹ Aunque no se pide una experiencia previa para convocar a las personas, ya en los círculos, las personas eligen en cuál de ellos pueden colaborar según sus capacidades, experiencias y conocimientos.

La misma metodología de FUNO la reproducen las FUNAS. Durante la travesía al 33° ENM tomé registro de cada uno de los doce círculos que se crearon para la acción *Jugamos en el Bosque*, específicamente para ese viaje. A continuación explicaré cada uno de ellos:

- Círculo Ensayo-Buffer: Encargado de preparar los alimentos para después de cada eclipse de las FUNAS.
- Círculo Comunicación: Encargado de enviar y recibir los correos electrónicos a cada participante. También se encarga de la página de Facebook.
- Círculo Logística: Encontrar un lugar de ensayo, organizar el transporte a la marcha, al Encuentro, informar sobre el clima, etcétera.
- Círculo Movimiento: Encargado de la parte escénica, la estructura de la acción, proponer juegos o dinámicas y coordinar los eclipses.
- Círculo Visuales: Encargado de realizar el diseño y los flayers.
- Círculo Vestuario y maquillaje: Encargado de coordinar y establecer entre todas, y según las necesidades de la acción, el vestuario requerido.
- Círculo Arcas a Trelew: Encargado de obtener fondos para financiar el viaje al ENM. Organizaron dos fiestas y un ciclo de cine.

⁷¹ Entrevista de la autora.

- **Círculo Agite:** Encargado de crear dinámicas y juegos durante el viaje. En este caso se realizó un regalo de amiga secreta y el pasaporte del alma⁷².
- **Círculo micro:** Conseguir la ruta para el viaje y organizar las cuotas de pago.
- **Círculo Comida y campamento:** Encargado de organizar la estancia en Chubut (dentro de una escuela), conseguir aislantes o bolsas de dormir para quien no tuviera, llevar las pavas para poder calentar agua y tomar mate, y organizar y distribuir las comidas durante el viaje y los desayunos, así como considerar las distintas alimentaciones de las personas veganas, vegetarianas o celiacas.
- **FOCAS:** Encargadas de registrar con fotografías y videos antes y durante el Encuentro, durante los eclipses, en el transporte, en la acción, o en la marcha. En este viaje aseguraron por primera vez las cámaras fotográficas.
- **Círculo Logística y seguridad de la marcha:** Establecer el punto de reunión para el inicio de la marcha, llevar registro de las personas que van en ella, guiar en la ruta, y en el regreso a la escuela (que era el lugar de alojamiento de varios colectivos durante el Encuentro).

Con las FUNAS puedo mirar claramente dos puntos de transformación política-artística. El primero es en la escena misma, a través de los temas que se abordan y cómo interpelan en el espacio y a las personas.

El otro punto es todo aquello que se encuentra detrás de la escena, la producción de la acción artística, la manera de organizarse, de crear sus estructuras para la acción, para un viaje, el cómo aportar desde lo que tienes o sabes, el hecho de considerar la alimentación después de los eclipses, e incluso el tipo de alimentación de las personas que viajan, preguntar si son veganas o celiacas, nombrar eclipses lunares y no ensayos, viéndolos como

⁷² Ambas dinámicas iniciaron en el autobús, justo antes de llegar a Trelew. La amiga secreta, como su nombre lo dice, consistió en tomar un papel con el nombre de una de las viajantes, ella no debía saberlo. Posteriormente, debías darle un regalo que consideraras especial en cualquier momento de los cuatro días. La dinámica del pasaporte del alma consistió en responder ciertas preguntas como por ejemplo; a qué huele tu nombre, con qué palabras rima, cuál es su origen, si fueras un animal cuál serías, y también preguntas relacionadas con el viaje; por qué ibas al viaje, cuál era tu destino, cuál era el objeto más preciado que llevabas, etcétera. Luego de responderlas tomabas el pasaporte de alguien más y podías leerlo. Nadie podía saber qué pasaporte tenías. Al final del viaje había que regresarlo de una manera especial, primero tenías que investigar discretamente quién era la dueña del pasaporte. El pasaporte tenía sujeto un pequeño listón morado, debías quitarlo y amarrarlo en la muñeca de la dueña, tenías que realizar siete nudos y por cada uno de ellos regalarle un deseo. En mi último deseo, la compañera que me ato el listón, dijo “Deseo que México y toda América Latina sea libre.”

espacios amorosos, de complicidad y cuidado, pero también lugares de creación e investigación. Además, las FUNAS reconocen las limitaciones propias y de las compañeras, aceptando, respetando y cuidando los cuerpos de las otras, marchan unidas, recaudan los fondos, hacen los vestuarios, etcétera.

Todo lo que está detrás de la acción misma, es hacer política, es crear nuevos caminos a través de formas diferentes de relacionarse con las otras. Las FUNAS cambian la manera de crear, son protagonistas de una transformación *poniendo el cuerpo* tanto en el escenario como detrás de él, muestran congruencia en su quehacer artístico. El discurso político no sólo se queda en el escenario, lo aplican en la construcción de su metodología.

Ahora que he explicado de manera sintetizada los trabajos de las FUNAS, puedo decir, que si bien no es un grupo de Teatro de las oprimidas, de igual forma, tiene la misma necesidad que los grupos de la Red Ma(g)dalena Internacional, la de crear espacios de mujeres y *con* mujeres, donde puedan contenerse unas a otras, dialogar de los temas que las atraviesan y crear una acción política-poética transformadora, pero sobre todo dentro de su propio círculo, una transformación propia, un cambio en el propio cuerpo. Para Eva:

El papel de poder descubrir tu cuerpo, de poder transitarlo con placer, de saber que tenés que descubrirte, desde ese lado sí creo que hay una apropiación del cuerpo muy fuerte (...), he visto a mis compañeras crecer, cambiar, mutar y transformarse, mil de veces (...) yo en FUNAS y en el Colectivo Fin de UN mundO encontré un espacio de militancia, yo milito en otros espacios políticos pero el feminismo lo milito acá, elijo militarlo acá, es súper transformador, es un lugar de contención, es un lugar amoroso (...) de investigación.⁷³

En aquel Encuentro, después del viaje a Chubut, las FUNAS se despidieron diciendo “que la sensibilidad no nos invalide el discurso, llorar es político.”

⁷³ Entrevista de la autora.

CONCLUSIONES

He llegado al final de la historia de este trabajo. Aunque sé que hay una sección de agradecimientos quisiera agradecer al lector o lectora que llegó hasta este punto.

A lo largo de este trabajo desarrollé cómo surgió el llamado *teatro de la liberación*, con el análisis de este proceso pude mirar de una manera mucho más evidente la conexión histórica que existe en el arte teatral. Pese a que esta premisa estuvo presente durante los cuatro años de la carrera, con esta investigación comprendí con claridad cómo los procesos teatrales van de la mano con los históricos y viceversa.

Definitivamente la Revolución Cubana fue un nuevo comienzo para la historia, independientemente de lo que terminó siendo, esta revolución trazó un sendero distinto para la historia de la humanidad, para las luchas de liberación de Latinoamérica de la segunda mitad del siglo XX, para la educación y para el teatro. No por nada le he otorgado un apartado.

Este suceso histórico permitió que la gente se involucrara con su propia historia. Las campañas de alfabetización inspiraron a otros ámbitos como al teatro, y el ideal de transformación social, por un mundo más justo, permeó al resto de Latinoamérica. Por supuesto, con la ayuda de Casa de las Américas, una institución que desconocía antes de esta investigación, pero que sin duda debe ser más conocida en nuestro ámbito teatral. Probablemente algunas personas dedicadas a la teatrología la conocen, sin embargo su información y todo el conocimiento que existe dentro de sus departamentos y dentro de la revista teatral *Conjunto* debería ser más reconocido también por actores, actrices, escenógrafas, o personas de cualquier otra área.

En las revistas de *Conjunto* podrían iniciar muchos temas de tesis, hay nombres de personas que yo nunca antes había escuchado nombrar, existen textos dramáticos que muchas veces no conseguimos fácilmente en las bibliotecas o que tenemos que fotocopiar, hasta podemos conocer las relaciones que existían entre las y los teatristas latinoamericanos con el resto del mundo, se puede seguir la pista de algún actor, una dramaturga o un colectivo. Además, con este material es posible saber de qué temas hablaban las y los artistas, así como los debates que les rodeaban. Con esa información se puede reflexionar sobre nuestro presente en el teatro y pensar en qué estrategias podrían servirnos o cuáles estudios sirven para nuestra inspiración, creación y diálogo con los públicos.

A partir del contacto que tuve con las revistas de *Conjunto* he generado dos cuestionamientos que podrían ser analizados en otros trabajos. El primero, y que mencioné en el primer capítulo, se refiere concretamente a la participación de las mujeres dentro de las instituciones y las revistas, es decir, como escritoras. En un inicio era muy poca su participación, sin embargo, es interesante que las tres últimas directoras de la revista han sido mujeres.

El otro punto a reflexionar es sobre la cantidad de nombres femeninos dentro de los colectivos, pero sólo como actrices. Como vimos en este trabajo, sí existían mujeres en otros rubros, pero la mayoría de las mujeres se dedicaban a la actuación. Con sus excepciones claro, por ejemplo Patricia Ariza, la directora colombiana del grupo La Candelaria quien colaboró con las mujeres del TEC, es una de las pocas que ha ejercido la dirección la mayor parte de su vida.

Debido a estos cuestionamientos, decidí otorgarle la relevancia que merece Haydee Santamaría porque fue una mujer ejemplar y es una gran inspiración para nuestros días. Ella ideó Casa de las Américas, fue capaz de unir Latinoamérica y nos ha posibilitado historizar nuestro teatro.

También, resalté la participación de las actrices Flora Lauten y Herminia Sánchez del Grupo Teatro Escambray. Las cubanas iniciaron sus estudios teatrales como actrices, dentro del Escambray comenzaron a habitar otras comisiones como la dirección y la escritura. Y cuando abandonaron el GTE crearon sus propios grupos, La Yaya y el Teatro Buendía de Flora Lauten y el grupo Teatro de Participación Popular de Herminia Sánchez. Con sus experiencias de vida puedo concluir que la colectividad fue un parteaguas dentro de su formación como teatreras e impulsó una transformación personal de las integrantes.

Con esta investigación reforcé una intuición que surgió de mi experiencia como actriz del colegio: la colectividad. Es una palabra muy usada, se escucha demasiado en las aulas, pero nunca antes había comprendido la magnitud de su poder. Considero que dentro de las aulas la importancia de hacer un teatro colectivo a veces se queda en la mera teoría y no se lleva a la práctica. A veces los profesores o profesoras no crean o generan un espacio donde se potencialice la participación de cada integrante, fomentan una competencia dañina y absurda desde el vocabulario hasta con sus dinámicas durante la clase, o incluso, en los montajes utilizan un discurso de “psicología inversa” para ignorar, minimizar y violentar a

actrices y actores. Creo que como estudiantes podemos transformar estos espacios, pero en ocasiones es complicado si no tenemos el apoyo de las instituciones, en este caso de la UNAM o del colegio.

Con los colectivos latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX encontré el verdadero significado de la colectividad, pero no visto en un diccionario, lo comprendí en la acción. Los colectivos aquí revisados son realmente admirables, sus trabajos muestran un compromiso social. El GTE, el TEC y la técnica del Teatro del oprimido muestran distintas maneras de abordar la colectividad, de hacer teatro, de llevar a cabo un proceso teatral.

El GTE tuvo contacto directo con el público trabajando en la región del Escambray, literalmente hablaban con las personas para saber qué temas les interesaban o eran necesarios abordar, hicieron encuestas y charlas luego de las funciones, los y las participantes tenían una misma jerarquía dentro del grupo. Lo mismo ocurrió en el TEC, cada integrante estaba en el mismo nivel, pero la colectividad se construyó luego de una reflexión hacia la dirección, comenzaron a mirar esta como una guía, como una comisión más y no como la persona que tiene todo el poder, que decide o debe explicarle el texto a las actrices y actores porque “no son capaces de entenderlo”. En la metodología boaliana la colectividad nació desde sus inicios en el Teatro Arena, pero se potencializa por la participación activa del público dentro de la obra, en el mismo hecho escénico.

Estas metodologías ofrecen distintas estrategias para integrar al público en el hecho teatral. Basándome en el análisis de sus metodologías afirmo que este teatro sí fue un teatro del pueblo y con el pueblo. Además, quiero remarcar que las inquietudes que solemos tener en nuestra práctica teatral, como la integración del público, hacerlo partícipe del hecho mismo, generar diálogo con regiones alejadas de la centralización del país, etcétera, son ideas que desde entonces ya existían, y que se vieron reforzadas por las luchas contra las dictaduras.

Antes de continuar con las conclusiones referentes a los colectivos femeninos, quisiera agregar que el trabajo de estos colectivos me hace romper un poco el encasillamiento, que a veces existe en nuestro círculo teatral, no quiero decir que todas las personas lo piensen, donde se cree que por estudiar o especializarte en un área del teatro esto te imposibilita o te limita a trabajar o desarrollarte en otras áreas. Algo que es indudable es que dentro de estas metodologías existía la idea de que cada integrante era

capaz de crear, se abrían las puertas incluso si era su primera vez escribiendo, como pasó con las mujeres cubanas del GTE. Es por ello que los colectivos fueron y son espacios donde la individualidad también se transforma.

Otra gran frase utilizada en nuestro medio es “El teatro es político”. A través del viaje que recorrí durante esta investigación, pude mirar esa frase en acción. Una de las metodologías, que para mí han sido más congruentes y mucho más claras para poder entender esa premisa es la metodología boaliana.

Fue necesario revisar los estudios del pedagogo Paulo Freire para entender ese vínculo entre lo personal y lo político. Con él descubrí que la transformación no siempre radicaba de un factor externo, la transformación nace del interior del personaje oprimido. Sus conceptos y premisas son recuperados por Augusto Boal, el fundador del Teatro del oprimido.

Antes de esta investigación miraba el Teatro del oprimido de una manera diferente, ahora puedo reconocer, que aunque el hombre que escribió y que dio nombre a este tipo de teatro fue el brasileño, él no creó o inventó la metodología. El Teatro del oprimido es producto de la liberación del pueblo brasileño y latinoamericano. Es uno de los tantos sucesos históricos que conllevó la Revolución Cubana, fue parte de la lucha contra la represión vivida por la dictadura y el constante exilio de sus practicantes.

Con el TO he logrado observar que en verdad el teatro es político, pero no sólo por rebelarse contra la dictadura, sino también porque esta misma formó parte para la construcción de su metodología.

Basándome en las premisas freirianas y boalianas comprendí que la liberación es posible siempre en colectividad y partiendo desde el sector oprimido. Es por ello que la metodología del Teatro del oprimido se convierte en una vía de transformación para las propias personas que la ejercen. Es decir, con esta metodología he logrado comprobar que su práctica transforma y libera a las personas que la ejecutan.

Probablemente me dirán que aún existen opresiones en el mundo, lo cual es cierto, sino no estaría escribiendo esto. Pero de acuerdo con Freire la liberación es un proceso constante. No significa que seamos libres luego de darnos cuenta de nuestra opresión, es ahí donde comienza el camino.

Como expliqué con anterioridad, a pesar de que estos colectivos buscaron la libertad y luchaban por una transformación de la sociedad, se olvidaron de las mujeres, las cuales también han sido oprimidas en estos escenarios combativos.

Expuse cómo en la misma Revolución Cubana existía una oposición a la participación de las mujeres como guerrilleras, hasta horas les tomó ese debate. En Colombia las mujeres de Cali comenzaron a agruparse porque los hombres se habían ido y ellas encontraron la oportunidad para hablar de la menstruación. En Brasil las mujeres del Teatro de las oprimidas comenzaron a formar grupos estables, luego de los laboratorios, porque se dieron cuenta de que los espacios exclusivos de mujeres eran seguros para trabajar sus opresiones derivadas del machismo y el sistema patriarcal. El trabajo entre mujeres fue seguro y fructífero a nivel personal y del grupo, tanto que los grupos se han extendido por todo el mundo, han creado festivales y siguen trabajando. En Argentina, las FUNAS movidas por los sucesos históricos de su presente como los encuentros feministas, la campaña Ni una menos y la lucha por la despenalización del aborto, las orillaron a juntarse para compartir su sentir como mujeres y saber cómo podían integrarse a este proceso de cambio de la lucha feminista.

La transformación comienza dentro de los propios colectivos, dentro del propio teatro. Las mujeres se han salido de la línea para trazar otras alternativas donde ellas sean incluidas y donde no tenga que existir la pena o el pudor para hablar de la menstruación, del embarazo, de los partos, del amor o de cualquier otro tema. En sus metodologías el principal objetivo es poder de-construirse, despojarse de los estereotipos aprendidos, trabajar la introyección del opresor que nos ha hecho creer que todos esos temas que nos preocupan no tienen validez.

El colectivo teatral debe ser un espacio realmente horizontal, un espacio donde el machismo y la violencia hacia la mujer, de cualquier tipo, no tengan cabida. Mientras eso sucede, nosotras las mujeres oprimidas no nos podemos quedar sentadas a esperar, además, como sector oprimido está en nuestras manos nuestra liberación del sistema patriarcal en el que vivimos. Cuando gritamos en las calles que la revolución será feminista o no será, no es un simple eslogan del movimiento, es una frase real, no puede existir una verdadera transformación sin nosotras.

Personalmente desconocía el grupo colombiano de Teatro Máscara de Cali, es más, desconocía muchos nombres de mujeres del teatro. Al darme cuenta de esto me sentí muy triste y enojada conmigo misma, pues sabía quién era Enrique Buenaventura, Augusto Boal o Bertolt Brecht, ya que todos estaban en el plan de estudios de mi carrera, pero no sabía de la existencia de Lucy Bolaños, Flora Lauten, Herminia Sánchez, Gilda Hernández, Patricia Ariza o Cecilia Thumin. Y de una forma u otra ellas también son parte de las metodologías, aunque alguien las haya nombrado o les haya dado consistencia, las mujeres también hicieron posible su desarrollo.

Esto me abre a nuevos cuestionamientos, como por ejemplo, ¿quién está detrás de los nombres que siempre estudiamos dentro del plan de estudios? ¿Qué historias se entrecruzan con los “grandes del Teatro”? ¿Qué nombres de mujeres no son tomados en cuenta para hablar de una idea, de una metodología o de una propuesta escénica? ¿Qué nombres de mujeres están ocultos, pero han contribuido a un proceso teatral? Por ello creo que el plan de estudios del colegio podría repensarse desde una perspectiva feminista, mirando qué personajes estamos estudiando, desde dónde estamos dialogando, podríamos incluso construir una materia de Teatro de mujeres, donde revisemos a todas esas teóricas de las cuáles sabemos muy poco o aún no las conocemos, inspirarnos de ellas y revisar qué pensaban, qué querían o qué proponían, ya sea desde actrices, directoras, dramaturgas, escenógrafas, productoras, etcétera. Sería un trabajo reconfortante poder tenerlas presentes, darles vida a través de una lectura y un espacio en nuestras aulas.

Desconozco si otras personas de mi generación fueron más curiosas y se encontraron con estos nombres antes que yo. Sin embargo, yo no accedí a ellos con tanta facilidad durante la búsqueda, muchas veces sólo se mencionaban sus nombres y una pequeña línea de quienes eran, tuve que acceder a otras fuentes. De las mujeres que hablé fue de las que encontré más información, pero hay muchos nombres, que valdrían la pena ser revisados, a los cuales no les di seguimiento por la poca información y sobre todo por el factor del tiempo para la realización de este trabajo.

Antes de elegir este tema de investigación desconocía que la idea de crear un teatro de mujeres ya existía, y que precisamente es en esta época del siglo XX cuando ellas intensifican sus trabajos dentro del teatro, por dos razones principales: por el trabajo en colectivo y porque las ideas feministas las habían influenciado. El pasado siglo se

caracterizó por luchas, guerras y movimientos donde las mujeres dieron pasos agigantados, pero el presente siglo debe ser escrito con otra tinta, cada día tenemos la posibilidad de escribir una historia diferente.

He nombrado a las mujeres del colectivo Teatro La Máscara de Cali como algunas de las ancestras de nuestra historia teatral. Cuando ellas crean un espacio único de mujeres para poder abordar lo que a ellas les sucedía dentro de aquellos días, se convierten en protagonistas de su lucha. De igual forma el colectivo de Virando a Mesa, que iniciaron las profesoras brasileñas junto con Bárbara Santos, fue uno de los tantos espacios que las mujeres fueron creando a pesar de no denominarse , para aquel entonces, feministas.

Con estos colectivos he reforzado el importante valor que tienen los espacios únicos de mujeres. Existe un extraño pensamiento que cuestiona a estos espacios creyendo que son lugares donde se promueve el odio hacia los hombres, que se les paga con la misma moneda y se les excluye. Sin embargo, luego de haber hecho una revisión a estos colectivos concluyo que estos lugares son necesarios en nuestro presente dentro del teatro.

La congruencia del teatro debe corresponder con su quehacer. Los espacios de mujeres dentro del teatro sirven para la creación, pero sobre todo para la auto-transformación de las integrantes. De esta forma creamos una verdadera transformación social desde nuestras relaciones internas, o sea desde el mismo proceso teatral.

El Teatro de las oprimidas es una metodología que ofrece las herramientas para la liberación de las mujeres. En sus grupos, como mencioné en el tercer capítulo, las mujeres pueden hacer teatro en un espacio seguro, libre de machismo y violencias. En comunión las mujeres logran mirarse en el reflejo de la otra y así, paso a paso, comienza su propia auto-liberación. Además, es muy importante reconocer que por el simple hecho de tener un espacio para hablar de sus opresiones las mujeres ya han comenzado ese proceso.

Asimismo, con la colectividad de mujeres dentro del teatro pude mirar la conexión, y relevancia en el proceso de cambio, entre lo íntimo y lo público. En estos colectivos se habla del amor, de las familias, del trabajo, del hogar, del querer ser madre o no, de la violencia que muchas mujeres viven durante sus partos, se habla de lo privado, de cómo cada mujer ha sido agredida en diferentes sectores y momentos de su vida. La validez radica en que estas problemáticas las viven más mujeres y no sólo una.

Con los testimonios de los laboratorios de la Red Ma(g)dalena Internacional he logrado corroborar que la metodología boaliana es un método que trabaja con las opresiones del propio cuerpo de la ejecutante para que ella misma se libere y que la colectividad le da un soporte y una contención para que esto se logre. El colectivo es también un acompañamiento en la liberación.

Algo que noté en los colectivos de mujeres es cómo su organización también se ve influenciada por otros factores, como por ejemplo el hecho de ser madres. Es interesante que tanto en el grupo de Teatro Máscara de Cali, en *Virando a Mesa* y también con las FUNAS, las mujeres asistían a los ensayos con sus propias hijas y fue así como poco a poco ellas también se fueron integrando a los colectivos. Creo que en otros trabajos sería pertinente mirar cómo la maternidad se ha vinculado con algunas actrices o directoras.

También su organización toma en consideración otro aspecto, que al menos yo nunca antes había visto o había escuchado de un colectivo teatral, hablo de la alimentación. Con las FUNAS explicamos toda la organización previa a una acción, ellas consideran todo, consideran la cantidad de mujeres que son veganas, vegetarianas o celíacas, preguntan si son alérgicas a algún alimento, pues como vimos al final de cada eclipse se reunían para comer. En el viaje al ENM las mujeres también tomaron en consideración la seguridad de todas. En ese grupo existe un auto-cuidado y un cuidado de las compañeras que debería ser retomado en otros grupos de teatro, incluso si no son solo de mujeres.

Es innegable el amor que existe por parte de las FUNAS hacia su colectivo, se cuidan entre ellas y le dan un peso importante al espacio donde se reúnen y a todo lo que esto conlleva.

Las argentinas son el ejemplo de que se puede trabajar en un colectivo mixto y al mismo tiempo militar en uno sólo de mujeres. Ellas siguen siendo miembros del colectivo Fin de UN mundo, y los hombres que forman parte de este han comprendido y respetado su decisión de reunirse, charlar y crear sus propias acciones, pues las necesitan.

Con las metodologías de estos grupos destaca algo que ha sido mi objetivo central de esta tesis, y que he podido comprobar luego de un estudio y acercamiento a estos grupos. La participación de las mujeres fue fundamental para la creación del *teatro de la liberación* de la segunda mitad del siglo XX. Y precisamente, dentro de sus aportaciones se encuentra la colectividad de mujeres como un proceso político y transformador.

El teatro es político siempre y cuando sea congruente con su quehacer, entendiendo que no sólo se refiere a lo que se dice o se hace arriba del escenario, la política también se encuentra detrás del telón. Estas mujeres han construido nuevas maneras de hacer teatro y distintos caminos que nos permiten crear.

Como dije, las mujeres no vamos a esperar a que un buen día los compañeros nos dejen de acosar, o que el profesor se dé cuenta de que sus chistes son machistas y que las miradas también lastiman. Es momento de reunirnos, encontrarnos y hablar de nuestros procesos teatrales, de crear nuestros propios espacios dentro del teatro, arriba del escenario y abajo de este. Es nuestra oportunidad para decir lo que nos hemos callado en las aulas o de todo lo que hemos aguantado en los ensayos, los comentarios que también hieren y son violentos, las burlas de los compañeros, todas esas violencias que las autoridades nos han dicho que son exageraciones.

Finalmente quiero agregar cómo este proceso ha sido para mí, cómo me ha transformado luego de entrar al mundo de estos colectivos. Siempre he escuchado que el proceso de titulación no es bastante sencillo, y es verdad, hay muchos factores que influyen en este, entre ellos el paro de la FFyL, el cual sólo se levantó por la situación sanitaria de COVID-19, y sí, también la pandemia que generó un estancamiento en los procesos de titulación. Sin embargo, creo que he podido llegar hasta acá gracias al trabajo de estas mujeres, cada vez que leía sus historias y todo lo que hacían me hacía sentir inspirada por ellas. Aunque estuviera sola frente a mi monitor, escribiendo o leyendo para este trabajo, siempre me sentí acompañada por estas mujeres guerreras.

Desde que inicié la licenciatura tenía muchos pensamientos e intuiciones sobre la violencia hacia las mujeres en el teatro, trataba de descifrar un camino, un algo, y no lo voy a negar, también muchas veces creí que estaba exagerando, que yo veía violencia en todos lados, pero, ¿por qué me afectaba tanto? ¿Por qué no podía dejarlo pasar? Creo que soy muy afortunada por poder cerrar este ciclo con un tema que siempre me movió durante los cuatro años de la carrera. Ahora, al terminar este trabajo sé que nunca estuve “loca”, que nunca estuve exagerando y que todo lo que he sentido es válido.

BIBLIOGRAFÍA

- AARAO, Daniel, Ridenti Marcelo y Patto Rodrigo. *A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964*. Río de Janeiro, Zahar, 2014.
- ABELLAN, Joan. *Boal conta Boal*. Barcelona, Institut del Teatre, 2001.
- BARAÚNA, Tania y Motos, Tomás. “La práctica del teatro Foro de Augusto Boal. El caso de “Marias do Brasil””. *Creatividad y Sociedad*, 14 (2009): n.pg. Web 5 Dic. 2019.
- BOAL, Augusto. *El arcoíris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- CACHO, Lydia. *#EllosHablan. Testimonios de hombres, la relación con sus padres, el machismo y la violencia*. Ciudad de México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- CARAM, Tania. “Mujer y poder en Cuba.” *La gobernabilidad en América Latina. Balance reciente y tendencias a futuro*. FLACSO, 2005. Web. 14 jul. 2020.
- CASTILLO, Marisol y Chabaud, Jaime. “Teatro comunitario campesino. El caso Mulato Teatro”, *Conjunto 194-195°*, enero- junio, 25-30.
- CASTRO, Fidel. *La Historia me absolverá*. Santiago de Cuba, 1953. Web. 19 sept. 2019.
- CELEDÓN, Pedro. “Teatro, espacio público y nuevos movimientos sociales en Chile”, *Conjunto 194-195°*, enero- junio, 8-11.
- CENTENERA, Mar. “Cuatro años de Ni Una Menos, el movimiento que rompió el silencio de las argentinas.” *El país*, 4 Jun. 2019. Web. 14 Dic. 2019.
- _____ Colectivo Fin de UN Mundo *Facebook*, 2012. Web. 18 Dic. 2019.
- _____ “Cómo surgió y se desarrolló la Casa de las Américas”. *Casa de las Américas*. Web. 9 my. 2020.
- _____ “Cronología”. *Casa de las Américas*. Web. 9 my.2020
- DE MARINIS, Pablo, editor. “Deconstrucción de la sociología. Una tentativa metodológica.” *Exploraciones En Teoría Social: Ensayos De Imaginación Metodológica*, por Daniel

Alvaro et al., CLACSO, Argentina, 2019, 69–88. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctvt6rk7w.5. Web. 14 jul. 2020.

_____”Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, 25 de noviembre”. ONU. Web. 14 Dic. 2019.

DÍAZ, Natalia. “Las mujeres entraron a la escena Caleña”, *El Tiempo*, 28 Feb. 1996, Web 1 oct. 2019.

_____“Dirección de Teatro”. *Casa de las Américas*. Web 18 sept. 2019

DOMÉNICI, Mauricio comp. *La creación colectiva y la utopía insurreccional*. Cali, Colombia, Programa Editorial Universidad del Valle, 2018.

DUTRA, André. *A criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), sua inserção e fusão com o Grupo Arena da cidade de São Paulo: conflitos e contradições*. São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2017. Web. 27 nov. 2019.

_____“El proyecto”, *The Magdalena Project*. Web.11 Dic. 2019

_____“El teatro en Chile, Colombia, Uruguay y México”, *Conjunto 7°*, abril-junio 1968, 8-25.

ESPINOSA, Carlos. “Una teatrista cubana en la patria de Sandino”, *Conjunto 48°*, abril-junio 1981, 120-123.

ESQUIVEL, Catalina. “Teatro La Candelaria: Rasgos de una Dramaturgia Nacional.” *Universidad Autónoma de Barcelona*, 2010. Web. 20 sept. 2019.

FABELO, José Ramón y López, Ana Lucero. “Cecilia cuenta a Boal. Entrevista de La Fuente a Cecilia Boal”, *La Fuente*, Cholula, Puebla, 2014. Web. 21 my. 2020.

FORNET, Jorge. *Casa de las Américas 1959-2009. La Habana*, Casa de las Américas, 2011.

FREIRE, Paulo. *El grito manso*. México, Siglo XXI, 2010.

FREIRE, Paulo. *La educación como práctica de la libertad*. México, Siglo XXI, 2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. México, Siglo XXI 2ª ed., 2005.

_____“Fuerza colectiva”, *Red Magdalena Internacional*, 2011. Web. 18 Dic. 2019.

- FUNAS, *Fundamentación de Jugemos en el bosque*, Buenos Aires, 2018.
- GARBEY, Marilyn, “Flora Lauten. De la estirpe Buendía”, *La Jiribilla*, Cuba, 2017. Web 31 sept. 2019.
- GARGALLO, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. Ciudad de México, UACM 2ª ed., 2006.
- GARZÓN, Baltasar. *Operación Cóndor. 40 años después*. Buenos Aires, Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos (CI-PDH), 2016.
- GARZÓN, Francisco comp. *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva* Ciudad de La Habana, Cuba, Centro de investigaciones literarias: Casa de las Américas, 1978.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XX, 2003.
- _____ *Glosario de género*, México, INMUJERES 1ª ed., 2017. Web 14 Dic. 2019
- _____ *Glosario de términos sobre violencia contra la mujer*, INMUJERES. Web. 14 Dic. 2019
- _____ “Glossário”, *Centro de Teatro do oprimido*. Web.24 oct. 2019.
- GUTIÉRREZ, Sonia (ed.). *Teatro popular y cambio social en América Latina. Panorama de una experiencia*. Editorial Universitaria Centroamericana, 1979.
- HEINZ, Gerhardt. “Paulo Freire (1921-1997)”, *Perspectivas*, vol. XXIII, 1993, 463-484. Web 12 oct. 2019.
- _____ “Historia”, *Abuelas de Plaza de Mayo*. 24 mzo. 1980. Web. 20 my. 2020.
- _____ “History & Vision”, *Me Too Movement*. Web. 30 mzo. 2020
- HUGUET, Montserrat. “El proceso de descolonización y los nuevos protagonistas.” *El mundo contemporáneo: Historia y problemas*. Biblos: Buenos Aires, 2001. 697-746.
- KRIEGER, Peter. “La deconstrucción de Jacques Derrida.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 2004, 179-188. Web. 13 jul. 2020.

- _____ “La Casa”. *Casa de las Américas*, Web 18 sept. 2019
- _____ “La historia de las Madres”. *Asociación Madres de Plaza de Mayo*. Web. 20 my. 2020.
- LAMRANI, Salim. “Mujeres en Cuba: la Revolución emancipadora.” *América Latina en movimiento* 23 ago. 2015. Web 18 sept. 2019.
- LAMUS, Marina. “Del texto colectivo al individual”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 40.64 (2003): 106-108. Web 25 sept. 2019
- LARRAÍN, Javier. “Cuba. Las mujeres en el Asalto al Cuartel Moncada / ¡Haydée Santamaría Cuadrado!», gritó el alguacil.” *Resumen Latinoamericano*, 27 de julio 2019 Web. 24 sept. 2019.
- _____ “Las mujeres en la Revolución Cubana”. *Público*. 27 nov. 2016. Web. 18 sept. 2019.
- LIMA, Lioman. “Revolución cubana: cuáles fueron las causas del levantamiento con el que Fidel Castro cambió Cuba en 1959.” *BBC News Mundo*, 2018. Web 14 jul. 2020.
- MUGUERCIA, Magaly. “Aires de ópera”, *Historia del Teatro Latinoamericano*, CELCIT, Buenos Aires, 2018. Web. 8 de ag. 2018.
- MUGUERCIA, Magaly. “Sainete, ¿estás ahí?”, *Historia del Teatro Latinoamericano*, CELCIT, Buenos Aires, 2018. Web 22 de ag. 2018
- MUGUERCIA, Magaly. “Zarzuelas y revistas”, *Historia del Teatro Latinoamericano*, CELCIT, Buenos Aires, 2018. Web 15 de ag. 2018.
- MANSUR, Nara y Hecheverría, Habey. "Cuba 1959-2008." *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007) tomo 5 Cuba*. Buenos Aires: CELCIT, 2016. 4-8.
- MARTÍNEZ, Alma. “Interview with Lucy Bolaños”, *Hemispheric Institute*, Cali, 1999. Web. 24 mzo. 2019.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Liliana. *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. Ciudad de México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2006.
- MARTÍNEZ TABARES, Vivian, “Teatro el galpón”, *Enciclopedia Latinoamericana*, 2017. Web. 31 sept. 2019.

- MARTÍNEZ TABARES, Vivian, “Teatro experimental de Cali”, *Enciclopedia Latinoamericana*, 2017. Web. 31 sept. 2019.
- MONDRAGÓN, Rafael. *Un arte radical de la lectura. Constelaciones de la Filología Latinoamericana*. Ciudad de México, UNAM, 2019.
- MOTOS, Tomás. “Teatro del Oprimido de Augusto Boal”, *Ñaque. Expresión Comunicación Educación* °59, junio-agosto 2009, 6-17. Web. 14 my. 2020.
- NÁJAR, Alberto “A Susana Chávez "la mataron por ser mujer"”, *BBC*, 13 enero 2011. Web. 14 Dic.2019.
- _____“Nelson Rodrigues”. *Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo, 2019. Web 2 de nov. 2019.
- OBREGÓN, Osvaldo. “Apuntes sobre el teatro latinoamericano en Francia”. *Parcourir les collections*, 1983, 17-45. Web 28 en. 2019.
- ORIHUELA, Roberto. *Historia del frente infantil del grupo Teatro Escambray*. La Habana, Cuba, UNIÓN, 1978.
- PETIT, Anne. “Teatro y sociedad en Cuba: El Grupo Teatro Escambray.” *Latin American Theatre Review*, 1 sept. 1978, 71-76. Web 19 sept. 2019.
- PIANCA, Marina. “El teatro cubano en la década del ochenta: Nuevas propuestas, nuevas promociones.” *Latin American Theatre Review*, 1 sept.1990, 121-133. Web 25 sept. 2019.
- PIANCA, Marina. *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental (1959-1989)*. Minneapolis Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.
- PRIETO, Juan Ignacio. “La revolución teatral soviética”, *Las Puertas del Drama* °48, 2017. Recuperado del sitio *El Kiosco teatral*. Web 13 my. 2020.
- RAMÍREZ-CANCIO, Marlene. “Conversación con Pilar Restrepo (1998)”, *Hemispheric Institute*. Web. 25 jun. 2020.
- _____“Red Magdalena”, *Red Magdalena Internacional* Web. 11 Dic. 2019.

- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do brasil*. São Paulo, Global Editora 1ª ed. Digital, 2014.
- RÍO, Eduardo del. *Marx para principiantes*. Buenos Aires, Era Naciente 1º ed. 4º reimp., 2004.
- RIVERA DE JESÚS, Noemí. “La participación de las mujeres en la Revolución Cubana 1956-1959”. *Dianelt*, 2017, 713-726. Web 20 sept. 2019.
- RIZK, Beatriz. *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*. México, Grupo editorial gaceta, 1991.
- ROCA, Hugo. “José Pablo Moncayo y la Mulata incomprendida”. *Pro ópera en Scribd*, 22 dic. 2017, Web. 11sept. 2019
- RODRÍGUEZ, Cinthia. *América Latina en la segunda mitad del siglo XX*. Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 2013.
- RUBIO, Miguel. “El teatro y nuestra América”, *Cena* n.13, 2013. Web. 27 de enero 2020.
- _____ “Sábato Magaldi”. *Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo, 2018. Web 2 de nov. 2019.
- SANTOS, Bárbara. “Nosotras las Magdalenas.” *Red Magdalena Internacional*, 2015. Web 6 Dic. 2019.
- SANTOS, Bárbara. *Teatro del Oprimido Raíces y Alas. Una teoría de la praxis*. Barcelona, KURINGA, 2017.
- SANTOS, Bárbara. “The mirror space”. *Red Magdalena Internacional*, 2010. Web 6 Dic. 2019.
- SANTOS, Valmir, “Teatro de Arena”, *Enciclopedia Latinoamericana*, 2017. Web. 18 oct. 2019.
- _____ “Separación de hombres y mujeres”. *Sistema de Transporte Colectivo. Metro-CDMX, 2011*. Web 10 Dic. 2019.
- SLAGTER, Diego, realizador. *Salvador Allende y el golpe de Estado de 1973*. Youtube, subido por Télam, 11 de mayo de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=ZHST-z3_COM . Web 13 jul. 2020.

SMITH, Neil. “¿Fue realmente María Magdalena una prostituta redimida por Jesucristo? La película que busca cambiar esa imagen” *BBC*, 13 mzo.2018. Web 11 Dic. 2019.

_____ “Sobre o CTO”. *Centro de Teatro do oprimido*. Web.24 oct. 2019.

_____ “Solicitud de Ley Integral contra la Violencia de Género en Cuba”. *Negra cubana tenía que ser*.21 nov. 2019. Web 6 dic. 2019.

SPYCHAJ, Magdalena. “El teatro del oprimido/a desde un enfoque de género. Dos casos de estudio: Madalena -Teatro das Oprimidas y Grupo Marias do Brasil.” Diss Universidad de Granada, 2014. *Red Magdalena Internacional*. Web. 6 Dic. 2019.

THOMAS, Hugh. “Cuba: La revolución y sus raíces históricas.” *Estudios internacionales*, 4(16), 126-157. Web. 15 jul. 2020, www.jstor.org/stable/41390716

VERSÉNYI, Adam. *El teatro en América Latina*. Gran Bretaña, University Press, Cambridge, 1996.

VIANA, Zelito, director. *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido*. Participaciones de Aderbal Freire-Filho, Augusto Boal, Bárbara Santos, Cecília Boal, Chico Buarque, Ferreira Gullar, Edu Lobo, 2010. *YouTube*, subido por Rafael Campos, 7 de junio de 2017, www.youtube.com/watch?v=IL3-Wc305Gg. Web 29 nov. 2019.

Entrevistas:

Entrevista personal. Entrevista a Eva, miembro de las FUNAS, 22 oct. 2018.

ANEXOS

Anexo A. Nosotras, las Magdalenas⁷⁴

Bárbara Santos

2015

Nosotras, sin pretensión, nos juntamos en 2010 en un Laboratorio Teatral para investigar si sería más fácil hablar de nuestros silencios solo entre mujeres. Ahí, nuestras voces sonaron mejor. Fue increíble la experiencia de hablar fuerte y suave a la vez y escuchar la propia voz a través de las historias de las demás. Enfrentar el silencio en colectivo tenía más sentido.

El fuerte interés por la experiencia inicial, sus resultados y descubrimientos fueron el impulso necesario para avanzar: Brasil, Guinea Bissau, Mozambique. No había como volver hacia atrás. Nosotras cruzamos fronteras y nos acercamos a otras que multiplicaran y transformaran nuestra imagen. Nosotras nos tornamos muchas más: Alemania, Austria, Italia, Portugal, Francia, Suiza, Cataluña, País Vasco, Argentina, Uruguay, Bolivia, Guatemala, Colombia, Nicaragua, Hungría, Polonia, Nepal, India...

Nosotras creamos espacios para compartir y nos transformamos en una Red Internacional, para ampliar el volumen de nuestras voces, la visibilidad de nuestra lucha y la posibilidad de actuar de forma articulada. Para profundizar, hicimos encuentros y seminarios internacionales en Río de Janeiro, Berlín, Buenos Aires, La Paz, Matagalpa y Barcelona. Nosotras nos miramos unas a las otras y nos preguntamos por qué y para qué seguir adelante... juntas!

Entendemos que es fundamental mantener un espacio de empoderamiento de mujeres comprometidas con la lucha política para superación de injusticias. Elegimos el Teatro del Oprimido como método referente y lo desarrollamos como Teatro de las Oprimidas con el compromiso de una continua investigación estética.

Nosotras estamos involucradas en colectivos con actuación local y en articulación con organizaciones y movimientos sociales. Somos múltiples y diversas. Nosotras somos

⁷⁴ El escrito fue recuperado de la página oficial de la red, *Red Magdalena Internacional*, consultada el 6 de diciembre de 2019.

un movimiento de mujeres artistas-activistas que luchan, a través de su expresión artística, por la superación de las opresiones provocadas por el capitalismo y el patriarcado.

En esa trayectoria tejimos con hilos de amor el sueño de hacer un Festival. Nuestras compañeras, las Magdalenas Puerto Madryn, tomaron la punta del hilo para hacer concreto nuestro sueño común. Del 15 hasta 20 de Septiembre de 2015, en un ambiente de profundas descubrimientos, realizamos el Primer Festival Ma(g)dalena Internacional con obras de Teatro Periodístico, obras de Teatro Foro, performances e intervenciones en espacio público. Para el 25 de Noviembre de 2015, cada colectivo Ma(g)lena tiene el compromiso de hacer una intervención pública para el fin de la violencia contra las mujeres. Emocionadas empezamos el Festival y más empoderadas lo cerramos.

En Septiembre de 2017, en Berlín, sucederá el 2do Festival Ma(g)dalena Internacional, organizado por el grupo Madalena Berlín.

Adelante Ma(g)dalenas!

Anexo B. El espacio del espejo⁷⁵

Bárbara Santos

Mayo, 2010

Con cierta frecuencia, los espacios otorgados a las mujeres son relacionados con el trabajo y con la obligación de mantenerlos “presentables”, “deseados”, “aceptables” siguiendo patrones sociales. Tradicionalmente, las mujeres se reunían en las cocinas para preparar las comidas familiares; en los salones de belleza para satisfacer expectativas y necesidades; en los parques para cuidar a las niñas y niños mientras estos juegan; sobre las orillas del río para lavar la ropa; en ceremonias pre-maritales o ritos de transición en la adolescencia y otras reuniones similares, dependiendo de la clase social y la región del planeta donde viven.

En estos lugares, ellas se permiten hablar sobre temas específicos y ratificar las “cosas de mujeres” culturales. A pesar de que estas reuniones facilitan el intercambio de ideas sobre aflicciones o insatisfacciones, no necesariamente transformándose en sitios rebeldes, al contrario, usualmente ratificando costumbres y opresiones.

En los salones de belleza, las mujeres se preparan para una competencia social. En las cocinas, a pesar de quejarse de la carencia del apoyo recibido por parte de los esposos, las mujeres únicamente introducen a sus hijas al arte culinario y no a sus hijos. Para muchas, la cocina es como un espacio sagrado, una tierra libre de hombres, representando tanto un sitio para el conocimiento, creatividad y talento, como una prisión.

En los parques, cuidando a los niños, las mujeres se quejan de la sobrecarga del trabajo, relacionando a los hijos e hijas y la falta de división de tareas con la pareja, pero si ellas necesitan hacer algo más, delegarían a sus hijos a otra mujer. Lo mismo ocurre con la ropa o con el cuidado de la casa, si no hubiera suficientes recursos económicos para electrodomésticos o aparatos de limpieza, las tareas serían asignadas a otra mujer. En Guinea-Bissau cuando preguntamos a las participantes como negociaban el tiempo libre

⁷⁵ El texto original fue recuperado de la página oficial de la red, *Red Magdalena Internacional*, consultada el día 6 de diciembre del 2019. Esta es una traducción propia a partir del texto en inglés de Chiara Rimoldi. También en la página oficial se encuentra el texto original en portugués.

fuera de casa para tomar el taller de Teatro del oprimido, las mujeres respondieron que las hijas mayores eran las encargadas de sus tareas.

En Sudán, un practicante del Teatro del oprimido relató que él no quería la circuncisión de su hija- mutilación femenina, extracción del clítoris, en el mismo caso, los labios vaginales- en una ceremonia tradicional. Él dijo, que su madre llevó a la niña a la ceremonia tomando ventaja de su ausencia en casa. Las mujeres mayores mantienen viva esta tradición.

En Guinea Bissau, fuimos parte de la “ceremonia de paridas”, un ritual entre lo sagrado y lo profano donde sólo las mujeres-madres eran permitidas. La invitación fue un honor especial, una manera de mostrar confianza y admiración. Por un lado, el ritual reafirma el poder de la maternidad, por el otro, excluyen a las mujeres que no pueden tener hijos, no sólo de la ceremonia, sino también de muchos *Tabancas* (pueblos tradicionales) de la comunidad.

Estos espacios particulares de mujeres son contradictorios. De una manera reafirman opresiones y, de otra, son territorios femeninos. En estos espacios reales, durante un lapso de tiempo, son creados los territorios socioculturales de breve “independencia”, trabajando como trampas para el reforzamiento y “naturalización” de la opresión.

A pesar de los innegables avances de las mujeres en la creación de territorios de contestación y lucha, durante el pasado siglo, gracias a quienes han garantizado la conquista de los derechos y división de roles de poder. Todavía, en todo el mundo, miles de mujeres son víctimas de violencia doméstica, social, física y emocional, y muchas veces, cargan la vergüenza o responsabilidad de estas tragedias. Una situación que, de un modo, inhibe a una mujer para compartir sus historias y buscar alternativas, y de otro, la aísla y promueve la continuidad de indeseables actitudes. Más adelante, se dificulta la percepción de que lo que está pasando en estas, tampoco es particular o natural.

Y ¿por qué seguimos repitiendo comportamientos indeseables? ¿Por qué decimos sí cuando el deseo, la experiencia y la lógica nos dice no? ¿Por qué actuamos reiterando el estándar cuando este no nos interesa más? ¿Por qué en nuestra vida cotidiana no terminamos con el reforzamiento de la “naturalización” o “feminización” de algunas funciones sociales? ¿Por qué nuestro inconsciente no aparta la vista de esas ideas y las sigue reflejando y reforzando en nuestra acción social?

Podemos admitir muchas cosas a nosotros/as mismas frente al espejo. La cuestión surgió del Laboratorio Magdalena- una experiencia escénica innovadora basada en las técnicas del Teatro del Oprimido enfocada en las opresiones específicas contra la mujer: ¿Podría ser posible para una mujer estar en el espejo de otra? ¿Mirando dentro de otras mujeres podemos ver nuestros propios ojos, entendiendo lo que otras dicen podemos entendernos a nosotras mismas?

En el camino de Madalena, intentamos crear espacios para investigar y compartir sitios donde la vergüenza, la culpa y la competencia son desarmadas – afectiva, estética e históricamente – y, cuando la verdad es construida, permite una apertura para las confesiones. Por esta razón, la importancia de formar un espacio únicamente por mujeres, por la re-creación del poder territorial femenino, donde la debilidad, inseguridad, errores, temores, tanto como potenciales, sueños y descubrimientos son compartidos.

Las experiencias han delineado la eficiencia de la estrategia. Una gran parte de las participantes informan que se sienten más cómodas al decir sus historias cuando notan que son como ecos de otras historias de mujeres. Esto crea un poderoso y vital proceso de identificación: escuchando sus propias palabras en la voz de otra, por la percepción de ella misma en la otra identidad, por la autoimagen, por la extraña pintura y por el re-encuentro del sueño olvidado en el poema de la otra. Una proximidad que facilita la comprensión colectiva de la complejidad emocional y de los contextos sociales que contienen y definen estas opresiones y que dan fortaleza para enfrentar los retos dados.

Por cada grupo, en cada laboratorio desarrollado, emerge la identificación de las participantes de las distintas experiencias. En el Noreste y Sureste de Brasil, en Guinea Bissau y Mozambique, incluso si se dividen en abismos sociales, culturales, religiosos y económicos, las opresiones son ecos de las otras.

La creación de territorios femeninos promovió la conexión con algo ancestral que ayudó a abrir las puertas cerradas de las borrosas identidades, asfixiadas por la imposición de modelos autoritarios e inflexibles. Un periodo de tiempo para poder mirarnos (Yo-Nosotras) e investigar imágenes, contradicciones y concesiones. Un espacio de comprensión y, al mismo tiempo de crítica, donde desvistamos la ropa de víctima y nos asumamos como oprimidas buscando la transformación.

Anexo C. The mirror space⁷⁶

Bárbara Santos

2010, May

With a certain frequency, the places given to women are related to work and to an obligation to be or maintain “presentable”, “desirable” and “acceptable” following certain social patterns. Traditionally, women met in the kitchens to prepare food for family reunions; in the beauty saloons to satisfy expectations and needs; in the squares to look after children while they are playing; on the river banks to wash clothes; in pre-marital ceremonies or in adolescent rites of passage and in similar other gatherings, depending from the social class and the region of the planet where they live.

In these spaces, they are allowed to talk about specific issues and ratify the culture of “woman things”. Despite these gatherings facilitating the exchange of ideas about afflictions and dissatisfactions, not necessarily transform themselves into rebellious sites, on the contrary, usually ratify costumes and oppressions.

In the beauty saloons, women get ready for a socially carved competition. In the kitchens, despite complaining from the lack of support received from the husbands, women only introduce their daughters to the culinary art and not their sons. For many, the kitchen is a sort of sacred space, a free men land, representing as much a site for knowledge, creativity and talent, than a prison.

In the squares, looking after kids, women complain about the work overload related to the children and the lack of job division tasks within the couple but, if they need to do something else, they delegate their kids to another woman. Same thing is done for the clothes or the house keeping, if there are not enough financial resources for electro domestics or a cleaner, the tasks will be given to another woman. In Guinea- Bissau, when we asked to the participants how they negotiated with their husbands the time spent outside the house to take part of Theatre of the Oppressed qualification, women would reply that the older daughters were taking care of their tasks.

In Sudan, a practitioner of the Theatre of Oppressed reported that he didn't want his daughter to be circumcised – female mutilation, removal of the clitoris and, in same case, of

⁷⁶ El texto en inglés traducido por Chiara Rimoldi, también recuperado de la página oficial.

the vaginal lips – in a traditional ceremony. He said, that his mother took the child to the ceremony, taking advantage of his absence from the house. The older women maintain this tradition alive.

In Guinea Bissau, we took part of the “ceremony of paridas”, a ritual between the sacred and the profane where only women-mother is allowed. The invitation was a special honour, a way to demonstrate confidence and admiration. On one hand, the ritual ratifies the power of motherhood, on the other, excludes women who are not able to have children, not only from the ceremony, but in many Tabancas (traditional villages) from the community.

These particular women spaces are contradictory. In a way they ratify oppressions and, in another, are female territories. In these real spaces, during a time laps, socio-cultural territories of brief “independency” are created, working as traps for the ratification and the “naturalisation” of oppression.

Despite the undeniable advances of women in the creation of territories of contestation and battle, during the last century, thanks to whom have been guarantee the conquest of rights and the division of power roles. Still, across the world, thousand of women are victims of domestic and social violence, physical and emotional, and, many times, they carry the shame and the blame for these tragedies. A situation that, in one hand, inhibits a woman to share her stories and look for alternatives and, on another, isolate her and promotes the continuity of undesirable behaviours. Further on, it difficult the perception that what is happening to any of them, neither is particular or natural.

And why do we keep repeating undesirable behaviours? Why do we say “yes” when the desire, the experience and the logic tells us not to? Why do we act re-affirming the standard when it doesn’t interest us anymore? Why in our daily life we end up strengthening the “naturalization” or “feminization” of some social functions? Why the images glued to our unconsciousness keep reflecting and strengthen themselves in our social act?

Many things we can only admit to ourselves in front of the mirror. The question raised by the Madalena Laboratory – an innovative scenic experience based on Theatre of the Oppressed techniques focused on the specificities of oppression against woman – is: Would it be possible for a woman to be the mirror of another? By looking into others

women we can see our own eyes, by understanding what others are saying can we understand ourselves?

In the Madalena's path, we try to create spaces for research and sharing, sites where shame, blame and competition are taken apart – affective, aesthetic and historically – and, when the trust is built, is allowed an opening even for confessions. For this reason, the importance of a space formed only by women, for the re-creation of a female power territory, where weakness, insecurity, mistakes and fears, as much as potentials, dreams and discoveries are shared.

The experiences have outlined the efficiency of the strategy. A big part of the participants reports that they feel more comfortable to tell their stories when they perceived that were like echoes of other women stories. This creates a powerful and vital process of identification: by listening to their own words in some one else's voice, by the perception of herself in the other identity defining, by the self imaging, by the strange point and by the re-encounter of the forgotten dream in the poem of another. A proximity that facilitates the collective comprehension of the emotional complexity and of the social contexts that contains and defines this oppressions and that give strength to face the given challenges.

For every particular group, in every laboratory developed, what emerges is the strength of the identification between the participants of the different experiences. In the North East and South East of Brazil, in Guinea Bissau and Mozambique, even if divided by social, cultural, religious and economic abysses, the oppressions are echoes of each others.

The creation of female territories promoted the link with something ancestral that helped to open closed doors of obscured identities, suffocated by the imposition of authoritarian and inflexible models. A time frame to be able to look at us (I-us) and research images, contradictions and concessions. A space of comprehension and, at the same time of criticism, where we undress from the victim clothes and we assume ourselves as oppressed, seeking for transformation.

Anexo D. Grupos de Magdalenas⁷⁷

Las siguientes fichas muestran información básica de cada uno de los grupos que se encuentran registrados en la Red Ma(g)dalena Internacional, se encuentran organizados de manera cronológica según su fecha de inicio. Los datos han sido recuperados de la página oficial de la Red Ma(g)dalena consultados el día 16 de diciembre del 2019 y con la última actualización el día 6 de julio de 2016.

Madalenas Rio	Río de Janeiro, Brasil Inicio: 2010 18 integrantes CTO RJ	Obras: Afeto que afeta (Teatro- foro).	Objetivos: Buscamos com a peça revelar como pode ser extremamente cruel e violento quando há o uso e construção do afeto para manipulação e imposição de obrigações à mulher, a partir da construção simbólica da imagem afetuosa como parte inerente do sexo feminino.
----------------------	--	--	---

Madalena na Luta de Santa Catarina	Santa Catarina, Brasil Inicio: 2010 Fixo 8 mujeres, hasta 15 no fixos, la mayoría tiene la edad de 60 anos, brasilenas. Mujeres del Sindicato de Santa Catarina	Temáticas: direito à memoria, verdade, justiça dos assassinados/as e desaparecidos da ditadura; assedio moral; direitos humanos; a organização di MST e tambem o ecodesenvolvimento.	Objetivos: ampliar la militancia feminista, continuar actuando, hacer pareceria con la Marcha Mundial de las Mujeres.
---	---	--	---

Madalena-Berlín	Berlín, Alemania Inicio: 2011 10 mujeres de diferentes nacionalidades: Brasil, Chile, Colombia, Perú, España, Alemania, Estados Unidos, Eslovenia.	Obras: Imagen de mujer, Escuela de Mujer y Las gaffas rosadas.	Temáticas: La desigualdad en el trabajo y en el hogar, la violencia sexual.	Objetivos: llamar la atención a la desigualdad de género, analizar la opresión de la mujer, el patriarcado, el sexismo.
------------------------	--	--	---	---

Fuerza Colectiva	Buenos Aires, Argentina Inicio: 2011 10 mujeres de Argentina, Bolivia, Paraguay. Movimiento Popular La Dignidad	Obras: El fin de la fiesta (Teatro Foro)	Temáticas: Cómo ser mujer, pobre e inmigrante en un país xenófobo, machista y racista. Abuso sexual, opresión familiar y abusos en talleres textiles clandestinos, lucha dentro del hogar, derechos como trabajadoras y cualquier tipo de violencia hacia la mujer.	Objetivos: Descubrir que ser mujer, esposa y madre no se vive de una manera. Ni las herramientas para resolver conflictos dentro del hogar son siempre las mismas y no siempre resultan efectivas
-------------------------	---	--	---	---

⁷⁷ Las siguientes tablas las he elaborado a partir del mapa interactivo que se encuentra en la página oficial de la red, *Red Magdalena Internacional*, consultada en diciembre del 2019.

Madalena Budapest	Budapest, Hungría Inicio: 2010 Participantes 9 de Hungría, Bulgaria y Turquía	Obras en construcción	Temáticas: opresiones de las mujeres de diferentes generaciones, sexualidades femeninas
--------------------------	---	-----------------------	---

Pura Praxis	Buenos Aires, Argentina Inicio: 2011	Obras: La criatura (Teatro foro) Objetivos: Multiplicar TO en distintas organizaciones sociales, educativas, culturales del país.	Temáticas: Las opresiones que vivimos como mujeres desde la metodología y la estética del T.O.
--------------------	---	--	--

Magdalenas Rosario	Rosario, Argentina Inicio : 2011 Entre 10 y 14 mujeres	Obras: Pero no se ve, yo no sé porqué (Teatro foro) Sancho Panza (Teatro periodístico).	Temáticas: Acoso callejero, lesbofobia, derecho al apellido materno, mandatos, salud sexual, feminicidio.	Objetivos: Investigar y desnaturalizar las opresiones que sufrimos nosotras en esta cultura misógina, heteronormativa y patriarcal. Usamos el teatro de las oprimidas como herramienta política para intentar transformar las múltiples injusticias que nos atraviesan.
---------------------------	--	---	---	---

Ocupa Madalena	Goiania, Brasil Inicio : 2011 8 brasilenas	Obras: Eu nunca disse sim (Teatro foro).	Temáticas: Salud mental, temáticas relacionadas a momentos políticos actuales.	Objetivos: Transformar, acción literalmente.
-----------------------	--	--	--	--

Madalenas Puerto Madryn	Puerto Madryn, Argentina Inicio: 2011 14 participantes, 13 argentinas y una brasileña	Obras: El consultorio (sobre violencia obstétrica) Mi cuerpo es mío? (sobre aborto 2015) Femicidios (Teatro periodístico).	Temáticas: Abuso sexual, violencia institucional, femicidio, violencia machista.	Objetivos: Intervenir en la realidad para transformar situaciones de injusticia desde una perspectiva de género.
--------------------------------	---	--	--	--

Madalenas Uruguay	Montevideo, Uruguay Inicio: 2012	Obras: dos obras de teatro foro.	Temáticas: Violencia doméstica, acoso laboral (patronal y de un compañero sindicalista), trabajar en cárcel con mujeres.	Objetivos: Trabajar en cárcel con mujeres
--------------------------	-------------------------------------	----------------------------------	--	---

Trajetorias Feministas	Sao Paulo, Brasil Inicio em 2012 em um grupo misto (homens e mulheres) apartir de 2013 nos tornamos uma coletiva 7 brasileiras	Obras: varias	Temáticas: relacionamentos abusivos,lesbofobia,interseccionalidades (mulheres negras)
-------------------------------	--	---------------	---

Magdalenas Oberá	Misiones, Argentina Inicio: 2013 5 mujeres de Argentina Iglesia Luterana	Temáticas: autoestima, derechos de las mujeres, perspectivas de género, de-construcción de mandatos patriarcales, salud integral de las mujeres, sensibilidad sobre la violencia, los distintos tipos, ciclos de la violencia, qué hacer frente a la misma, recursos existentes en la ciudad, espiritualidad holística en clave de mujeres.	Objetivos: Fortalecimiento de las mujeres.
-------------------------	---	---	--

Magdalenas Nicaragua	Nicaragua Inicio: 2014 8 nicaragüenses, 1 estadounidense, 1 italiana	Obras: Gínnesis Teatro Foro.	Temáticas: la salud de nuestro cuerpos y la sanación personal.	Objetivos: Nos definimos como un espacio de investigación individual y colectiva.
-----------------------------	--	------------------------------	--	---

Madalena Austria, Pánico Escénico	Austria Inicio: 2014 Variada (Austria, México)	Obras: Obra en proceso	Temáticas:Acoso sexual	Objetivos: Intercambiar con otras mujeres, trabajar con teatro, criar redes.
--	--	------------------------	------------------------	--

Maddalene Bologna	Bologna, Italia Inicio: 2014 10 mujeres italianas y argentinas	Obras: sin título	Temáticas: la figura de la “súper mujer” y la violencia psicológica.	Objetivos: Teatro: ligada con otros grupos feministas
--------------------------	--	-------------------	--	---

Madalenas Portugal	Lisboa, Portugal Inicio: 2014 4-6 mujeres de Portugal y España GTO Lisboa	Obras: en proceso	Temáticas: Cuestiones de mujeres, papel de la mujer, opresiones hacia las mujeres, acoso sexual, discriminación diaria.	Objetivos: entender el valor que tiene una mujer en la sociedad.
---------------------------	--	-------------------	---	--

Madalenas Anastácia	Río de Janeiro, Brasil Inicio: 2015 15 brasileñas CTO Rio	Obras: Da cabeça aos pés (Teatro Foro)	Temáticas: As especificidades as mulheres negras diante da relação genero e raça.	Objetivos: llamar atención al racismo
----------------------------	--	--	---	---------------------------------------

Magdalenas Guatemala	Guatemala Inicio: 2015 5 fijos y 25 flueyentes Guatemala, Italia, España, Irlanda, Costa Rica y Alemania	Obras: Performances, obra en proceso.	Temáticas: Acoso callejero, violencia hacia la mujer en relaciones heterosexuales, cuerpos y los imaginarios que carga (religioso, culturales de belleza), la competencia de mujeres como efecto del patriarcado, la negación del placer de las mujeres.	Objetivos: En el último laboratorio hemos empezado a trabajar el racismo y la transexualidad.
-----------------------------	---	---	---	---

Madaleine en Mouvement	Francia Inicio: 2015 7 mulheres com rotatividade de participantes	Obras: em processo	Temáticas: Estética imposta pelo patriarcado e o machismo e a liberdade da mulher Imposição Estética, a exigência da mulher perfeita, as questões subjetivas que nos impedem de avançar.	Objetivos: abrir um espaço de dialogo entre as mulheres, refletir sobre o lugar da mulher na sociedade, entender como os mecanismos de machismo foram incorporador por no e como avançar na sua desconstrução.
-------------------------------	---	--------------------	---	---

Madalenas Nepal	Nepal Inicio: 2015 13 nepalis y una de Austria Mandala Theatre- Nepal, Forum Theatre- Network in Nepal, Civil Peace Service	Obrba: Virginia Dialoges (Teatro Foro).	Temáticas: Violencia sexual, acoso callejero, sexismo en el trabajo, opresión por estereotipos de género.	Objetivos: Celebrar la diversidad de feminidad, explorar cuerpo de la mujer y sexualidad, analizar socialización en Nepal y normas de género, casamiento forzado, violencia contra mujeres y niñas, aprender sobre orientación sexual, derechos reproductivos.
------------------------	---	--	---	--

Madeleine Teatro das Oprimidas Amiens	Francia Inicio: 2016 6 mulheres grupo com pouca instabilidade e com rotatividade de participantes)	Obras: Rosa quebra o silencio (Teatro- Fórum em construção).	Temáticas: Violencia doméstica	Objetivos: Poder falar violência domestica através do TO, sensibilizando mulheres dos bairros onde a violência contra a mulher tem índice significativo. Construir uma rede de informação, suporte e solidariedade para as mulheres vitimas de violência domestica.
--	---	--	-----------------------------------	---

Teatro de la Oprimida 100tolas, Santiago de Compostela, Galicia	Galicia, España Inicio (sin datos oficiales) Entre 3 y 9 mujeres problemática con la localización	Obras: A viaxe de Ana. Queirame ben (Teatro Foro).	Temáticas: Especialmente migración y género, cuestiones feministas, sexualidad, quién sirve a quién, opresiones por generaciones.	Objetivos: Incorporar nuevas actrices.
--	---	--	--	---

Anexo E. Primer Manifiesto de la Red Ma(g)dalena Internacional: Una Red en Movimiento⁷⁸

“A través de los años me transformé:

fui santa, fui bruja, fui puta,

más no me callé,

no me callé!

Soy fuerte y guerrera, yo soy,

más no me callé, no me callé!”¹

Nosotras, art-ivistas practicantes del Teatro de las Oprimidas, formamos la **Red Ma(g)dalena Internacional**, para vencer la idea patriarcal de que estamos solas, que somos frágiles e inferiores y que tenemos que justificar nuestros pasos y sostener el peso del mundo. Luchamos para superar las opresiones que se manifiestan al mismo tiempo en todos los espacios que habitamos y que limitan e impiden nuestra dignidad y posibilidades de desarrollo, libertad y felicidad. Queremos transformar el mundo desde la solidaridad, de la fuerza del afecto y de la colectividad. Desarrollamos una estética propia que nos incluye y es nuestra herramienta de investigación, creación y producción artística para transformación de esta realidad opresiva.

Juntas queremos hacer real el sueño de una sociedad basada en la justicia, libre de la ideología capitalista de competitividad, explotación de la persona humana y destrucción de la naturaleza. Una sociedad sin racismo, sin machismo, sin homofobia, sin lesbofobia, sin estereotipos ni mandatos sociales y sin patriarcas, donde sea posible reinventar y multiplicar los espacios de poder y diversificar quien los ocupa.

Trabajamos para vencer la idea de género como definidor de derecho, de espacio y de función social. Investigamos las diversas formas de comprenderse mujer como fuerza movilizadora de pertenencia identitaria teniendo en cuenta y valorando las prácticas culturales que cada una desea cuestionar. Entre nosotras somos múltiples en orígenes, en culturas, en etnias y razas, en clase social, en orientación sexual... Nuestro movimiento está basado en el reconocimiento y respeto a esas especificidades. Tomamos fuerte la idea de

⁷⁸ Recuperado de la página oficial de la red, *Red Magdalena Internacional*, el día 11 de diciembre del 2019. También se encuentra en inglés, italiano, portugués, alemán y francés.

colectivizarnos con el objetivo de crear nuestro empoderamiento desde el amor y la fortaleza, la lucha y la expresividad.

Desde un proceso dialéctico y dialógico que reconoce la diversidad de cada territorio relacionamos estas vivencias con los diversos matices opresores que se interrelacionan, como: clase, raza, género y sexualidad. Nos aliamos con las estéticas populares contraponiéndonos a las estéticas dominantes cuando reconocemos la importancia de lo simbólico, del cuerpo, de los cantos, de la danza, de los elementos originarios y ancestrales de cada espacio. Nos vemos envueltas en la autoconcientización y reflexión de nuestras reproducciones estereotipadas hacia la mujer en general y estamos en pie de guerra a derribar cualquier pensamiento o acción que nos una a los poderes de subordinación así sea en nuestro espacio o en el mundo.

Nuestra estética invita a la diversidad de lecturas, a la multiplicidad de miradas sobre el mundo. No buscamos un teatro de “género” hecho por mujeres, buscamos expresar una estética feminista Ma(g)dalena.

Apostamos a escribir nuestra propia historia en nombre de nuestras ancestras, por las que estamos y están por venir.

¡La revolución será feminista o no será!

Recuperar lo que Eva perdió²-... y Lilith, y las ancestras y tantas otras y nosotras...

El territorio, la palabra y el cuerpo, el placer, la autonomía, las libertades.

Rechazamos el lugar de sumisión, desvalorización y aprisionamiento en el que históricamente esta sociedad nos ha colocado. Y porque nos reusamos a reproducir las opresiones “naturalizadas” es que nos creamos como un espacio de empoderamiento, libertad y autonomía para encontrarnos, reconocernos, y fortalecer nuestras luchas.

“..sin pedir permiso, ni para entrar, ni para salir del paraíso”³

Combatimos todas las formas de opresión; a través la reapropiación de los medios de producción artística y acciones sociopolíticas concretas y continuadas.

- Luchamos por la conquista de nuestros derechos sexuales y (no) reproductivos.
- Luchamos por romper con estereotipos heteropatriarcales.

- Luchamos por terminar con los privilegios y ser libres, y también por reconocer los propios y transformarlos.

- Luchamos por crear nuevas formas de relacionarnos desde la sororidad y la organización, respetando los procesos individuales y grupales

Nuestro compromiso político es desde los feminismos reconociendo nuestras diferencias; sabiéndonos capaces de una alegre rebeldía que nos potencie para descolonizar nuestros cuerpos, nuestros vínculos y los espacios que habitamos.

- Nuestro compromiso es cuestionarnos constantemente en nuestras prácticas cotidianas, para transformar funcionamientos propios que refuerzan el heteropatriarcado.

- Nuestro compromiso es involucrarnos con las comunidades en donde estamos y sus movimientos y organizaciones sociales, fortaleciendo, multiplicando y articulando procesos de transformación social desde, por y para las oprimidas.

- Rechazamos prácticas elitistas y trabajamos para crear alianzas, por mí, por nosotras y por las otras.

1 Parte de la canción de la Red Magdalena, ya traducida para diversos idiomas.

2 Parte de uno de los poemas de la Red Magdalena

3 Ídem

Anexo F. Fundamentación de *Juguemos en el bosque*⁷⁹

FUNAS 11/02/2018

En el cuento clásico, Caperucita roja es acorralada en el bosque y devorada por el lobo: tal es el estigma del miedo, reproducido en nuestra sociedad, por los medios de comunicación y por el sistema judicial, que buscan aleccionar a las mujeres que se pretendan independientes, libres y atrevidas. Una y otra vez, se nos contó que teníamos que tener miedo a que nos comieran en la calle: porque el miedo alimenta al miedo.

Experimentar ser quienes somos, generar espacios para celebrar y multiplicar nuestra existencia, ser parte de la creación de Otro mundo, donde podamos vivir una vida mejor para nosotras y para el bosque que nos rodea. Comprobar que podemos ser la caperucita que sueña y lucha despierta.

Juguemos en el bosque

Es una frase hecha, el inicio de una canción, una leyenda popular incrustada en nuestros días y que somos capaces de cantar y repetir desde nuestra memoria más recóndita de la infancia hasta hoy, aquí y ahora, como una especie de mantra.

¿Qué viene a decirnos? ¿A qué nos invita? ¿Podemos jugar mientras el lobo no está? ¿Quién es el lobo? ¿Ese que siempre nos brindará una respuesta variable y dará cuenta efectivamente que él está poniéndose los pantalones, el chaleco, etc. y nosotras estaremos esperando a ser devoradas? y la pregunta más importante, ¿quién es caperucita? ¿Quiénes somos nosotras?

¿Qué queremos contar? ¿Qué creemos importante pronunciar? ¿Cómo queremos vernos y que nos vean? ¿Qué lugares queremos ocupar? ¿Qué espacios del cuerpo están lastimados y necesitamos sanar? ¿Seremos capaces de internarnos en el bosque, de meternos en la oscuridad, de animarnos a ser?

Desde el colectivo venimos buceando arduamente en muchas de estas preguntas intentando atravesar el conflicto y exploramos las formas de espejarnos y reflejarnos en esta realidad que nos toca vivir y a veces nos mata. Vamos aprendiendo de los lugares donde estuvimos, pero ya no queremos estar, vamos comprendiendo los pasos que dimos y

⁷⁹ Esta fundamentación, al menos hasta la fecha en que se realizó este trabajo, no se encuentra publicada. El archivo lo obtuve gracias a la colaboración de Eva.

los nuevos que queremos andar, vamos registrando el cuerpo que fuimos para cambiar y transformar, ¿cómo es posible si no lo hacemos posible?

¿Cómo contarnos nuestra historia sin poder vivirla? En el cuento de *Caperucita roja*, las dos protagonistas son mujeres, una al principio de su vida y que se atreve al bosque, otra al final de su vida y que vive sola en él. Los hombres que escribieron estos cuentos tenían miedo de este tipo de mujeres, independientes y atrevidas, y por eso hicieron que algo que causara temor se las comiera a las dos: porque el miedo alimenta el miedo.

Cito a Luciana Peker⁸⁰

No tendría que haber ido a un bosquecillo oscuro , o hacer dibujos en su diario íntimo; cambiar de novio, ponerse short blancos, tener cinco cuentas de Facebook; volver de gimnasia por unas cuerdas con muchos trabajadores a la vista; ser una fanática de los boliches; ir a leer un libro a la playa; no llegar más temprano a su casa; ir a hacer mandados en la moto de su vecino; cruzar la vía del tren cuando volvía de lo de su abuela; salir con un hombre casado; ir a la casa de los que conocía de la puerta de la escuela, viajar solas como mochileras y salir a dar una vuelta de noche. A las jóvenes asesinadas en la Argentina, los medios y la Justicia, siempre les recargan la muerte con el doble gatillo fácil del prejuicio sobre su muerte. Ellas se lo buscaron. Por caminar, buscar, bailar, viajar, hablar, dibujar, leer, vestirse, desvestirse, amar, probar, estar bien, estar mal, intentar, pasear, experimentar, girar, necesitar, conectarse, pasear, intentar, salir y, por sobre todas las cosas, por desear. Algo habrán hecho, se repite como lápida de justificación sobre su asesinato. Y no. Son víctimas, no culpables. Son asesinadas, no inmoladas. Las mataron, no se mataron. La responsabilidad sobre su muerte es de sus asesinos y del Estado, no de ellas. No son obsesivas, traviesas, infieles, drogadictas, putas, borrachas, zarpadas, rebeldes. No son ángeles ni demonios. No importa qué hacen o dejan de hacer, qué gustan o degustan, qué toman o fuman, qué gozan o padecen. No son ni tienen que ser santas para que su muerte duela y su vida valga.

La lección de Caperucita clásica , acorralada en el bosque por el lobo, es el estigma del miedo reproducido por nuestra sociedad, por los medios, por la justicia, son los lugares asignados y funcionales del patriarcado, donde las mujeres nos convertimos en territorios de disputa, mandatos heteronormativos, esclavizantes, reproductores de violencias que ni siquiera elegimos vivir.

El desafío y recorrido como colectivo que venimos sembrando es desmontar y crear nuestro propio bosque, ser la semilla capaz de combatir ese miedo, sumergirnos como un cardumen orgánico y orgásmico, animarnos a jugar, cantar y crear, sabiendo que el lobo

⁸⁰ Luciana Peker, periodista y feminista argentina, es la autora del libro llamado *Putita golosa: por un feminismo del goce*. El fragmento anterior fue recuperado del apartado “El cuento de caperucita” encontrado en el capítulo 13.

siempre estará. Entender todo este impulso vital que nos hermana y hacer de nuestra sincronía un mantra, la idea es germinar, florecer, multiplicar nuestra dignidad, levantar el pecho y cantar, abrir el plexo y aullar, contraer el abdomen y exhalar, sentir el miedo y enfrentar.

Debemos intentar ser aquello que somos, generar recursos para celebrar y multiplicar nuestra maravillosa existencia, ser parte del Fin de un mundo donde podamos vivir una vida mejor para nosotras y para el bosque que nos rodea, podemos ser la caperucita que sueña y lucha despierta.

Anexo G. Entrevista a Eva, miembro de las FUNAS⁸¹

L: Quisiera comenzar con el origen del colectivo. En la página de Facebook pude leer el nombre de otra compañía, pero no me quedó muy claro el vínculo, ¿cuál es la relación entre la compañía Los Gatos Locos y FUNO?

E: Bien. La compañía de Tres Gatos Locos es una compañía que llevó adelante y convocó a la primera acción para el 12 de octubre de 2012, que es el día que vinieron los españoles y se conmemora el día de “la Raza”. En el calendario maya en el 2012 estaba la teoría, bueno, en realidad se terminaba el calendario maya, y existía la teoría de que se terminaba el mundo. Entonces, esta compañía de teatro, que venía viajando por Latinoamérica, haciendo algunas obras de teatro en la calle, convocó a sus amigxs y a sus conocidos del ambiente teatral a hacer una acción pensando en intervenir el espacio público para el 12 de octubre y pensando en un proyecto que se llamó; proyecto Fin de un Mundo, con la idea de que es el fin de un mundo, por lo tanto el nacimiento de otro, y entonces en el nacimiento de un mundo nuevo, uno tiene la posibilidad de que sea un mundo más justo, más igualitario y con otro tipo de inclusión.

L: Entonces todo comenzó con Los Gatos Locos ¿Ellos continúan en FUNO o cambiaron el nombre de la compañía de Gatos Locos a FUNO?

E: Sí, ellos perduran y no, la compañía de Los Gatos sigue estando.

L: Quiere decir entonces que “Juguemos en el Bosque” no es la primera acción de las FUNAS. ¿Cuál fue su primera acción?

E: En realidad, ¿qué es FUNO? y ¿qué es FUNAS? Nosotros somos el Colectivo Fin de UN MundO, lo que pasa es que FUNAS, le empezamos a decir hace dos años, son el grupo de mujeres que nos empezábamos a juntar. En el Colectivo trabajamos en círculos de trabajo, entonces, por ejemplo, el Colectivo Fin de Un Mundo tiene un círculo de trabajo que se llama Sincro que es el que sincroniza todas las acciones, tiene un grupo de trabajo llamado FOCO que es el que hace videos y fotos, tiene un grupo de trabajo que es Visuales, vestuario maquillaje, tiene un grupo de trabajo que es Movimiento encargado de hacer las

⁸¹ La siguiente entrevista la realicé el día 22 de octubre del 2018 en una pizzería de la calle Bernardo Irigoyen de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. La transcripción también ha sido de mi autoría.

coreografías o logística, etcétera, tienen un montón de grupos de trabajo. En un momento las mujeres del colectivo empezamos a tener la necesidad propia, de que nos empezó a atravesar el feminismo, nos empezó a atravesar la realidad de una manera, que teníamos la necesidad de juntarnos como mujeres, como mujeres a pensar nuestro colectivo de forma feminista, a pensar, por ejemplo los encuentros nacionales de mujeres, donde ya los varones no podían venir, y no era una acción mixta, y qué podemos decir y qué queremos contar. Entonces, es un poco la semilla donde empieza a surgir FUNAS. Hoy en día somos del Colectivo Fin de Un Mundo, muchas de las mujeres que estamos en FUNAS somos de Sincro. Somos 13 FUNAS y creo que hay 3 o 4 que no son de Sincro. Sí funcionamos en ese momento como núcleo sincronizador, las FUNAS, pero porque tiene que ver sobre todo con esto con el Encuentro Nacional de Mujeres o con algunas acciones que son exclusivas para mujeres, como el año pasado. Para la marcha del 8 de marzo en la convocatoria se pidió que fueran sólo mujeres. Nosotras accionamos desde ese lugar. Desde que empezó a funcionar este círculo somos un motor muy importante dentro del colectivo. No es una cosa o la otra.

L: Muy bien, o sea que no es diferente FUNO de FUNAS, sólo que es el grupo de mujeres que por una necesidad, y para los encuentros decidieron realizar acciones feministas.

E: Sí, por necesidad, pero no sólo del encuentro, no es una necesidad externa, sino una necesidad interna del grupo. Las mujeres teníamos la necesidad de pensar, de estudiar, de conocernos más y de pensar nuestro colectivo en clave feminista.

L: ¿*Perras* fue la primera acción propiamente de FUNAS?

E: No, *Perras* fue convocada una acción mixta. Lo que pasa es que es una acción feminista porque es una acción que está denunciando a la violencia de las mujeres. Feminista para nosotras no es solamente que sean mujeres las que están participando, sino qué es lo que estás diciendo, qué estás opinando sobre el tema. Personalmente, no está discutido, ni sacado a la conclusión dentro del colectivo, pero es una visión mía, la primera acción feminista del Colectivo fue *Perras* porque denunciaba. En esa acción participaban compañeros varones. Después viajamos por primera vez a un Encuentro Nacional de Mujeres que fue en Mar del Plata y la acción que hicimos para ello se llamó *Promoverlas*,

que era un grupo de mujeres todas vestidas de rosa como promotoras y ahí también participaron compañeros, en ese viaje. Promovían la relación del clítoris, maridos golpeadores, etcétera.

Después de eso, para el 3 de junio, hace un par de años, surgieron las canillitas feministas. Las canillitas son los niños y niñas de 1930 que vendían periódicos en la calle, se vestían con boinas y los pantalones cortos, y salían a vender los periódicos a las esquinas. Eso se llama canillitas acá en la Argentina. Entonces hicimos una acción que se llama Canillitas feministas. Las Canillitas feministas es una acción urgente. Si el viernes hay una situación que pasa y queremos ir a accionar no necesita ensayo porque ya está ideada, no necesita que nos juntemos, con que nos juntemos una hora lo podemos coordinar. Sí tiene un vestuario y una estética muy especial para accionar y lo que se arman son portadas de periódicos con una línea muy irónica, donde se dicen noticias, se vocean noticias según lo que esté ocurriendo, según la temática. Cuando se estaba votando para la ley del aborto, hicimos una acción de canillitas. Nos invitaron a participar a las acciones que estaban haciendo todos los martes y fuimos e hicimos una acción de canillitas abortera. Todos los titulares que hacíamos eran del aborto, con una gran, gran picardía, muchísimo humor e ironía tomando el discurso del opresor para resignificarlo.

L: Y ¿cómo surgió la idea de “Jugamos en el bosque”?

E: Lo que hicimos fue pensar en encuentros. Nosotros los llamamos eclipses, que no son ensayos, para todas las mujeres que quisieran venir, ahí propusimos juegos, charlas, invitamos a otros colectivos artísticos, hicimos mística, y un montón de cosas. Y todo eso nos iba dando información a las FUNAS porque no sabíamos que queríamos hacer, lo teníamos que decidir, inventar. Hicimos como cuatro o cinco encuentros de estos eclipses lunares.

L: ¿Cómo surge la idea de llamarles eclipses lunares?

E: Eclipses lunares porque el colectivo hace espacios de encuentro, que son los eclipses y como nosotras desde FUNAS dijimos que queríamos tomar esos espacios de encuentro, pero son lunares porque son de mujeres. Nos encantó, a parte creo que la primera vez que lo hicimos había un eclipse de luna, todo encajaba.

L: ¿Cada cuánto los realizaban?

E: En mayo hicimos uno, en junio otro, en julio otro y en agosto, más o menos. Uno por mes o cada tres semanas. De toda la información que nos fue quedando de esos, las FUNAS tuvimos muchas como una lluvia de ideas para empezar a pensar y armar una estructura. Y un poco lo que nos había quedado resonando bastante fueron los juegos infantiles, los cuentos infantiles, como también te marcan asumir los roles, etcétera. Nos gustó la imagen de Caperucita roja, primero porque las dos personajes principales son mujeres, donde una es una mujer al final de su vida, casi vive en medio del bosque, qué significado tiene el bosque, y por qué caperucita igual decide meterse allá. Leímos un montón, un montón de bibliografía y de análisis sobre cuentos infantiles. Escribimos un apoyo teórico sobre lo que estábamos haciendo y por qué elegíamos la imagen poética de “juguemos en el bosque”, qué queríamos decir con esto, es decir, la fundamentación de la acción. En casi todas las acciones, por lo menos las FUNAS, lo hacemos, nosotras queremos fundamentar las acciones. A partir de ahí fue que empezó a emerger la semillita de esta acción, queríamos que fuera una acción circular porque por ahí otras acciones no tienen ese formato. Todo lo que fue sucediendo se transformó un montón de veces, discutimos un otro millón de veces, no sabíamos, no nos gustaba, sí nos gustaba, etcétera.

L: Ustedes para “Jugamos en el bosque” lanzaron una convocatoria para las chicas que no forman parte de FUNO.

E: Las convocatorias de FUNO siempre son abiertas, si nosotros hacemos una nueva acción, a no ser que sea, como te decía, una acción exprés, que a lo mejor necesitas una experiencia de haberla hecho en otro momento, que no siempre se pide, las convocatorias son todas abiertas.

L: ¿Y se pida algún requisito, conocimiento o experiencia en algún arte?

E: No, nada, es abierto abierto. Para quien quiera sumarse. Los 24 de marzo, que es el día que se conmemora el derrocamiento de la democracia en 1976, golpe militar en Argentina y que hubo 30 mil desaparecidos, en esa convocatoria y para esa marcha llegamos a ser alrededor de 400 a 500 personas. En esa ocasión, por ejemplo, había gente muy grande hasta niños pequeños. Mi hija empezó a los nueve o diez años, y hay gente que tiene más de

sesenta. Para todos hay un rol, todos pueden hacer algo, quizás solamente si tenés 60 años no vas a ser un trapecista y te vas a poner en doble altura porque no tenés ese conocimiento o tu cuerpo no lo puede hacer, pero siempre va a haber algo que puedas hacer.

L: Y cuando las personas convocadas llegan ¿cómo se integran? ¿Se integran para la escena o para colaborar en otros círculos?

E: Siempre abrimos los círculos. En cada acción se ponen en funcionamiento los círculos, los que quieran participar pueden ir a participar.

L: ¿Inclusive aunque no tengan la experiencia en las tareas de ese círculo?

E: No. Ahí lo que nosotros pensamos es que cada uno puede dar lo mejor de lo que sabe. No es un momento de formación, los círculos de trabajo. Sino que es la experiencia que yo tengo, el saber que yo tengo lo pongo en disposición del saber colectivo para que eso funcione. O sea si vos no tenés técnica teatral, o no sabés nada de teatro, nada de danza, ir al círculo de movimiento no tiene mucho sentido, o no tenés cámara de foto, no sabes nada de fotografía y video ¿qué vas a ir a hacer? Esos no son círculo de formación, son de trabajo.

L: Ahora que comentabas sobre la participación de niños y niñas en la acción del 24 de marzo ¿Cómo fue que entró tu hija al colectivo?

E: Yo la empecé a invitar. Al principio ella no venía, no me acompañaba, después yo le iba contando lo que hacía, y bueno, así fue como entró al grupo.

L: ¿Qué edad tiene?

E: Ahora tiene catorce, la más chica. Porque tengo dos hijas.

L: ¿En el colectivo?

E: Sí, Mara es la otra, la que tatúa.

L: ¿Y ella cuándo entró al colectivo?

E: Mara tendrá un año y pico que entró, y no viene a todas las acciones, viene a las que tiene ganas, como la mayoría de la gente. Yo sí voy a todas las que puedo porque me gusta y porque tengo un rol dentro que estoy cumpliendo.

L: Ahora pasemos más a la estructura de las acciones. Una vez que realizan el esquema de la acción, ¿la registran de manera escrita? ¿Hay un guión?

E: Sí, el guión se va haciendo en paralelo que se va haciendo la acción. Hay una idea y en estas charlas o reuniones, que te digo que tenemos con Movimiento, vamos pensando y vamos haciendo un guión de movimiento.

L: ¿Cómo es la elección de la música?

E: La elección de la música también fue a la par. Las canciones fueron elegidas en un proceso de selección. Elegimos los pedacitos de tal canción y después vemos qué podemos hacer con los instrumentos que hay. Y ahí laburan las músicas que están participando, ellas hacen lo que pueden hacer con esa acción y les pedimos que nos hagan marcas, *Acá necesitamos que haya una marca para acordarnos que nos vamos a ir al piso en un segundo*, etcétera. Hay un montón de pies y marcas en esta acción. Como es música en vivo y no es música grabada, está en contacto directo con nosotras, si las percussionistas ven que una escena se puede estirar más se hace o que si se necesita más corta porque ya llegamos al lugar, pues se hace más corta.

L: Mayor posibilidad de juego y sobre todo más escucha. Según lo que leí en la página de FUNO, su misión busca la apropiación de espacios, de las calles y la construcción de identidad. Con *Jugamos en el Bosque*, ¿cómo crees que se da esto?

E: Desde mi perspectiva es un objetivo del colectivo. Nosotros no hacemos acciones para ir a un teatro, lo que hacemos es accionar para espacios públicos, incluso hay como dos líneas de acción dentro del colectivo del espacio público. Una es en un ambiente o un contexto conocido, hasta amable, puede ser el Encuentro Nacional de Mujeres. En el ENM uno va a accionar en la calle, en las marchas, en las plazas, o donde decida, porque lo hemos hecho en distintos momentos en distintos espacios del mismo Encuentro, y vamos a accionar frente a la mirada, en general, de mujeres que saben lo que están viendo, y que en

general, están de acuerdo con el discurso y con la mirada de lo que estamos diciendo. Pero hay otras acciones que son de irrumpir el espacio público y que son de interpelar al vecino o vecina en su cotidiano. No es que vos estás en una fiesta y decís “ahora va a pasar algo”, no estás en el Encuentro de Mujeres, no estás predispuesto a eso. La primera vez que hicimos *Perras*, la acción se llevó a cabo en una plaza, un día cualquiera, un fin de semana y nos metimos en un shopping, entonces las reacciones de la gente fueron distintas, no lo esperaban. Es otra manera de accionar que tenemos.

L: ¿Hay registro sobre estas acciones?

E: Sí, tenemos un video. En realidad esa acción se hizo pensando en el 25 de noviembre que es el Día Internacional contra la Violencia hacia las Mujeres, entonces, el video salió ese día y la acción se hizo una semana antes. En la acción estaban las mujeres atadas como perras y además estaban *performeando* falsos reporteros. Y los reporteros iban diciendo: “Señora, a usted ¿qué le parece esto que está mirando acá?” Íbamos recogiendo testimonios de la acción que estaba sucediendo y con todo ese material hicimos un video. Las acciones también se piensan desde cómo comunicarse. En *Jugamos en el bosque* lo que nos importa es transformarnos en todo el proceso.

L: ¿Para ti cuál es la misión de *Jugamos en el bosque*?

E: Muchas. Es una acción circular, hace un relato sobre las mujeres. Pasa por los mandatos, pasa por el encuentro con las otras, pasa por el femicidio, pasa por el duelo, pasa por el empoderamiento y pasa por la lucha. Es una línea dramática. El objetivo, personalmente, creo que es muy interno, nosotras queremos transformarnos, ese es el principal objetivo. Sobre todo porque no es una acción para interpelar. Sí, es una acción que llega muy fuerte, pero no la hemos pensado para interpelar en el cotidiano.

L: ¿Cuál crees que sea la relación entre la apropiación del cuerpo femenino respecto a la acción de *Jugamos en el bosque*?

E: Justamente en *Jugamos en el bosque* hablamos de toda la transición del cuerpo. Lo primero que hacemos para accionar es poner el cuerpo. No accionamos desde tirar un panfleto o poner carteles, accionamos poniendo el cuerpo. Y jugamos en el bosque te

cuenta femicidios y te cuenta el goce del poder descubrir tu cuerpo, poder transitarlo con placer de saber que tenés que descubrirte. Desde ese lado creo que sí hay una apropiación del cuerpo muy fuerte. En contraste con la misma acción, lo que no quieren, no quieren un cuerpo deseante, por eso también nos matan.

L: Y tú como ejecutante de la acción, que un poco ya me lo has dicho a lo largo de tus respuestas, y como miembro de FUNAS ¿qué quieres decir con este proyecto?

E: Básicamente, que es posible hacer las cosas de otra manera, es posible transformar y transformarnos. Creo que tomar la decisión de estar en la calle y de seguir construyendo eso se necesita. No sé, a veces uno dice, *Bueno, ¿qué me lleva a mí otra vez a viajar con setenta mujeres y a organizar un montón de cosas, cuando podría estar con mis hijas haciéndolo tranquilamente?* Bueno, yo creo que la construcción es colectiva y que el cambio va a ser colectivo, no hay salvación posible desde la individualidad. Además, estoy convencida de que el arte es transformador, pero no como un espectáculo, sino a las primeras que transforma es a las que ponemos el cuerpo para accionar. He visto en estos cuatro años de los encuentros a los que hemos ido con el colectivo, con las FUNAS y con el Colectivo Fin de UN Mundo, he visto a mis compañeras crecer, cambiar, mutar, transformarse mil veces.

L: Y tú ¿cómo te sientes?

E: Sí, la verdad que sí, me siento súper transformada. Creo que nada es casualidad, yo en FUNAS y en el colectivo encontré un lugar de militancia, yo milito en otros espacios políticos, pero el feminismo lo milito acá, elijo militarlo acá. Es súper transformador, es un lugar de contención, es un lugar amoroso, es un lugar donde estás todo el tiempo preguntándote... un lugar de investigación. Que no lo veo en otros espacios porque hay espacios que son más... desde el análisis de un texto o acompañar una situación, y yo veo acá un espacio con una complejidad mayor.

L: ¿Antes de FUNAS ya hacías teatro?

E: Sí, siempre estuve atada, de una manera u otra estuve mezclada en el teatro, desde los 13 años que me anoté al primer cursito de teatro. No he hecho una carrera profesional, pero sí

he tenido grandes maestros y he hecho un montón de teatro, teatro físico, danza. Igual, yo creo que las personas que son artistas están atravesadas y a todo le ponen arte, soy artista plástica, estudié fotógrafa, soy cocinera. La cocina también es una arte. Todo está atravesado.

L: ¿Cuál crees que sea el cambio más drástico, que tú percibas, en todas esas acciones que antes hacías luego de tu experiencia dentro de este colectivo?

E: La visión política totalmente clara, es explícita, pero es poética. El posicionamiento político de lo que estamos diciendo, haciendo y transmitiendo es totalmente claro, no es ambiguo, es muy claro.

L: Estoy de acuerdo contigo. Yo cuando las vi trabajar en sus ensayos, vi una gran unión, un respeto y amor a lo que hacen, desde la manera en cómo se dirigen entre ustedes, cómo se hablan, y una manera muy especial de estructurar el colectivo. No sólo es lo que hagan en la escena, o lo digan, sino también lo hacen en toda la organización que hay detrás. Su manera de estructurar y convivir en el viaje. Me llama la atención como cada una de ustedes va tejiendo el trabajo de todas, cada una forma parte de un engranaje, y es por ello que lo que está en escena funciona. Son el claro ejemplo de cómo un grupo de mujeres acciona haciéndolo poético y político al mismo tiempo. Y muchas gracias, nuevamente, por haberme invitado al viaje, por compartir, y por esta entrevista. Gracias.

Anexo H. Fotografías⁸²



Algunas FUNAS en la marcha del ENM 2018



Ensayo de las FUNAS

⁸² Capturé estas fotografías durante mi viaje a Chubut junto con las FUNAS.



Acción de *Jugamos en el bosque* en el ENM de Argentina 2018



Taller de Teatro de las oprimidas impartido por Madalenas Puerto Madryn en Trelew, Chubut durante el ENM 2018