



Máster Erasmus Mundus GEMMA en Estudios de las Mujeres y de Género

6ª edición 2012-2014

EL TEATRO DEL OPRIMIDO/A DESDE UN ENFOQUE DE GÉNERO

Dos casos de estudio:

Madalena -Teatro das Oprimidas y Grupo Marias do Brasil

Magdalena Spychaj

Trabajo fin de máster

Universidad de Granada

Directora principal:

Profesora Dra. Adelina Sánchez Espinosa

Directora de apoyo:

Profesora Dra. Gilberta Golinelli

25 de Septiembre de 2014



Máster Erasmus Mundus GEMMA en Estudios de las Mujeres y de Género

6ª edición 2012-2014

EL TEATRO DEL OPRIMIDO/A DESDE UN ENFOQUE DE GÉNERO

Dos casos de estudio:

Madalena -Teatro das Oprimidas y Grupo Marias do Brasil

Magdalena Spychaj

Trabajo fin de máster

Universidad de Granada

Directora principal:

Profesora Dra. Adelina Sánchez Espinosa

Directora de apoyo:

Profesora Dra. Gilberta Golinelli

25 de Septiembre de 2014

Firma de aprobación:

Resúmenes

Resumen:

El cuerpo humano es la primera palabra del lenguaje teatral. Conociendo nuestro cuerpo y haciéndolo más expresivo desarrollamos las producciones teatrales, por ejemplo a través de la técnicas del Teatro del Oprimido/a. El citado teatro permite a las personas liberarse de la condición de espectadores y convertirse en protagonistas tanto en el teatro como en la vida. Además, el escenario teatral se entiende aquí como la representación de la realidad, mientras que la vida se percibe a través de una metáfora del teatro. Las técnicas teatrales ayudan a las personas participantes a intensificar su conciencia social y política y explorar las posibles alternativas a sus opresiones. Por otra parte, ya que actúan y se observan a sí mismas/os en la acción se conviertan en espect-actrices y espect-actores (Boal, 2008).

En este trabajo, aplico el enfoque de género. Me distancio de las imágenes estereotipadas e ideológicamente contaminadas de las mujeres y profundizo en el tema de las representaciones teatrales de las experiencias de las mujeres. Presento el trabajo teatral de dos grupos de mujeres de Brasil: las participantes de los proyectos *Madalena - Teatro das Oprimidas*, cuyo enfoque principal es la superación de las opresiones femeninas que se originan y tienen sus raíces en los cuerpos de las mujeres, y el *Grupo Marias do Brasil*, compuesto por mujeres que trabajan como empleadas domésticas y que, a través del teatro intentan compartir sus experiencias y promover sus derechos. Por tanto, me centro en el potencial del teatro entendido aquí como lenguaje corporal transformador y, finalmente, reflexiono sobre las posibles relaciones entre teatro, cuerpo y vida.

Palabras clave: Teatro del Oprimido/a, espect-actriz, lenguaje corporal, transformación, Brasil

Abstract:

The human body is the first word in theatrical language. By knowing our bodies and making them more expressive we develop theatrical productions, for example through the techniques of the social theatre. In this paper, I focus on the type of social theater called Theatre of the Oppressed. The aforesaid theatre allows the individuals to free themselves from the condition of spectators and become protagonists, both in theatre and in real life. Moreover, the stage is understood here as the representation of reality while life is perceived through the theatre as a metaphor. The theatrical techniques help the participating individuals to intensify their social and political consciousness and explore the possible alternatives to their oppressions. Furthermore, since they act and observe themselves in the action they become spect-actors (Boal, 2008).

In this paper, I apply a gender approach. I distance myself from the stereotypical and ideologically contaminated images of women and I delve into the issue of women's theatrical representations of their experiences. I present the theatrical work of two female groups from Brazil: the participants in the projects *Madalena – Teatro das Oprimidas*, whose main focus is the overcoming of the female oppression originated and rooted in women's bodies and *Grupo Marias do Brasil* a group of women who work as domestic workers and intend to share their experiences and promote their rights through the theatre. Therefore, I focus on the potentials of theatre understood here as transformative body language and finally I reflect on the possible relations between theatre, body and life.

Keywords: Theatre of the Oppressed, spect-actors, body language, transformation, Brazil

Dedicatoria

Con toda mi humildad,
me gustaría dedicar este trabajo
a todas las personas interesadas
en el desarrollo de sus identidades.

Os deseo mucha suerte durante el viaje hacia vuestro interior.

Reconocimientos y agradecimientos

Expreso mi gratitud a la Comisión Europea y al Consorcio GEMMA por haberme otorgado la beca que me ha permitido durante estos dos años cursar el Máster Erasmus Mundus GEMMA en Estudios de las Mujeres y de Género y adquirir los conocimientos que culminan con esta tesis fin de máster.

Este ensayo fue posible gracias a la colaboración y generosidad de muchas personas. En primer lugar, agradezco a la directora principal de este trabajo fin de máster, la profesora Dra. Adelina Sánchez Espinosa. Estimada profesora, estoy profundamente agradecida por su gran sabiduría, sus sugerencias compartidas, confianza y paciencia conmigo. Aprecio su dedicación y su tiempo. Tengo en mi corazón todas nuestras conversaciones. Gracias por haberme guiado desde los comienzos de mi trabajo hasta los últimos días. Le doy gracias por su apoyo a la hora de expresarme en esta tesis, revisando no solo el contenido sino también la gramática española ya que siendo polaca no la domino perfectamente.

En segundo lugar, doy las gracias a la profesora Dra. Gilberta Golinelli, la directora de apoyo de este trabajo por su inteligencia, las conversaciones mantenidas y la lectura del texto completo. Estimada profesora, me siento muy afortunada de poder aprender de usted desde los primeros días de este máster durante mi estancia en la Universidad de Bologna. Usted me ayudó a reflexionar sobre el contenido de mis estudios cuando me sentía perdida.

Quiero hacer llegar mi mayor aprecio a Alessandra Vannucci, la creadora de los proyectos *Madalena – Teatro das Oprimidas*. Estimada Alessandra, me siento totalmente agradecida por poder conocer su visión del mundo y su trabajo teatral que valoro enormemente. Le doy las gracias por todas nuestras conversaciones y sus sugerencias sobre mi proyecto. Le agradezco por abrirme su casa durante el día de la Madre en Brasil y también durante el día de la Madre en Polonia. ¡Qué coincidencia! Muchas gracias por la confianza depositada en mí y la generosidad a la hora de compartir materiales sobre el proyecto *Madalena* (fotos, contenido de los talleres, canciones...).

Agradezco también a Bárbara Santos que junto con Alessandra Vannucci fue la iniciadora de los proyectos *Madalena* y además fue la coordinadora de las iniciativas. Aunque, aún no nos hemos conocido personalmente, le doy las gracias por su trabajo teatral, su creatividad y el compromiso en relación al tema de los cuerpos femeninos.

Bárbara, me gustaría que supiera que a través de su labor he podido reflexionar sobre la parte autobiográfica de esta tesis. Muchas gracias.

Por la compañía, durante el largo viaje de mi proceso de investigación, agradezco profundamente a las mujeres vinculadas a la realización del proyecto *Madalena – Teatro das Oprimidas*. Debo una enorme gratitud a Janna Salamandra, Noelia Albuquerque, Graça Silva y Helen Sarapeck, Monique Rodrigues. Expreso mi gratitud también al *Grupo Mariás do Brasil*. En primer lugar a la actriz y la coordinadora del grupo María José Bezerra Góis por su confianza en mí y su dedicación y en segundo lugar muchas gracias a todas las actrices por compartir conmigo sus experiencias. Toda mi gratitud para María José Cardoso, María Aparecida Barbosa, María da Conceição Santos, María Isabel Monteiro y Nilza Melo. Queridas *Madalenas* y *Marias* muchas gracias por dejarme realizar las entrevistas con ustedes. Fue un gran placer y una experiencia inolvidable. Les doy mi aprecio por la enorme oportunidad de conocer sus historias vitales, corporales y teatrales. Este trabajo fue posible gracias a vosotras. También quisiera expresar mi gratitud a las personas vinculadas al Centro de Teatro do Oprimido (CTO) ubicado en Rio de Janeiro: Claudete Felix, Kelly de Bertolli, Yara Toscani, Alessandro da Coinceção, Flavio Sanctum y Licko Turle. Mis conversaciones con ustedes fueron un estudio de mucha calidad. Aprendí mucho de ustedes sobre el proceso teatral, nuestras vidas y cuerpos. Muchas gracias.

Expreso mi gratitud también a la profesora Dra. Rosa María Medina Doménech por el enorme apoyo prestado durante mi participación en su asignatura *Metodología Feminista: Métodos Interdisciplinarios en Estudios de las Mujeres*. Estimada profesora, siento un perdurable aprecio por todas nuestras conversaciones y sus sugerencias cuando estuve elaborando la solicitud al doctorado. Su ayuda fue inmensa. Gracias también por su paciencia y solidaridad. Doy mis gracias también a la profesora Dra. Lucia Carmen Soares. Estimada profesora, me siento afortunada de poder aprender de usted asistiendo a su curso *Corpo, Imagens da Educação* durante mi estancia en la Universidad Estatal de Campinas en São Paulo. Usted me inspiró para trabajar con las ambigüedades de las imágenes. Gracias por su compromiso con el tema de la historia de los cuerpos. Deseo también expresar mi gratitud al profesor Dr. Marek Wojciszek y la profesora Dra. Dorota Golańska que enriquecieron este proyecto aportando valiosos comentarios. Estimado profesor y estimada profesora, gracias por su alentadora crítica. Me gustaría exponer también mi agradecimiento a Raquel Littério de Bastos. Raquel, gracias por compartir conmigo el material sobre las teorías del cuerpo discutidas

actualmente en Brasil. Doy mis gracias también al profesor de samba, Henrique Carioca. Estimado profesor, expreso mi gratitud por nuestras conversaciones sobre la consciencia corporal y por compartir conmigo el material didáctico sobre la corporalidad.

Agradezco también a la familia Salmen de São Paulo, Conceição Fernandez Sanchez Salmen, Jorge Alli Salmen y su hija, y mi amiga Karina Alli Salmen. Estimada Conceição, Karina y Jorge, muchas gracias por acogerme en vuestra casa durante mis viajes y por ayudarme a conocer una parte de la realidad brasileña. Nuestras experiencias comunes han sido muy significativas para que yo haya podido crecer como persona y realizar este trabajo fin de máster. Muchas gracias.

Agradezco a mis compañeras del proyecto teatral *Donde los ríos se unen* y mis compañeras del taller *Her Story of Bra and Knife, Performing Political Violence against Women*. Amigas, siento una enorme gratitud por nuestra experiencia compartida. Tengo en mi corazón también a mis compañeras y compañeros del campo de trabajo: *Youth Action against Gender Inequality, be the Change You Want to See in Uganda*. Queridas y queridos, os debo mucho por enseñarme las múltiples facetas de las vidas, por “abrirme los ojos” y por vuestro entendimiento hacia mí.

Me gustaría agradecer especialmente a Lucy Polo Castillo, Eirini Delaki, William Rodrigo Sánchez Muñoz, Piedad García Guerrero y Pedro Muñoz. Os agradezco por la confianza depositada en mí y la colaboración inmensa a nivel profesional durante la ejecución de los proyectos teatrales. También estoy en deuda con Patricia Correa Ghisays, quien durante años siempre respondió a mis dudas, construyendo un respaldo. Agradezco también al grupo de GEMMA de la 6ª edición del programa, por la provechosa colaboración a nivel intelectual y el apoyo mutuo. Carol, Alice, Ghazaal, Mariana y Hjálmar, muchas gracias por vuestra compañía y ayuda cuando la necesité

Agradezco profundamente a mis amigas y amigos: Agata, Sibongile, Dominika, Irene, Chiara, Ada, Ewa, Agnieszka, Gosia, Yolanda, Leticia, Monika, Dani, Nacho, Leo, Javier, Germán, Sergio, José Pérez, Jonathan, Michele, Ruben y Darek. Gracias por vuestro apoyo durante mis viajes, vuestras sonrisas y abrazos llenos de energía positiva. Además doy las gracias especiales a Ada, Irene y Dani. Sin vuestro entendimiento hacia mí y las correcciones de este texto sería imposible editar este trabajo. Os debo mucho.

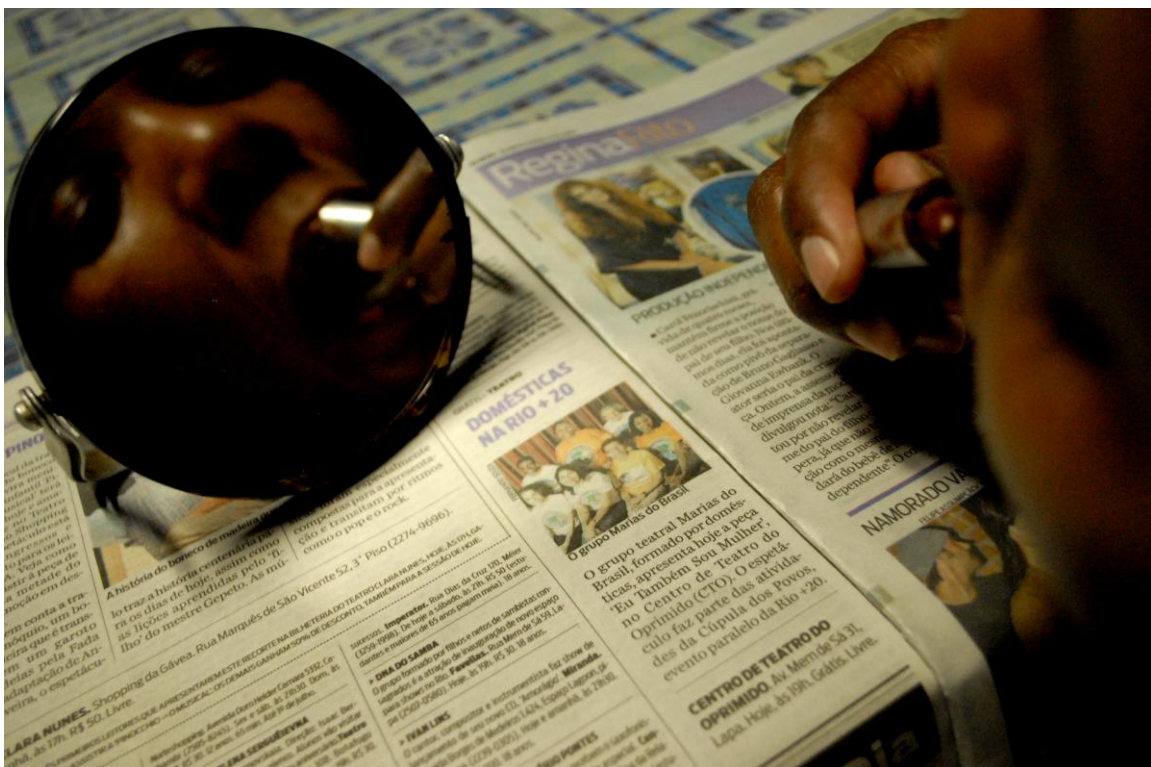
Expreso gratitud también a mi familia, por darme la vida en este cuerpo y por su siempre ser y estar. Muchas gracias mi querida familia.

La esencia
del teatro:
el ser humano
que se
auto-observa

(Augusto Boal, 2004, p.25)



Autoría Bárbara Santos



Autoría Bárbara Santos

Índice

Resúmenes	3
Dedicatoria	5
Reconocimientos y agradecimientos	6
1. Introducción	13
1.1. Genealogía de la tesis	13
1.2. Mi posicionamiento - el lugar desde donde hablo en la presente investigación	15
1.3. Mis experiencias teatrales significativas	16
1.4. Principales preguntas de investigación	18
1.5. Objetivos de investigación	19
2. Marco teórico	21
2.1. Pedagogía del Oprimido/a y el Teatro del Oprimido/a	21
2.2. En el espejo. Relación circular entre teatro, cuerpo y vida	26
2.3. ¿De qué cuerpo/s estamos hablando?	28
2.4. Las auto-representaciones a través de las técnicas teatrales	32
2.5. Negociaciones conmigo misma y el diálogo entre las teorías feministas	32
2.6. La cuestión de las mujeres	34
2.7. ¿Saliendo de la tiranía de la mirada?	36
3. Metodología del trabajo entendida como viaje	42
3.1. Mi proceso de investigación	42
3.2. ¿Quiénes eran mis dialogantes?	43
3.3. Entrevistas con las mujeres participantes de los proyectos <i>Madalena- Teatro das Oprimidas</i>	43
3.4. Entrevistas con las mujeres participantes del <i>Grupo Marias do Brasil</i>	43
3.5. Reflexiones sobre la lectura de las entrevistas	44
4. Cuerpo del trabajo	47
4.1. Presentación de los proyectos <i>Madalena – Teatro das Oprimidas</i>	47
4.1.1. Los lugares de <i>Madalenas</i>	47
4.1.2. ¿Por qué <i>Madalena</i> ?	53
4.1.3. Las cuestiones planteadas por los proyectos <i>Madalenas</i>	55
4.1.4. El trabajo con las ambigüedades de las imágenes	64
4.2. Presentación del <i>Grupo Marias do Brasil</i>	67
4.2.1. ¿Quiénes son <i>Marias do Brasil</i> ?	67
4.2.2. La obra de teatro <i>Eu Também Sou Mulher</i>	70
4.2.3. Los procesos de ad-mirar-se	71

4.2.4. La reivindicación de los derechos de las trabajadoras domésticas _____	74
4.2.5. Las relaciones entre el trabajo artístico y doméstico _____	75
5. Conclusiones e investigación futura _____	78
6. Epilogo: La ética de mi proceso investigación _____	83
Fuentes utilizadas _____	85
Anexo _____	89

1. Introducción

1.1. Genealogía de la tesis

En este trabajo reflexiono sobre el Teatro del Oprimido/a (TdO)¹ como lenguaje corporal transformador. Uso el enfoque de género. Profundizo sobre las experiencias artísticas del *Grupo Marias do Brasil* y de las mujeres participantes de los proyectos *Madalena - Teatro das Oprimidas*. Contribuyendo a las (re)representaciones del trabajo artístico de los dos grupos mencionados, indago sobre el impacto del teatro en sus vidas y sus cuerpos. Por consiguiente, doy a conocer los cuerpos que hablan teatralmente e investigo las posibilidades de las auto-representaciones de las experiencias vitales/corporales a través del teatro. De esta manera, también profundizo sobre los procesos del auto-reconocimiento, las miradas como acto de significación, presentando además reflexiones sobre las posibles relaciones entre teatro, cuerpo y vida. Finalmente, comparto mis observaciones sobre la ética de mi proceso de investigación.

Este trabajo es el fruto tanto de la investigación académica dentro del máster en Estudios de las Mujeres y de Género GEMMA, el cual tuve la suerte de realizar entre la Universidad de Bolonia, Universidad de Granada y Universidad Estatal de Campinas en São Paulo, como de mis experiencias artísticas adquiridas mediante la participación en varios proyectos teatrales, ejecutados por ejemplo en Brasil. Precisando, desde Marzo de 2014 hasta final de Junio de 2014 tuve la ocasión de realizar una parte de mi máster en forma de estancia en el Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, en la mencionada Universidad de Campinas. Durante esta estancia también tuve la oportunidad de conocer las raíces del TdO con sus proyectos ejemplares y establecer la colaboración con el equipo del Centro de Teatro do Oprimido (CTO) ubicado en Rio de Janeiro. Teniendo en cuenta que Brasil es el lugar de donde procede el TdO y que el CTO ha sido su primera sede en este país, me siento afortunada de haber podido adquirir mis nuevos conocimientos allí.

A través de la colaboración con el equipo del CTO he conocido a las mujeres involucradas en los proyectos *Madalena – Teatro das Oprimidas* y al *Grupo Marias do Brasil*.

¹De acuerdo con la perspectiva de género reconozco la necesidad de uso de un nuevo lenguaje. Por consiguiente, con el permiso de Augusto Boal, en este trabajo me atrevo a reemplazar la noción de la Teatro del Oprimido por el término el Teatro del Oprimido/a. Además, de ahora en adelante, voy a abreviar esta designación como TdO

Las iniciativas *Madalena – Teatro das Oprimidas* se centran en las experiencias escénicas dirigidas a las mujeres para que ellas mismas, colectivamente mediante el arte, puedan indagar sobre sus lugares en el mundo, sus historias, las especificidades de sus opresiones y las propias disposiciones a ellas, con el objetivo de superarlas. La idea no es culpabilizar a las mujeres por sus experiencias difíciles, más bien se trata de identificar las opresiones internas y buscar las alternativas ante ellas. Los proyectos tuvieron su inicio en 2009.

El segundo equipo que conocí en el CTO, el *Grupo Marias do Brasil*, fue creado en 1998 por las mujeres que trabajan como empleadas domésticas y que, finalmente, también han descubierto sus habilidades artísticas convirtiéndose en actrices del teatro social. Estas actrices, a través de las representaciones teatrales en varios lugares de Brasil, luchan por los derechos de las trabajadoras del servicio doméstico, que todavía no están reconocidas oficialmente por la ley en su país.

Cabe resaltar el hecho de que la creación de los primeros laboratorios de *Madalena* fue realizada a través de la colaboración de la dramaturga teatral Alessandra Vannucci con *Marias*. Vannucci invitó a *Marias* para poder experimentar juntas su propuesta teatral. Actualmente algunas mujeres de *Marias* también participan en los encuentros de *Madalena*, en el grupo que se está reactivando en el CTO. Considero importante dar a conocer estos proyectos teatrales en el contexto europeo.

1.2. Mi posicionamiento – el lugar desde donde hablo en la presente investigación

Does the text manipulate the reader,
or does the reader manipulate the text
to produce the meaning that suits her own interest?

(Schweickart, 1997, p. 539)²

Mediante la realización de esta investigación he podido conocerme a mi misma como mujer, investigadora, sujeto blanco de clase media y facilitadora del teatro social. Por consiguiente, siento que ahora puede responder a la propuesta de Donna Haraway (1988) acerca de que una tiene que reconocer el lugar desde donde habla, me pregunto:

“¿Donde me sitúo como investigadora?”

“¿Donde me sitúan otras personas con quienes estoy colaborando?”

Al repensar mi posicionamiento dentro de mi trabajo teatral me ayudó también el razonamiento de Chandra Talpade Mohanty (2003) y su visión de la posible solidaridad entre las mujeres que traspasa las fronteras nacionales, de clase social y de raza. A través de esta investigación también pude reflexionar sobre la importancia del pensamiento de Henrietta Moore (2004), profundiza sobre nuestra obligación de hacer frente a la idea de la diferencia. La autora acentúa la importancia de la reconciliación de las diferencias reales entre las mujeres y el desmantelamiento de la categoría universal de la mujer. A mi entender el TdO, como herramienta social mediadora que potencia la comunicación y concienciación dentro de las comunidades, puede servir para reconocer las semejanzas y diferencias entre las personas. Por consiguiente, percibo que el TdO facilita tanto el reconocimiento de las diferencias de que habla Moore, como posibilita la solidaridad planteada por Mohanty. Siento que mi colaboración con *Marias y Magdalenas* del CTO puede ser entendida de acuerdo con las palabras de Moore y Mohanty.

²¿El texto manipula a la lectora, o la lectora manipula el texto para producir el significado que se ajuste a su propio interés?

Las traducciones de este trabajo son mías. Las correcciones del español han sido realizadas por la profesora Dra. Adelina Sánchez Espinosa, la directora principal de este trabajo fin de máster, y por mis amigas Ada y Irene y mi amigo Daniel. Las correcciones del portugués han sido realizadas por Ada y finalmente las correcciones del inglés han sido realizadas por Sibongile

Reconozco mi vínculo personal con el tema de la tesis, y creo que de esta manera puedo contribuir a la objetividad de mi trabajo porque puedo evitar posibles manipulaciones de quienes me leen. Como bien afirma Marjorie DeVault en su texto *Personal Writing in Social Research. Issues of Production and Interpretation*:

From a traditionally positivist point of view, introducing a personal dimension may seem to bias our analyses and weaken our claims to “truth”. But some philosophers of social science suggest that acknowledging our partiality can move us toward a stronger form of objectivity (DeVault, 1997, p. 220)³

Más adelante DeVault, hace referencia al pensamiento de una de estas filosofas Patricia Hill Collins, que considera que conocer a la persona que produce los conocimientos permite una mejor evaluación de su trabajo (en este caso mi escritura). Siguiendo a estas pensadoras, considero que la incorporación de mi parte autobiográfica en esta investigación puede ayudar a que quienes leen se ubiquen dentro del texto, por ejemplo explorando mi posicionamiento. Teniendo en cuenta este análisis, como autora del texto voy a empezar por compartir la parte autobiográfica de esta tesis fin de máster. Después voy a seguir con las principales preguntas y los objetivos de investigación. Para contribuir a la elaboración de las respuestas a las preguntas precedentes voy a presentar las correspondientes teorías, luego voy a explicar el proceso metodológico y los resultados de mi investigación. Para enriquecer este viaje intelectual, voy a reflexionar sobre cómo invertimos nuestra energía y tiempo y finalmente voy a compartir mis ideas para la investigación futura.

1.3. Mis experiencias teatrales significativas

El teatro social como herramienta transformadora me empezó a interesar a través de la terapia Gestalt, que hace hincapié en la experiencia corporal y la técnica de juego de roles, y que tuve la oportunidad de conocer durante mis estudios de psicología en la Universidad de Lodz (Polonia) en el curso 2009/2010. Con el tiempo a través de numerosas experiencias desarrollé mis conocimientos prácticos y teóricos en materia del teatro social y principalmente del TdO. Algunas de estas experiencias las expongo con mayor detalle a continuación.

³Desde un punto de vista tradicionalmente positivista, la introducción de una dimensión personal puede parecer que afecta nuestro análisis y debilita nuestra exposición de la "verdad". Sin embargo, algunos filósofos de las ciencias sociales sugieren que el reconocimiento de nuestra parcialidad nos puede acercar hacia una mayor objetividad

Entre varias prácticas teatrales que para mí fueron importantes, tanto a nivel personal como profesional, comparto las historias de mi participación en los tres proyectos que más me han inspirado para desarrollar este trabajo fin de máster:

1. El proyecto: *Donde los ríos se unen*⁴, cuyo objetivo principal era la disolución del racismo hacia las mujeres inmigrantes dentro de los países de la Unión Europea. En la iniciativa participaron mujeres de origen extranjero provenientes de países con culturas diferentes y que actualmente viven en España, Austria, Irlanda, Rumania e Italia. Se utilizó el teatro social como una herramienta de autoexpresión que permitió a las mujeres participantes crear obras artísticas sobre historias de migración de mujeres. Junto con este grupo de mujeres, participé en la creación de la obra titulada *Bajo el mismo cielo*⁵, que se basó enteramente en las experiencias migratorias de las participantes. El proyecto tuvo lugar en 2011/2012. Las muestras de las obras teatrales de las mujeres participantes fueron presentadas durante la celebración de un Festival Internacional del Teatro Social en Valencia en el mes de mayo de 2012. Después de participar en el proyecto, me empecé a preguntar sobre las posibilidades de las auto-representaciones de las experiencias vitales/corporales a través del teatro, mis propias historias y las de mis colegas.

2. El taller: *Her Story of Bra and Knife, Performing Political Violence against Women*⁶, cuyo objetivo era buscar las herramientas para empoderar a las mujeres víctimas de la violencia (de la guerra). Preparando el espectáculo para el público, trabajamos sobre la representación artística de la violencia contra las mujeres, así como la representación de la violación. El taller se basó en la Estética del Oprimido (una de las técnicas del TdO) y los principios de *Magdalena Project*, la red intercultural de las actrices, artistas, académicas cuyo objetivo común es fomentar la visibilidad de la actividad de las mujeres en el área de la actuación teatral. En el proyecto participaron mujeres de varios países, tales como Austria, Bosnia-Herzegovina, Croacia, Eslovenia,

⁴El proyecto fue liderado por la Comunidad Valencia y financiado por la Comisión Europea dentro de la Convocatoria de Derechos Fundamentales y Ciudadanía

⁵El enlace para ver online la obra *Bajo el mismo cielo* se halla en la siguiente dirección: <http://www.youtube.com/watch?v=99P7gBgQyKY>

⁶El proyecto fue organizado por la *Association for promotion of Women in Culture – City of Women* y fue cofinanciado por el Programa Europeo Grundtvig dentro del Programa de Aprendizaje Permanente que se desarrolló en el periodo 2007-2013. El material sobre el proyecto puede ser consultado a través de la siguiente página: http://herstoryofbraandknife.blogspot.com/2013_03_01_archive.html

Inglaterra, Polonia y Serbia. La iniciativa tuvo lugar en Eslovenia, en el mes de marzo de 2013. Gracias a mi participación en el taller me siento inspirada para investigar más sobre el poder del arte y sobre la red *Magdalena Project*.

3. El campo de trabajo en Uganda: *Youth action against gender inequality, Be the change you want to see*⁷. Durante esta actividad, como equipo de voluntariado local e internacional, después de realizar la investigación de la realidad social en la comunidad donde vivimos, preparamos dos obras de Teatro Foro⁸. Presentamos las obras en varias escuelas secundarias para la gente joven y en el mercado del pueblo Ezoova para toda su población. El problema principal que se mostró era el conflicto de violencia de género en general y la violencia doméstica y de pareja, en particular. La iniciativa fue realizada durante el mes de julio de 2013. El proyecto me ayudó a repensarme a mí misma como sujeto blanco desde mi papel en las obras como actriz y facilitadora.

1.4. Principales preguntas de investigación

Gracias a mi participación en los proyectos citados anteriormente he tomado la decisión de seguir profundizando en mis conocimientos teatrales y el fruto de esta decisión es este trabajo fin de máster con sus principales preguntas de investigación. Personalmente, valoro mucho mis aventuras teatrales. Ahora siento la necesidad de averiguar si para otras mujeres el trabajo teatral abre oportunidades del crecimiento personal y les facilita la auto-representación en sus contextos. Además me interesan sus percepciones sobre el teatro en la relación con sus cuerpos y sus vidas. Por consiguiente, he elaborado las siguientes preguntas:

⁷La iniciativa formaba parte del Campo Internacional de Voluntariado organizado por Servicio Civil Internacional (SCI) en colaboración con Uganda Pioneers' Association (UPA). Un campo por su definición es un espacio de intercambio y acercamiento entre las personas de distintos orígenes y culturas con el objetivo de contribuir al trabajo voluntario en un proyecto de interés comunitario. Se pretendió crear puentes entre culturas, fomentar la curiosidad y facilitar la comprensión mutua entre las personas participantes. En el proyecto participé como voluntaria contribuyendo por mi cuenta con los gastos de mi estancia y viaje. Para establecer el contacto con UPA he sido apoyada por la organización SCI Italia, gracias a la cual pude oficialmente participar en el proyecto y recibí la formación preparatoria. La información sobre el campo de trabajo se puede consultar a través de la siguiente página: <http://ugandapa.wordpress.com/>

⁸El Teatro Foro es una de las técnicas participativo - interactivas del TdO. Más adelante, profundizaré sobre el TdO y sobre la citada técnica.

- I. ¿El Teatro del Oprimido/a posibilita las auto-representaciones de las experiencias vitales-corporales de las mujeres que han experimentado esta metodología?
- II. ¿El Teatro del Oprimido/a facilita los procesos del auto-reconocimiento de las mujeres que han experimentado esta metodología?
- III. ¿El Teatro del Oprimido/a puede ser entendido como lenguaje corporal transformador?

1.5. Objetivos de investigación

El objetivo principal de este trabajo es compartir mis experiencias y reflexiones sobre el Teatro del Oprimido/a.

A continuación, indago sobre el impacto de este teatro en las vidas y los cuerpos de las mujeres participantes en los proyectos *Madalena - Teatro das Oprimidas* y las mujeres del *Grupo Marias do Brasil*. Pretendo averiguar si las mujeres participantes, *Marias* y *Madalenas*, pueden, a través del trabajo teatral, mostrar las experiencias y percepciones de sus historias personales. Asimismo, desde una valoración positiva de la visión en el dialogo teatral, indago sobre las miradas como acto de significación que facilita el proceso de auto-reconocimiento.

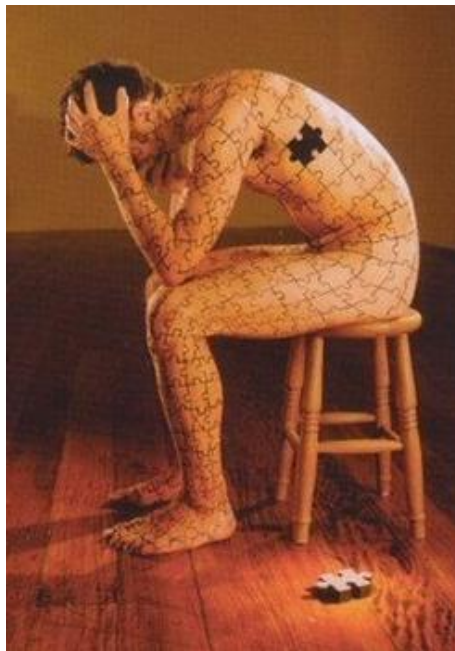
Por consiguiente, pretendo contribuir a las (re)presentaciones del trabajo artístico de los grupos citados y de esta manera (indirectamente) dar a conocer los cuerpos que hablan teatralmente.

Me interesa difundir el significativo trabajo de *Madalenas* y *Marias* en el contexto europeo. Aspiro a compartir los resultados de este trabajo fin de máster con el profesorado y alumnado del máster GEMMA para abrir un debate sobre el teatro como posible herramienta que permite realizar un profundo trabajo con las mujeres y los hombres sobre nuestras identidades: ¿Quiénes somos? ¿Quiénes queremos ser? ¿Quién soy? ¿Quién quiero ser?

Adicionalmente, me siento muy motivada para trabajar con las prácticas teatrales analizadas en el contexto europeo y principalmente con las diferentes realidades de mi país, Polonia. De esta manera, espero que en el futuro pueda contrastar las experiencias de las mujeres de mi entorno con las experiencias de *Madalenas* y *Marias* de Brasil.

Lo mismo que el reemplazo gradual de la vieja piel,
el cambio sólo se obtiene en virtud de una cuidadosa
reelaboración; sólo el consumo metabólico de lo
antiguo puede engendrar lo nuevo. La diferencia
no es el efecto del poder de la voluntad; es el
resultado de muchas, interminables,
representaciones miméticas

(Rosi Braidotti, 2000, p.203)



Disponible en: <http://www.biffyclyro.com/music/puzzle>

2. Capítulo teórico

2.1. Pedagogía del Oprimido/a y el Teatro del Oprimido/a

Ninguém educa ninguém, ninguém se educa sozinho; os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo (Paulo Freire, 1987, p.36)⁹

O que mais custa a um homem saber, de maneira clara, é sua própria vida, tal como está feita por tradição e rotina de atos inconscientes (Paulo Freire, 1979, p.35)¹⁰

En este apartado quisiera compartir mis observaciones sobre la genealogía del TdO. Esta tendencia teatral fue descubierta por el director teatral brasileño, Augusto Boal. El TdO tuvo sus comienzos durante el periodo de la dictadura en Brasil y actualmente es ampliamente practicado en varios países del mundo. El origen de este teatro puede ser percibido como un proyecto político y social puesto que su principal enfoque es la toma de conciencia social y política y la exploración de las posibles alternativas a las opresiones (Boal, 2008).

La fuente de inspiración del analizado teatro es la Pedagogía del Oprimido/a¹¹ consolidada por el pedagogo Paulo Freire, un compatriota de Boal. Este proyecto pedagógico fue creado a partir de los años 60. La ideología de Freire es comprendida como una teoría y práctica de liberación de las opresiones realizada por los propios individuos oprimidos. Además según el pedagogo las personas oprimidas tienen ante sí la vasta tarea humanista e histórica de liberarse, no solamente a sí mismas sino también a las personas que les oprimen. Al inicio de su proyecto Freire se concentraba en las opresiones sufridas por campesinos y campesinas sin alfabetización que vivían en el Norte de Brasil, posteriormente como educador trabajó en varios países de América Latina e Europa. El principio de su pensamiento es el reconocimiento de una relación interdependiente entre opresores/as y oprimidos/as. Según Luis Chesney Lawrence (2008), esta pedagogía podría ser válida para cualquier tipo de opresión, sin restricciones.

⁹ Nadie educa a nadie, nadie se educa sólo, los hombres se educan entre sí mediados por el mundo

¹⁰ Lo que más le cuesta saber a un hombre, con claridad, es su propia vida, tal como está hecha por la tradición y la rutina de actos inconscientes

¹¹ Con el permiso de Paulo Freire, me gustaría renombrar su proyecto de acuerdo con la perspectiva de género. Me atrevo a reemplazar la noción de la Pedagogía del Oprimido por el término la Pedagogía del Oprimido(a)

Freire es el autor de la propuesta para la alfabetización de las personas adultas que se basa en el principio de que la lectura del mundo es anterior a la lectura de la palabra. Según el educador, leer y escribir es nombrar el mundo. Ernani Maria Fiori (1994) señala que el método de alfabetización facilita a los individuos el proceso de aprender a escribir sus propias vidas. Los individuos son tanto protagonistas como testigos de sus historias.

Freire denuncia la educación que trata a las y los estudiantes como seres vacíos de conocimiento, como depósitos que tienen que recibir pasivamente la información y archivarla. Concibe este tipo de educación como un instrumento fundamental de la opresión y opta por la educación percibida como práctica de libertad y acto de creación (Simões, 1981). Las personas tienen que ser reconocidas como sujetos históricos con sus saberes situados. Además, durante el proceso de adquisición de nuevos conocimientos tienen que ejercer un papel activo entrando en un diálogo con el alumnado y con sus educadoras y educadores, cuyo papel es mediar en el proceso de aprendizaje. Finalmente, el pedagogo insiste en la educación como asunción activa de una posición epistemológica, un conocimiento crítico, una profundización de conciencia crítica sobre el contexto socio-histórico en el que vivimos, y sobre opresiones e imágenes de opresiones que interiorizamos. Según Freire el conocimiento es problemático porque, sobre todo, las personas tienen que darse cuenta de que saben muy poco sobre ellas mismas. El ser humano no puede delegar en los otros y las otras la búsqueda sobre su identidad, su historia concreta, porque de esta manera estará sometido a la opresión. La opresión acontece cuando otras personas están haciendo nuestra historia. Freire (1979) señala que la historia es el tiempo de los acontecimientos humanos, hecha por las personas que al mismo tiempo se hacen en ella. A partir de aquí el pedagogo desarrolla la teoría de la concienciación como mirada crítica hacia nuestra vida y como compromiso histórico. La teoría implica no solamente una mayor toma de conciencia sobre la realidad sino, sobre todo, una actitud de transformación humanizadora de esta realidad conocida. Exige, por tanto, hacer y rehacer nuestra historia tanto personal como colectiva. Freire se refiere a la necesidad de conocer para transformar. Para lograr esa “conscientização” y salir de la esclavitud de la falsa conciencia el pedagogo valora la acción cultural. Destaca que no se puede concientizar¹² a nadie. Es bien sabido que el TdO puede ser percibido como una continuación del proyecto de Paulo Freire (Vannucci, 2013). Siendo de gran relevancia el contexto

¹²Apoyándome en el proyecto de Freire uso el término *concientizar* en lugar de *concienciar*

sociopolítico y cultural de la dictadura militar y por consiguiente del exilio, como la realidad vivida por los creadores de ambas prácticas. El teatro de Boal es una herramienta cultural transformadora adecuada porque facilita el reconocimiento de las opresiones asimiladas y permite al ser humano conocer su identificación con las personas que le oprimen. Además, el teatro posibilita desvelar las imágenes de opresores/as que habían sido internalizadas. Augusto Boal (1997) bebe de la propuesta educativa de Freire como pensamiento político-pedagógico, dialógico y libertador. El método de Freire se mostró eficaz para facilitar el proceso de la “conscientização” a través de las experiencias vividas, los conocimientos situados, las visiones sobre el mundo de las personas analfabetas y, por tanto, el teatro de Boal como proceso lingüístico artístico puede ser visto como su enriquecimiento práctico. La creencia del director teatral de que todas las personas pueden actuar buscando alternativas a sus opresiones entra en una intersección con la opinión de Freire de que todo el mundo puede enseñar a todo el mundo, y que las personas oprimidas tienen que tener voz y hablar sobre sus experiencias desarrollando la autonomía y motivación para transformar sus mundos. Por consiguiente, Boal (1984) distanciándose de la educación que oprime, insiste en el papel activo del público durante el proceso teatral, entendido por él como ensayo de revolución (1979). Además, de esta forma el dramaturgo coincide con Freire en que las personas oprimidas tienen que autoliberarse de sus sufrimientos, descubriendo su potencial y siendo las y los protagonistas de sus vidas y no meros recipientes de los conocimientos de los y las demás.

Boal (1997) valora el trabajo de Freire y refiriéndose a su proyecto de alfabetización pone de relieve la eficacia de este método al enseñar a las personas analfabetas cómo traducir al papel sus saberes cotidianos. El teatro de Boal tiene fundamentos parecidos a los de Freire: la búsqueda de un nuevo lenguaje para expresar sus experiencias y puntos de vista. Además, a partir de ese momento, el teatro abre oportunidades para la creación del propio futuro. Sin embargo, hace falta destacar que el TdO es el conjunto de las técnicas que en sí mismas han sido el resultado de la búsqueda de la expresión, una búsqueda necesaria debido a la censura del arte durante la dictadura militar brasileña. Augusto Boal, describiendo este período y el desarrollo de su propuesta artística, destaca:

É verdade que todas essas formas teatrais (teatro-invisível, teatro-foro, teatro-estátua, teatro-mito, teatro-foto-novela, teatro-jornal, etc.) foram inventadas como resposta estética e política à terrível repressão que agora existe naquele continente ensanguentado, onde dezenas de homens e de mulheres são diariamente assassinados pelas ditaduras militares que

oprimem tantos povos, onde o povo é fuzilado nas ruas e escorraçado das praças, onde as organizações populares proletárias e camponesas, estudantis e artísticas, são sistematicamente desmanteladas e destruídas, onde seus líderes são presos, torturados, mortos ou exilados. É verdade: aí nasceu o Teatro do Oprimido! (Boal, 1984, p.17)¹³

Fernando Peixoto, reflexionando sobre el origen del proyecto de Boal, concibe esta práctica teatral como respuesta cultural a una situación determinada y como proceso de alfabetización política. Sin embargo Boal (2004) acentúa que la necesidad del TdO existe en cualquier lugar donde sucede la opresión. Cabe destacar que el dramaturgo no jerarquiza las opresiones. Para Boal la persona oprimida no es la víctima sino el individuo que es sujetado y obligado a aceptar una situación en contra de su voluntad. Además para el dramaturgo, este individuo es consciente de su realidad e intenta cambiar su condición. Resulta relevante que a lo largo de su práctica Boal intente salir del dualismo opresor-oprimido/a, reconociendo que el individuo oprimido puede oprimir a otras y otros.

En relación con el aspecto contextualizado de las opresiones durante el exilio de Boal en Europa, cuando el dramaturgo fue preguntado si creía que las técnicas teatrales podían ser aplicadas fuera de América Latina, por ejemplo en Europa, basándose en su experiencia de haber realizado allí varios proyectos teatrales, respondió que sí, pero que para opresiones diferentes había que usar métodos diferentes. Por tanto, el TdO tiene que ser percibido no como un catálogo de las soluciones conocidas sino como un análisis, una búsqueda, una pesquisa que facilita un ensayo de las posibilidades alternativas a las situaciones opresoras (Boal, 1984). En este sentido, Augusto Boal (1984) destaca que el TdO tiene dos elementos fundamentales. En primer lugar pretende transformar a las espectadoras y a los espectadores (como seres pasivos, consumidoras/es, “recipientes”) en las y los protagonistas de la acción dramática (inventoras/es, creadoras/es). En segundo lugar, trata de reflexionar sobre el tiempo pasado y presente y además reivindica la preparación de cambios futuros. De esta forma, inspirada por las observaciones sobre el fundamento del teatro analizado me pregunto, ¿es posible hacer de nuestra vida un arte? Según Boal, todo el mundo actúa, interactúa e interpreta constantemente: “Ser humano, es ser teatro!” (Boal, 2004, p.25)

¹³Es verdad que todas estas formas de teatro (teatro invisible, teatro foro, teatro-estatua, teatro-mito, teatro-foto-novela, teatro-periódico, etc.) fueron inventadas como respuesta estética y política a la terrible represión que existe ahora en ese continente ensangrentado, donde decenas de hombres y mujeres son asesinados/as diariamente por las dictaduras militares que oprimen a tanta gente, donde las personas son fusiladas en las calles y expulsadas de las plazas, donde las organizaciones populares proletarias y campesinas, estudiantes y artistas, son sistemáticamente desmanteladas y destruidas, donde sus líderes son detenidos, torturados, asesinados o exiliados. Es verdad: ¡Allí nació el Teatro del Oprimido!

Boal señala que somos todos y todas actores y actrices: incluso los actores y las actrices y el teatro se puede hacer en cualquier lugar, paradójicamente, incluso en el teatro. Además somos todos espect-actores y espect-actrices cuando actuamos y cuando nos observamos en la acción transformadora. Su concepto de la espect-actriz y del espect-actor tiene origen en el desarrollo de una técnica teatral llamada el Teatro Foro (Boal, 2004). Esta técnica forma parte del arsenal del TdO y permite la creación colectiva de la obra que presenta un problema, un conflicto social. El director teatral la describe de la siguiente manera:

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

La técnica mencionada, a través del diálogo con el público y mediante la invitación del público para que busque alternativas al conflicto presentado, fomenta la capacidad para observarse en la acción y finalmente facilita que actrices, actores y público puedan ser los y las protagonistas tanto en el teatro como en la vida, entendida aquí también como teatro. El teatro, ayudando a los propios colectivos a indagar sobre ellos mismos, situándoles como actores y actrices de su propia investigación. De esta manera, las personas practican formas teatrales en las que por etapas se liberan de la condición de espectador/a y asumen la de espect-actor /espect-actriz, en las que dejan de ser objetos y pasan a ser sujetos, en las que de testigos/as se convierten en las y los protagonistas (Boal, 2008). Por ejemplo, la técnica del Teatro Foro está ampliamente usada por el *Grupo Mariás do Brasil* y también durante la ejecución de algunos de los proyectos *Madalena-Teatro das Oprimidas*. A través de esta práctica no solamente las propias participantes se pueden reconocer, sino que la técnica sirve también para discutir y reflexionar socialmente sobre las opresiones a las que se enfrentan las mujeres en varios contextos y posteriormente para indagar sobre las alternativas a estas difíciles experiencias.

La meta de este teatro no es lograr un equilibrio tranquilizador sino el desequilibrio que dirige a la acción. Por consiguiente, no hallamos aquí una función catártica en el sentido clásico (la catarsis – del griego κόθαρσις denota limpieza, purga). En el proceso clásico se purifica el equilibrio interno a través de la eliminación de un

elemento perturbador. En las formas convencionales de teatro el público observa con distancia la acción y contempla las imágenes presentadas, mientras que en el TdO se muestran las imágenes para destruirlas y sustituirlas por otras más adecuadas según el público. Por tanto, este público tiene la oportunidad de convertirse en participantes activas/os, dispuestas/os a intervenir en la escena, si bien, según Boal, la no intervención también es un tipo de intervención. El teatro analizado transita entre la vida y la ficción. La ficción del teatro es una representación de lo real que permite a las espect-actrices y los espect-actores prepararse para la vida real porque la actuación en el escenario (en sí) es verdadera. Por tanto, como Boal pone de relieve: “¡El acto de transformar es transformador! Transformando la escena, me transformo” (Boal, 2004b, p. 95).

Aunque, evidentemente no he podido conversar con Augusto Boal, sí que he conseguido entrevistarme con que fuera su asistente, Licko Turle (véase la entrevista en Anexo). Licko creó el CTO en Río de Janeiro junto con Augusto Boal. El dialogo con Licko me ha servido para sistematizar mis conocimientos sobre el TdO. Para Licko el teatro en si no es nada, no tiene ningún poder. No obstante, como herramienta el teatro si puede ser poderoso ya que puede ayudar a las personas para que vean sus realidades. Por tanto, todo depende del uso que se le dé a esta herramienta. Al no ser la realidad, sino teatro, puede ser el espejo de la sociedad.

2.2. En el espejo. La relación circular entre teatro, cuerpo y vida

A través del TdO, como en un espejo, podemos indagar sobre nosotros/as mismos/as. La esencia de este teatro de acuerdo con las palabras de Boal es la capacidad de auto-observar-se.

El teatro nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo y, a partir de ese descubrimiento, empieza a inventar otras maneras de obrar. Descubre que puede mirarse en el acto de mirar (...) El ser humano es el único ser capaz de observarse en un espejo imaginario (...) El espacio estético proporciona ese espejo imaginario (...) Ésa es la esencia del teatro: el ser humano que se auto-observa (Boal, 2004, p. 25)

Este espejo imaginario es también una posibilidad del ensayo virtual, una oportunidad de auto-representar nuestras experiencias. De esta manera, coincido con la comparación del TdO con el espejo destacada por Boal. El dramaturgo evidencia el posible impacto de este teatro-espejo en nuestras vidas y cuerpos de la siguiente manera:

El Teatro del Oprimido es un espejo donde podemos penetrar, y, si no nos gusta nuestra imagen reflejada en él, podemos transformarla, escupirla de nuevo según

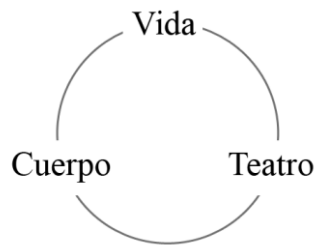
nuestros deseos, porque el acto de transformar es transformador (Boal, 2004b, p.46).

Concibo este mensaje sumamente positivo como una invitación para seguir experimentando la propuesta de Boal y seguir indagando sobre la materialización de los cambios en nuestras vidas y cuerpos a través de las técnicas teatrales. Yo he respondido afirmativamente a esta invitación de Boal.

Mi percepción del TdO coincide con las observaciones de la directora teatral Alessandra Vannucci (2013). La directora destaca que este teatro posibilita compartir con los propios colectivos su visión del mundo, sus conocimientos, y estos saberes situados a la hora de comunicarlos se pueden convertir en un poder transformador. Las ciudadanas y los ciudadanos gracias a su activa participación en los espectáculos no solamente consumen el arte sino que son sus potenciales productoras/es. El teatro se presenta como herramienta de la expresión de múltiples puntos de vista sobre las historias personales y colectivas, así como sobre las posibles alternativas a las opresiones. De esta manera, el teatro es un lenguaje natural y universal accesible a cualquier persona. Finalmente, las actrices y los actores, en el proceso teatral a través de su voz y su cuerpo, imitan la realidad. Vannucci, comentando la citada función mimética y lingüística, subraya que Boal percibe el arte y sobretodo el Teatro del Oprimido/a como “una poderosa escritura del mundo”, (una poderosa escritura del mundo), (Vannucci, 2013, p. 211). De esta forma, el dramaturgo también hace referencia al pensamiento de Freire sobre las capacidades de leer y de escribir para poder denominar el mundo. Para Boal el escenario se convierte en el espejo del mundo. Las espect-actrices y los espect-actores, realizando los cambios en el escenario teatral, reconocen sus necesidades, intentan transformar sus realidades y crear sus historias.

Las experiencias vitales pasan por el cuerpo y, como decía Augusto Boal (2008), el cuerpo es la primera palabra del lenguaje teatral. En otras palabras, no existe la vida humana ni el teatro sin el cuerpo. Además, como constantemente actuamos en varios roles, nuestra vida puede ser percibida a través de la metáfora del teatro. Apoyándome en estas observaciones me gustaría evidenciar el nexo entre teatro, cuerpo y vida, que podría representarse de la forma siguiente¹⁴:

¹⁴Expreso mi gratitud a Monika Grobelna por ayudarme con el diseño gráfico de la presente imagen y la siguiente



A mi entender, las experiencias vitales, teatrales y corporales son circulares. Por ejemplo, sobre esta relación y el teatro, como metáfora de la realidad psíquica, habla Joyce McDougall (2000) en su libro titulado *Teatros do Corpo. O Psicossoma em Psicanálise*. El autor, junto con sus pacientes, investiga sobre los dramas ocultos y silenciosos de sus vidas, que se manifiestan a través de los problemas psicósomáticos. Según el autor podemos interpretar estas manifestaciones como la prueba de la unión entre psique y soma. Basándome en las reflexiones de McDougall y Boal procuro profundizar en las teorías del cuerpo usadas en mi trabajo.

2.3. ¿De qué cuerpo/s estamos hablando?

En el principio era la Palabra,
y la Palabra estaba ante Dios,
y la Palabra era Dios
(...)
Y la Palabra se hizo carne

(Evangelio según San Juan, 1,1)

Problematizando las teorías del cuerpo, en primer lugar, quiero destacar que me alejo del antiguo debate dualista que analiza las relaciones entre cuerpo y alma, así como entre naturaleza y cultura. En consecuencia, estoy de acuerdo con Jacques Gleyse (2007) en que actualmente nos conviene analizar las relaciones entre nuestra carne y la palabra (el lenguaje).

Seguidamente, me gustaría referirme a las teorías antropológicas que explican el paso del lenguaje primitivo al estructurado gracias a los cambios corporales y las teorías que hablan sobre el impacto del lenguaje en nuestros cuerpos. Gleyse refiriéndose a estos pensamientos, destaca:

Nós modificamos de uma certa maneira nossa carne para falar, e, desde o momento em que o verbo se estruturou, ele continuou a organizar nossa carne cada vez com mais força (Gleyse, 2007, p.3)¹⁵

Igualmente, siguiendo Gleyse, podemos indagar sobre el poder de los diferentes lenguajes sobre los diferentes cuerpos: “Até onde se pode pensar que as linguagens diferentes têm construído corpos também diferentes? Até onde a carne se tornou verbo?” (Gleyse, 2007, p.12)¹⁶.

Percibo la comprensión de la influencia del lenguaje en nuestros cuerpos como la cuestión fundamental. En este trabajo cuando aludo al lenguaje no me refiero solamente al lenguaje verbal sino sobre todo al teatro entendido como lenguaje corporal (transformador).

A continuación, quiero analizar el pensamiento de Sônia Weidner Maluf (2002) que ha sido para mí de gran ayuda durante la elaboración de este trabajo. Weidner Maluf reflexiona sobre la paradoja antropológica que significa, según la pensadora, el dualismo entre la persona y el cuerpo. Para salir de esta dicotomía expone la cuestión del cuerpo entendido no exclusivamente como producto de cultura e historia sino también como su productor. El cuerpo es percibido aquí no como el objeto pasivo de la cultura y las representaciones sociales, cuya autonomía es limitada sino como poseedor de una agencia. El cuerpo igualmente como la persona produce y es productor de los significados y las experiencias nuevas (también artísticas). A este respecto, coincido con la pensadora.

Teniendo en cuenta estas observaciones, me gustaría presentar los conceptos del cuerpo que giran alrededor de la relación cuerpo – vida. A mi entender, los pensamientos de Sônia Weidner Maluf coinciden con las reflexiones sobre la relación entre el cuerpo y la vida hechas por Denise Bernuzzi de Sant’Anna, Augusto Boal, Terezinha Petrucia da Nobrega y David Le Breton que intento resumir a continuación.

Como punto de partida de mi trabajo uso las aportaciones de Denise Bernuzzi de Sant’Anna, una historiadora de los cuerpos muy reconocida en Brasil. Sant’Anna en su artículo titulado *É Possível Realizar uma Historia do Corpo?* percibe el cuerpo como:

¹⁵Modificamos en cierto modo nuestra carne para hablar, y, desde el momento en que el verbo se estructuró, siguió organizando nuestra carne cada vez con mayor fuerza

¹⁶¿Hasta dónde se puede pensar que los lenguajes diferentes también han construido cuerpos diferentes?
¿Hasta dónde la carne se convirtió en un verbo?

Território tanto biológico quando simbólico, processador de virtualidades infundáveis, campo de forças que não cessa de inquietar e confortar, o corpo talvez seja o mais belo traço da memória da vida. Verdadeiro arquivo vivo, inesgotável fonte de desassossego e de prazeres (Sant'Anna Denise, 2006, p.3)¹⁷

El concepto del cuerpo presentado arriba es sumamente biocultural. Por ejemplo, de acuerdo con esta noción los cuerpos de las mujeres serán un archivo de sus historias. Además, para realizar el análisis histórico de los cuerpos hay que centrarse en muchas experiencias vitales. A continuación, profundizando más en el pensamiento de Denise Bernuzzi de Sant'Anna, me gustaría destacar que coincido con la pensadora cuando evidencia que la realización de la historia del cuerpo es un trabajo enorme, tan difícil como escribir la historia de la vida humana.

En segundo lugar, quiero exponer la investigación de Terezinha Petrucia da Nobrega que en el texto *Epistemologias do corpo. A Filosofia e Arte como Atos de Significação* destaca que las experiencias humanas son primeramente corporales y que el cuerpo es la medida de nuestras experiencias en el mundo. Es interesante que Nobrega (2007), analizando la relación del cuerpo con el arte, haga referencia a los pensamientos de Nietzsche. Para este filósofo el conocimiento no puede ser separado de la vida y del cuerpo. La vida encuentra el sentido en el arte. Igualmente el cuerpo y la experiencia estética ofrecen la posibilidad del conocimiento. Profundizando en esta cuestión, pongo de relieve que una de las artes que facilitan el auto-reconocimiento es el TdO. Además, como he mencionado anteriormente, refiriéndome a las observaciones de Boal, las técnicas teatrales necesariamente pasan por el cuerpo. Por consiguiente, Boal (2008) señala que para ser protagonistas/os de la vida/teatro primero hace falta conocer nuestro cuerpo y hacerlo más expresivo. De esta manera, podemos practicar el teatro como lenguaje vivo y presente (lenguaje transformador), que nos permite reflexionar sobre nuestras inquietudes ensayando las posibles alternativas a las opresiones y facilitando la comunicación de nuestros deseos. Para Boal (2004b), el ser humano es, ante todo, cuerpo.

A continuación me gustaría combinar las reflexiones presentadas arriba con el pensamiento del antropólogo David Le Breton que también destaca que la vida humana no existe sin cuerpo y que toda la experiencia humana pasa por el cuerpo: “Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna” (Le Breton, 1990, p.7). En su trabajo Le Breton se concentra en el análisis del

¹⁷Territorio tanto biológico que simbólico, procesador de virtualidades infinitas, el campo de fuerzas que no deja de inquietar y reconfortar, el cuerpo tal vez sea lo más bello trozo de memoria de vida. Verdadero archivo vivo, fuente inagotable de disturbios y placeres

cuerpo moderno, que a diferencia del cuerpo en las sociedades tradicionales, se distingue de la persona. Según este autor, desgraciadamente, el cuerpo moderno está dirigido por el orden que:

Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo), (Le Breton, 1990, p.8).

El pensamiento de Le Breton sobre la significación de la relación entre los cuerpos y las vidas se aproxima al razonamiento de Denise Bernuzzi de Sant'Anna, Terezinha Petrucia da Nobrega y Augusto Boal.

Considero que también merece la pena estudiar la relación entre los cuerpos y el poder. Según Michel Foucault (2005) este vínculo es tan intrincado que no podemos analizar los citados elementos por separado. Los cuerpos son los campos de batalla de las relaciones de poder, y esto no se refiere solo a las fuerzas que actúan sobre los cuerpos sino también a las fuerzas de los cuerpos.

No obstante, hace falta enriquecer las citadas aportaciones con la perspectiva de género. Por esta razón, me parece fundamental dirigirme al pensamiento de Judith Butler. La teórica pregunta: “¿Que cuerpos llegan a importar? ¿Y por qué?” (Butler 2002, p. 14). Además, señala que “importar” implica “significar” y “materializar” (Butler, 2002, p. 60). Siguiendo su estela creo que todos los cuerpos importan y, en este trabajo lo que estudio son los cuerpos femeninos que hablan teatralmente. ¿Por qué? Espero no caer en ninguna trampa y para responder a la pregunta de Butler voy a usar las reflexiones de Pilar Ballarín Domingo en “Producir los cuerpos de las mujeres”¹⁸. En su texto, la autora afirma: “Nuestro cuerpo es nuestra vida. Somos nuestro cuerpo” (Pilar Ballarín, 2007, p. 91). Ante todo, llama mi atención la reflexión de la investigadora sobre la construcción histórica de los cuerpos de las mujeres que debido a su producción llevan en su piel las marcas de las opresiones. Pilar Ballarín Domingo (2007) resumiendo las conclusiones de los trabajos de Ana Távora Rivero y Carmen Gregorio Gil, subraya que las mujeres han disociado los cuerpos de sus vidas y que esto resulta en falsas imágenes de las mujeres. Seguidamente, siento la necesidad de profundizar sobre el concepto de estas representaciones ficticias de las mujeres.

¹⁸El texto de Pilar Ballarín Domingo es una introducción a un bloque de cuatro capítulos cuya autoría pertenece a Margarita Sánchez Romero, Victoria Robles Sanjuán, Carmen Gregorio Gil y Ana Távora Rivero y está incluido en el libro *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades* cuyas editoras son Ana María Muñoz Muñoz, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa

2.4. Las auto-representaciones a través de las técnicas teatrales

Apoyándome en las consideraciones mencionadas anteriormente me siento inspirada para buscar alternativas a las representaciones ficticias sobre las mujeres. De esta manera también intento proponer una respuesta positiva a la pregunta de Gayatri Chakravorty Spivak: “Can the subaltern speak?” (Spivak, 1992, p. 66). Esta pregunta, en el fondo, es una interrogación sobre la im/posibilidad de representación de las personas subalternas. Para Spivak (1992) los individuos subalternos son aquellas personas (principalmente mujeres) que están marginadas, silenciadas y percibidas como alteridad por parte de algunas partes de nuestras sociedades. A mi entender, Spivak (desgraciadamente), desconfía de que exista una respuesta positiva a su pregunta. Como continuación de la cuestión planteada por Spivak me refiero a la importante interrogación formulada por James Maggio: “Can the subaltern be heard?” (Maggio, 2007, p. 419). Además añado mi pregunta: “Can the subaltern act?” En el presente estudio, me planteo la posibilidad de las auto-representaciones de las mujeres a través de las técnicas teatrales. Pretendo averiguar si las mujeres, gracias al trabajo teatral, adquieren la voz no solamente en el escenario teatral sino también en sus vidas. Indago sobre la posibilidad de la presencia de una voz subalterna.

2.5. Negociación conmigo misma y diálogo entre las teorías feministas

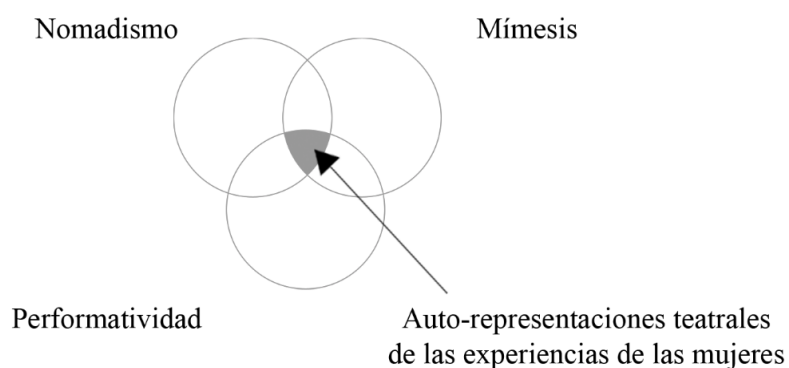
Al inicio de la preparación de este subcapítulo teórico, he sentido la necesidad de negociar entre mi deseo utópico de ir más allá del género (Butler, 1999), repensar la positividad de las diferencias y también presentar las teorías feministas que dialogan con las experiencias de las mujeres de la vida real (Braidotti, 2004), un ejemplo de las cuales son las participantes de los proyectos *Madalena – Teatro das Oprimidas* y *Grupo Marias do Brasil*.

Contribuyendo al reconocimiento de la diversidad y al respeto por las diferencias tanto entre las personas como entre las teorías feministas, principalmente, he decidido referirme al pensamiento de Rosi Braidotti (2004) sobre la diferencia sexual como proyecto político nómada. Más adelante volveré a presentar este pensamiento. Ahora quiero afirmar que coincido con Braidotti que en toda investigación hay que reconocer las contribuciones de varios feminismos:

A esta altura de los estudios de la mujer, es importante que la investigación indague la gama más amplia posible de teorías feministas diferentes y, especialmente, que tome en consideración las ideas teóricas que proceden de contextos culturales diferentes. Y esto no es mero pluralismo cultural, sino que,

antes bien, implica tomar consciencia de que las tradiciones teóricas, por distantes que estén unas de otras, tienen la misma relevancia (Braidotti, 2004, p. 207).

Respondiendo a esta invitación para buscar las uniones entre las diferentes teorías feministas, me pregunto: ¿Podrían pensarse juntas a Braidotti, como autora de la cita mencionada y como teórica de la diferencia, a Butler, como teórica del género, y a Irigaray, como creadora de la estrategia de la mimesis? ¿Podrían servir como base teórica de los proyectos teatrales (del TdO) que posibilitan la creación de las auto-representaciones de las experiencias vitales/corporales de las mujeres? Considero que los pensamientos de Braidotti y Butler debido a su distancia de las representaciones femeninas creadas a lo largo de las historias patriarcales, y además debido a su reconocimiento de las diferencias entre las mujeres, entran en una intersección con la mimesis de Irigaray. El objetivo principal de la estrategia de la mimesis es analizar y reapropiarse de la posición del sujeto mujer reconstruyendo la representación falocéntrica de la *mujer*. A mi entender, las tres pensadoras unen en sus preguntas el cómo proponer un sujeto feminista alternativo y abierto, evitando la resignificación hegemónica de este sujeto (Irigaray 2007, Braidotti 2000 y 2004, Butler 2007). Mi reflexión sobre la unión entre ellas y sus proyectos puede presentarse en la siguiente imagen:



El dibujo muestra la intersección entre las teorías de Braidotti, Irigaray y Butler. Creo que este vínculo es el teatro, con su función mimética de reflejar las experiencias de las mujeres y con su potencial para facilitar la creación y la representación de sus historias vitales. Por esta razón, el teatro ofrece la construcción de una alternativa a la falsa imagen de las mujeres. Pienso que, según Braidotti, Irigaray y Butler, la búsqueda de esta alternativa es una vasta tarea que los feminismos tienen pendiente. Estas cuestiones se analizan más adelante con más detalle.

2.6. La cuestión de las mujeres

Doesn't there have to be a set of norms that discriminate between those descriptions that ought to adhere to the category of women and those that do not? The only answer to that question is a counter-question: who would set those norms and what contestations would they produce? (Butler, 1992, p.642)¹⁹

Indiscutiblemente, me alejo del esencialismo. Esto apoya mi objetivo de no dar la respuesta cerrada y definitiva a la pregunta: ¿Qué es una mujer? Adicionalmente, dialogando con Judith Butler (2007) y teniendo en cuenta sus observaciones citadas arriba, no pretendo intentar establecer los criterios para definir los límites de la categoría *mujeres*. No obstante, el enfoque principal de este trabajo gira alrededor de las representaciones de las experiencias artísticas, vitales y teatrales de las mujeres de la vida real. Por consiguiente, considero que tengo que tratar la cuestión de las mujeres, principalmente como sujetos. Espero que pueda evitar caer en la trampa de las prácticas excluyentes de esta construcción. Siguiendo a Butler (2007), me pregunto sobre el sentido de recrear las representaciones hacia sujetos construidos mediante la exclusión de quienes no satisfacen los criterios normativos de dicha elaboración. La teórica evidencia que a pesar de que puede parecer contradictorio, la representación tendrá sentido (para el feminismo), a condición de que el sujeto de las mujeres jamás se dé por sentado.

Igualmente, Luce Irigaray (2009), examina la cuestión de la imposibilidad de describir el ser de la mujer. Irigaray profundiza, en particular, en la imposibilidad de representar(se) de las mujeres debido a la economía masculina, que la filósofa entiende como la construcción de las falsas representaciones de la feminidad. De esta manera, en las sociedades patriarcales, las mujeres con su sexualidad quedan: “fuera de escena, fuera de la representación, fuera de juego, fuera de yo” (Irigaray, 2007, p.15). Irigaray trata a la *mujer* y a lo *femenino* como los lugares de la inscripción de los representantes inconscientes masculinos y como la reflexión de las imaginaciones de los hombres. Según la teórica, la citada economía vale solamente como pre-historia. A continuación, para Irigaray la historia de las mujeres aún no ha llegado y equivaldría a su reconocimiento como sujetos sexuados. Irigaray (2009) declara que no pretende

¹⁹ ¿No tendría que haber un conjunto de normas que diferenciasen entre aquellas descripciones que deberían adherirse a la categoría de las mujeres y las que no lo tendrían que hacer? La única respuesta a esa pregunta es una contra pregunta: ¿Quién establecería esas normas y qué controversias generarían?

elaborar la nueva teoría de la mujer como *sujeto* u *objeto*. La filósofa se distancia tanto del falocentrismo como de un ginocentrismo.

A la hora de analizar los problemas planteados por Butler e Irigaray me apoyo en el pensamiento de Rosi Braidotti. La teórica sumamente interesada en estudiar la cuestión de las representaciones de los sujetos femeninos, considera que para reinventar el sujeto *mujer* tenemos que pasar colectivamente por el largo proceso de la deconstrucción de las viejas ideas porque:

La búsqueda de representaciones alternativas de subjetividad femenina requiere la reabsorción de las representaciones establecidas para, por y en nombre de las mujeres pos-Mujer (Braidotti, 2004, p. 197).

Coincido con las consideraciones de Braidotti de que para salir de las imágenes impuestas por las culturas patriarcales las mujeres tenemos que construirnos, descubriendo en primer lugar, nuestra genealogía y quienes queremos llegar a ser. Para la pensadora reinventarnos a nosotras mismas es una tarea históricamente imprescindible, una complejidad flexible y abierta, un proceso, durante el cual las mujeres tienen que hablar, porque no decir nada significaría un aborto histórico del sujeto femenino (Braidotti, 2000 y 2004). Braidotti opta por el reconocimiento de la distancia existente entre *mujer* y las mujeres de la vida real. Teresa de Lauretis explica esta diferenciación como el entendimiento del hiato entre *mujer* como representación y las mujeres como agentes concretos de la experiencia (De Lauretis, 1984). Para Braidotti (2004) la esencia del feminismo es la reelaboración del mito *mujer*, la contemplación de las múltiples experiencias de las mujeres y el reconocimiento de la complejidad y diversidad de la subjetividad femenina. La pensadora se pregunta cómo mantener una perspectiva abierta de la subjetividad femenina y explica que hace falta desconstruir el término *mujer*. Por otro lado, declara que todavía no está dispuesta a rechazar el significante *mujer* porque, como señala, aún no hemos analizado y elaborado la citada categoría suficientemente. Braidotti, explica que las mujeres tienen que apoderarse de este significante. Por consiguiente, su propuesta para cumplir con esta vasta tarea es un movimiento nómada de mimesis estratégica. Dentro de este esquema, Braidotti trata el término *mujer* como un concepto paraguas que abarca varios tipos de mujeres con diferentes niveles de experiencia.

2.7. ¿Saliendo de la tiranía de la mirada?

Dirigir los ojos hacia otro nunca es un hecho anodino; la mirada, en efecto, a pábulo, se apodera de algo para bien o para mal, es sin duda inmaterial pero actúa simbólicamente. No es solo un espectáculo sino el ejercicio de un poder. En ciertas condiciones, oculta un temible poder de metamorfosis (Le Breton, 1998, p.195).

En esta parte, me centro en los aspectos positivos de las miradas y hago referencia a las siguientes teorías: Nomadismo de Braidotti, Mímesis de Irigaray y Performatividad de Butler. Además, muestro el nexo entre estos pensamientos que, según mi punto de vista, podrían ser las experiencias experimentadas en el proceso teatral del TdO.

David Le Breton (1998) destaca que el acto de mirar y el acto de eludir el contacto visual nunca son neutrales. Por consiguiente, según este antropólogo, en el ámbito social, la mirada tiene la función tanto de otorgar legitimidad y garantizar el significado de la existencia humana como de impugnarla. En este trabajo he decidido concentrarme en las miradas intercambiadas con su función legitimadora como manera para salir de las experiencias opresivas, que paradójicamente están causadas también por las miradas, como, por ejemplo, la mirada fálica (Irigaray, 2007, p.38).

También considero que es importante destacar las reflexiones de Braidotti sobre el impulso “escópico” como modelo del conocimiento. La teórica, hablando sobre este impulso, en realidad se refiere a la metáfora “veo” como sinónimo de “sé” (Braidotti 2000, p. 97). La mirada se manifiesta como el principio clasificador del conocimiento humano.

Apoyándome en las observaciones sobre la importancia de la mirada y la relación entre el (re)conocimiento de la subjetividad y la vista, profundizo en la estrategia de la mimesis elaborada en primer lugar por Luce Irigaray y posteriormente por Rosi Braidotti como el movimiento nómada de mimesis estratégica. A continuación, me refiero al pensamiento de Judith Butler sobre la performatividad como parte complementaria de la estrategia de la mimesis y el movimiento nómada. Como último aspecto, presento la relación del Teatro del Oprimido/a con los pensamientos de Braidotti, Irigaray y Butler.

Comprendo la base de la estrategia de la mimesis de Irigaray como el intento de revisar y volver a trabajar las falsas imágenes de la feminidad construidas al largo de las historias patriarcales. De esta manera, las mujeres son capaces de desvincular sus identidades de estos modelos y expectativas que las restringen. La práctica facilita a las mujeres el autodescubrimiento, una mirada hacia ellas mismas para que puedan indagar

las respuestas a las preguntas inmemoriales: ¿Quién soy? y ¿Quién quiero ser? Braidotti (2000) destaca que generalmente mantenemos una relación imaginaria con nuestra historia y genealogía. Para la pensadora la identidad es el sitio de diferencias, un juego de aspectos múltiples: de relaciones con otras personas, identificaciones (imágenes inconscientes internalizadas), memoria y recuerdos. A mi entender, la mimesis puede ser una herramienta útil para trabajar tanto con los procesos inconscientes como con los conscientes.

Luce Irigaray, reflexionando sobre el asunto de la articulación del sexo femenino en el discurso, explica que la estrategia de la mimesis sería un instrumento adecuado para que las mujeres entren en el discurso:

Para una mujer, emplear la mimesis es intentar encontrar el lenguaje de su explotación mediante el discurso, sin dejarse reducir sin más al mismo. Es volver a someterse –en tanto que «cercana a lo sensible» a la «materia»...-a «ideas», especialmente acerca de ella, elaboradas en/por una lógica masculina, pero suscitar la «aparición», mediante un efecto de repetición lúdica, de lo que debía permanecer oculto: la recuperación de una posible operación de lo femenino en el lenguaje (Irigaray, 2009, p.57).

Irigaray percibe con optimismo la posibilidad de una metamorfosis dentro del orden fálico. Según ella la estrategia de la mimesis permite a las mujeres elaborar (con humor) las proyecciones imaginarias de la lógica falocéntrica. El propósito del proyecto es que, a través de las repeticiones miméticas, las mujeres analicen colectivamente las representaciones en las que han vivido atrapadas, desvelen sus historias, salgan de la trampa y encuentren sus lugares en el lenguaje y finalmente en la historia y en el mundo. La propuesta de la elaboración de las representaciones alternativas y afirmativas de los sujetos femeninos llama mi atención por su urgencia y también gracias a su forma lúdica. La estrategia consiste en tomar la distancia de *mujer* como malentendido, falsedad del mundo imaginario masculino, donde las mujeres ya no se perciben como falocéntricas. Como dice Braidotti (2004) en el proceso de la elaboración de nuestras historias precisamos actuar con alegría. La ironía y la capacidad de reírse de una misma garantiza nuestro éxito. La teórica sugiere que el cambio no se logra mediante la mera auto-denominación voluntaria. Como el reemplazo progresivo de la vieja piel, la transformación es el efecto de varias y bien elaboradas representaciones miméticas.

Braidotti (2004) bebe de la propuesta de Irigaray y por ello llama su propio proyecto nómada “ética de la diferencia sexual”. A mi entender, la figuración nómada es una forma de resistencia a la asimilación con las formas opresoras de representación del yo. Según este concepto hace falta permitir las contradicciones internas y negociar

entre las estructuras inconscientes del deseo y la voluntad (las selecciones políticas conscientes). Las cuestiones centrales son: el falogocentrismo, el etnocentrismo y, además, la positividad de las diferencias. Braidotti se pregunta cómo aprender a pensar sobre la subjetividad humana de manera multidiferenciada y no jerárquica. Además, en particular, la pensadora reflexiona sobre la diferencia sexual como manifestación del deseo de las mujeres, con el propósito de alejarse de las identidades basadas en el falo. Indagando sobre la creación de las nuevas formas de subjetividad femenina, expone su propia visión. Su proyecto es crítico y creativo, se basa en la corporalización y en las raíces corporales de la subjetividad como los términos claves para comprender las experiencias de las mujeres de la vida real. Todo esto finalmente forma el concepto de nomadismo comprendido también como una consciencia crítica. Recapitulando, el proyecto se divide en tres fases vinculadas con la diferencia sexual. Según la cartografía propuesta hallamos los siguientes niveles: “diferencia entre hombres y mujeres”, “diferencias entre mujeres” y “diferencias dentro de cada mujer”. Estas estructuras son coexistentes cronológicamente y no están ordenadas dialécticamente. Para Braidotti la capacidad de pasar entre niveles es el arte de la existencia.

Valoro el proyecto nómada especialmente por su carácter positivo de múltiples ejes de diferenciación. Además, me parece interesante que en este esquema de pensamiento se haga hincapié en la distinción entre identidad (y su vínculo con el inconsciente) y subjetividad política (entendida como una posición deliberada). Braidotti, sin caer en el moralismo, señala la importancia de nuestro trabajo tanto con el deseo inconsciente como con la elección voluntaria que no siempre coincide con el deseo. Esta incongruencia permite reconocer la multiplicidad de cada mujer en sí misma, la complejidad del sujeto corporizado (“las diferencias dentro”). Por consiguiente, en este pensamiento el cuerpo aparece como una unión entre la materialidad corporal y la materia viva dotada de memoria. Sin embargo, el proyecto nómada afirma principalmente la peculiaridad de la experiencia vivida, corporalmente femenina, distanciándose de la diferencia sexual descorporizada. Finalmente, el cuerpo de las mujeres es el sitio de resistencia contra las opresiones patriarcales. Es interesante que la lucha por la igualdad y la enunciación de la diferencia sean comprendidas como piezas complementarias de una evolución histórica.

Según Braidotti para que las mujeres puedan elaborar sus nuevas representaciones, en primer lugar, tienen que reconocer los vínculos entre ellas, su condición de “segundo sexo”, la alteridad designada. La memoria histórica de las

opresiones determina una diferencia. Sin embargo, definitivamente la condición de sororidad en la opresión no forma aquí su último propósito. Es importante destacar que en su proyecto Braidotti se refiere también a la política de localización. Las mujeres pueden compartir las experiencias y situaciones comunes pero no son todas iguales. Profundizando sobre los vínculos entre las mujeres, considero que las interrogaciones de Judith Butler entran en diálogo con Braidotti:

¿Comparten las mujeres algún elemento que sea anterior a su opresión, o bien las mujeres comparten un vínculo únicamente como resultado de su opresión?
¿Existe una especificidad en las culturas de las mujeres que no dependa de su subordinación por parte de las culturas masculinistas hegemónicas? (Butler, 1999, p.50).

Considero que la aplicación de la estrategia de la mimesis de Braidotti (e Irigaray analizada anteriormente) durante el proceso teatral del TdO podría contribuir a dar unas respuestas a las citadas interrogaciones de Butler. Braidotti describe su proyecto de la mimesis como un potencial subversivo de las repeticiones imitadas, como el consumo de lo viejo con el objetivo de crear lo nuevo, engendrando las alternativas de acción. Dicha práctica es una técnica del desplazamiento que permite rescatar lo necesario del pasado y trazar el camino del cambio para aquí y ahora. Pienso que durante este proceso las mujeres pueden indagar sobre las fuentes de sus opresiones y reconocer los posibles vínculos que les unen con las otras, tal vez independientemente de dichas opresiones. Sin embargo, como bien señala Braidotti (2000), precisamos de una enorme creatividad para superar los esquemas conceptuales de las representaciones de las mujeres enraizados en nuestras culturas. La pensadora destaca que necesitamos también el enfoque transdisciplinario e intercambios entre teóricas y artistas.

A continuación, me gustaría referirme a los problemas planteados desde una intersección con la performatividad de género. Butler (2007) percibe el género como un acto, un estilo corporal performativo. El acto performativo es reiterado, público y elaborado a través de la estilización del cuerpo. Además, esta actuación es obligatoria debido a unas normas sociales que nos limitan. La pensadora señala las consecuencias negativas y trágicas de traspasar estas pautas colectivas, tales como la muerte. Sin embargo, la teórica busca maneras para subvertir estas normas patriarcales. Llama mi atención la doble función de la performatividad. En primer lugar, Butler muestra las normas de género como efectos de actos performativos y en segundo lugar, señala que visibilizando estas normas y oponiéndose a ellas mediante una actuación performativa, como proceso temporal, se podría conseguir la subversión del discurso dominante. La teórica señala que entiende la performatividad como algo lingüístico y teatral. Según

Butler no existe ningún poder que actué sino que la actuación reiterada se hace poder. La performatividad no es un acto singular a través del cual el sujeto nombra sino que es el poder reiterativo del discurso que legitima e impone. Revisar el acto discursivo como ejemplo de poder obligatoriamente nos dirige a la dimensión lingüística y teatral de este discurso:

Acto discursivo es a la vez algo ejecutado [performed], (y por tanto teatral, que se presenta ante un público, y sujeto a interpretación), y lingüístico, que provoca una serie de efectos mediante su relación implícita con las convenciones lingüísticas. Si queremos saber cómo se relaciona una teoría lingüística del acto discursivo con los gestos corporales sólo tenemos que tener en cuenta que el discurso mismo es un acto corporal con consecuencias lingüísticas específicas. Así, el discurso no es exclusivo ni de la presentación corpórea ni del lenguaje, y su condición de palabra y obra es ciertamente ambigua (Butler, 1999, p. 31).

Las observaciones de Butler sobre la relación entre el discurso, el cuerpo y el lenguaje me llevan a pensar sobre el TdO comprendido como lenguaje corporal transformador. No obstante, es importante aclarar que Butler (2002) destaca que la teatralidad del acto aparece cuando su historicidad es disimulada. Dialogando con la pensadora, expongo que en el proceso teatral del TdO la atención en las historias personales y colectivas es fundamental. Como he señalado antes, en este trabajo indago sobre la posible potencia del teatro para facilitar las auto-representaciones de las experiencias de las mujeres. En concreto, investigo sobre la función mimética del teatro, sobre la posibilidad de reflejar las experiencias de las mujeres y crear sus nuevas historias durante el proceso teatral. Si el TdO posee esta función, nos acercamos a la subversión de las normas limitadoras y a las falsas imágenes de la feminidad, a las cuales buscan las alternativas tanto Butler, como Braidotti e Irigaray. Resumiendo, a mi entender, el nexo que junta las tres teorías con el TdO es la apelación a la necesidad de hallar nuevas alternativas a los sujetos femeninos, vistos aquí como una categoría compleja, múltiple, abierta y llena de las experiencias de diferentes mujeres. A continuación, vamos a revelar si el proceso teatral ayuda a las mujeres a dirigir los ojos hacia ellas mismas y si las mujeres se convierten en sus espect-actrices. Si es así, según mi punto de vista, el TdO puede ser percibido como la aplicación práctica de los objetivos teóricos de Butler, Braidotti e Irigaray permitiendo a las mujeres ad-mirar-se.

Yo,
como una de las chicas guerrilleras,
de las chicas malas,
quiero mi propio imaginario,
mi propio yo proyectado;
mi deseo es diseñar el mundo
a mi gloriosa imagen y semejanza

(citado en Rosi Braidotti, 2000, p. 159)

El arte del actor es una arte de escribir con su cuerpo;
en ese sentido,
impone por su parte un juicio preciso sobre
las puestas en juego rituales de la palabra y el cuerpo
en las diferentes circunstancias de la vida social

(David Le Breton, 1998, p. 227)

3. Metodología del trabajo entendida como viaje

3.1. Mi proceso de investigación

Percibo el proceso de mi investigación en dos niveles. En primer lugar como “un viaje dentro de las vidas de otras personas” y por otra parte como “mi propia recepción de la generosidad de mis dialogantes”. Mi investigación, siendo la parte del máster realizado entre Italia, España y Brasil, fue posible gracias a los viajes a los citados países. Por lo tanto, de esta manera también vinculo mi propia experiencia vital de nómade con la base teórica de Nomadismo de Braidotti y con la metodología de este trabajo percibida como viaje.

En concreto, reconozco que una gran parte de mis conocimientos prácticos los he adquirido mediante la realización del Programa de Residencia Internacional²⁰ en el CTO. La participación en este programa fue para mí como abrir la puerta de la casa²¹. Me presenté a sus habitantes, les pude hablar sobre mis expectativas, también conocí las suyas. Interesada en saber sobre los proyectos de *Madalena-Teatro das Oprimidas* y comprender principalmente las iniciativas del *Grupo Marias do Brasil* me sentí inspirada para realizar las entrevistas con las habitantes de “la casa CTO” desde un enfoque de género. Con el tiempo, una vez establecida una relación más próxima, realizamos las “entrevistas desde la generosidad” con mis dialogantes. Alejándome del modelo tradicional que se basa en la dualidad entrevistadas - entrevistadora, prefiero referirme a las mujeres entrevistadas como mis dialogantes. Además uso mi propio término “las entrevistas desde la generosidad” porque siento que mis dialogantes fueron muy generosas conmigo compartiendo sus reflexiones y emociones. Narraron y me mostraron sus visiones sobre el mundo, el arte y el teatro. Sus contribuciones fueron fundamentales para que pueda comprender el impacto del teatro en las vidas y en los cuerpos de algunas mujeres. Sin estas aportaciones este trabajo sería principalmente autobiográfico.

3.2. ¿Quiénes eran mis dialogantes?

Mis dialogantes han sido las mujeres que facilitan los procesos teatrales y ellas mismas han pasado y están pasando por el proceso teatral como participantes. De

²⁰El Programa de Residencia Internacional es un tipo de práctica que permite a las personas interesadas profundizar sobre el TdO participando en todas las actividades del CTO, junto con su equipo

²¹Agradezco a Claudete Felix, que forma parte del equipo del CTO en Rio de Janeiro, por ayudarme a percibir el CTO como hogar donde me han acogido

acuerdo con mi experiencia, ser participante y multiplicadora del método son las categorías que se solapan. Quiero destacar también que todas estas mujeres forman parte del equipo del Centro do Teatro do Oprimido de Rio de Janeiro y trabajan mediante las técnicas del Teatro de Oprimido/a.

3.3. Entrevistas con las mujeres participantes los proyectos *Madalena - Teatro das Oprimidas*

Las entrevistas con las mujeres participantes de los proyectos *Madalena - Teatro das Oprimidas* fueron realizadas individualmente. En primer lugar dialogué con Alessandra Vannucci. Vannucci, junto con Barbara Santos fue iniciadora de los primeros *Laboratorios de Madalena*. Estos laboratorios con el tiempo permitieron el desarrollo de los proyectos más estructurados con la actual denominación: *Madalena - Teatro das Oprimidas*. Posteriormente hablé con las participantes de los encuentros *Madalenas*, con Noelia Albuquerque, Janna Salamandra, Monique Rodrigues, Helen Sarapeck y Graça Maria Andrade de Silva. Actualmente, Helen y Monique están facilitando la reactivación del grupo *Madalena* en el CTO. El objetivo principal de las entrevistas es conocer el impacto del TdO entendido como lenguaje corporal en las vidas y los cuerpos de las mujeres. Gracias a la realización del Programa de la Residencia y mi participación en varias actividades del CTO, antes de realizar las entrevistas, pude establecer el contacto previo con mis dialogantes e intercambiar nuestras experiencias. Siento que durante este tiempo conseguí revelar un poco quién soy y creo que la comunicación previa nos ayudó durante las entrevistas para poder crear un ambiente más cercano y humano, basado en el diálogo.

3.4. Entrevistas con las mujeres participantes del *Grupo Marias do Brasil*

Para establecer el primer contacto con las mujeres participantes del *Grupo Marias do Brasil* me ayudó Claudete Felix, que facilita la organización teatral del grupo. Finalmente, las entrevistas con *as Marias* fueron realizadas conjuntamente, durante un encuentro en una casa que comparten dos Marias José. Del actual grupo que cuenta con siete mujeres, durante el encuentro estuvieron presentes seis de ellas: Maria José Bezerra Góis (la coordinadora del grupo), Maria José Cardoso, Maria Aparecida Barbosa, Maria da Conceição Santos, Maria Isabel Monteiro y Nilza Melo. Con Cida Néri (la última participante) pude coincidir posteriormente durante el día del ensayo del grupo. Siento que mi relación previa con algunas *Marias* facilitó el proceso de diálogo.

Antes del día de la entrevista, conocí a tres de mis dialogantes. Nos encontramos con Maria José Cardoso Góis, Maria Isabel Monteiro y Nilza Melo durante los encuentros de *Madalena* en el CTO (ellas también forman parte de este nuevo grupo). Sin embargo, expliqué a *as Marias* mi deseo de entender el impacto del teatro en sus vidas/cuerpos. Nos presentamos todas. Respetando las diferencias entre nosotras, compartí con *as Marias* mi percepción de los posibles vínculos que encontré entre nosotras. Como mis dialogantes, por ejemplo, dejé mi casa en la búsqueda de realización personal y profesional. En los lugares nuevos, sitios donde estuve, conocí el teatro social.

3.5. Reflexiones sobre la lectura de las entrevistas

Para adentrarnos en la lectura de las entrevistas, permitan me volver a las observaciones sobre mi posicionamiento en la presente investigación. Como he indicado anteriormente, reconozco mi vínculo personal con el tema de la tesis. Además he señalado que las entrevistas incluidas en este trabajo fueron realizadas gracias a mi participación en el Programa de Residencia Internacional en el CTO y la colaboración con el equipo del centro. En concreto, las entrevistas formaron parte de mis prácticas en el CTO donde como "investigadora - estudiante" profundicé en mis conocimientos teóricos y prácticos sobre el TdO. Este estudio ha sido pertinente para mí a nivel personal y profesional.

Admito que a la hora de escribir esta tesis y hacer la lectura atenta de las entrevistas, he usado un filtro subjetivo para compartir con ustedes la información más relevante para este trabajo fin de máster. Por tanto, reconozco que como autora del texto, seleccionando los fragmentos de las entrevistas realizadas, produzco conocimientos mostrando una visión particular desde mi subjetividad. No obstante, les invito a familiarizarse con las entrevistas completas (véase el anexo). De esta manera conocerán aún más mi viaje intelectual con mis dialogantes.

Para contribuir a la elaboración de las respuestas a las hipótesis y objetivos de esta investigación, profundicé en las denominaciones de los proyectos de *Madalenas* y *Marias* y en los motivos para la creación de un espacio solamente para mujeres. Además, profundicé en a las siguientes cuestiones:

“¿Qué impacto puede tener el teatro en tu vida y en tu cuerpo?”

“¿Cómo te relacionabas con tu cuerpo antes de hacer teatro y cómo lo haces ahora?”

“¿Cómo percibías tu cuerpo antes de hacer teatro y cómo lo percibes ahora?”

Dialogando con *Madalenas*, para entender mejor sus experiencias teatrales, adicionalmente pedí a mis dialogantes que compartiesen conmigo, entre otras cosas, sus percepciones del arte en general y el TdO en particular. Quise saber también cómo, ellas percibían la relación del teatro con ideas sobre masculinidad o feminidad y aclarar también que comprendían por los términos oprimido/a. Durante la entrevista con el segundo equipo teatral, con *as Marias*, principalmente he podido conocer las trayectorias de su trabajo domestico y teatral y cómo finalmente estas dos áreas entran en intersección.

Las entrevistas realizadas son semiestructuradas y a la largo de los encuentros he podido pedir a mis dialogantes que respondiesen a las inquietudes que iban surgiendo espontáneamente en el proceso del dialogo.

Los proyectos *Madalena*



Autoría Alessandra Vannucci

4. Cuerpo del trabajo

4.1. Presentación de los proyectos *Madalena-Teatro das Oprimidas*

4.1.1. Los lugares de *Madalenas*

Los proyectos *Madalena – Teatro das Oprimidas* tienen sus comienzos con la realización de los *Laboratórios Madalena* a partir de 2009 dentro del *Projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto*²² realizado entre Brasil, Mozambique y Guinea Bissau, coordinado por Bárbara Santos en colaboración con Alessandra Vannucci. Al principio el programa de los laboratorios consistía en a experimentar, explorar varias dinámicas y los asuntos que podrían servir para el trabajo colectivo de las mujeres, para facilitar a este grupo el entendimiento de sus condiciones histórico-sociales y la búsqueda de sus nuevos lugares en el mundo (siempre cuando ellas quisieron). Además, basándose en la metáfora del espejo (sobre la que profundizo más adelante), a las creadoras les interesaba trabajar con las posibles semejanzas y diferencias entre distintas mujeres. Se preguntaban si una mujer puede ser el espejo de la otra. Dialogando con Alessandra Vannucci entendí que en los laboratorios estaban también la respuesta a las observaciones de Augusto Boal (recién fallecido). Vannucci destaca que un día el dramaturgo explicó que su trabajo teatral realizado a nivel internacional le permitía reconocer varios tipos de opresiones tales como de religión, por motivos de trabajo, racismo...Boal reveló que en todas estas historias la opresión sobre el cuerpo de la mujer nunca dejó de ser visible y de suceder. En último término, el punto de partida de los proyectos *Madalena - Teatro das Oprimidas* es el cuerpo femenino. Una de las fundadoras de esta iniciativa, Bárbara Santos, refiriéndose al concepto del cuerpo de las mujeres dentro de los proyectos, precisa:

O corpo feminino, este que passou por mudanças radicais, permanecendo na coxia ao longo de séculos, protegido ou censurado pelo corpo masculino e que hoje parece protagonizar a ribalta da sociedade midiática e do nosso imaginário. Corpo despido, exibido, sensual ou trivial, reinventado, espremido, sensual ou trivial, reinventado, espremido e despedaçado nos outdoors, nas páginas das revistas, nas passarelas da moda e do samba. Corpo que se tornou o melhor veículo para venda de qualquer produto e no qual se trava o embate entre cultura (contemporânea ou ancestral) e direitos humanos fundamentais (Santos, 2010, p. 102)²³

²²El proyecto fue realizado por el Centro de Teatro do Oprimido, con el patrocinio del Ministério da Cultura a través del Programa Cultura Viva

²³El cuerpo femenino, este que pasó por cambios radicales, permaneciendo guardado por siglos, protegido y censurado por el cuerpo masculino y que hoy en día parece cumplir un rol protagonista en los medios y en nuestro imaginario. Cuerpo desnudo, exhibido, sensual o trivial, reinventado, exprimido y despedazado afuera, en las páginas de las revistas, en las pasarelas de la moda o de la samba.

El cuerpo ocupa un lugar central en los proyectos para responder a siglos de nuestras historias, donde las opresiones de las mujeres se han originado y han tenido sus raíces en sus cuerpos. Profundizando sobre las ideas presentes durante los comienzos de *Madalena* destaco también las reflexiones de Alessandra Vannucci. Mi dialogante explica que la creación de los laboratorios, exclusivamente para las mujeres, fue también una contestación al reconocimiento de la falta del lugar de las mujeres, los sitios reales donde ellas se pueden reunir sin interferencia de las miradas masculinas:

A gente considerou que seria importante abrir um espaço para que as mulheres trabalhem o ser mulher. Porque a gente considerou que não há esse espaço (...) as mulheres elas não têm um lugar onde podem ser mulheres juntas e sem interferência do olhar masculino, porque o olhar masculino, eu não estou fazendo uma discriminação antagonista, eu não estou culpabilizando o olhar masculino, mas eu digo que o olhar em si, ele já interfere na maneira como as mulheres se veem, então a gente sentiu essa necessidade só para as mulheres, para que elas pudessem se ver, somente isso em principio (Fragmento de la entrevista, Alessandra Vannucci)²⁴

Posteriormente Vannucci, explica que el asunto de crear el espacio solamente para mujeres tuvo muchas contradicciones y fue discutido varias veces durante los encuentros. Además algunas de las multiplicadoras de los proyectos proponían mayor apertura hacia los hombres, por ejemplo hombres feministas que pueden entender los puntos de vista de las mujeres. Sin embargo, como señala Vannucci, las mujeres han decidido que no se trata de excluir a los 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. Considero importante que la dramaturga claramente subraye que no pretende discriminar a los hombres ni culpabilizarles, simplemente evidencia que la presencia física de los hombres influye en como las mujeres se perciben interfiere en esa proyección de imágenes.

Por consiguiente, organizando los encuentros sólo de las mujeres Santos y Vannucci (2010) destacan que la iniciativa es un espacio de creación compartida donde

Cuerpo que se convirtió en el mejor vehículo para vender cualquier producto y presentar batalla entre la cultura (contemporánea o ancestral) y los derechos humanos fundamentales

²⁴Consideramos 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

cada mujer se puede reconocer, de cierta manera, en otra debido a la similitud de las experiencias sufridas. Por tanto la idea de los proyectos es presentada a través de la metáfora del espejo. Los laboratorios ofrecen la posibilidad de los encuentros entre las mujeres que, a través de juegos y técnicas teatrales, problematizan individualmente y colectivamente las historias de sus cuerpos/vidas. Las participantes indagan juntas sobre sus experiencias dolorosas con el objetivo de superarlas. La fuerza de los encuentros viene del trabajo conjunto realizado por las mujeres a pesar de los abismos sociales, religiosos, económicos y culturales entre ellas. Adicionalmente, se considera que la existencia de estas diferencias contribuye a revelar varios puntos de vista de las mujeres. Por tanto, sus diversas observaciones e interpretaciones enriquecen el proceso teatral. Las citadas diferencias son la base de la metáfora del espejo quebrado, usada también durante la ejecución de los proyectos. Durante la entrevista con Alessandra Vannucci, mi dialogante me invitó a “jugar” con todas las contradicciones e incoherencias aparentes de la metáfora del espejo, que también es la base para varios juegos teatrales. Vannucci, espontáneamente está jugando con las palabras describiendo las figuras del espejo y espejo quebrado y sus relaciones con el proceso teatral, de la siguiente manera:

Nós somos espelhos de nós mesmos, através do teatro você pode se representar, como é, mas também principalmente como não é, então isso é o que eu chamo agora o espelho quebrado: como não é, ou seja, você vê também aquilo que você não é, e você se vê de um ponto de vista diferente do ponto de vista do outro, que te mostra como você não se vê, revela uma faceta de você que você nunca viu, uma surpresa, então essa refração digamos, essa metamorfose que o teatro faz de imagens também abre possibilidades de você se ver como você pode vir a ser; você se vê como é, você se vê como não é, e por tanto você pode imaginar como você pode vir a ser (Fragmento de la entrevista, Alessandra Vannucci)²⁵

Con el tiempo los proyectos desarrollaron su estructura y actualmente podemos llamarlos *Madalena - Teatro das Oprimidas*. Aunque, como he indicado antes, la idea de espacio abierto a la investigación estaba presente desde el inicio de la iniciativa. Alessandra Vannucci explica:

²⁵Somos espejos de nosotros mismos, a través del teatro tú puedes representar a ti mismo, como eres, pero también principalmente como no eres, entonces eso que yo llamo ahora espejo quebrado, como no eres, o sea, ves también aquello que tú no eres, te ves a ti mismo desde un punto de vista diferente, por ejemplo del punto de vista del otro, que te muestra como no te ves, revela un lado de ti que nunca viste, una sorpresa, entonces esta refracción digamos, esta metamorfosis que el teatro hizo de imágenes también abre oportunidades para que te veas a ti mismo como podrías ser; te ves como eres, te ves como no eres, y por lo tanto puedes imaginar como podrías llegar a ser.

Madalena – Teatro das Oprimidas acabou sendo uma metodologia multiplicada no arsenal das técnicas do Teatro do Oprimido. Claramente visa uma análise, uma evolução das opressões vividas por mulheres que sejam perceptíveis no corpo destas e uma análise das alternativas para resolver estas opressões e produzir uma transformação real nas vidas das mulheres (Fragmento de la entrevista, Alessandra Vannucci)²⁶

Es interesante que dentro de los proyectos se usan varias técnicas del TdO tales como: el Arco-Iris de Deseo, el Teatro-Periódico y el Teatro-Imagen y el Teatro Foro (analizado anteriormente)²⁷. A mi entender, las más novedosas son la relectura teatral de la Historia del Génesis y el Evangelio de María Magdalena por parte de las participantes porque les permiten desvelar los conceptos de la feminidad presentes en la cultura judío-cristiana (los conceptos frecuentemente internalizados por nosotras de manera inconsciente).

Cuando conocí la iniciativa *Madalena* una de mis primeras interrogantes se refería a la cuestión de porqué este trabajo se dirige solamente a las mujeres. Bárbara Santos (2010) muestra la importancia de la creación del espacio exponiendo las propias necesidades de las participantes. Subraya que, de acuerdo con su experiencia, en los grupos exclusivamente femeninos varias mujeres se sienten más valientes para revelar sus historias de vida. Además, de esta manera se posibilita la identificación entre las participantes cuyas historias se muestran prácticamente como ecos de las experiencias de sus compañeras. Santos aclara:

Uma parte muito expressiva das participantes relata que se sente encorajada a contar suas histórias quando percebem que estas são quase como ecos das histórias de outras mulheres. Isso cria um processo potente e impressionante de identificação: na escuta de suas próprias palavras na voz da outra, na percepção de si na declaração de identidade de outra, na auto-imagem na pintura alheia e no reencontro do sonho esquecido no poema da outra (Santos, 2010, p. 117)²⁸

²⁶*Madalena - Teatro de las Oprimidas* terminó siendo una metodología multiplicada en el arsenal de técnicas del Teatro del Oprimido. Está claro que tiene como objetivo un análisis, una evolución de las opresiones que sufren las mujeres que sean perceptibles en los cuerpos de las mujeres y un análisis de alternativas para resolver estas opresiones y producir una verdadera transformación en las vidas de las mujeres

²⁷ TdO tiene una estructura compuesta por varias técnicas teatrales. A continuación, presento su resumen: el Arco-Iris de Deseo trata de opresiones internalizadas y se centra en los procesos introspectivos; el Teatro-Imagen permite expresarse a través de la corporalidad, sin necesidad de la palabra, el lenguaje visual ofrece una manera para aprehender la realidad; el Teatro Periódico tiene como el objetivo desvelar lo que la prensa oculta “atrás de los textos” y el Teatro Foro como hemos indicado en apartados anteriores invita el público para participar en la obra incorporando con su actuación las modificaciones que se quieren aportar

²⁸Una parte muy significativa de las participantes relatan que se sienten animadas a contar sus historias cuando perciben que son casi como ecos de las historias de otras mujeres. Esto crea un proceso de identificación potente e impresionante: por medio de la escucha de sus palabras en la voz de la otra, en la percepción de una misma cuando la otra declara su identidad, en la imagen de sí misma en la pintura de la otra y en el reencuentro de los sueños olvidados en el poema de la otra

Durante las entrevistas realizadas con las mujeres involucradas en los proyectos *Madalena* me encontré con opiniones que coinciden con las reflexiones de Santos. Según las mujeres con quienes dialogué, la creación del espacio femenino es importante para facilitar el proceso de apertura y toma de confianza y para poder compartir experiencias parecidas, poder identificarse con las otras, trabajar tranquilamente sobre los problemas específicamente femeninos en el grupo que te va entender y no intimidar. Las mujeres explican que la mera presencia de un hombre influye en sus comportamientos, les dificulta la expresión de sus experiencias íntimas y afecta sus percepciones de ellas mismas. Me gustaría presentar estas consideraciones. Cuando pregunté a mis dialogantes que opinan sobre el hecho de que los laboratorios son destinados solamente para las mujeres, recibí las siguientes respuestas:

Foi bom, foi fantástico pelo seguinte fato: se são só mulheres você se sentirá à vontade para falar de suas dores femininas, não tem vergonha, porque você termina se identificando, pois aquilo que acontecia com você, acontecia com outras mulheres, e te dava força para combater aquilo (Fragmento de la entrevista, Janna Salamandra)²⁹

Eu acho importantíssimo temos espaço só para as mulheres porque a gente tem problemas específicos, os problemas que os homens não têm, nós somos as últimas da pirâmide, ganhamos menores salários, somos nós que cuidamos das casas, somos nós que cuidamos dos nossos filhos, somos nós que somos responsabilizadas até pelo estupro, nós somos responsáveis, então temos que ter este espaço (Fragmento de la entrevista, Graça Maria Andrade de Silva)³⁰

Esse fato de ter só mulheres é fundamental para se falar coisas que eu pessoalmente não falaria às vezes na frente de um homem, com certeza vai ter mulheres que também não fariam; muitas coisas eu falaria e outras, não. Não só por não ter liberdade, mas por achar que ele não vai entender ou também porque o homem quer falar, porque quer discutir e vai criar um debate, às vezes quero falar com quem me vai entender (Fragmento de la entrevista, Helen Sarapect)³¹

Eu acho isso crucial! Porque eu acho crucial? Por vários motivos, primeiro, as mulheres. Estou falando da uma realidade do Brasil, mas acho que isso pode ser

²⁹Fue bueno, fue fantástico por el hecho de que como son sólo mujeres te sentirás a gusto para hablar de tu dolor femenino, no tuve vergüenza, porque terminas identificando que aquello que pasaba contigo, pasaba con otras mujeres, y eso te daba la fuerza de combatirlo

³⁰Creo 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

³¹Este hecho de haber sólo mujeres es fundamental para hablar cosas que yo no hablaría, personalmente no hablaría a veces delante de un hombre, sin duda habrá mujeres que no hablarían, muchas cosas yo las hablaría y otras no hablaría, no sólo por no tener libertad sino también por pensar que él no va a entender, o el hombre quiere hablar porque quiere discutir, va a crear un debate, a veces yo quiero hablar con quien me va a entender

encaixado em outras realidades, acredito eu; aqui você não tem espaço sacralizado de mulheres, encontro de mulheres, aqui você tem por exemplo espaço sagrado dos homens no futebol onde eles vão interagir, eles vão ter esse espaço respeitado, as mulheres não têm espaço para poder se encontrar, dificilmente você vê um espaço que é um espaço destinado a mulheres, quando você faz laboratório só com mulheres, penso que é uma possibilidade. Estou falando isso porque a gente já discutiu bastante nos encontros (...) quando você tem espaço só de mulheres é muito mais fácil para as mulheres se abrirem sobre essas questões (...) você passa a identificar sua história na história da outra (...) essa possibilidade de que você se identifique com outra. Se você tem presença do um homem, aí já traz outros aspectos (...) não é por causa disso que você deve tratar o homem como o inimigo (...) o que penso é que é fundamental manter esse espaço para você se fortalecer (Fragmento de la entrevista, Monique Rodrigues)³²

A partir dessa união com outras mulheres, quando me vi envolvida com outras mulheres, eu pude me desarmar, trocar confidências, se tivesse presença de um homem, jamais seria capaz, entendeu, de abrir essas delicadezas femininas ou situação ou forças femininas também (...) acho que essas forças femininas só explodem no momento em que estamos nós mulheres reunidas, eu acho que há possibilidade dessas confidências e quando há homem não rola (...) não acontece e não há um processo, é como se você estancasse o processo investigativo, porque se você está trabalhando com uma relação machista e tem atividade que é nessa vertente, só com a simples presença de um homem você se intimida, exatamente é aquela figura que vai te intimidar, então é difícil que a gente trabalhe com uma presença masculina, eu acho um grande barato você trabalhar com essa presença feminina para justamente se libertar dessas amarras que ficam. Também acho que em outro momento e em alguns outros processos é possível Madalena compartilhar com os homens, acho que o caminho do laboratório é esse, a gente poder compartilhar essas experiências e trazer essa busca junto com os homens, mas penso que, nesse processo que vivi, ter somente as mulheres foi fundamental (Fragmento de la entrevista, Noelia Albuquerque)³³

³²Lo 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

³³De esa unión con otras mujeres, cuando me vi involucrada con otras mujeres, pude desarmarme, intercambiar confidencias, 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 confidencias 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

Las respuestas ponen de relieve las necesidades de las participantes de trabajar en el grupo femenino para poder develar sus historias. Las mujeres valoran positivamente el trabajo entre ellas y señalan que esta forma de la colaboración es significativa para poder compartir sus experiencias sin adicionales interferencias tales como la presencia masculina, para sentirse más seguras de ellas mismas. Sin embargo, Monique Rodrigues destaca que no se trata de hacer de los hombres los enemigos. Además, Noelia Albuquerque, explica que, a pesar de que la primera etapa de *Madalena*, opta por un grupo exclusivamente femenino, según ella el objetivo final (camino del proyecto) es poder posteriormente reflexionar sobre nuestras experiencias vitales con los hombres, sin esta diferenciación de género. Es importante destacar que durante la entrevista, Vannucci también explica que el trabajo de *Madalena* en la segunda fase está dirigido a toda la sociedad, por ejemplo para la ejecución del Teatro - Foro (como uno de los frutos de los encuentros) se invita a participar tanto a las espectadoras como a los espect-actores.

4.1.2. ¿Por qué *Madalena*?

Considero importante profundizar sobre el motivo y el proceso de la elección del nombre *Madalena* para la iniciativa teatral analizada. Por tanto, pregunto:

¿Por qué *Madalena*?

Alessandra Vannucci, como una de las creadoras de los proyectos explica que la primera idea era referirse a *Eva* como el símbolo de la mujer. No obstante, Vannucci (con humor) expone todas las polémicas vinculadas al nombre *Eva* y explica que finalmente esta elección fue desacreditada por el hecho de que ninguna mujer sale del hueso del hombre. Asimismo *Eva* parece ser solamente una acompañante de *Adam* y encima es castigada por el acto de querer aprender sobre el bien y el mal. Por tanto, las fundadoras se preguntaron si es posible que alguna mujer pudiera salir del lugar de *Eva*. En este sentido se pueden formular las siguientes preguntas: ¿Podría ser *Maria*? ¿Y si no fuera *Maria* sería *Magdalena*? ¿Qué ocurre si alguna mujer rehúsa ser *Maria* como modelo de *la mujer*? Mi dialogante considera que esta mujer va por un lugar ambiguo, contradictorio, exactamente el que ocupa *Magdalena*. Vannucci (2010) en su artículo “O lugar de *Madalena*” se pregunta: “Quem é *Madalena*?”. Seguidamente, la autora

profundiza sobre la complejidad de la imagen de *Magdalena* en la tradición judío - cristiana, según la cual esta mujer no fue escuchada ni reconocida por el hecho de ser “mujer”. Igualmente fue estigmatizada como la prostituta (arrepentida) y excluida de la comunidad:

Madalena, a mulher vagabunda, a pecadora, ajoelhada, penitente...Mas não foi ela também que abandonou família e obrigações para seguir o bando de Cristo? Não foi ela a única apóstola que o seguiu na cruz, desceu o corpo e o enterrou, testemunhou a ressurreição e correu para anunciar o evangelho aos outros apóstolos? Madalena, que diz a lenda, viajou da Palestina para pregar o evangelho na França. Não foi ela, não? (Vannucci, 2010, p.110)³⁴

Por consiguiente, para Vannucci, *Magdalena* es la metáfora de las mujeres que, a pesar de las dificultades experimentadas por la opresión patriarcal y falta de aprecio, siguen desarrollándose y buscando sus identidades, sus lugares. Se niegan a ser menos de lo que son. A continuación, mi dialogante, explica que el nombre de su incitativa fue inspirado por la denominación de *Magdalena Project*, la red intercultural de las actrices, artistas (al que me refiero cuando hablo sobre el proyecto *Her Story of Bra and Knife*). Vannucci revela que forma parte de esta red y que sus compañeras estuvieron contentas de poder difundir el nombre *Madalena* con la nueva iniciativa. Es importante destacar que la otra compañera de Vannucci, Bárbara Santos, hace años escribió la canción sobre *Madalena*. Mi dialogante concluye que debido a estos detalles citados la elección del nombre fue fácil. Además, actualmente la canción de Santos forma parte de varios espectáculos teatrales dentro de los proyectos, la letra es la siguiente:

Fui Santa, Fui bruxa, fui puta
Ao longo dos anos me transformei
Mas não me calei

Sou forte Guerreira EU SOU
Mas não me calei³⁵

³⁴Magdalena, la mujer vagabunda, pecadora, arrodillada, penitente... Pero ¿No fue ella también quien abandonó la familia y las obligaciones para seguir el rebaño de Cristo? ¿No fue ella la única mujer apóstol que lo siguió en la cruz, bajó el cuerpo y lo enterró, fue la testigo de la resurrección y se fue a predicar el evangelio a los demás apóstoles? Magdalena, que según la leyenda, viajó desde Palestina a predicar el evangelio en Francia. ¿No ha sido ella?

³⁵Fui Santa, fui bruxa, fui puta
Con los años me convertí
Pero no me callé

Soy fuerte guerrera, YO SOY
Pero no me callé

4.1.3. Las cuestiones planteadas por los proyectos *Madalena*

Podemos resumir las cuestiones planteadas por los proyectos *Madalena* a través de las siguientes interrogantes:

¿Quién soy (como mujer)?

¿Sería posible que una mujer fuera el espejo de la otra?

Pude profundizar en la complejidad de estos asuntos durante mi participación en tres encuentros de los proyectos *Madalena* junto con las compañeras y también con mis dialogantes durante las entrevistas. Además, durante la conversación con Vannucci, la dramaturga, evitando malentendidos sobre los principios de los laboratorios, aclara:

Ninguém conscientiza ninguém; não era um curso para mulheres, de mulher, não era curso de como ser mulher, ninguém normatiza isso, então a pessoa descobre dentro de si ou digamos fora de si, no olhar de outra, algum desejo que já é dela, mas ao descobrir que ela é capaz de assumir coragem para esse desejo, ela também ensaia a possível revolução na sua vida, depois vai pra casa e pode ou não fazer essa revolução, mas ela já adquiriu essa consciência (Fragmento de la entrevista, Alessandra Vannucci)³⁶

Puesto que como he explicado antes me propuesto en este trabajo examinar el impacto del teatro en las vidas y en los cuerpos de sus practicantes y estudiar la importancia de la mirada en este proceso. En primer lugar, expongo la historia personal de Alessandra Vannucci. Sin duda alguna, mi dialogante pone de relieve que su profesión es parcialmente corporal. Igualmente añade que la parte más involucrada en su trabajo son sus ojos debido a que ella es la directora teatral. Vannucci narra que desde que era pequeña miraba mucho y, por tanto, frecuentemente escuchaba que no se debe observar tanto. Por esta razón tuvo que reprimir su pasión. No obstante, finalmente ha elegido el trabajo donde puede y además está obligada a mirar por la propia profesión. Su práctica teatral legitimó sus miradas. Por consiguiente, como explica, el teatro ha tenido una transformación corporal significativa en su vida y en su cuerpo.

Reconozco la experiencia de Vannucci como creadora de los proyectos *Madalena*. Del mismo modo reconozco su papel de oyente de los relatos sobre los cambios personales de las participantes en *Madalena*. La dramaturga señala que el teatro tiene una relación con el cuerpo “milagrosa” (sus propias palabras). En el proceso teatral el cuerpo se torna estético, un territorio de lenguaje, poético, sensible. El cuerpo

³⁶Nadie conscientiza a nadie; no era un curso para las mujeres de *mujer*, no era un curso de cómo ser mujer, nadie lo regula, entonces una descubre dentro de sí misma o fuera de sí misma, en la mirada de otra, algún deseo que ya tiene, pero al descubrir que es capaz de tomar coraje para este deseo, ella también ensaya la revolución posible en su vida, después se va a casa y puede o no hacer esta revolución, pero ya ha adquirido esta conciencia

es una herramienta de teatro y finalmente el cuerpo en sí, cuando está en la escena, es una obra de arte. La dramaturga subraya que el cuerpo que tanto tiempo fue tratado como objeto, reproductor, en el proceso teatral, se torna creador.

Vannucci afirma que durante la realización de los laboratorios las mujeres pueden compartir sus historias sin censura de las miradas masculinas. La metodología de los laboratorios permite que las mujeres instintivamente busquen los lenguajes artísticos más adecuados para poder expresar sus tensiones, contradicciones. Los conflictos que están dentro de los cuerpos, detonándolos, se transforman en una obra de arte: la pintura, la poesía, la declaración de identidad. A continuación reflexiono sobre las repuestas de las propias participantes de *Madalena*.

La participante Noelia Albuquerque, revela que su lenguaje artístico proviene de la fotografía (de las imágenes). Noelia trabaja profesionalmente como fotógrafa. Aunque recientemente se expresa más a través de su cuerpo y actualmente está comenzando a difundir el TdO que conoció por medio de los laboratorios *Madalena*. En contraste, mis otras dialogantes primero conocieron el TdO y posteriormente participaron en los laboratorios. Noelia revela que para ella el objetivo principal de *Madalena* es fortalecerse junto con otras mujeres. Considera que crear lazos es importante para liberarse de las opresiones, hace falta desvelarlas porque en caso contrario permanecerían internalizadas en el subconsciente. Destaca que durante el proceso teatral descubrió que ella misma reproducía los roles machistas por los cuales también sufría pudo profundizar sobre los estereotipos femeninos y masculinos. En estas líneas explica su experiencia:

Eu acho que a gente sempre vive essas relações de gênero mantendo um determinado comportamento padronizado, onde você reforça esse machismo. Eu percebi esse reforço depois de *Madalenas*, que foi incrível na minha própria postura com relação ao machismo. Hoje eu tenho mais consciência, hoje eu já posso me colocar sem tanto temor. Eu acho que é isso: *Madalena* é libertação dos medos também (Fragmento de la entrevista con Noelia Albuquerque)³⁷

A continuación, Noelia pone de relieve que en el proceso teatral el cuerpo se despierta. La animación del cuerpo acompaña el despertar de la persona, que en consecuencia empieza a darse cuenta de su realidad y puede cuestionarla:

³⁷Creo que siempre vivimos en estas relaciones de género manteniendo un cierto comportamiento estandarizado con que reforzamos este machismo. Percibí este refuerzo después de *Madalenas*, que fue increíble en mi propia posición en relación con el machismo (...) hoy yo tengo más consciencia, hoy ya me puedo situar, sin tanto miedo, creo que es eso: *Magdalena* es liberación de miedos también

Acordar partes do corpo adormecidas, é esse mesmo o processo de despertar (...) junto com esse despertar das partes do corpo você também começa a despertar (...) outro tipo de consciência (...), você esta começando a questionar, você começa a refletir (Fragmento de la entrevista, Noelia Albuquerque)³⁸

Seguidamente, Noelia explica que la experiencia teatral que fue para ella más significantivo fue el trabajo a través de la técnica de los “tiros na cabeça” (sobre que profundizo más adelante). Considera la técnica reveladora, porque ayuda a descubrir a “antagonistas” (las opresiones internalizadas) y, cómo contribuimos a nuestros sufrimientos. Posteriormente, la espect-actriz revela como se relacionó con su cuerpo antes de hacer teatro y actualmente. Por ejemplo, gracias a su participación en los proyectos nota que mejoró su respiración, ahora habla más lento y establece nuevos tipos de interlocución, la postura del cuerpo cambia, la manera de caminar también. La participante explica que antes usaba su cuerpo como máquina fotográfica que repetía sonido (“clic, clic”). Actualmente, las posibilidades de su cuerpo no dejan de sorprenderla, ha descubierto cómo su cuerpo actúa, reconoce sus nuevas habilidades. Actualmente, evalúa su contacto con el cuerpo como agradable, sorprendente. Finalmente, Noelia expresa su deseo de compartir con otras personas su aprendizaje y sus nuevas experiencias. Valora su participación en los proyectos positivamente: “*Madalena* muda tudo, impacta no corpo, impacta na mente, impacta na postura que você tem diante da sociedade³⁹”.

La segunda dialogante, Janna Salamandra es Curinga⁴⁰ y multiplicadora del TdO y participante en *Madalena*. A través de su relato Janna puntualiza el impacto positivo del teatro en su vida. Es importante destacar que mi dialogante percibe el arte (y el teatro) como la libertad de pensar, hablar y actuar. Janna expone que siempre fue una persona muy independiente. Durante la entrevista, con una sonrisa, recuerda que ya con ocho años quería vender dulces en la calle para ganar su propio dinero. Janna comenta que siempre cuestionaba la realidad y principalmente preguntaba sobre su papel en la sociedad, se oponía a las presiones para cumplir con los estereotipos de feminidad. Se sentía diferente porque era la única en su contexto familiar que, por ejemplo, no estaba conforme con la división patriarcal de las responsabilidades entre los hombres y las

³⁸Despertar los partes del cuerpo dormidas, el proceso es este despertar (...) junto con este despertar de las partes del cuerpo también comienzas a despertar (...) otro tipo de conciencia (...) estás empezando a cuestionar, comienzas a reflexionar

³⁹*Magdalena* cambia todo, impacta en el cuerpo, impacta en la mente, impacta en la posición que tienes en la sociedad

⁴⁰ Curinga – la mediadora o el mediador entre el público y la escena

mujeres. Mi dialogante revela que a la hora de conocer al equipo del CTO y varios grupos teatrales vinculados a este centro, percibió que las preguntas que ella siempre hacía eran correctas, que había más personas que también indagaban estas cuestiones y pensaban como ella. Para mi dialogante era importante poder identificarse con estas personas en el contexto teatral. Cuando le pregunté qué significa este teatro para ella, Janna expuso:

Nossa! muita coisa, muita coisa. O Teatro do Oprimido foi uma descoberta de mim quanto mulher, quanto ser humano, quanto pessoa, uma cidadã (Fragmento de la entrevista, Janna Salamandra)⁴¹

La espect-actriz posteriormente añade que: “Aprendí a não me deixar oprimir” (Aprendí a no dejarme oprimir). Janna sigue el pensamiento de Boal de que las personas aceptan sus opresiones. Al mismo tiempo, comenta contenta que actualmente ya no consigue ser oprimida. A continuación, explica que el teatro le ayudó a percibir las opresiones más sutiles de su pareja o de sus nueve hijos, tales como el chantaje emocional. Mi dialogante, reflexiona sobre las consecuencias de este chantaje como los sentimientos de culpa. Subraya qué percibió la internalización de las excesivas expectativas de la familia después de su participación en los laboratorios *Madalena*. Señala que muchos sentimientos que comparten las participantes en *Madalena* vienen desde la infancia y la educación. Este entrenamiento social se repite de generación en generación. Por ejemplo, la responsabilidad por el pudor del otro y la violación se imputa a las mujeres y su vestimenta supuestamente inadecuada. En su familia, en las cuatro generaciones se obligaba a las niñas a llevar siempre pantalones debajo de la falda para no enseñar las bragas que podrían provocar la agresión sexual de los hombres hacia ellas. Se pensaba que “Se você mostra uma calcinha o homem pode te estuprar” (Si muestras unas bragas al hombre te puede violar). Janna subraya que ella fue educada así, posteriormente así educó a su hija y a su nuera para que esta educase de la misma manera a su propia hija (la nieta de mi dialogante). Finalmente, explica que el contacto con otras mujeres durante los laboratorios y el análisis de experiencias similares a las suyas, permite a las participantes darse cuenta de estas repeticiones.

Janna también profundiza sobre la aceptación de su cuerpo gracias a la práctica teatral y el contacto con personas del teatro. Explica que en cierta época de su vida engordó. Luego, presionada por la opinión de otras personas intentó cumplir con el patrón de belleza de mujer delgada. No obstante, cuando adelgazó no se sintió feliz, no

⁴¹¡Ooh! Muchas cosas, muchas cosas. El Teatro del Oprimido fue un descubrimiento de mí misma como mujer, como ser humano, como persona, una ciudadana

se reía como siempre, ya no reconocía su cuerpo. Las técnicas teatrales le ayudaron a observarse, a reflexionar sobre ella misma y a aceptar su propio cuerpo con sobrepeso:

O Teatro me fez entender que: quem vai andar comigo sou eu mesma, quem vai dormir comigo sou eu mesma, quem vai olhar para mim no espelho sou eu mesma, então não me interessa a opinião do outro em relação com o meu corpo, eu comecei a me aceitar (...) quem cuida desse corpo sou eu, ele que me carrega, eu que o carrego (Fragmento de la entrevista, Janna Salamandra)⁴²

Mi dialogante, subraya que actualmente se siente bien con su cuerpo. Se gusta a sí misma y ya no se deja preocupar por los prejuicios de otras personas.

A continuación, quiero referirme a las observaciones hechas sobre el teatro por parte de Monique Rodrigues, que siendo participante en los laboratorios, actualmente está retomando este trabajo con el nuevo grupo que se está consolidando en el CTO. Monique conoció el teatro cuando era adolescente y todavía muy tímida. Señala que con el tiempo, gracias a la práctica teatral, ganó confianza en ella misma, en su cuerpo, en su habla, en su presencia en el mundo. Monique destaca que su trayectoria como socióloga se enriqueció por la intersección con el TdO y gracias a su práctica como Curinga. El teatro le ayudó a entender mejor otras realidades, tales como el hospital psiquiátrico, la prisión, los barrios marginales. Mi dialogante señala que su aventura con el teatro influyó en quién es y qué hace:

O teatro, na verdade, foi fundamental para que eu pudesse problematizar todas as questões, eu sinto que enriqueceu muito minha vida acadêmica por conta dessa pratica que eu tenho, eu acho que foi revolucionário, na verdade, eu sinto como se tivesse mudado o meu caminho (...) eu não seria a mesma pessoa se não fosse o teatro (Fragmento de la entrevista, Monique Rodrigues)⁴³

Monique piensa que el teatro provoca cambios sobre nuestra forma de ser y estar en el mundo. Como herramienta política, ayuda a problematizar los patrones que dominan nuestro funcionamiento habitual. Además, facilita nuestro retorno a la identidad perdida de la famosa figura de *Madalena*. Monique considera que el tema importante dentro de los laboratorios es la belleza. Evidentemente, en el proceso teatral las mujeres juntas pueden problematizar sobre la dictadura del cuerpo que actúa sobre ellas. Para Monique los laboratorios son el espacio del fortalecimiento de las mujeres, una oportunidad para

⁴²El teatro me hizo entender lo siguiente: quien va a caminar conmigo soy yo misma, quién va a dormir conmigo soy yo misma, quien me va a mirar en el espejo, soy yo misma, entonces no me interesa la opinión del otro en relación con mi cuerpo, empecé a aceptarme (...) quien cuida de este cuerpo soy yo, es él quien me lleva, yo soy quien lo llevo

⁴³El teatro, en realidad, era esencial para que yo pudiese problematizar todas las cuestiones, siento que enriqueció mucho mi vida académica debido a esta práctica que tengo, creo que fue revolucionario, de verdad, siento como si tuviese cambiado mi camino (...) yo no sería la misma persona si no fuera el teatro

cuestionar las influencias que les afectan de manera negativa, tales como las expectativas sociales sobre la apariencia física femenina. El objetivo de este trabajo es revelar cómo las imágenes ancestrales y las imágenes contemporáneas de las mujeres (por ejemplo divulgadas en los medios de comunicación) continúan perjudicando a las mujeres actualmente.

Durante la entrevista mi dialogante profundiza también sobre la posible identificación entre las mujeres participantes a pesar de las diferencias que existen entre ellas. Ilustra sus observaciones haciendo referencia a un juego delicado llamado canto de sirenas.

Tuve la suerte de conocer este juego durante mi participación en uno de los laboratorios organizados por mi dialogante. A mi entender, canto de sirenas puede ser percibido como espejo sonoro. Permítanme que comparta mi descripción de este juego: las participantes caminan por el espacio, pensando sobre una opresión que han sufrido y posteriormente eligen un sonido que será la traducción sonora de la opresión que hayan recordado. Cierran los ojos y andan emitiendo el sonido seleccionado (todas al mismo tiempo). Escuchan atentamente los sonidos de otras y todavía con los ojos cerrados se acercan a los sonidos que, según ellas, se asemejan al suyo propio, de esta manera forman los grupos y caminan un poco más junto con las miembros de su grupo. A continuación, abren los ojos y pueden compartir sus experiencias. Curiosamente se ve que dentro de los grupos creados las historias trataran las opresiones o temas parecidos. Basándome en mi experiencia con este juego teatral, quiero destacar que realmente los grupos que se formaron compartían historias semejantes.

Mi dialogante revela que participando en este juego, a través de los sonidos emitidos, pudo encontrar los vínculos entre su experiencia e historia de otra participante. Igualmente esta participante se identificó con el relato de Monique. Mi dialogante subraya que vivimos en una estructura donde existe la opresión de género, por tanto analizando sus historias las mujeres se pueden identificar unas con otras: “Eu me vejo em você e você se vê em mim” (Me veo en ti y tú te ves en mí). Los relatos de las mujeres presentados a través de las escenas teatrales reverberan en otras participantes.

La siguiente técnica utilizada durante *Madalena* que según la socióloga facilita el proceso de la identificación se llama los “tiros na cabeça” (tiros en la cabeza). Una participante improvisa la escena de una experiencia difícil que sufre. Explica la situación y elige a las actrices que necesita para que creen la escena. A continuación, la protagonista elige personajes con papel de “polis” (policías, censores, opresores) que

aparecen en su memoria e imaginación en relación con la situación presentada. La base de esta técnica creada por Augusto Boal es:

Personajes invisibles para nosotros, pero presentes en la cabeza del protagonista y que lo provocan, que se hallan en el origen de sus miedos, deseos y fobias. Personajes de los que se acuerda durante la improvisación (Boal, 2004, p. 201).

El “poli” significa una imagen presente en nuestras cabezas que nos dificulta hacer lo que pretendemos y nos exige hacer lo que no queremos. La protagonista, con los cuerpos de las participantes, esculpe imágenes de “polis” que son las personas concretas, reales y conocidas. Es importante decir que la protagonista también se coloca en esta constelación como si la escena fuera real. Durante el proceso teatral la protagonista realiza monólogos con las imágenes (proyectando sus recuerdos y emociones), a continuación hay tiempo para los diálogos y la búsqueda de los “anticuerpos” para desarmar cada “poli” con la colaboración de las espect-actrices que enriquecen las escenas con sus opiniones y sugerencias. Después, se analiza a las relaciones que la protagonista mantiene con cada imagen y las relaciones que las imágenes tienen entre sí. Es también importante resaltar que este trabajo es colectivo, se busca detectar las ideologías internalizadas, se clarifica denuncia la ideología pero nunca el individuo (Boal, 2004).

Mi dialogante, haciendo referencia a la técnica analizada expone que durante *Madalena* las historias presentadas causan impacto en otras mujeres y facilitan la identificación con ellas. Frecuentemente los tiros presentes “en la cabeza” de la mujer que expone su problema también están presentes “en las cabezas” de sus compañeras. Durante los proyectos *Madalena* desde la perspectiva de género se trabaja con los polis internalizados y “responsables” de los tiros... Monique, explica la posible identificación entre las participantes a través de esta técnica como sigue:

Outras mulher podem identificar aquela mãe que diz que você tem que lavar a louça de jantar porque você é mulher, entendeu, aquele pai que ta dizendo para você fechar as pernas porque você não pode estar com as pernas abertas na festa então como que isso ta presente, aquele homem que vai te assediar na rua, vai te assediar na festa (Fragmento de la entrevista, Monique Rodrigues)⁴⁴

Por otra parte, junto con Monique los actuales encuentros de *Madalena* están siendo desarrollados por la directora cultural y Curinga del CTO, Helen Sarapeck.

⁴⁴Otras mujeres pueden identificar aquella madre que te dice que tienes que lavar los platos para la cena porque eres una mujer, ¿entiendes?, aquel padre que te está diciendo que cierres las piernas porque no puedes estar con las piernas abiertas en la fiesta, entonces, ya que eso está presente, aquel hombre que te va a acosar en la calle, te va a acosar en la fiesta.

Helen ha sido participante de *Madalena* y ahora también es su multiplicadora. Sus observaciones sobre el TdO y *Madalena*, complementan este trabajo. Refiriéndose al poder del teatro Helen destaca:

Eu acho que o teatro impacta no corpo sempre (...) no teatro o corpo muda, não corpo físico, mas a sua relação com o corpo muda (...) ele permite que a pessoa se descubra, inclusive corporalmente de uma forma muito acelerada, muito rápida (Fragmento de la entrevista, Helen Sarapecck)⁴⁵

A continuación, Helen añade que el TdO sirve tanto para las personas que están familiarizadas con el teatro como para las personas que nunca han ido al mismo y que nunca han practicado el trabajo teatral. A través de divertidos juegos las personas participantes descubren la niñez que llevan dentro y, además, se reconocen como artistas. Finalmente este tipo de teatro, debido a su simplicidad, facilita el descubrimiento personal y la exploración del cuerpo de manera rápida. En la revista *Metaxis*, Helen revela que el teatro la confrontó con ella misma: “O teatro me colocou de frente ao meu espelho. O Teatro do Oprimido me descobriu a mim” (El teatro me puso en frente de mi espejo. El Teatro del Oprimido me descubrió a mi misma), (Sarapecck, 2002, p.55). Helen, siguiendo el pensamiento de Boal percibe el teatro como el espejo de nuestra vida. Considera que, conociendo nuestro cuerpo y sus posibilidades, podemos percibir que nuestra potencia es mayor de lo que pensábamos:

Como um espelho de nossa vida, o teatro nos revela quem somos. Quando descobrimos nosso corpo e suas potencialidades, descobrimos que o limite é bem além do estabelecido. Quando descobrimos que somos atores de nossas próprias vidas, acordamos para o fato de que o final do espetáculo só depende de nós (ibid.)⁴⁶

Helen afirma que la práctica teatral le mostró que estaba en lo cierto con lo que ella quería para sí misma y destaca que solamente quería ser libre, ser feliz. El teatro le ayudó a ver que su actitud de cuestionar la realidad era correcta y su voluntad de sentirse libre era justa:

O teatro me diz: olha, você estava certa, isso mesmo que é ser feliz, é ser livre. Você pode experimentar o seu corpo da forma que você ache mais adequada,

⁴⁵ Creo que el teatro siempre impacta en el cuerpo (...) en el teatro el cuerpo cambia, no el cuerpo físico, más su relación con el cuerpo cambia (...) permite que la persona se descubra, incluso corporalmente de forma muy rápida

⁴⁶ Como un espejo de nuestra vida, el teatro nos revela quienes somos. Cuando descubrimos nuestro cuerpo y sus posibilidades, descubrimos que el límite está mucho más allá de lo establecido. Cuando descubrimos que somos actores de nuestras propias vidas, nos despertamos frente al hecho de que el final del espectáculo sólo depende de nosotros

então o teatro me ajudou a reafirmar uma coisa minha (Fragmento de la entrevista, Helen Sarapec) ⁴⁷

Helen, valora su experiencia con el TdO. Por otro lado, revela que sólo a través del proceso teatral de los proyectos *Madalena* pudo descubrir sus opresiones como mujer. *Madalena*, centrándose sobre todo en las heridas femeninas le ayudó a conocer mejor su cuerpo, conocerse mejor a ella misma.

A continuación, las observaciones citadas puede enriquecer el diálogo establecido con Graça Maria Andrade de Silva, la responsable financiera de los proyectos del CTO. No obstante, Graça también fue participante de *Madalena* y durante dos años estuvo actuando como actriz en los espectáculos titulados “Cor do Brasil” sobre el racismo, realizados a través del Teatro Foro. Al inicio de nuestra conversación Graça revela que el arte significa para ella la vida y todo lo que hacen las personas “cozinhar, tomar banho” (cocinar ducharse). El TdO en particular, significa para ella poder hablar sobre los problemas, dilemas. Mi dialogante considera que el teatro facilita la expresión, permite discutir con el cuerpo enriqueciendo los intercambios de opiniones porque, como señala: el cuerpo habla.

Graça desde su adolescencia forma parte del movimiento negro y destaca que este movimiento, junto con el teatro, le ayudó a aceptar su cuerpo, su cabello negro, su identidad de la mujer negra. Para Graça una de las experiencias teatrales más importantes fue su participación en el citado espectáculo “Cor do Brasil”. Por medio del proceso teatral pudo entrar en el diálogo con el público sobre la estética negra y blanca y sobre la no aceptación de la estética negra en el trabajo, especialmente sobre el “cabelo crespo” (cabello rizado). Graça revela que cuando era joven sufría vergüenza por su cabello. Dice que se consideraba una mujer blanca aunque su cabello no se correspondía con esta estética. Durante los espectáculos tuvo el papel de la madre que cantó una canción a su hija sobre la belleza del cabello negro y sobre su ancestralidad. La experiencia fue para ella muy emocional, una oportunidad de rescatar la historia del cabello africano y su encanto. Graça explica que era el mismo rescate que ella hacía cuando era joven participando en el movimiento negro y cuando por primera vez asumía su cabello como el cabello lindo de la mujer negra. Esta experiencia fue enriquecida adicionalmente por *Madalena*. Durante los laboratorios las mujeres trabajan a través de juegos teatrales en combinación con el uso de los diferentes tipos de arte, por ejemplo,

⁴⁷El teatro me dice: Mira, tenías razón, lo mismo que es ser feliz, es ser libre. Puedes experimentar su cuerpo de la forma que creas más adecuada, entonces el teatro me ayudó a reafirmar lo mío

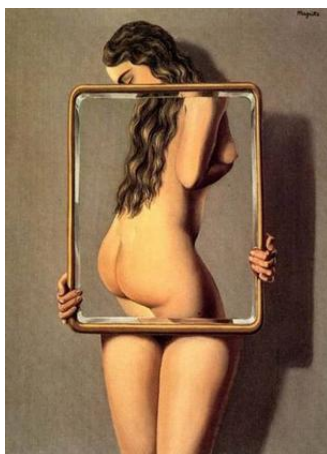
la pintura. Para mi dialogante, el momento más significativo de *Madalena* fue trabajar con las declaraciones de las identidades⁴⁸ y cuando una de sus compañeras hizo un diseño que reflejaba como ella percibía a Graça. De un lado la realización de la técnica era simple y del otro lado muy profunda. Graça explica la dinámica de la siguiente manera: “Você usa a arte da pintura para falar sobre outra, para caracterizar outra (Utilizas el arte, la pintura, para hablar sobre la otra, para caracterizar a la otra). Revela que le gustó la representación de ella que hizo su colega. El diseño representó la mujer negra con el “cabello libre”: “O desenho bem colorido (...) eu gostei de ser colorida, nao só preta e branca, não ser neutra” (El dibujo muy coloreado (...) Me gustó ser de muchos colores, no sólo negra y blanca, no ser neutra). Mi dialogante señala que tiene este diseño guardado desde hace tres o cuatro años. Para Graça ha sido importante ser percibida con su identidad de mujer negra. Mi dialogante subraya que ser “colorida” (con muchos colores) significa para ella estar viva. El relato muestra también el proceso de reconocimiento por parte de la compañera, que adicionalmente puede facilitar el auto-reconocimiento. Mi dialogante valora positivamente su aventura con el teatro porque fue una posibilidad de trabajar con el cuerpo, con la voz: “Isso foi muito bom, trabalhar com meu corpo, falar com meu corpo, descobrir com meu corpo, com minha voz” (Fragmento de la entrevista, Graça Silva)⁴⁹.

4.1.4. El trabajo con las ambigüedades de las imágenes

Como consecuencia, los proyectos *Madalena* me inspiraron para trabajar más con ambigüedades que con las supuestas certezas. Ahora reconozco aún más la importancia del significado del acto de mirar. Son perplejidades similares a los que me provoca la obra de René François Ghislain Magritte. Por consiguiente, considero que la pintura, como representación de los cuerpos que hablan, podría ser la intrigante metáfora de las experiencias presentadas. Con el entusiasmo de reflexionar todavía más sobre el proyecto *Madalena – Teatro das Oprimidas*, expongo la obra de “Les Liaisons dangereuses” de René François Ghislain Magritte:

⁴⁸Un juego mediante el que una persona diseña como percibe la otra participante

⁴⁹ Fue muy bueno trabajar con mi cuerpo, hablar con mi cuerpo, descubrir con mi cuerpo, mi voz



Les Liaisons dangereuses, René François Ghislain Magritte (1935)

Oleo sobre lienzo, the collection of Galeríe Octave Negru París

Disponible en: <http://www.pinterest.com/pin/42362052718921231/>

Esta pintura estimula mi reflexión sobre la posibilidad del auto-reconocimiento, en varios niveles: en la relación con una misma, con la otra mujer o a través del espejo. Finalmente, me siento inspirada por repensar las principales cuestiones planteadas por los proyectos *Madalena*: ¿Una mujer puede ser el espejo de la otra (el espejo que revela las semejanzas y diferencias entre las mujeres)?

El Grupo Marias do Brasil



Autoría CTO

4.2. Presentación del *Grupo Marias do Brasil*

4.2.1. ¿Quiénes son *Marias do Brasil*?

Marias do Brasil es el segundo equipo teatral que conocí en el CTO. Este grupo al igual que *Madalenas* está formado solamente por mujeres. Las actrices, principalmente a través de los espectáculos del Teatro Foro, pretenden fomentar los derechos de su colectivo de trabajadoras del servicio doméstico. Además, con el tiempo, las mujeres han establecido entre ellas las relaciones de amistad, se apoyan mutuamente, se cuentan unas a las otras sus historias, comparten sus experiencias vividas. Todas estas mujeres emigraron de los diferentes estados de Brasil a Rio de Janeiro con el objetivo de mejorar su vida y encontrar trabajo allí. En la poesía titulada *Marias*, una de las actrices, Maria da Conceição S. Santos, refiriéndose a este proceso de migración, escribe:

As Marias vêm do Nordeste
Do sertão da Bahia
Vem contando suas Histórias
De tristeza e alegria (...)

Vamos pro Rio de Janeiro
Nossa vida mudar,
Vamos trabalhar de domestica
E um salário enfim ganhar (...) (Santos, 2010, p. 93)⁵⁰

El relato revela que *as Marias* pretenden narrar sus experiencias tanto de la tristeza como de la alegría. Sin duda, están logrando este objetivo a través de la creación de los espectáculos del Teatro Foro basados en sus historias vividas. Espero que este trabajo de fin de máster pueda contribuir a la realización del citado objetivo del grupo. Durante los encuentros con *Marias* pude escuchar sus relatos y hacerles mis preguntas. En primer lugar, llamó mi atención el nombre del grupo:

¿Por qué *Marias do Brasil*?

⁵⁰ Las Marias vienen del noreste
Del desierto de Bahía
Vienen a contar sus historias
De la tristeza y la alegría

Vamos a Río de Janeiro
Nuestra vida cambiará,
Vamos a trabajar de doméstica
Y, finalmente, un salario ganar

El grupo está actualmente formado por siete mujeres y curiosamente cinco de ellas se llaman *Marias*. A lo largo de 16 años de trabajo conjunto, a pesar de algunos cambios de las participantes, siempre la mayoría de ellas tuvo este nombre y debido a que todas ellas son brasileiras, el grupo finalmente fue denominado *Marias do Brasil*. La coordinadora del grupo María Jose Bezerra Góis explica la particularidad del uso de este nombre en el campo de trabajo doméstico en Brasil:

A maioria das trabalhadoras domésticas se chamam Marias (...) Na casa da patroa se você é Maria do Socorro ou Maria de Lourdes ou Maria de Fátima, ela não chama você de Maria de Fátima, ela não vai chamar você pelo nome todo, a maioria se chama «a Maria» (Fragmento de la entrevista, Maria Jose Bezerra Góis)⁵¹

Las palabras tienen su historia. Provocan emociones, recuerdos e ideas para el futuro. En el caso del trabajo doméstico, escuchar su propio nombre (aunque incompleto, en la versión: «María»), puede causar una asociación con el orden: “María, faz o jantar; Maria, lava a roupa; Maria, varre a casa; Maria, faz isso, faz aquilo, vai lá, acolá, vem cá” (María, haz la cena; Maria, lava la ropa; Maria, barre la casa; Maria, haz eso, aquello, vete allí, allá, ven aquí) (Metaxis, 2002). Por otro lado, como veremos más adelante, a través de su trabajo teatral las actrices reivindican el significado de sus nombres.

Es esencial el hecho de que el equipo esté formado exclusivamente por mujeres. Una de sus participantes, Maria Isabel Monteiro, justificado este hecho, pone de relieve que el motivo no es ningún prejuicio hacia los hombres y que también existen los hombres trabajadores domésticos por ejemplo los conductores y los caseros. No obstante, según la actriz, la opresión de las mujeres trabajadoras domésticas es más grande y la creación del equipo únicamente femenino es más interesante debido a la necesidad del grupo, las experiencias comunes de *as Marias* tales como sueños parecidos, migración desde el interior, opresiones sufridas ya desde la niñez... A continuación, Maria Isabel Monteiro especifica:

Os pais não queriam que as filhas estudassem (...) e fossem alfabetizadas, eles achavam que se as filhas aprendessem a ler, elas iriam aprender a escrever os bilhetes para os namorados” (La referencia causa muchas risas, fragmento de la entrevista, Maria Isabel Monteiro)⁵²

⁵¹La mayoría de las trabajadoras domésticas se llaman Marías (...) En la casa de la jefa si eres Maria do Socorro o María de Lourdes o de Fátima, ella no te llama María de Fátima, ella no te llama por tu nombre completo, la mayoría se llama «María»

⁵²Los padres no querían que sus hijas estudiaran (...) que fueran alfabetizadas, creían que si sus hijas aprendían a leer, ellas aprenderían a escribir cartitas para los novios

Maria Jose Bezerra Góis, añade que el grupo está unido tantos años por la necesidad de compartir sus historias de vida, las experiencias de sus trabajos, sus opresiones. Existe entre ellas un intercambio, una solidaridad. Las mujeres han aprendido mucho siendo y colaborando juntas, se respetan y valorizan una a la otra.

Toda entrevista traspasa las reflexiones sobre el aprendizaje, las *Marias* son mujeres muy ambiciosas, y constantemente subrayan que todavía quieren y pueden aprender mucho más. Por ejemplo, Nilza Melo, la participante mayor del grupo, de 81 años, expresa: “O teatro me ensinou muita coisa, me ensinou e ainda continuo aprendendo, porque não aprendi tudo ainda não, ainda tenho muita coisa para aprender” (Fragmento de la entrevista, Nilza Melo)⁵³.

Empezar a estudiar en la escuela no fue fácil para algunas de las *Marias*. En primer lugar, porque desde la niñez tenían que trabajar duro ayudando a sus familias y no podían ser alfabetizadas, así como también posteriormente seguían trabajando muy penosamente en las casas de las familias de sus jefas y jefes en Rio de Janeiro. Además, la mayoría de ellas vivían en el lugar de su trabajo muchos años y esta situación aumentaba la explotación de un tiempo libre, que prácticamente no tenían, hasta que con el tiempo han ganado autoridad, lo que ha coincido con una revisión de la ley sobre el trabajo doméstico. Señalan que, antiguamente, el jefe y la jefa simplemente impedían a sus empleadas salir de casa y realizar sus actividades personales, exigiendo su total disponibilidad. Por ejemplo, la primera jefa de Maria José Bezerra Góis, para imposibilitar la realización de sus deseos de estudiar y desanimarla, le decía que en la escuela nocturna no iba a aprender nada, solamente se quedaría embarazada (los recuerdos de esta situación hacen reír a algunas compañeras). Además, una de las jefas de Maria José Cardoso directamente le prohibía salir. No obstante, finalmente las mujeres lograron apuntarse al curso complementario de alfabetización en horario nocturno en el Colegio de Santa Teresa donde se conocieron. Maria José Cardoso comenta que, de esta manera, pudo realizar sus sueños de niña. Como mujer adulta por fin fue al colegio, pero conciliar el trabajo con los estudios fue muy difícil: “Trabalhava muito, cansava muito (...) não dava tempo para estudar” (Trabajaba mucho, me cansaba mucho (...) no tenía tiempo para estudiar). Seguidamente, la actriz añade que gracias al apoyo de las colegas y su ejemplo, ella también empezó a exigir tiempo libre y no solamente estudió sino que también comenzó a hacer teatro durante los fines de semana.

⁵³El teatro me enseñó mucho, me enseñó y todavía sigo aprendiendo, porque no aprendí todo, aún no, todavía tengo mucho que aprender

Es interesante como *as Marias* han conocido el teatro. La dirección artística del CTO (Claudete Felix y Olivar Bendelak) invitó a las alumnas del Colegio de Santa Teresa para un taller de teatro. *As Marias* respondieron positivamente a esta invitación y así comenzó su nueva aventura y el primer contacto con el teatro. Uno de los frutos de esta colaboración es la obra *Eu Também Sou Mulher*.

4.2.2. La obra de teatro *Eu Também Sou Mulher*

El espectáculo *Eu Também Sou Mulher*, realizado a través de la técnica del Teatro Foro es un ejemplo de las historias auto-representadas por las propias actrices.

Afortunadamente, durante la realización del Programa de Residencia Internacional en el CTO pude participar en el ensayo de esta obra y experimentar su impacto en mi propia piel. A través de este espectáculo, creado de manera colectiva, las mujeres profundizan sobre sus experiencias. En la primera parte, la obra muestra el exceso de trabajo desde la niñez y el problema del analfabetismo. Entendemos que las *Marias* cuando niñas, principalmente debido al trabajo en sus casas, no podían estudiar. Además, en las siguientes escenas conocemos las peripecias del trabajo doméstico después de la emigración de *as Marias* a Rio de Janeiro, tales como la falta de su propia casa, los problemas de la convivencia con el jefe y la jefa, el asedio sexual por parte del jefe, la indiferencia de la jefa que no reconoce el problema del abuso sexual en su propia casa, de nuevo exceso de tareas y la lucha por la obligatoriedad del Fondo de Garantía por Tiempo de Servicio (FGTS), un fondo para garantizar el compensación económica en caso de despedida sin causa justa, enfermedad grave u otras causas.

La primera parte de la obra del Teatro Foro termina con incertidumbre sobre el futuro de la protagonista. No obstante, antes de dar voz al público e invitar al escenario las espect-actrices y los espect-actores, *Marias* juntamente cantan una parte de la poesía escrita por la actriz y coordinadora del grupo, Maria José Bezerra Gois:

Eu também sou mulher
Eu quero lutar, eu vou mudar
Esse jeito de ser
Porque eu também sei amar
E meu nome é mulher (Gois Bezerra, 2002, p.33)⁵⁴

⁵⁴ Yo también soy mujer
Quiero luchar, voy a cambiar
Esta forma de ser
Porque yo también sé amar
Y mi nombre es mujer

La cuestión de auto-reconocerse como mujer es fundamental en esta obra. Las actrices, cantando, declaran sus identidades como mujeres (al terminar la obra cantan varias veces: “E meu nome é mulher”). Parece que estas proclamaciones les dan todavía más fuerza para superar sus opresiones y valorarse. A comprender la cuestión de la importancia de la identidad femenina para *as Marias* me ayudó también el diálogo establecido con ellas. Antes de ver la citada obra, durante el encuentro con las actrices, pregunté el significado del título y la coordinadora del grupo respondió:

No trabalho nós não somos mulheres, nós somos uma máquina, eu só me sinto gente quando eu boto o pé fora do condomínio, mas dentro me sinto uma máquina (...) A minha patroa nunca foi capaz de olhar para mim (...) Não notava que você estava com febre, que você estava doente (Fragmento de la entrevista, Maria José Bezerra Góis)⁵⁵

Maria José en su relato comparte sus emociones y las reflexiones sobre la actitud de su jefa hacia ella como una empleada. Señala que la realización de las tareas domésticas no la permite sentirse persona, mujer, porque, por lo general, las jefas no quieren ver a sus empleadas aseadas, bien vestidas. Esperan que sean solamente como una doméstica, una máquina, una persona mecanizada. Maria José enfatiza también la importancia de la mirada como forma de expresión y desaprobación por parte de las jefas que, ya con los ojos, critican a sus trabajadoras, por ejemplo, cuando estas llevan un buen vestido. Muchas de las jefas no quieren que sus trabajadoras sean mejores que ellas mismas, no solamente que tengan buena ropa sino también, como añade Maria José, que no tengan ningún conocimiento, e inmediatamente la coordinadora del grupo enfatiza que eso es la opresión. No obstante, *as Marias* a través de sus creaciones teatrales ponen de relieve que ellas son mujeres y saben amar. Parece que para el grupo la cuestión de amar va indisolublemente unida a la identidad femenina.

4.2.3. Los procesos de ad-mirar-se

Durante el encuentro con las actrices en la casa de las dos Marias Josés, pude profundizar aún más sobre el significado de la identidad femenina para *as Marias* gracias a la lectura conjunta del trozo del libro *O teatro como arte marcial* escrito por Augusto Boal. En el capítulo *A mulher no espelho* Boal narra la historia de una de las actrices. Explica que después de un espectáculo de teatro, preguntó a una de *as Marias* porqué lloraba si la obra había sido un éxito. Ella le contestó:

⁵⁵ En el trabajo nosotras no somos mujeres, somos una máquina, yo sólo me siento persona cuando pongo el pie fuera del condominio, pero dentro me siento una máquina (...) Mi jefa nunca fue capaz de mirarme (...) no se daba cuenta de si tenía fiebre, si estaba enferma

Una boa empregada doméstica deve ser invisível (...). Hoje, ensaiando no palco, reparei que um técnico cuidava para que eu estivesse bem iluminada (...). Outro técnico colocou um microfone no meu peito para que minha voz fosse ouvida até a última fila (...). Durante o espetáculo, a família para a qual eu trabalho há mais de dez anos, estava inteira na plateia, no escuro, vendo o meu corpo e ouvindo a minha voz (...). Hoje, fazendo teatro, todo mundo me viu e me ouviu! Agora sabem que eu existo, porque eu fiz teatro (...) Eu me sentei e olhei o espelho! (...). Olhei o espelho e vi... uma mulher! (...). Antes de fazer teatro, no espelho eu via uma empregada doméstica (Boal, 2003, p. 12-13)⁵⁶

A mi entender, el relato muestra una relación directa entre teatro, mirada, cuerpo y el auto-reconocimiento de su identidad como mujer y persona de la actriz *Maria*. La actriz pudo declararse como la mujer gracias a su participación en el espectáculo teatral donde ella era la protagonista, su cuerpo fue visto y su voz fue escuchada. Esta experiencia teatral le permitió sentirse el sujeto de su vida, algo más que simplemente una trabajadora doméstica. El relato muestra también el significado del espejo como facilitador de auto-conocimiento. Igualmente, el texto evidencia la metáfora del teatro - espejo, el símbolo de observarse y ser vista; la importancia de la mirada (propia y ajena) que posibilita el auto-aprecio.

El tema de auto-admiración y el respeto hacia otras personas estuvo también claramente presente durante mi entrevista con *as Marias*. Por ejemplo, una de las actrices, Maria Isabel refiriéndose al impacto del teatro en la vida de ella y de sus compañeras destaca:

O Teatro do Oprimido, ele mudou muito nossas vidas, ele nos ajudou muito, como mulheres oprimidas, nós botamos nossas opressões para fora, nós aprendemos a nos valorizar, porque a impressão que dão é que nós não temos valor (...) e através das técnicas do Teatro do Oprimido, sentimos que nós temos valor como qualquer outro profissional (Fragmento de la entrevista, Maria Isabel)⁵⁷

Enseguida, Maria Isabel añade que el teatro le ayudó a valorizar también a otras personas independientemente de su clase social y que ella misma actualmente mira a la gente de manera diferente con “olhar de valorizar” (la mirada de valorar):

⁵⁶ Una buena empleada de hogar debe ser invisible (...). Hoy en día, ensayando en el escenario, me di cuenta de que un técnico se aseguró de que estuviese bien iluminada (...). Otro técnico puso un micrófono en mi pecho para que mi voz se escuchara hasta la última fila (...). Durante el espectáculo, la familia para la que yo trabajo hace más de diez años, estaba toda en la platea, en la oscuridad, viendo mi cuerpo y oyendo mi voz (...). Hoy, haciendo teatro, todo el mundo me vio y me oyó! Ahora saben que existo porque he hecho teatro (...) Me senté y miré al espejo! (...). Miré al espejo y vi... a una mujer ...! (...). Antes de hacer teatro, en el espejo yo veía a una empleada doméstica

⁵⁷El Teatro del Oprimido cambió mucho nuestras vidas, nos ayudó mucho. Como mujeres oprimidas, el teatro nos ayudó sacar nuestras opresiones hacia fuera, aprendimos a darnos valor, porque la impresión que nos dan es que nosotras no tenemos valor (...) y a través de las técnicas del Teatro del Oprimido, sentimos que tenemos valor como cualquier otro profesional

Eu olho para um morador de rua com olhar diferente, eu olho para outras pessoas com olhar diferente, com olhar de valorizar, que todos nós temos valor (Fragmento de la entrevista, Maria Isabel)⁵⁸

Mis dialogantes destacan que evalúan de manera positiva su aventura con el teatro, con el equipo del CTO, con las compañeras y con el público. Señalan que el teatro les facilitó aprender a ser más valientes, menos tímidas, a expresarse mejor, a escuchar a otras personas y ser más asertivas. Actualmente establecen nuevas relaciones interpersonales, respetan otras personas por la manera en que realmente son. Al mismo tiempo, *as Marias* explican que ahora tienen mejor relación con su propio cuerpo, se conocen mejor, creen en sus habilidades y posibilidades, han desarrollado su autoestima. A continuación, devolviendo directamente las palabras a las actrices, les invito a ustedes a leer algunas de las reflexiones de *as Marias* sobre sus satisfacciones en la práctica teatral:

O teatro mudou na minha vida: a me expressar melhor, a ouvir as pessoas, falar também, eu era muito tímida, então a menos que falava era eu, falava muito pouco, depois do teatro eu fui desenvolvendo, eu comecei falar (Fragmento de la entrevista, Maria da Conceição S. Santos)⁵⁹

Eu gosto muito do grupo e não queria que acabasse mas eu também sou meio doente, mas espero que eu ainda vá à CTO, fazer, trabalhar mais, porque eu gosto, aprendi muito, fui muito rebelde sem causa (...) eu fui melhorando (...) Eu gosto muito de teatro porque aprendi muito com Augusto Boal, ele me ensinou muito (...) A gente é capaz (Fragmento de la entrevista, Maria José Cardoso)⁶⁰

O teatro mudou muita coisa (...) eu conheci muitas pessoas de fora, daqui do Rio mesmo, depois de atuar no teatro a gente passou a conhecer várias coisas, muitas coisas, para mim foi muito bom (...) conviver, conhecer a gente diferente é muito bom (Fragmento de la entrevista, Maria Aparecida Barbosa)⁶¹

No inicio o teatro era uma coisa que eu não compreendia bem, porque eu não assistia ao teatro, não ia ao teatro, então quando eu comecei fazer teatro do primeiro dia da oficina (...) ao dia seguinte eu já não era a Maria Jose de antes, eu conheci meu corpo, eu sabia que eu podia fazer outras coisas, alem de só lavar,

⁵⁸Miro a alguien que vive en la calle con una mirada diferente, miro a otras personas con mirada diferente, con una mirada de valorar, que todos tenemos valor

⁵⁹El teatro cambió cosas en mi vida, me ayudó: a expresarme mejor, a escuchar a la gente, a hablar también, yo era muy tímida, entonces la que menos hablaba era yo, hablaba muy poco, después del teatro me fui desarrollando, comencé a hablar

⁶⁰Me gusta mucho el grupo, y no quería que terminara pero también estoy un poco enferma, aunque espero todavía ir al CTO, hacer cosas, trabajar más, que eso es lo que me gusta, aprendí mucho, era una rebelde sin causa (...) he mejorado (...) me gusta mucho el teatro, porque he aprendido mucho de Augusto Boal, él me enseñó mucho (...) somos capaces

⁶¹El teatro cambió muchas cosas (...) conocí a muchas personas de fuera, incluso de aquí de Río, después de actuar en teatro, empezamos a conocer varias cosas, muchas cosas, para mí fue muy bueno (...) convivir, conocer a personas diferentes resulta muy positivo

passar e cozinhar, eu sabia que era capaz, o teatro ele mostra isso para gente (...) eu sentia uma solidão, uma solidão imensa, mais dali pra frente eu deixei a solidão de lado porque aos domingos a gente ensinava (...) no dia da apresentação a gente botava muito feliz porque a gente nunca pensou de um dia subir no palco, e ser aplaudida, a gente aprendeu a cantar, a dançar, a fazer teatro (...) a não baixar cabeça quando a patroa fala (Fragmento de la entrevista, Maria José Bezerra Góis)⁶²

Maria Isabel, añade “aprendemos a nos valorizar (...) aprendemos a dialogar com a patroa, aprendemos a argumentar” (aprendemos a valorarnos (...) aprendemos a dialogar con la jefa, aprendemos a argumentar).

A mi entender, la cuestión de la auto-estima, el auto-reconocimiento, la apreciación de las mujeres por otras personas, así como el respeto de *as Marias* hacia otras personas, son los temas frecuentemente planteados durante la entrevista y el trabajo teatral, las canciones y la poesía de mis dialogantes. A través del teatro las mujeres se sienten más valientes para auto-realizarse, se ven capaces de tener vida privada, en vez de exclusivamente trabajar. Finalmente, *as Marias* parecen estar muy motivadas para compartir sus experiencias y las capacidades adquiridas con otras personas. Personalmente, yo siento que aprendí mucho conversando con ellas y profundizando sobre sus proyectos vitales y profesionales. Además, me siento aún más inspirada para seguir realizando mis sueños.

4.2.4. La reivindicación de los derechos de las trabajadoras domésticas

El objetivo crucial del trabajo teatral del grupo es reivindicar sus derechos como trabajadoras domésticas. Durante la entrevista, *as Marias* pusieron de relieve que comparada con el pasado su actual situación profesional ha mejorado pero aún el trabajo doméstico es poco apreciado por la sociedad brasileira. Por ejemplo, su colectivo no tiene reconocidos derechos de los que se benefician el resto de las profesiones en Brasil. Principalmente, las mujeres luchan hace desde años por la obligatoriedad de la ley FGTS citado anteriormente. Como he mencionado antes la obra *Eu Também Sou*

⁶²Al principio el teatro era algo que yo no entendía bien, porque yo no asistía al teatro, no iba al teatro, entonces cuando empecé a hacer teatro el primer día del taller (...) al día siguiente ya no era la Maria José de antes, conocía mi cuerpo, yo sabía que podía hacer otras cosas además de simplemente lavar, planchar y cocinar, yo sabía que era capaz, el teatro muestra eso a las personas (...) Yo sentía una soledad, una inmensa soledad, pero de aquel momento en adelante dejé la soledad a un lado porque los domingos nosotras ensayábamos (...) el día de la presentación estábamos muy felices porque nosotras nunca pensamos un día subir al escenario, ser aplaudidas, aprendimos a cantar, a bailar, a hacer teatro (...) a no bajar la cabeza cuando la jefa habla

Mulher, aborda esta cuestión. A través del teatro las actrices se vincularon a la lucha política y conocieron el trabajo del Sindicato de los Trabajadores Domésticos de Río de Janeiro. Finalmente, *as Marias* en la colaboración con el sindicato lanzaron una campaña por los derechos de su colectivo. Durante 3 años recogieron firmas por la garantía de FGTS y posteriormente, en 2004, las entregaron al Congreso Nacional en Brasilia. Además, realizaron un espectáculo del Teatro Foro para los políticos y políticas en la capital para abrir el debate sobre la ley FGTS y de nuevo contribuir a la obligatoriedad de esta ley. Después del largo proceso político la ley pasó por la Cámara de Senadores y fue aprobada en julio de 2013 pero aún no ha sido regulada por la Cámara de Diputados a pesar de la promesa de darle la prioridad. *As Marias* no pierden sus esperanzas y participan en los importantes eventos relacionados con la reivindicación de sus derechos. Por ejemplo, Maria Isabel Monteiro es activa como vice-presidenta de la Directiva del Sindicato de las Trabajadoras Domésticas de Río de Janeiro y Maria José Bezerra Góis ejerce la función de la secretaria en dicha Directiva.

A continuación, me gustaría evidenciar el relato narrado durante la entrevista por la coordinadora del grupo sobre el impacto del espectáculo de *Eu Também Sou Mulher*, en primer lugar, en una mujer del público y posteriormente en la situación laboral de su trabajadora doméstica. La obra fue realizada durante el viaje del grupo a São Paulo para allí abrir el debate sobre los derechos de las trabajadoras domésticas. Nuevamente se utilizó la técnica del Teatro Foro. La actriz detalla que durante el espectáculo representó el papel de jefa que explotaba su empleada, obligándola a trabajar la semana entera. Posteriormente, después de la obra, una mujer que estaba sentada en el público, confesó a la protagonista que se había identificado con su papel, que se sentía opresora y además reflexionando sobre su propio comportamiento, había decidido no volver a exigir a su empleada que trabajase durante el fin de semana. Según la denominación usada por Augusto Boal, podemos decir que la mujer del público se convirtió en una espect-actriz. Además, me parece interesante que el relato muestra de nuevo la relación del teatro con la mirada. Maria José describe su encuentro con la espect-actriz después de la obra de la siguiente manera:

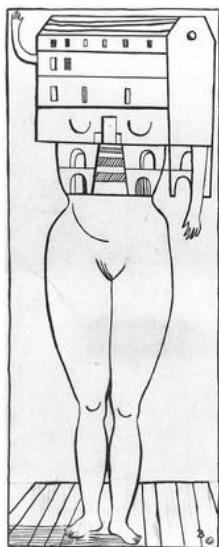
Para mim foi uma coisa muito importante que aconteceu, fui fazer uma apresentação em São Paulo e uma patroa assistiu a peça, (...) eu entrei num restaurante e lá estava ela no mesmo restaurante, então ela me chamou «Você é aquela atriz que fez de patroa» aí depois, eu disse «Sou», e ela «Eu me senti opressora porque eu tenho uma pessoa que trabalha na minha casa, trabalha também aos sábados, domingos e feriados, e daqui pra frente ela não vai mais trabalhar na minha casa nem sábado nem domingo. A gente vai dar um jeito de sair para comer fora e fazer também outras coisas, porque hoje eu me senti mal vendo aquela patroa que tá obrigando a empregada a trabalhar no domingo». Aí

eu respondi «que bom, eu gostei de ouvir, passe isso para as suas colegas. Eu consegui mudar a vida de uma pessoa através do meu personagem (Fragmento narrativo, Maria José Bezerra Góis)⁶³

Maria José evidencia su alegría. Se siente muy contenta de que, a través de su trabajo teatral, pueda mejorar la vida de una mujer que ejerce el trabajo doméstico. Además, teniendo en cuenta el posible efecto multiplicador de esta experiencia, a mi entender, la historia narrada es un buen ejemplo del impacto del teatro en las vidas de varias personas, por ejemplo: la actriz Maria José y sus compañeras teatrales, la espect-actriz y su empleada doméstica, las otras personas del público presentes durante el espectáculo las otras personas que de forma indirecta sean informadas sobre la obra *Eu Tambem Sou Mulher*.

4.2.5. Las relaciones entre el trabajo artístico y doméstico de *Marias do Brasil*

Para concluir las observaciones sobre el trabajo artístico y doméstico de *Marias do Brasil* y presentar las complejas relaciones entre los cuerpos femeninos y las casas, quiero mostrar las siguientes imágenes:



Femme Maison, Louise Bourgeois (1947)

(Casanovas Bohigas, 2001, p. 28).



Linen Closet, Sandy Orgel (1972)

(Bassas Vila, 2001, p.116)

⁶³Para mí fue la cosa más importante que me sucedió: fui a hacer una presentación en São Paulo y una jefa asistió a la obra de teatro, después yo me fui a un restaurante y ella estaba allí en el mismo restaurante, y me llamó y dijo «¿Usted es aquella actriz que hizo el papel de jefa en la obra?» yo respondí «Sí», y ella «yo me sentí opresora porque tengo a una persona que trabaja en mi casa, trabaja también los sábados, domingos y días festivos, pero de ahora en adelante ya no va a trabajar en mi casa ni los sábados ni los domingos. Voy a permitirle salir y hacer otras cosas también, porque hoy me sentí mal al ver a aquella jefa que está obligando a la empleada a trabajar el domingo». Yo le respondí «qué bien, me ha gustado oír eso, comparta eso con sus colegas». Conseguí cambiar la vida de una persona a través de mi personaje

Anna Casanovas Bohigas (2001) en su artículo “Cibercultura: el cuerpo esfumado” analiza la pintura de Bourgeois y subraya que la imagen une la arquitectura al cuerpo de la mujer. Encontramos la mezcla de lo geométrico con lo orgánico. Parece que la mujer está deshecha de su individualidad e identidad. ¿Es prisionera del hogar?, ¿Está escondida debajo de la protección.

La segunda imagen analizada por Assumpta Bassas Vila (2001) en el texto “Cuerpo que te quiero cuerpo” muestra el cuerpo de la mujer (maniquí) que está atravesado, fragmentado por las estanterías de un armario abierto. A mi entender, la cuestión de “ser mujer”, planteada por la obra de teatro *Eu Também Sou Mulher* atraviesa este espectáculo como la maniquí del armario de Sandy Orgel. Podemos preguntarnos: ¿La casa limita el cuerpo, lo recluye? o quizás siguiendo la reflexión de Bassas Vila ¿Encontramos aquí un acto de emancipación?:

Atravesar el armario no sólo sería salir de él sino llevárselo consigo revalorizando las actividades del cuidado del lugar donde se habita, convirtiendo esa liberación en un acto de pasaje que tiene valor en sí y lo confiere a la historia de las relaciones tradicionales del ama de casa y las tareas domésticas (Bassas Vila, 2001, p.115)

Las dos imágenes, con todas sus provocaciones, podrían reflejar el proceso transformador que han pasado *as Marias* desde que dejaron sus casas en el Noreste hasta sus llegadas a varias casas de familia en Rio de Janeiro. A pesar del exceso de trabajo, finalmente, con los años, *as Marias* han establecido su grupo de teatro y se han vinculado al sindicato para luchar por sus derechos. Quiero terminar el análisis con la poesía de Maria José Bezerra Gois que en su poesía⁶⁴, refiriéndose a esta transformación, expresa el impacto del teatro en su vida de la siguiente manera:

Antes de fazer teatro, era só Maria,
Uma simples cozinheira feliz
Hoje sou muito mais
Já realizei meu sonho:
Ser atriz!⁶⁵

Basándome en todas estas reflexiones expongo mis conclusiones finales.

⁶⁴ Cedida por gentileza de la autora

⁶⁵ Antes de hacer teatro era sólo María,
Una simple cocinera feliz
Hoy soy mucho más
Ya he cumplido mi sueño:
ser actriz

5. Conclusiones y propuesta de investigación futura

Não basta ter consciência de que o mundo precisa ser transformado: é necessário transformá-lo! Para essa imensa tarefa, algo podem ajudar as técnicas do Teatro do Oprimido (Boal, 1984 p.20)⁶⁶

Creo que las mujeres que puedan superar el sentimiento de tener que corregir la historia han de ahorrarse mucho tiempo (Marguerite Duras, 1991)

Marguerite Duras (1991) nos invita a repensar cuidadosamente en qué invertimos nuestra energía y tiempo. Considero interesante la opinión de la escritora, y también de Rosi Braidotti (2000), a la que me refiero al principio de este trabajo y que mantiene la tesis de que si como mujeres ponemos todos nuestros esfuerzos en corregir las equivocaciones del patriarcado, podemos estar malgastando nuestra energía y nuestras capacidades. A mi entender, podríamos usar estas capacidades de una manera más efectiva para nuestro crecimiento personal. Creo que he demostrado que las experiencias prácticas de las participantes de los proyectos *Madalena – Teatro das Oprimidas* y el *Grupo Marias do Brasil* pueden ser la respuesta a ese imperativo de utilizar nuestra energía de forma muchas más constructiva. Pueden ser concebidas como transformaciones a nivel personal y desarrollos de la autoestima de los cuerpos. La aplicación práctica de la estrategia de la mimesis y los juegos teatrales basados en la metáfora del espejo tiene aquí, como hemos visto, un papel fundamental.

En el presente estudio, me he basado en tres hipótesis. He pretendido indagar sobre el Teatro del Oprimido/a como herramienta que posibilita las auto-representaciones de las experiencias vitales-corporales de las mujeres y que, además, facilita los procesos del auto-reconocimiento de las mujeres. A continuación, quise saber si podemos entender este teatro como lenguaje corporal transformador. Las hipótesis entran en la intersección. A lo largo de esta investigación, gracias a mi compromiso con las practicas teatrales, la colaboración establecida con el *Grupo Marias do Brasil* y las participantes de los proyectos *Madalena* y el análisis del material correspondiente, he ofrecido las respuestas afirmativas a estas tres suposiciones.

He intentado mostrar que la tendencia teatral examinada permite a las participantes indagar sobre sus existencias y por medio de las presentaciones teatrales las mujeres pueden representar sus experiencias. De esta manera creo que existe la respuesta positiva a la pregunta sobre las posibles auto-representaciones de los

⁶⁶No basta con tener la consciencia de que el mundo precisa ser transformado: ¡Es necesario transformarlo! Para esta inmensa tarea, en algo pueden ayudar las técnicas del Teatro del Oprimido

individuos marginados (por ejemplo algunas mujeres) que gracias al trabajo teatral adquieren la voz y se convierten en los cuerpos que hablan.

Igualmente, he representado los relatos que mis dialogantes expusieron en los que gracias al teatro son más conscientes de quiénes son y han descubierto su valía. A muchas mujeres el teatro les ayudó a ser más valientes, estar más seguras de ellas mismas y expresarse mejor. Algunas comentaron que gracias a la experiencia teatral pudieron conocer su cuerpo mejor y aceptarlo como es. Espero haber mostrado que el proceso teatral a través de varios juegos facilita la investigación sobre los propios cuerpos, sobre las opresiones internalizadas. En este proceso, existe el espacio para el reconocimiento de nosotras mismas como nuestras opresoras y las opresoras que oprimen a otras personas. De esta forma podemos salir del dualismo oprimido/a – opresor/a y considero muy significativo estas aportaciones del trabajo teatral. A través de las prácticas teatrales, mis dialogantes percibieron más claramente sus opresiones (y sus contribuciones a estas) y se sintieron más fuertes para afrontarlas. De esta manera, creo haber demostrado que este teatro facilita los procesos de auto-reconocimiento. Además, siguiendo el pensamiento de Butler sobre los posibles elementos que comparten las mujeres entre ellas, más allá de sus subordinaciones existentes debido a las culturas patriarcales, en esta tesis también he intentado responder a las preguntas: ¿Qué une a las mujeres, mis dialogantes y participantes de la analizada metodología? ¿Los lazos entre ellas son ante todo el efecto de las experiencias dolorosas parecidas? Confieso que indagar estas cuestiones ha sido una tarea difícil. Como hemos visto, durante las entrevistas, las mujeres subrayaron la importancia de compartir entre ellas sus experiencias, las opresiones que sufrieron. Varias mujeres dijeron que los proyectos posibilitan la identificación con otras compañeras, y que se han dado cuenta que pasan por experiencias parecidas. Sin embargo, entendemos que esto no excluye las diferentes interpretaciones de experiencias semejantes. Además, las mujeres hablaron sobre el reconocimiento de ellas mismas a través de las diferencias entre sí.

Mis dialogantes consideran el teatro como un medio de comunicación que necesariamente se origina en el cuerpo y que ayuda a tener mejor contacto con este. Además, el teatro aparece como un lenguaje a través del cual las mujeres pueden entrar en contacto no solamente con ellas mismas sino también con el mundo. El teatro ayuda: ¡Comunicarse con una misma para comunicarse con otras personas! y ¡Comunicarse con otras personas para comunicarse con una misma! Por último, el teatro facilita a las mujeres compartir sus visiones del mundo y sobre todo sus percepciones de sí mismas.

De esta forma, en el proceso teatral la mirada adquiere un carácter positivo favoreciendo la auto-valorización de los sujetos femeninos. Debido a que el proceso teatral ayuda a las mujeres a dirigir los ojos a ellas mismas de forma positiva, descolonizando su imaginario, en definitiva, las mujeres se convierten en las espect-actrices de ellas mismas. De acuerdo con mi punto de vista, la realización de los proyectos colectivos a través del Teatro del Oprimido/a podría ser la aplicación práctica de los objetivos teóricos de Butler, Braidotti e Irigaray, permitiendo a las mujeres auto-reconocerse, auto-representarse y en definitiva ad-mirar-se. El desarrollo de estos procesos lo comprendo como las transformaciones vitales. Por consiguiente, creo que podemos entender el Teatro del Oprimido/a como lenguaje corporal transformador. Igualmente, es importante destacar que el mismo proceso de la creación de las auto-representaciones teatrales (vitales) es tanto un motor del auto-reconocimiento como el efecto del mismo.

Finalmente, basándome en las conversaciones con mis dialogantes y con las aportaciones de Licko (presentadas en la parte teórica), considero que el teatro ayuda a percibir nuestras realidades de manera más amplia, diferente, nos ayuda a ver nuestros problemas. De nosotras y de nosotros depende qué hagamos con este conocimiento. En este trabajo puse de manifiesto que *Madalenas* y *Marias*, son mujeres valientes que se atreven a conocerse mejor a sí mismas y a auto-representar sus experiencias personales y colectivas a través del teatro, que usan como medio de comunicación. Por consiguiente, los cuerpos de estas mujeres hablan teatralmente y en su experiencia el teatro aparece como lenguaje corporal transformador. Me siento muy agradecida de haber podido entrar en el diálogo corporal con todas ellas. Creo que esta experiencia me ha permitido llevar a la práctica el pensamiento de Boal sobre el teatro: “El teatro es eso: ¡el arte de vernos a nosotros mismos, el arte de vernos viéndonos!” (Boal, 2004b, p. 33).

Para terminar este apartado, me gustaría dejar constancia aquí de cómo quiero continuar este trabajo y la investigación futura que me planteo.

Volviendo la invitación de Marguerite Duras al comienzo de este capítulo, cuando nos llama a reflexionar en qué invertimos nuestras energías y tiempos, y basándome en mi experiencia personal con el yoga kundalini e inspirada por una propuesta Sympraxis, pretendo presentar mis ideas para la continuación de mi investigación.

El Sympraxis ha sido elaborado por Eirini Delaki, la mediadora del teatro social y kundalini yoga. Delaki (2011) define el Sympraxis como una propuesta de

transformación espiritual. En otras palabras, podemos entender su propuesta como el yoga kundalini en la mediación del Teatro del Oprimido/a. Delaki expone que el Sympraxis es la respuesta a la siguiente cuestión:

Qué es lo que llevaría mi práctica teatral más allá de ideologías políticas con un enfoque al individuo – no de manera egocéntrica- sino como ingrediente para la transformación personal/social experimentada a nivel del sistema nervioso? (Delaki, 2011, p.15).

Delaki (2011) se centra profesionalmente en las enseñanzas y aportaciones de Augusto Boal y en su proyecto del TdO y además trabaja con el yoga kundalini. La mediadora señala que el yoga kundalini es un arte y ciencia sagrada que profundiza más que muchas prácticas relacionadas con el cuerpo en el sentido de que activa sistemas, que son muy poco utilizados en nuestra vida cotidiana, como ciertos músculos o glándulas, que están vinculadas no sólo con nuestro bienestar físico sino también con nuestro desarrollo mental y espiritual, con lo cual la transformación es más penetrante. Trabajando a través del yoga kundalini la transformación que pretende fomentar el proceso teatral es aún más profunda. El yoga ayuda que el cambio sea impulsado desde un nivel celular y se expande desde el individuo a la sociedad y al mundo, conectándonos de forma cuántica. Por consiguiente, el objetivo principal del Sympraxis es ofrecer las experiencias más orgánicas y abrir a las y los participantes aún más al grupo, a las necesidades de su colectivo, saliendo del individualismo así como del egoísmo y finalmente, de esta manera, contribuyendo a los cambios personales y sociales. Considero interesante la propuesta de Delaki. Tuve la suerte de poder experimentarla. Me gustaría conocerla mejor.

Adicionalmente, estoy interesada en la influencia que ejercen sobre nosotras y nosotros las palabras⁶⁷. Reconozco la importancia de las experiencias teatrales presentadas en este trabajo fin de máster, pero, el propio nombre el TdO me causa inquietud. No me refiero solamente al género masculino (como único) presente en la versión original de esta denominación. En mi humilde opinión, siento que si lanzo un mensaje como el Teatro del Oprimido/a, puedo atraer la energía en la que vibra ese nombre. Me gustaría estudiar esta cuestión mucho más al fondo.

Finalmente, como parte de mi investigación futura, pretendo basarme en las técnicas que estoy desarrollando y en las que aspiro seguir profundizando. Me refiero a la psicología positiva, el yoga kundalini y las técnicas del teatro social, siempre evitando la carga negativa de designaciones y concentrándome en las denominaciones

⁶⁷Me siento plenamente agradecida a Nacho (Raghu Ray Singh), mi profesor del yoga kundalini por nuestra charla sobre la influencia que ejercen las palabras

elaboradas de manera afirmativa. Además adquiriendo nuevos conocimientos en relación con las prácticas citadas, posteriormente espero crear mi propia propuesta con un nuevo nombre. Considero que de este modo podría contribuir a la indagación sobre las cuestiones de nuestras identidades: ¿Quiénes somos? ¿Quiénes queremos ser? ¿Quién soy? ¿Quién quiero ser?

6. Epílogo: la ética de mi proceso de investigación

Durante el transcurso de la profundización de mis conocimientos relacionados con el tema de mi tesis de fin de máster, quise tener en consideración la ética de este proceso. Considero la importancia de la ética como fundamental a la hora de recoger el material teatral y realizar las entrevistas con las participantes de los proyectos *Madalenas-Teatro das Oprimidas* y con las mujeres del *Grupo Marias do Brasil*. No obstante, la evaluación de mis propios comportamientos como investigadora desde el punto de vista ético, lo considero como una tarea difícil. En mi opinión, el argumento de la ética mencionada está directamente relacionado con la cuestión de las posibles auto-representaciones de las mujeres entrevistadas durante el diálogo establecido conmigo (durante las entrevistas). Para mí, desde el principio, fue crucial su libertad para revelar o no información personal y para hablar sobre las cuestiones que ellas mismas consideraban como significativas en sus vidas, en relación con sus cuerpos.

La investigación forma parte de esta tesis, cuyo tema fue elegido por mí, de acuerdo con mi interés personal y profesional. Tengo que confesar que la obligación de escribir una tesis que produce resultados concretados me ha generado un conflicto. A la hora de trabajar (recoger el material y realizar las entrevistas) tuve que negociar conmigo misma cómo elaborar esta tesis con sus conclusiones y evitar lo que Spivak (1992) denomina “violencia epistemológica”. Tuve que enfrentarme al riesgo de reduccionismo epistemológico eurocéntrico, con el peligro de definir qué es la ciencia y los conocimientos, de acuerdo con las tradiciones occidentales de que provengo. La realización de las entrevistas a partir de modelos y criterios del feminismo occidental es un acto violento. Por consiguiente, me gustaría referirme a la reflexión de Rosa María Medina Doménech (2013) que resume también mis consideraciones sobre las consecuencias negativas de mi (posible) poder epistemológico como investigadora. Medina Doménech hace referencia a la correcta canalización del poder dentro de la investigación mediante el uso de las herramientas conceptuales. Dialogando con ella, considero que la inversión de la visión “quien da voz a quien” podría ser una buena propuesta para encontrar lo que estoy buscando. A mi entender, la realización de la investigación ha sido posible gracias al “permiso para narrar”, pero no el mío hacia las mujeres entrevistadas, sino el “permiso” que ellas me otorgaron a mí, para que yo pudiera (re)presentar sus auto-representaciones mediante mi escritura. Me siento agradecida por haber podido conocer a estas mujeres, que quisieron compartir conmigo sus historias vitales.

Como consecuencia, me pregunto ¿Quién se está beneficiando de las entrevistas? ¿Las entrevistadas, el público, yo? En primer lugar siento que la beneficiaria de estas entrevistas soy yo. ¿Tal vez ustedes también como público y “espectalectoras” y “espectadores” de estas palabras?⁶⁸ Espero que mis dialogantes, también se hayan podido beneficiar de la realización de las entrevistas y que gracias a la posterior (re)presentación de las historias de sus vidas/cuerpos y sus trabajos teatrales, sean reconocidas en varios contextos.

La intención del entendimiento mutuo durante las entrevistas fue significativa y simbólica. Por ejemplo, durante la entrevista con el *Grupo Marias do Brasil*, muchas veces escuché la pregunta “entendeu?”. Además, adicionalmente al final del encuentro Maria José Gois (coordinadora del grupo) expresó su esperanza de que yo hubiera entendido sus aportaciones y finalmente me deseó suerte en mi trabajo de compartir los conocimientos adquiridos. Estas palabras fueron muy importantes para mí. Siento que no se trata solamente de las aclaraciones lingüísticas entre las mujeres brasileñas y yo, como persona extranjera que no domina el idioma portugués de manera perfecta. Más bien fue un gesto de esperanza, confianza y aprobación para que yo pueda compartir algunas de las experiencias vitales/corporales/teatrales de *Marias* y llevarlas a dónde me dirijo para que estas experiencias puedan servir a otras personas. Estoy muy agradecida por esta oportunidad.

⁶⁸ Agradezco a la profesora Dra. Adelina Sánchez Espinosa por haberme ayudado a crear los citados neologismos

Fuentes utilizadas

- Chesney Lawrence, Luis (2008). La concientización de Paulo Freire. *Rhec*, no. 11, pp. 51-72.
- Ballarín Domingo, Patricia (2007). Producir los cuerpos de las mujeres. En: Muñoz Ana María, Gregorio Gil Carmen & Sánchez Espinosa Adelina (eds.). *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Granada: Universidad de Granada, pp. 91-94.
- Bassas Vila Assumpta (2001). Cuerpo que te quiero cuerpo. Imágenes del cuerpo y nociones de subjetividad en la producción de artistas contemporáneas. El cuerpo-casa: Eugènia Balcells y Eulàlia Valldosera. En: Azpeitia Marta [et al.], (eds.). *Piel que habla. Viajes a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria, pp.111-138.
- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Braidotti, Rosi (2004). *Sujetos nómades*. Barcelona: Paidós.
- Boal, Augusto (2004a). *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Boal, Augusto (2004b). *Arco iris del deseo*. Barcelona: Alba Editorial.
- Boal, Augusto (2004c). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- Boal, Augusto (2003c). *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Boal, Augusto (1997). Paulo Freire, meu ultimo pai. *Pátio Revista Pedagógica*, vol.1, no. 2, pp.50.
- Boal, Augusto (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Boal, Augusto (2008). *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- Boal, Augusto (1984). *Técnicas latino – americanas de teatro popular. Uma revolução copernicana ao contrário: com o anexo, teatro do oprimido na Europa*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Butler, Judith (1992). Contingent Foundations: Feminisms and the Question of Postmodernism. In Butler Judith and Scott John Wallach (eds.). *Feminists Theorize the Political*. New York: Routledge, pp. 3-21.
- Butler, Judith (2002; 1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2000; 1990). *Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Casanovas Bohigas Anna (2001). Cibercultura: el cuerpo esfumado. En Azpeitia Marta, [et al.], (Eds.). *Piel que habla. Viajes a través de los cuerpos femeninos*. Barcelona: Icaria, pp. 21-37.
- Cagri Massimo (1978). *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal Editor, pp. 105-170.

- Cohen-Cruz & Jan, Schutzman, Mady (2006). *A Boal Companion: Dialogues on Theatre and Cultural Politics*. New York: Routledge.
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Delaki, Eirini (2011). Sympraxis: el kundalini yoga en la mediación del teatro social. *Stichomythia*, no. 13, pp. 14-21.
- DeVault, Marjorie (1997). Personal Writing in Social Research. Issues of Production and Interpretation. In *Reflexivity & Voice*, Rosanna Hertz (ed.). Thousand Oaks: Sage, pp. 216-228.
- Esteban, Mari Luz (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- Félix, Claudete (2010). O espelho da luta. *Metaxis*, Rio de Janeiro, pp. 93-94.
- Fiori, Erani (1994). Aprender a decir su palabra. El método de alfabetización del profesor Paulo Freire. En Freire, Paulo *Pedagogía del oprimido*. Rio De Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, Paulo (1979). *Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Cortez & Morales.
- Freire, Paulo (1970). *Pedagogia do oprimido*. New York: Herder & Herder.
- Foucault, Michele (2005; 1974). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, F.D.: Siglo XXI
- Gleyse Jacques (2007). A carne e o verbo. En Soares Carmen Lucia (Org.). *Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação*. Campinas/SP: Autores Associados, pp. 1-23
- Gois Bezerra, Maria José (2002). Nome mulher, *Metaxis* no. 2, pp. 33.
- Greniner, Chrstine (2008). *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume.
- Haraway, Donna (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, vol. 14 no. 3, pp. 575-599.
- Irigaray Luce (1994; 1992). *Amo a ti*. Barcelona: Icaria.
- Irigaray Luce (2010; 1984). *An Ethics of Sexual Difference*. New York: Cornell University Press.
- Irigaray, Luce (2009; 1977). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Irigaray, Luce (2007; 1974). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- Irigaray, Luce (1998; 1997). *Ser dos*. Buenos Aires: Paidós.
- Irigaray Luce (1990; 1992). *Yo, tú nosotras*. Madrid, Ediciones Catedra Universitat de Valencia Instituto de la Mujer.

- Le Breton, David (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, David (1999). *Las pasiones ordinarias: Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ligiéro Zeco, Turle Licko, Andrade Claro (Orgs.). (2013). *Augusto Boal, arte, pedagogia e política*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Maggio, James (2007). Can the Subaltern be Heard? Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak. *Alternatives*, vol. 32, no. 4, pp. 419-443.
- Magritte Ghislain, Rene François (1935) *Les Liaisons Dangereuses*. Descargado el día 23 de junio de 2014, de <http://www.pinterest.com/pin/42362052718921231/>
- Maluf, Weidner Sônia (2002). Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. *Esboços: Revista do Programa de Pós Graduação em História da UFSC*, Chapecó: UFSC [Dossiê Corpo e História].
- McDougall, Joyece (2002). *Teatros do corpo. O psicossoma em psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.
- Medina-Doménech, Rosa Medina (2013). ‘Who Were the Experts?’ The Science of Love vs. Women’s Knowledge of Love During the Spanish Dictatorship, *Science as Culture*.
- Mohanty, Chandra Talpade (1988). Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales. En Suárez Navaz, Liliana, Hernández Aída (Eds.). *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp.117-160.
- Mohanty, Chandra Talpade (2003). De Vuelta a “Bajo los ojos de Occidente”: la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas. En Suárez Navaz, Liliana, Hernández Aída (Eds.). *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 407-463.
- Moore, Henrietta (2004). *Antropología y feminismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Nombrega Patricia Terezinha (2007). Epistemologias do corpo. A filosofia e arte como atos de significação. En Soares Carmen Lucia (Org.). *Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação*. Campinas/SP: Autores Associados, pp.81-99.
- Sant’Anna Denise, Bernuzzi (2001). É possível realizar uma historia do corpo? En Soares Carmen L. (org.). *Corpo e História*. São Paulo: Autores Associados, pp. 265-286.
- Sant’Anna Denise, Bernuzzi (org.). (2001). *Políticas do corpo*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro.
- Santos, Barbara (2010). O espaço do espelho. *Metaxis*, no. 6, pp. 116-117.
- Santos, Barbara, Vannucci Alessandra (2010). O teatro das oprimidas. *Metaxis*, no 6, pp. 101-103.

- Santos, S. Maria de Conceição (2010). As Marias vêm do Nordeste. *Metaxis*, no 6, pp. 93.
- Schutzman, Mady & Cohen-Cruz, Jan (1994). *Playing Boal*. London: New York: Routledge.
- Schweickart, Patrocínio (1997). Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading. *Feminisms*. (eds.). Robyn Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP, pp. 609-634.
- Sarapecck Helen (2002). O espelho de si mesmo. *Revista Metaxis*, no 2, Rio de Janeiro: Periódico Institucional do CTO, pp. 54-55.
- Simões Jorge (1981). *A ideologia de Paulo Freire*. São Paulo: Edições Loyola.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1992). Can the Subaltern Speak? In Williams Patrick & Laura Chrisman (Eds). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* New York: Columbia University Press, pp. 66-111.
- Stanley, Liz (1992). The auto/biographical I. The Theory and Practice of Feminist Auto/biography. Manchester: Manchester University Press
- Vannucci, Alessandra (2010). O lugar de Madalena, *Metaxis*, no. 6, pp. 108-110.
- Vannucci, Alessandra (2013). Boal filósofo: para uma civilização teatral solidária. En Ligiéro Zeco, Turle Licko, Andrade Claro (orgs.). *Augusto Boal, arte, pedagogia e política*, Rio de Janeiro: Mauad, pp. 207-222.

Anexo

Adjunto las grabaciones de las entrevistas realizadas con:

1. Alessandra Vannucci
2. Noelia Albuquerque
3. Janna Salamandra
4. Monique Rodrigues
5. Helen Sarapeck
6. Graça Maria Andrade de Silva
7. El *Grupo Marias do Brasil*
(las miembros del grupo: Maria José Bezerra Góis, Maria José Cardoso, Maria Aparecida Barbosa, Maria da Conceição Santos, Maria Isabel Monteiro y Nilza Melo, Cicera Néri)
8. Licko Turle