

Fall 2011

# La Revolución Teatral: Las Concientizadas, las Empoderadas, las Liberadas en el Teatro Feminista Nicaragüense

Isela Xitlali Gómez  
*SIT Study Abroad*

Follow this and additional works at: [https://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection)

 Part of the [Theatre and Performance Studies Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

---

## Recommended Citation

Gómez, Isela Xitlali, "La Revolución Teatral: Las Concientizadas, las Empoderadas, las Liberadas en el Teatro Feminista Nicaragüense" (2011). *Independent Study Project (ISP) Collection*. 1185.  
[https://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/1185](https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1185)

This Unpublished Paper is brought to you for free and open access by the SIT Study Abroad at SIT Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Independent Study Project (ISP) Collection by an authorized administrator of SIT Digital Collections. For more information, please contact [digitalcollections@sit.edu](mailto:digitalcollections@sit.edu).

La revolución teatral:  
Las concientizadas, las empoderadas, las liberadas en el  
teatro feminista nicaragüense

Isela Xitlali Gómez

Directora Académica: Aynn Setright

Consejera: Els Van Poppel

Macalester College

Carrera: Estudios de América Latina y Estudios Étnicos

SIT Nicaragua

Otoño 2011

## Tabla de Contenido

<b>Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>Metodología. ....</b>	<b>8</b>
<b>Lentes de Investigadora.....</b>	<b>13</b>
<b>Teatro en Nicaragua: El desarrollo de Teatro Popular y el surgimiento de Teatro de Mujeres.....</b>	<b>14</b>
<b>La identidad y nombre de este teatro.....</b>	<b>19</b>
<b>El Camino Metodológico y Pedagógico de Teatro de Mujeres/Teatro Feminista.....</b>	
<b><i>La Concientización</i>.....</b>	<b>21</b>
<b><i>El Empoderamiento</i>.....</b>	<b>26</b>
<b><i>La Liberación</i> .....</b>	<b>29</b>
<b>Conclusión: Un teatro revolucionaria o La revolución teatral.....</b>	<b>30</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>33</b>

## Introducción

De las varias formas de arte, *el teatro* se ha conocido históricamente como el arte de un cierto estatus social y económico. Mientras la música y algún arte visual han devenido mas y mas disponible y accesible económicamente, socialmente, y personalmente y han obtenido una participación a un nivel dominante, *el teatro*, como una expresión cultural, ha seguido siendo un espacio donde se congrega la clase privilegiado quien posee los recursos económicos, sociales, y muchas veces políticos, los cuales les permiten y les animan a ser parte de ese sitio cultural. Las implicaciones culturales de una noche en *el teatro* conectan a un legado burgués de expresión cultural, la cual indica pertenencia en la clase *sofisticada, culta, y educada*. Ese teatro ha mantenido una reputación de ser exclusiva en el hecho de el cual requiere no solamente una entrada ya costosa sino también una cantidad de dinero sinónimo de un estatus socioeconómico alto incluso en el día moderno cuando algunas obras se tratan de temas y problemáticas sociales. Por eso, las personas que llenan estos auditorios no solo son espectadoras de una obra sino participantes en una manifestación elitista.

Esto teatro ha existido a lo largo del mundo en países *desarrollados* y países *subdesarrollados*. El *teatro* ha sido uno de las formas artísticas más opresivas en el sentido que ha mantenido una pertenencia exclusiva y ha presentado “visiones terminadas del mundo. Visiones que, “considerando que ell@s responsables por los performances teatrales son en general la gente quien pertenece directamente o indirectamente a la clase dirigente,” serán reflexiones de sí mism@s.”<sup>1</sup> Sin embargo, desde el medio del siglo pasado,

---

<sup>1</sup> Boal, Agosto. 155. Traducción autora. “finished visions of the world. And since those responsible for theatrical performances are in general people who belong directly or

particularmente en la década 1960 con las obras de teatro Peruano y Brasileño, unos teatros alternativos han surgido, desafiando la forma represiva y la sociedad que lo perpetuaba. En América Latina específicamente, después de la obra de Augusto Boal, varias manifestaciones del Teatro de Oprimido se han realizado como una respuesta a esas realidades sociales opresivas y como una herramienta de destruirla y empezar el proceso de crear una nueva, sin injusticia.

En Nicaragua-un país con una larga historia de dictadura, revolución, y *contra* revolución- después de años de solo teatro importado de y hecho en el modelo de Europa y los Estados Unidos durante el reinado de la familia Somoza,<sup>2</sup> un teatro alternativo surgió en los años setenta que tocaba temas relevantes a la gente que anteriormente estaban excluida de *el teatro*. Conocido más como teatro popular, o mejor dicho como el teatro de la gente, ponía en escena la vida de la gente *oprimida* como ell@s la veían y la entendían. En aquello tiempo, el nuevo teatro ponía en el escenario los “problemas, situaciones, magia, instintos, con elementos de los arquetipos y símbolos que [eran] parte de *nuestra* memoria subconsciente colectiva.”<sup>3</sup> Alan Bolt, el autor de esta cita, discute lo que hacía el primero grupo conocido de esa forma, la cual desde entonces se puede discutir que ha devenido su propio movimiento.

Actualmente, existen varios grupos de teatro alternativo en Nicaragua, pero desafortunadamente, no al nivel de los años setenta y ochenta cuando más de cientos

---

indirectly to the ruling classes, obviously their finished images will be reflections of themselves.”

<sup>2</sup> Martin, Randy. 85, 86

<sup>3</sup>Bolt, Alan. Taped interview conducted by author at La Praga, Matagalpa (Nicaragua), June 27, 1986. En Martin Randy. 1987-99. pg 87 “putting on stage problems, situations, magic, instinct with elements of the archetypes and symbols that are part of our collective subconscious memory.” Traducción y énfasis por autora.

grupos orgánicos presentaban obras de teatro. Mientras que algunos explícitamente se identifican como Teatro de Oprimido, otros dicen que han adoptado métodos y técnicas de Boal. Otros aun lo rechazan por las implicaciones victimizantes de la palabra *oprimido*. De hecho, una mayoría de los grupos teatrales se identifican como teatro popular. No obstante, las propuestas e intenciones de estos tipos de teatro tiene posee algo en común: su arte se trata de, sirve para, y se crea por un público que, en cualquiera manera (la mayoría del tiempo de opresión de la clase baja y obrero, ha vivido las circunstancias de instituciones y fuerzas opresivas y con una visión de desafiarlos y hacer cambio.

Considerando todo esto, ha surgido un cierto teatro alternativo en Nicaragua: el teatro feminista. También en los años ochenta, cuando *prosperaban* los grupos de teatro popular, nació el primer grupo compuesto solo de mujeres que llevaba, por la primera vez, al escenario la vida de la mujer nicaragüense. Poseyendo menos reconocimiento que otros grupos de teatro popular, los cuales ya tienen uno mínimo afuera de sus integrantes y participantes, el teatro feminista interpreta temas y aspectos cotidianos y las realidades graves las cuales viven las mujeres muchas veces. Temas tales como distintos tipos de violencia, la pobreza, desigualdad, y discriminación y temas de que no se hablan la sociedad incluyendo la sexualidad, los derechos reproductivos, la participación ciudadana, autoestima, educación y más. Este fenómeno existe en diferentes departamentos de Nicaragua- algunos identificándose como *teatro feminista*, algunos como *teatro de mujeres*, algunos como teatro popular que priorizan temas sobre y con perspectivas de la mujer- usando distintos espacios, varias formas estéticas y artísticas. Algunos permiten la participación de hombres mientras otros preservan un espacio solo para mujeres. A pesar de sus reglas e identidades distintas, tienen en común su enfoque, sus medios, y su intención.

Su enfoque en el sentido de que cada tema que tocan habla de la vida de la experiencia de la mujer en una sociedad machista. Sus medios en el sentido que se acercan cada tónica con ojos de la mujer y en espacio creativo donde esos ojos son la mayoría. Y su intención en el sentido de la cual hacen su teatro para asegurar la existencia y expresión libres y divertidas de la mujer nicaragüense.

Aunque algunos se identifican como Teatro Popular, esos grupos practican unas metodologías y pedagogías distintas de las del *dominante* teatro popular. Las cuales adoptan algunos aspectos del Teatro del Oprimido y Pedagogía de Oprimido<sup>4</sup> pero que también tienen sus propias características y son ellas propias. En los grupos Hijas de la Luna, Sucuanjoche, el Grupo de Teatro 8 de Marzo de Managua, y el grupo Nuestra Cara de Matagalpa, aunque son autónomas, se puede ver una propuesta o mejor dicho, un camino común y (con sentimientos) solidarios.

Regresando al punto que tienen una intención y meta común-asegurar la existencia y expresión libre y divertida de la mujer- el propósito de este ensayo es analizar y nombrar el proceso de lograr y llegar a esa meta y la forma de teatro alternativo donde lo sucede. Los diferentes grupos de teatros de mujeres, aunque operan individualmente de los otros, tengan un camino de tres pasos: *la Concientización, el Empoderamiento, y la Liberación*. En un país donde “el machismo mata, empobrece, y embrutece”<sup>5</sup> en el gobierno, la casa, la escuela, y todo entre, las mujeres han enfrentado injusticia en cada lugar que caminan. En el teatro feminista, las mujeres en el escenario salen a la luz sobre esta grave realidad para que el público lo vea y lo entiendan. De un esfuerzo de sensibilizar al público, esas mujeres

---

<sup>4</sup> Freire, Paolo. 55

<sup>5</sup> Marta Meneses, 2011.

catalizan un viaje personal de liberación para las mujeres que las vean y para ellas mismas. Este viaje es algo personal pero también es algo solidario que les entretengan.

En el teatro feminista en Nicaragua, las mujeres teatrales tienen una metodología y una propuesta que les distinguen de los otros teatros. Lo que sucede en este espacio no pasa en otros, a menos en esta manera tan impactante y hermosa. En su teatro, ellas proponen, provocan, y ayudan a crear *la Concientización, el Empoderamiento, y la Liberación*. *La Concientización* es el proceso de llegar a un estado mental informada en una cierta manera de su realidad, la parte cognitiva de un conocimiento de los derechos de la mujer, es el momento cuando la mujer en el público se identifica con la mujer en el escenario; *el Empoderamiento* es el proceso de tomar o retomar control de su cuerpo y poder sentir físicamente y ser consciente y segura de cada parte del cuerpo, es la parte física del conocimiento, es el momento cuando una mujer se pone de pie en el escenario; y *la Liberación* es el aseguramiento de una sociedad y/o comunidad en la cual se puede vivir libremente, sin violencia, desigualdad, temor de ser callada, o *lo malo*<sup>6</sup>. Estos tres pasos son parte del camino metafórico y teatral que sucede en los grupos de teatro de mujeres en Nicaragua. Y acordando que los grupos no tienen los mismos nombres ni se identifican como el mismo tipo, yo propongo que la presencia de estos tres pasos no solo indiquen sino creen una nueva forma de teatro alternativo: por un lado 1) un *Teatro Revolucionaria*, considerando que es una transformación de teatro en que las mujeres son las facilitadoras, conductoras, y dueñas y por el otro 2) *La Revolución Teatral* que es, de hecho, una revolución pero una que utiliza el teatro como la herramienta principal.

---

<sup>6</sup> Morales, Aracely.



## Metodología

Cuando llegué en Managua, ya sabía que quería hacer una investigación sobre el teatro nicaragüense, pero no el tipo de teatro que sucede en los gran auditorios nacionales ni el donde se congrega la gente de la clase alta. Quisiera estudiar un teatro de protesta, o un teatro que se trataba sobre y pintaba una narrativa diferente de la Revolución Popular Sandinista y la Revolución Contra y/o las consecuencias que creó en la sociedad. Después de mis inicios vistas al teatro en Nicaragua, vi que existe diferentes mundos teatrales: uno que hace teatro por hacer teatro, la intención es de actuar lo mejor y ser buenísimo, y el público son los que viajan a verlo; y el otro hace teatro para utilizar esa única forma como una herramienta social, la intención primera no es de avanzar en el teatro mundial, y l@s actor@s son l@s que viajan al público.

De eso empezó el foco de mi estudio. Ya había desarrollado de un teatro que solo habla de la Revolución Popular Sandinista (RPS) a uno que se utiliza para seguir revolucionando el país. Sin embargo, después una lectura de la feminista María Teresa Blandón sobre los movimientos sociales como un resultado de RPS, particularmente el movimiento feminista nicaragüense, me di cuenta de la intersección del feminismo y el Teatro Popular, dos movimientos sociales. Decidí concentrar mi estudio, entonces, en solo teatros populares que son feministas o que llevan temas sobre la vida de la mujer.

Empecé con las siguientes cuestiones: ¿Cómo las mujeres nicaragüenses han tomado un espacio de teatro para llevar su mensaje? ¿Qué es su intención y propuesta? ¿Qué quieren lograr las mujeres que participan en el teatro? Y ¿Cómo utilizan el arte

teatral? Quería saber que es el teatro feminista nicaragüense y como y porque hacen el teatro ya que nivel tiene reconocimiento en Nicaragua. Específicamente, quería desarrollar un entendimiento de ese mundo de arte.

Teniendo esas cuestiones y pensamientos, comencé mi proceso de investigación. Primero, comencé a hacer vista en el teatro popular en Nicaragua incluso si no era específicamente teatro feminista, para empezar a observar lo que sucede en ese tipo de teatro. En Nicaragua, existe MOVITEP-SF, o Movimiento de Teatro Popular Sin Fronteras, que es una coalición de grupos de teatro popular y un grupo de arte visual. Allá empecé yo. Fui a la presentación de la obra “Dulce Dulce, Ra Ra” al Teatro Nacional Justo Rufino Garay. La presentaron en el espacio abierto que es en el sótano. Fueron un grupo de estudiantes de la edad de escuela primaria. La obra se trató de la salud dental y solo actuaron tres personas, dos en el personaje de una cavidad dental, y el otro en el personaje de un niño que las tiene. De la obra, pude conseguir un poco de contexto del teatro popular. La intención de la obra era de comunicar un mensaje al público: aseguren que cepillarse los dientes después de cada comida y no coman dulces todo el tiempo. Tomando en cuenta todo el publico (menos yo, una amiga, y casi cuatro otras personas) fue niños y niñas menos la edad quince, esa mensaje fue hecho por la audiencia. Fue utilizado como una herramienta que puede incorporar el público para llevar un mensaje que, en este caso fue de minimizar la cantidad de caramelos que comen.

Aunque esa obra no es específicamente el teatro feminista, me dio un guión básico para seguir estudio. Entonces, fui a buscar teatros populares que específicamente enfocaba en temas que afectan las mujeres. En noviembre de 2011, fui al segundo anuario visita de Las Reinas Chulas, un grupo de teatro feminista de la capital de México. Vinieron para

facilitar unos talleres de teatro para mujeres feministas, mujeres actrices, y más que toda, para mujeres. Las observé en los talleres y ensayos. Eso es una faceta de mi investigación: observaciones de ensayos de teatros feministas. Empezando con este taller, observé el proceso de creación, desarrollo, y ensayo de obras de teatro feminista. Con algunos grupos de teatro observé sentando en los asientos mirándolas como si no estuviera allí. Con otros grupos, pude sentar mas acerca, casi entre, de l@s actor@s. Las observaciones de los ensayos y creación fueron parte del proceso de entender como hacen lo que hacen, como llevan un tema y como lo desarrollan. También, las observaciones fueron los momentos en que pude ver como ellas llenan y como se sientan en el espacio. Me dieron una mirada de primera mano en ese mundo de teatro. De eso, pude hacer mis propias conclusiones del teatro además de las conclusiones con quienes hablé.

Continuando, la segunda faceta de mi investigación era una serie de entrevistas. Entrevisté sola mujeres aunque algunos grupos permiten la participación de hombres. Con ellos no hice entrevistas formales, sin embargo, pude hablar con ellos durante mi tiempo con los grupos teatrales y conseguir otra perspectiva del teatro. En total, hice ocho entrevistas con diez mujeres; todas excepto una fue con una mujer cada vez por entrevista. La mayoría de las mujeres que entrevisté fueron mujeres que hacen o han hecho este teatro; sola una fue con una mujer que tiene un papel de organización en un proyecto de teatro feminista propuesta por el Centro Cultural de España. Fue importante para mí entrevistar mujeres de diferentes grupos y de diferentes edades. Antes que empecé, no sabia mucha de la historia del teatro feminista. Por tanto, quería charlar con mujeres que han participado desde los inicios. Escogí hablar con mujeres jóvenes también para saber su experiencia en un teatro que inició antes de que ellas se involucraran. También, no quería entrevistar

mujeres de solo un grupo ni solo grupos de un lugar en Nicaragua. Por eso, entrevisté mujeres de los siguientes grupos: El Grupo de Teatro de Colectivo 8 de Marzo de Managua, Hijas de la Luna de Managua, Sucuanjoche de Managua (un grupo de MOVITEP-SF), y Nuestra Cara (de Colectivo de Mujeres de Matagalpa). La faceta de entrevistas me dio la oportunidad de poder hablar directamente con las mujeres involucradas en ese fenómeno nicaragüense y feminista. Utilizando la obra de la Reinas Chulas como un guión, construí una serie de preguntas para las entrevistas. Las siguientes preguntas no son todas pero me guiaba en dirigir las conversaciones.

1. Para empezar, ¿puede explicar y describir su papel y involucramiento en el teatro feminista o el teatro de mujeres? ¿Cuándo, como, y porque empezó a participar?
2. ¿Cómo describiría usted el teatro feminista? ¿cómo es diferente de otros grupos de teatros en ha participado?
3. ¿Usted se identifica como una feminista? ¿Cómo una actriz? ¿cómo una activista artística?
4. ¿Qué quiere lograr el teatro feminista?
5. ¿Qué logra el teatro que otros espacios tal como conferencias, capacitaciones, y otras formas de arte han podido lograr?
6. ¿A que reacciona el teatro feminista?
7. ¿Quién es su público? ¿Para quién actúa usted? ¿para usted misma? ¿para el público?
8. ¿Cómo se siente usted cuando está actuando en el escenario? ¿Cómo se siente usted cuando está recibiendo en la audiencia?

9. ¿Cree que el teatro feminista es un espacio revolucionario? ¿Estaría de acuerdo con Augusto Boal, el autor de Teatro de Oprimido, cuando dice “el teatro es una preparación para acción”?
10. ¿Como nombraría el teatro en el cual participa? ¿Teatro de Oprimido? ¿Teatro Popular? ¿Teatro Revolucionario? ¿Teatro Feminista?
11. ¿Qué sentido tiene las siguientes palabras? Concientización, Empoderamiento, y Liberación?

La final faceta de mi investigación era de observar las presentaciones de obras de diferentes grupos de teatro en Nicaragua no solo Teatro Popular pero también algunos el primer tipo de teatro que hace teatro por hacer teatro y en diferentes espacios. Esto es distinta de las observaciones de los ensayos porque se presenta la obra final y agrega la presencia del público que, muchas veces, se convierte en actor también cuando la persona en el escenario rompe la pared invisible que históricamente ha hecho división y distancia entre l@s protagonistas y l@s espectadores.<sup>7</sup> Por eso, quería mirar las reacciones del público y las interacciones entre ell@s y las actrices.

Aparte de la fase de investigación, la estructura de este ensayo corresponde al proceso que yo propongo que exista en el teatro que he estudiado. Incluiré una parte de mi lente cultural y como una investigadora que, obviamente, ha sido influyente en mi análisis. Después, haré una breve historia del teatro que es conocido como teatro feminista. Después, seguirá el proceso metodológica y pedagógica que sucede en este teatro: *La Concientización, el Empoderamiento, y la Liberación*. Finalmente, intentaré de nombrar ese

---

<sup>7</sup> Boal, Augusto. 155

fenómeno teatral considerando que cada grupo con que he estudiado no se identifica del mismo modo u tomando en cuenta el contexto y la identidad revolucionaria del país.

### **Lentes de Investigadora**

Como una latina nacido y crecido en una comunidad, en la cual la mayoría también son latinas, de los Estados Unidos, y de una familia conducida por una mujer mexicana, siempre he respetado y admirado la obra de las mujeres de mi pasado y presente que vienen y todavía viven y desafían un legado de machismo. En el caso mío, la fuerza conductora en mi familia ha rechazado ese legado opresivo a través de teatro, educación universitaria y su carrera de trabajo social. Esta y mi pasión para el arte social ha sido mi lentes en esta investigación. He hecho este proyecto con esta en cuenta-los caminos y esfuerzos de mujeres latinas en no solo avanzar ellas mismas sino también ayudar a construir una sociedad en la cual sus hijas, hermanas, sobrinas, primas, madres, tías, abuelas, y amigas pueden vivir sin el machismo. También, aunque soy mexicana de los EE.UU., creo que es importante reconocer que yo personalmente no soy una mujer nicaragüense. Jamás sabré la experiencia de la mujer nicaragüense a pesar de que he enfrentado hombres machistas en mi vida. Aunque el sexismo es aun una realidad en mi país, el machismo no es incrustado en la cultura dominante. Soy mexicana-estadounidense y vengo a Nicaragua con una pasaporte estadounidense me ha dado oportunidades en los últimos meses que las mujeres de aquí no han tenido el privilegio de tener.

Yo me identifica como una artista y música activista pero no como una actriz. He participado en algunos espacios de teatro social pero no conozco ese mundo desde el interior. Lo he visto del público y he trabajado en el en un papel de apoyo pero no he sido

en el escenario del tipo de teatro que estoy estudiando. Tampoco soy teorizadora del teatro o arte aunque me encanta estudiar teorías de arte social ni he creado actividades teatrales. En este estudio, yo solo observo, trabajo, y platico con las mujeres involucradas en este teatro. He visto su obra y propuesta magnificas y, después de entrevistar y observar críticamente y llevando mis propias identidades y experiencias a cada charla y presentación, he intentado de escribir como una manera propia de volver algo a las mujeres extraordinarias y poderosas quien me han ofrecido su tiempo y energía y me han compartido sus experiencias.

### **Teatro en Nicaragua: El desarrollo de Teatro Popular y el surgimiento de Teatro de Mujeres**

Hay dos lados del mundo teatral en Nicaragua: el que es una expresión cultural que significa estatus social en las salas y el Teatro Nacional Rubén Darío y el que se ha utilizado afuera de las salas elegantes como una herramienta social para sensibilizar la gente. En Nicaragua, la obra de teatro Gueguence es un punto de referencia en discusiones del teatro nacional. Considerado la primera obra mestiza, combina danza, desfrases, y trama para expresar sentimientos de anti-colonialismo.<sup>8</sup> Con la excepción de esta obra, el teatro nacional, antes de la década setenta, presentaba más obras y conciertos importados de otros países. Randy Martin, el autor “Nicaragua: State and Theater without Walls,” discute que la familia Somoza, durante su control del país, controlaba el desarrollo de una teatro nacional. A la solicitud de Somoza, venía mas filarmónicos internacionales y la Compañía Nacional de Teatro actuaba más de los *clásicos*, en vez de obras escritos por dramaturg@s

---

<sup>8</sup> Martin, Randy. 85

nicaragüenses.<sup>9</sup> Es decir que el teatro nacional desarrolló a ser el espacio así misma, o el Teatro Nacional Rubén Darío; una noche de teatro significaba una noche sentando en la sala viendo cualquier performance. A un cierto nivel, esa percepción todavía existe en Nicaragua. Cuando hacía mis investigaciones y explique mi estudio a gente nicaragüense no involucrada específicamente en el teatro, muchas personas me respondieron diciendo que hubieron ido al Teatro Nacional Rubén Darío para ver festivales de danza y conciertos o, si no hubieron ido, empezaron a describir los eventos del calendario de esa sala específica. Esto es el primer teatro, o *el teatro*, el donde va gente para ir a verlo, para expresar una pertenencia en la comunidad exclusiva de gente que van al teatro. Excluía la población porque era la expresión cultural de la gente perteneciendo a la clase opresiva. Se convirtió en un símbolo de la clase burguesa y, en eso devino a ser un sinónimo. Es decir, que ese espacio, ese arte, devino a ser el que excluye y rechaza, una fuerza exclusionaria.

El otro mundo de teatro desarrollaba en los setenta y los ochenta cuando el país había llena de susurros de la palabra revolución. En los primeros años de los setenta, el inicio de la caída de Somoza, grupos de personas involucrados en el movimiento Sandinista les interesaba la idea de apropiar el teatro como una “herramienta organizativa”<sup>10</sup> para sensibilizar la población sobre las condiciones del país en injusticia y pobreza y sus causas. Considerando que el *teatro* antes había excluido la población y era la expresión cultural de la gente opresiva, era una manera de retomar un espacio que inició con el Gueguence, una expresión que originó como un comentario social. Como dice Alan Bolt, uno de las personas que ayudó empezar esos grupos, “[el teatro] era el inicio de una exploración al empleo del escenario. Sabíamos que la política y el teatro no eran separados, pero no

---

<sup>9</sup> Martin, Randy. 86

<sup>10</sup> Martin, Randy. 86



sabíamos como hacerlo.”<sup>11</sup> *¿Qué puede hacer el teatro? ¿Cómo podemos utilizarlo? ¿Cómo interacciona el teatro y la vida real?* Esas cuestiones los llevaron a catalizar un movimiento adentro de otro movimiento. Según Martin, el teatro tenía un papel en movilizar apoyo para la revolución.<sup>12</sup> Es decir, adentro de una herramienta para levantarse contra la opresión, la Revolución Popular Sandinista, es también una herramienta con posibilidades de levantamiento.

Desde entonces, ese tipo de teatro se ha conocido como Teatro Popular y tiene diferentes raíces a lo largo de Nicaragua. Sin embargo, adentro de esta historia existe una específica del empleo de teatro por mujeres. En la década ochenta, como ya había grupos de teatro popular también había la Revolución Contra. En el departamento de Matagalpa, había algunos grupos de teatro popular pero en algún momento, los hombres del grupo mixto Nixtayolero, Nahuatl para “estrella de la madrugada,” teatro se fueron al servicio militar en los áreas más norte del país. Las mujeres integrantes del grupo se quedaron y continuaron haciendo teatro social incluso con la ausencia de muchos miembros de su grupo. Ellas hicieron una obra e invitaron a las esposas y compañeras de los hombres del grupo que se hubieron ido para el norte. Se llamaba “Variedades,” puso en la escena por una las primeras veces un tema específica de la mujer: la violencia al trabajo doméstico. Por el tiempo que no estaba no los hombres, no solo estaban los integrantes del grupo que hubieron ido sino también los esposos y compañeros de las mujeres en la región. Eso permitió la creación de un espacio teatral de mujeres aunque no empezaron ese grupo con aquella intención en la mente.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Martin, Randy. 85.

<sup>12</sup> Martin, Randy. 87

<sup>13</sup> Huber, Vado, Orguella. 2011

Naturalmente, cuando el espacio hubo llena de sola mujeres por la primera vez y ellas siguieron con la metodología de creación colectiva, surgió temas que habla de la mujer. En la creación colectiva, hay que venir y echar ideas, hacer una lluvia de pensamientos y sentimientos para poder transformarlos a una presentación, para poder extraerlos del interior y manifestarlos al exterior. Y cuando esa extracción vino de las experiencias y memorias que corren en las venas del cuerpo de la mujer, abrió las puertas a un teatro cuya gasolina es aquella sangre de llantos y risas.

Cuando regresaron los hombres, se enojaron al éxito que tuvieron “sus señoras,” y que tomaron el escenario dice Beatriz Huber,<sup>14</sup> una indicación de la presencia de machismo incluso en el teatro aunque era arte social. El Teatro Popular había comenzado como una exploración del teatro para llevar temas relevantes y para retomar el arte que les habían oprimido. Aún, los hombres no les gustó que las mujeres hicieran su propia toma. Entonces, ellos expulsaron a la líder del nuevo grupo adentro del grupo y algunas de ellas se solidarizaron y formaron su propio grupo-el primer grupo de teatro de mujeres en Nicaragua- Cihuatlampa en 1986. Escogieron un nombre que quiere decir “el lugar donde las mujeres hicieron diosas” en Nahuatl: incluso el nombre del grupo grita el poder de las mujeres y declara que ellas son las dueñas de este lugar. Su propuesta era, como dice Huber, “poner en la escena la vida de la mujeres, que las mujeres sean protagonistas, poner temas tabú para romper con el silencio y la invisibilidad, y que las mujeres adquieren protagonismo.”<sup>15</sup> Por muchos años hicieron obras tomando esta en cuenta en la casa que compraron en Matagalpa, el Centro Cultural Guanaca.

---

<sup>14</sup> Fanny Vado. 2011

<sup>15</sup> Fanny Vado, 2011

Luego, Cihuatlampa se dividió en dos grupos, uno como el grupo de teatro de colectivo de mujeres de Matagalpa y el otro con el nombre original. El grupo de Cihuatlampa no tenía la fuerza para seguir trabajando después y el grupo del colectivo empezó a llamarse como el grupo Nuestra Cara en 1992 reconociendo “nombre precioso” del grupo original.<sup>16</sup>

Más sur, en el departamento de Managua, el nacimiento de teatro de mujeres empezó distintamente. Algunos años antes de la formación de Cihuatlampa en Matagalpa, mujeres del Colectivo 8 de Marzo en Managua, habían estado presentado obras de teatro como una reacción a los movimientos sociales. En aquel momento, La Revolución Popular Sandinista ya hubo ganado y hubo promoviendo movimientos sociales en el nuevo gobierno incluyendo una investigación sobre la violencia en la sociedad. Sin embargo, algunas mujeres del colectivo creían que esta movilización era ligada al partido Sandinista y no hablaban de la perspectiva de las mujeres aunque ellas vivían en violencia diario.

Por eso, subieron a la tarima mujeres del colectivo y empezaron a presentar obras de teatro sobre el tema. La intención era de visibilizar la violencia contra las mujeres para que el público y el gobierno pudieran verlo y entender las causas. Causas que antes no había en la escena porque venían de la mala calidad de los servicios gubernamentales para mujeres en situaciones de violencia. Empezaron a cuestionar instituciones como la policía en el escenario para que se concientizara el público, para que se den cuenta de las circunstancias de la vida diario era también la culpa del gobierno. Como los inicios de otros teatros populares en los setenta, las mujeres emplearon el teatro para sensibilizar el público, lo usaron no necesariamente como una herramienta organizativa sino una herramienta

---

<sup>16</sup> Beatriz Huber, 2011.

educativa. De allí las mujeres del colectivo crearon el Grupo de Teatro 8 de Marzo que sigue actuando actualmente.<sup>17</sup>

### **La identidad y nombre de este teatro**

El desarrollo del teatro feminista o teatro de mujeres no ha sido solo una línea sino un movimiento que ha tenido raíces en diferentes partes de Nicaragua. Considerando que no inició de solo un momento ni en solo un lugar, cada grupo, aunque tienen bastante en común-más que toda, el propósito de poner la vida de la mujer en la escena para sensibilizar al público- no todos se identifican en el mismo modo. Algunos grupos se identifican como grupos de teatro de mujeres, algunos se identifican explícitamente como teatro feminista, y otros se identifican como teatro popular que lleva mensaje que se trata de la mujer. Sin embargo, el trabajo que hacen va hacia la mujer, para hacer cambio en una sociedad machista.

¿Qué sentido e importancia tiene la identidad de estos grupos de teatros? ¿Por qué no se identifican igualmente si hacen el mismo trabajo? Es importante reconocer que aunque muchas de las mujeres en estos grupos se identifican como feministas personalmente, los grupos en que participan no siempre hacen lo mismo. Incluso en los Estados Unidos, la palabra feminista lleva muchas implicaciones negativas desafortunadamente. Muchas veces, gente se pone nervioso de esa palabra porque la sociedad machista y religiosa ha creado la imagen que una feminista significa anti-hombre, lesbiana, pro-abortista, anti-religión etc. Por eso puede ser que no cada grupo de teatro *feminista* se identifica con el movimiento feminista en el país. En mis conclusiones,

---

<sup>17</sup> Arceda, Meneses, Torres. 2011

discutiré más una propuesta de nombrar ese movimiento de teatro en total, sin embargo, por el propósito de este ensayo, continuaré cambiando entre los términos para no imponer identidades.

### **El Camino Metodológico y Pedagógico de Teatro de Mujeres/Teatro Feminista**

El 2 de noviembre, 2011, mientras comenzaba mi investigación del teatro feminista en Nicaragua, fui a La Corriente, una organización feminista en Managua por la invitación de una de las directoras, Cristina Arévalo. Toque la puerta y apareció una mujer joven preguntándome quien era yo. Pude ver un montón de mujeres adentro charlando, moviendo, actuando, creando. Le dije que viniera para observar los talleres de las Reinas Chulas, un grupo de teatro feminista en México D.F. Salió Cristina y me invitó a entrar pero que iba a tener que observar por el momento porque las mujeres estuvieron en un taller. Me senté adentro la sala y miré que estuvo llena completamente de mujeres de diferentes edades (el único hombre era el músico de Las Reinas Chulas). Vi que en la pared había papel grande con preguntas arriba: ¿Qué sentido tiene el humor? ¿Qué me da risa de mi misma? ¿Cómo esta tu país hoy? ¿Cómo ves tu país en tres meses? ¿Cómo te gustaría ver tu país en cinco años? Los papeles eran llena con la letra de todas las mujeres. Sentando allí y mirando ellas y lo que habían escrito, empecé a conectar las cuestiones con sus movimientos en aquello espacio. Me hicieron pensar críticamente de mi identidad como una mujer y ponerme conciente de mi propio cuerpo. Fui allí para observar de una distancia la metodología del teatro feminista y, en vez, me sentí incluida en el espacio aunque solo miraba. No había oído de estas palabras o pasos todavía pero ya estaba pensando en las diferentes provocaciones del teatro feminista: una *concientización* de la mente, un *empoderamiento*

del cuerpo, y una *liberación* de la comunidad. Aunque ellas no articulan esos pasos explícitamente en su trabajo, he visto como una investigador y como una mujer en el público que suceden en el espacio solidario que han formado. El teatro feminista y/o el teatro de mujeres en Nicaragua, con diferentes identidades, han creado una metodología única a ellas y para las mujeres en el público.

### ***La Concientización***

El educador brasileño Paolo Freire, en su famoso libro Pedagogía de Oprimido, habla de un proceso que se llama *concientización*, o el proceso de llegar a una conciencia,<sup>18</sup> y como es un parte integral de un levantamiento de la opresión. Sin embargo, ¿Cómo sucede ese proceso? Y ¿Cómo definiría *conciencia*? Propongo que dependa de cada comunidad y en el teatro feminista nicaragüense la *conciencia* y la *concientización* sucede en los momentos de identificarse y darse cuenta de la situación actual de mujeres.

Vos vas a presentar una obra, ya por ejemplo en Achuapa que está en León. Un pueblito muy difícil de llegar...solo hombres que dominan allí. La violencia es bastante. Entonces llevamos [el teatro] no solamente para montar una obra de la violencia pero [como] una eremita de dejar algo en la mente de la gente. *Esto es lo que me está pasando a mí*. Debería de denunciar, de hacer algo. Tal vez, no es lo que [el público van] a hacer. Pero por lo menos, [queremos] dejar la pregunta. Eso es lo mas importante. Dejarse la pregunta y que se vean reflejado y que digan que esto está mal. Que lo vean mal por lo menos. Dejar la pregunta con los espectadores y la gente que viven allí.<sup>19</sup>

Senté en la sofá en la sala de Aracely Morales, una mujer joven que ha hecho teatro popular desde sus años en universidad. Nos conocimos a los talleres facilitadas por las Reinas Chulas algunas semanas antes y desde entonces, quería charlar con ella sobre su

---

<sup>18</sup> Freire, Paolo.

<sup>19</sup> Morales. 2011. Énfasis agergada

experiencia en el teatro feminista. Parte del grupo Sucuanjoché de MOVITEP-SF, un grupo de teatro que actualmente es solo mujeres, ella me explicó la intención del grupo de teatro: dejar algo en la mente. Yendo a una comunidad rural afuera de León con obstáculos en el viaje, ellas tienen intenciones claras. En una comunidad conocida de tener mucha violencia, específicamente contra la mujer, ha sido diferentes propuestas de eliminarlo. Pero a lado de talleres y capacitaciones, unas maneras que habla directamente sobre las causas y afectos de la violencia, el teatro propone un enfoque implícito, una que da el poder de conducir al público.

Elas presentan una obra que se trata de la violencia pero no solamente porque quieren tocar cada tema problemática sino específicamente en este lugar porque quieren provocar algo en la mente del público que se identifica con lo que pasa en el escenario. La personaje, a través de su actuación, acuerda a la espectadora, la mujer observando, de sus propias experiencias. Intenta agarrar la atención de la espectadora por la escena. Ella actúa la mujer golpeada y la personaje a su lado actúa las fuerzas que han impuesto violencia en su vida. La primera actriz deja algo personal, una memoria, con la espectadora. *Esto es lo que me está pasando a mí.* Esto es el primer *dejo*. Mientras tanto la segunda personaje deja una cuestión. *¿Por qué está pasando a mí? ¿Cuáles son estas fuerzas que perpetua y aumenta violencia contra yo?* La importancia de *dejar* una cuestión nace en lo que propone Paulo Freire, la educación tiene que venir del oprimido.<sup>20</sup> Ellas mismas tiene que preguntarse, educarse, y *concientizarse*. Las actrices son facilitadoras, entonces, de la *concientización*.

---

<sup>20</sup> Freire, Paulo.

Cuando ve la escena en que un hombre golpea a una mujer, la mujer en la audiencia piensa en el momento cuando pasó a ella. Se relaciona con la personaje y se identifica con sus sentimientos. El momento de identificarse es integral del paso de *concientización* porque es el momento en que la espectadora empieza a tomar en cuenta e analizar las razones por las cuales ella se sintió relacionada. Cuando se identifica, empieza un dialogo entre la personaje y ella pero además, entre ella y si misma. Un dialogo que incluye las preguntas que dejaron las actrices. Unas preguntas que cuestiona las fuerzas que perpetua la violencia, o cualquiera realidad que vive la mujer.

Eso la puede llevar a un conocimiento de que esa situación no es sola su realidad. Cuando ve la mujer en un momento de abuso en el escenario, una de sus cuestiones, o pensamientos puede ser, *¿Eso no solo pasa a mi?* No es decir que la mujer era ignorante ni que no entendía nada. Es decir que empieza a verla como una problemática social que tiene raíces causales afuera de la casa también: en la cultura machista, en el gobierno, en la iglesia. Esa comprensión es la *conciencia* propuesta por el teatro de mujeres. Sandra Arceda de Grupo de Teatro de Colectivo 8 de Marzo dirá que es una conciencia de lo que pasa a sus derechos como una mujer.<sup>21</sup> Es decir una conciencia que se basa en un conocimiento de los derechos de la mujer y lo que no les permite cumplirse.

Elizabeth Torres, la directora del grupo de teatro Hijas de la Luna, formado en 1999, habla un evento similar.<sup>22</sup> Como un grupo que sí se identifica como teatro feminista, su intención también es de sensibilizar al publico sobre temas que afecta las mujeres a través del teatro. Varias veces, l@s integrantes porque uno se identifica como un hombre, también viajan a comunidades rurales para hacer performance. En las comunidades del campo, el

---

<sup>21</sup> Arceda. 2011

<sup>22</sup> Torres, Elizabeth. 2011



nivel de desigualdad del género es mas alta. La mayoría de estas comunidades son muy religiosas y las creencias de las familias, muchas veces, corresponde las de la iglesia donde van.

Uno de los temas que trabaja los grupos de teatro es el placer de la mujer. *¿Qué significa eso?* Eso fue exactamente la respuesta de las mujeres que vieron una obra. Presentaron en el campo de León que también solo tengo paseos de camino. La obra tocó ese tema de que no se habla mucha la sociedad, y mucho menos el campo. “Solo en escuchar la palabra placer,” dice Torres, “empezaron a preguntar y preguntar con curiosidad.”<sup>23</sup> Empezaron a darse cuenta también de su situación, que el placer es un derecho, uno que se ha sido suprimido. En esa situación, el teatro feminista no se base en la identificación personal porque el placer ha sido guardado de las mujeres. En vez, esa obra se base en la falta de identificación para provocar una preguntar que catalizará una conciencia. Provoca cuestiones y provoca la mente del publico en introducir una tema nuevo. El placer significa “bañarme, tocarme, peinarme y los diferentes tipos de orgasmo.”<sup>24</sup> Unas discusiones que les faltaban. De la obra, las mujeres se informaron sobre el placer y sobre todo, por que el placer era suprimido: la expectativa que la mujeres son objetos de sexualidad, no actoras de sexualidad; la expectativa que la mujer debe cuidar a cada persona en las casa antes de que ella cuide así misma.

En la intención de sensibilizar al publico, están haciendo mas que hacerles saber los que pasa y sucede en la vida diaria. Las mujeres del publico ya lo saben porque lo viven. Lo que logra el teatro es poner en escena esas vidas para que ellas entiendan que su experiencia particular es parte de la experiencia general. De eso, cuando se dan cuenta que es una

---

<sup>23</sup> Torres. 2011

<sup>24</sup> Torres 2011

experiencia general provoca la conciencia que es una problemática social. El proceso de comprender y expandir la experiencia particular y propia a la experiencia general es reminiscente del “Romper la Represión” de Teatro de Oprimido de Boal. Lo de Boal requiere que una persona directamente pregunta a una persona de acordar una experiencia de represión para abrir una discusión que probablemente, existe otras personas en el espacio que han tenido la misma experiencia.<sup>25</sup> Lo de este teatro pide a la mujer a recordar una experiencia particular en presentar una experiencia vivida en el escenario. La experiencia surge en su mente y le permite identificarse con la personaje y articular que es un realidad para otra mujeres también. El proceso de conectar y relacionar las experiencias para articular una problemática social es parte de la *concientización*.

Por eso, se puede ver algunos de los métodos y propuestas que sucede en el teatro feminista que son parte del paso de *concientización*, de llegar a ser conciente de su realidad. Es decir entender las implicaciones de su vida diaria en la realidad general de mujeres. Empieza cuando la actriz pasa algo de su cuerpo y actuación a la mente de la mujer en la audiencia. Una mujer *concientizada*, dice Marta Meneses, una de las actrices del Grupo de Teatro 8 de Marzo, “tiene conciencia de sus derechos. Es la parte cognitiva de conocimiento,”<sup>26</sup> que se provoca y se cataliza el teatro feminista. Acordando que todo esto es un tipo de teatro popular, el teatro lleva a la gente las herramientas para poder *concientizarse*.

---

<sup>25</sup> Boal, Agosto. 155

<sup>26</sup> Meneses, Marta. 2011

### ***El Empoderamiento***

El *empoderamiento* puede manifestarse en diferentes espacios y a través de diferentes maneras. En el teatro de mujeres en Nicaragua, el *empoderamiento* sucede en el escenario, específicamente a las mujeres actuando. Es el segundo paso o proceso de este teatro. Para ser una mujer empoderada, dice Meneses, hay que poner en práctica la conciencia o hay que tener la capacidad de ponerlo en práctica.<sup>27</sup> Y el teatro feminista es una herramienta para posibilitarlo.

Jessenia Mendoza es una mujer de Matagalpa involucrada en el movimiento feminista en varias formas. Una es el teatro informal, un proyecto del grupo de teatro Nuestra Cara del Colectivo de Mujeres de Matagalpa. Ese grupo inició como una iniciativa de dar voz a la gente con una curiosidad para el teatro. Jessenia se involucró hace menos de un año y cuando platicamos, todavía no había interpretado con el grupo afuera de talleres. Como una mujer nueva a este espacio, me compartía sus sentimientos y pensamientos iniciales sobre el teatro feminista. Le pregunté porque le gusta el teatro porque decidió participar. “Actuar significa tener un conocimiento que puede llevar al escenario. A mí me gusta estar en el escenario. Me empodera más cuando estoy en acción. Yo actué, sobre todo, para mí misma.”<sup>28</sup>

Como un participante nuevo al mundo teatral, ella no habla el mismo discurso como las mujeres con años de experiencia en el teatro. Pero como un movimiento de teatro popular, un entrenamiento de la escuela nacional de teatro no es necesario. El punto del teatro feminista viene de experiencias en la vida personal no de experiencia de actuación formal. Para ella, la actuación significa poner su experiencia en el escenario, poner sus

---

<sup>27</sup> Meneses. 2011

<sup>28</sup> Jessenia Mendoza, 2011.

memorias allí. En el escenario, aunque está nuevo allí, se siente cómoda. Muchas veces, cuando comienza una *actividad* nueva, ese espacio se pone nervioso. Le da sentimientos de inferioridad porque no está al mismo nivel que la gente que ha ocupado este espacio antes. Pero el teatro feminista, como un tipo de teatro popular, ha rechazado esa construcción de superioridad. De trasladar la experiencia y el conocimiento de que ella habla, un conocimiento relacionada a la concientización, a acción es empoderamiento. Además de poner en la escena su historia, está reviviéndola e interpretándola en su cuerpo. Para poder ponerla enfrente de otra gente, hay que extraerla de adentro e interpretarla con el cuerpo. Para llenar el escenario con poder, primero hay que llenar su propio cuerpo con poder. Para ella, estar en este teatro, para ponerse de pie, se siente empoderada.

Marta Meneses habló de esa mujer empoderada. Dice que el empoderamiento pasa por el cuerpo. Que el empoderamiento es su cuerpo propio. Mencionó que no cree que ellas, como un grupo de teatro ella no tiene la fuerza para poder empoderar el público, que de pensar que si pueden empoderar cada mujer que sería ambiciosa. Pero eso no significa que el empoderamiento no existe. Sin embargo, el empoderamiento es la fuerza conductora del teatro feminista. En una entrevista con Marta, Sandra Arceda, y Migdalia Torres del grupo de teatro 8 de Marzo, me dijeron que “nosotras somos empoderadas.” Y aunque Marta dijo que “no empoderamos a mujeres,”<sup>29</sup> el espacio que han creado es un espacio de empoderamiento. Hay que tomar control de su cuerpo para tomar el control del espacio. Este espacio cría una mujer empoderada y le ayuda a ponerse en el escenario. Le ha dado el lugar para mover en cualquier dirección que quiere. En este espacio, ella tiene el control sobre su cuerpo, ella maneja su cuerpo. Y ellas manejan el teatro.

---

<sup>29</sup> Marta Meneses, 2011.

Una mujer “tímida” y “introverta”<sup>30</sup> el teatro feminista le ha dado una fuente de fortaleza a Aracely.

“Yo pasé un año y tres meses sin hacer [teatro] y lloraba todas las noches. Yo no soy como una persona que demuestre mucho. Soy muy neutral. Puedo ser seria o normal, estoy riendo, pero no te digo [estoy triste. No expreso mucho. Yo creo que como humano, tengo que hacerlo. Es mi manera de expresarme es el teatro. Es como “uh ya,” mi recarga. Tres semanas sin hablar con nadie, pero ya vine de una presentación, y ya estoy tranquila. Ya me desahogué, mi manera de desahogarme. En realidad no veo mi vida sin el teatro. ¡Y es que me divierto muchísimo! Es que me da de todo, todo tipo de emoción. Creo que en el teatro yo puedo sentir estresada, triste, alegre pero todo exagerado, exacerbado. Por eso me gusta, me da de todo en algo en mí mismo.”<sup>31</sup>

Aunque dice que no expresa mucho, la he visto personalmente en el escenario. En las presentaciones facilitadas por las Reinas Chulas, expresó y comunicó al público bastantes emociones a través de actuación. Ella era la protagonista en tres sketches de crítica del gobierno nicaragüense. Su personaje era un trabajador gubernamental intentando, de su propia manera, de ayudar a las mujeres jóvenes que vinieron de situaciones de violencia, pobreza, y hambre. Los sketches fueron sátiro y Aracely comunicó el mensaje que los programas propuestos del gobierno no están ayudando la gente, tampoco a las mujeres. Entonces, para ella su vehículo de expresión es el teatro. El teatro es parte de ella como un ser humano. El teatro le da voz y un lugar donde puede no solo expresarse pero relajarse. Su empoderamiento también significa dejándolo respirar. Para ser empoderada, no es solo de apropiarse una presencia de fuerza; para tener control sobre su cuerpo hay que poder sentir cómoda.

---

<sup>30</sup> Aracely Morales, 2011.

<sup>31</sup> Ibid.

El *empoderamiento* pasa cuando “agarra una energía”<sup>32</sup> que tenía guardado. Es la transmisión de lo que tiene adentro los órganos y corriendo en las venas hacia afuera. Es el descubrimiento de algo interior y el momento cuando toma el papel de dueña. Un descubrimiento que se permite el teatro feminista. Aunque las mujeres que participan en el teatro dicen que el teatro sirve para el público, yo creo también que es para ellas mismas. “Cuando vos entra en personaje,” ya ha tomado su cuerpo por vos misma.

En el paso de *empoderamiento*, se puede dar energía. Se puede dar voz. El *empoderamiento* se puede dar control y fortaleza, pero el importante es que pasa por el cuerpo. Actualmente, el *empoderamiento* en el teatro feminista pasa cuando una mujer toma su lugar en este espacio si es en una sala o si es en una comunidad.

### ***La Liberación***

Después de considerar la mente y el cuerpo de la mujer, el tercer paso sucede al nivel de la sociedad, cuando las mujeres concientizadas y empoderadas aun viven en una sociedad machista. Puede ser que una mujer es consciente de su realidad y entiende bien las fuerzas que la causan. También puede ser que una mujer se siente en control de su cuerpo propio. Sin embargo, cuando aquella mujer camina afuera de su casa y tiene miedo de violencia, sea física, institucional, psicológico o más, ella todavía no puede expresar sus derechos completamente.

En el teatro feminista proponen una *liberación* o el aseguramiento de una sociedad sin tener miedo, sin desigualdad de género, sin discriminación y más. Eso tiene que ver más con las obras de los grupos de teatro feminista. En la obra “¿y ahora qué hacer?” de

---

<sup>32</sup> Aracely Morales, 2011.

Nuestra Cara, una mujer vieja se llama María, la protagonista, cuenta directamente al público sobre su esposo Miguel. Era tan romántico, dice ella, tan bello. Mientras que ella sigue contando, entra dos *ángeles*, un de color gris y un de color rojo. El gris representa lo masculino y machista en la sociedad nicaragüense y el rojo representa la mujer. La obra se trata de la violencia domestica. Aunque esta mujer tiene su “príncipe,” esta es la realidad en la casa. Toca uno de los temas que prohíbe la posibilidad una sociedad libre. El teatro feminista ha, específicamente, tocado estos temas para seguir luchando para aquella sociedad libre.

También, adentro del espacio teatral, han creado lugar libre donde las mujeres que participan no tienen que tener miedo de opresión. El movimiento libre adentro del teatro feminista es lo que quieren transmitir afuera del teatro. Cuando llevan obras de teatro en la calle y en comunidades del campo, simultáneamente están llevando esa liberación a lo sociedad obra por obra.

### **Conclusión: *Teatro RevolucionariA o La Revolución Teatral***

En el día 6 de noviembre, 2011 hubo las elecciones nacionales de diputados y del presidente. Aunque, hubo mucha controversia y desafíos a los resultados, Daniel Ortega, considerado un héroe de la Revolución Popular Sandinista ganó. La Revolución es incrustada en la memoria nicaragüense, es un punto de referencia. En las calles se puede ver graffiti de la Frente Sandinista de Liberación Nacional. Por eso y tanto más La Revolución en Nicaragua tiene un sentido bien definido: el FSLN, un gobierno revolucionario, El Triunfo, la toma del Palacio Nacional, el 19 de julio. Ha creado la imagen que la revolución ya se acabó.

Pero yo propongo las siguientes cuestiones: ¿Que es una revolución? ¿Como puede sobrevivir una revolución? ¿Adonde sucede una revolución? ¿Que significa revolución? ¿Cuánto dilata una revolución? ¿Quiénes son los revolucionarios? ¿Qué quiere una revolución? ¿Que quiere lograr una revolución? ¿Que es la intención o el meta de una revolución? ¿Que es el proceso de una revolución? ¿Cuándo termina una revolución?

Yo discuto que una revolución busca y lucha para cambio. La Revolución que yo propongo quiere desafiar, rechazar, provocar, reconstruir, reconstruir-CAMBIAR. Cambio que es necesario. Un cambio que, si no lo haremos, la situación actual se convertiría a una situación grave, se empeoraría. No es un cambio por el sentido de cambio ni porque ya se siente aburrido. Sin embargo es una revolución que sigue haciendo cambio necesario,

No obstante, es una revolución que no sucede en las montañas ni en la selva. Las líderes no llevan camuflaje. Esta revolución sucede en el teatro. Las mujeres que facilitan este espacio no solo hacen teatro para que ellas avancen en su arte. Tampoco lo hacen solo para hablar de los temas que tienen que ver con la vida de la mujer. Sí, trabajan en estos temas pero porque quieren llevar un mensaje también; quieren poner estos temas en la escena para conseguir una sociedad completamente libre para las mujeres.

También es un teatro revolucionario en el sentido de que esas mujeres han tomado el escenario y han desafiado lo que ha dominado el teatro incluso el teatro popular: perspectivas masculinas que ignoran a la mujer. Este teatro es un teatro revolucionario, porque ya había existido el teatro revolucionario, el teatro de los setenta y ochenta. Esas mujeres siguen en la dirección de utilizar el teatro para liberar a la gente que ha sido oprimido. Sin embargo, en este caso esa gente son las mujeres. Este teatro es una



revolución para la mujer. Esta revolución es dirigida por el teatro de las mujeres. Por eso, lo llamo: Teatro RevolucionariA y la Revolucion Teatral.

### **Bibliography**

1. Arceda, Sandra. entrevista por autora, Managua, 7 de diciembre, 2011.
2. Arceda, Sayra. entrevista por autora, Managua, 29 de noviembre, 2011.
3. Arevalo, Cristina. entrevista por autora, Managua, 16 de noviembre, 2011.
4. Arguello, Leonila. entrevista por autora, Estelí, 23 de noviembre, 2011.
5. Boal, Augusto, *Theater of the Oppressed*. Traducción por Charles A. y Maria-Odilia Leal McBride. New York: Theater Communications Group., 1979.
6. Huber, Beatriz. entrevista por autora, Estelí, 23 de noviembre, 2011.
7. *Manos Arriba*, por Nuestra Cara, Centro Cultural, Ciudad Darío, 23 de noviembre, 2011.
8. Martin, Randy. "Nicaragua: Theater and State without Walls." *Social Text*, no. 18 (Winter 1987-1988): 83-84
9. Mendoza, Jessenia. entrevista por autora, Matagalpa, 24 de noviembre, 2011.
10. Meneses, Marta. entrevista por autora, Managua, 7 de diciembre, 2011.
11. Torres, Elizabeth. entrevista por autora, Managua, 19 de noviembre, 2011.
12. Presentación facilitadas por Las Reinas Chulas, Sala Victor Romeo, Managua, 3 de noviembre, 2011.
13. Vado, Fanny. entrevista por autora, Estelí, 23 de noviembre, 2011.