

## Aportes del teatro comunitario al fortalecimiento de la identidad social, el sentido de pertenencia y la agencia comunitaria desde una perspectiva feminista: Reflexiones a partir de una experiencia en la población El Polígono, de Quinta Normal<sup>1</sup>

*Contributions of community theater to the strengthening of social identity, sense of belonging and community agency, from a feminist perspective: reflections from an experience in El Polígono's neighborhood of Quinta Normal*

Natalia Gonzalorena Vallejos<sup>2</sup>

UNIVERSIDAD DE CHILE, FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES.

 <https://orcid.org/0000-0002-7491-6308>



Fig. 1: Afiche para difundir función del montaje en Villa Grimaldi, 2018. Claudia Landeros interpreta el personaje de Flérida (versión de *Jovita* mujer joven).

<sup>1</sup> Este documento es el resultado de reflexiones emanadas de un trabajo de sistematización del montaje teatral *Jovita Poligonal* (2016-2018), en sintonía y vinculación con mi formación académica.

<sup>2</sup> Profesora y actriz. Diplomada en Psicología Ambiental Comunitaria (2008). Postitulada en Dramaterapia (2015). Magíster en Psicología Comunitaria, Universidad de Chile (2021). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7491-6308>  
Mail: [ngonzalorena@ug.uchile.cl](mailto:ngonzalorena@ug.uchile.cl)

**Resumen.** Este documento se originó a partir de una experiencia transcurrida entre 2016 y 2018 como docente de un taller de teatro con enfoque comunitario y de género. Las clases se realizaron en una unidad vecinal cercana a la población El Polígono, de Quinta Normal. El objetivo de esta iniciativa fue *representar la historia de la población* recuperando las voces de algunas vecinas emblemáticas. De este modo, el argumento se articuló con base en la vida y obra de la poeta popular Flérida Jacobita Vallejos Matus, alias *Jovita*, quien formó parte de un robusto tejido comunitario. De prolífica y casi inédita obra, su figura representó a distintos grupos sociales: mujeres, artistas, obreras, luchadoras sociales y adultas mayores. Su biografía es una proyección de muchas mujeres talentosas que por causas estructurales no lograron un merecido reconocimiento. La dramaturgia incluyó algunos de sus poemas y, con ello, el guion se volvió un cruce lírico-dramático que conjugó su biografía, la historia local y del país. Esta experiencia se sistematizó para reflexionar sobre cuáles pueden ser las contribuciones del teatro comunitario al fortalecimiento de la identidad social, el sentido de pertenencia y la agencia comunitaria. El artículo busca ampliar las narrativas de mujeres bajo un prisma interdisciplinario, nutrido de los fundamentos del teatro comunitario, la psicología comunitaria y el feminismo interseccional, así como compartir apreciaciones y sugerencias metodológicas desde una perspectiva cualitativa no generalizable.

**Palabras clave.** Teatro comunitario, Identidad social, Sentido de pertenencia, Agencia comunitaria, Feminismo.

**Abstract.** This document started from an experience as a Drama Workshop Teacher, under a community and gender approach, which took place between 2016 and 2018. The classes were held close to El Polígono neighborhood of Quinta Normal, and the project purpose was to represent the local history of that territory, highlighting some of its emblematic neighbors voices. In this way, the story was based on Flérida Jacobite Vallejos Matus, better known as *Jovita*. She was part of a robust community life. With a prolific and almost unprecedented work, Jovita embodied a social representation of different social groups: women, artists, working class people, social activists and elderlies. Her biography was a projection of many talented women, who due structural systemic reasons, did not achieve a deserved recognition. The script included some of her poems, turning it into a lyrical-dramatic intersection that brought together her biography, local and country history. After a long trajectory on similar projects without any written record, suddenly, I felt compelled to systematize this experience to reflect on *What could be the possible contributions of community theater to the strengthening of social identity, sense of belonging and community agency?* Placing in a women group from the aforementioned neighborhood. The paper seeks to expand women narratives under an interdisciplinary view, nourished by community theater, community psychology and intersectional feminism field. Finally, I share appreciations and methodological suggestions, from a qualitative perspective, not generalizable.

**Keywords.** Community theater, Identity, Sense of belonging, Community agency, Feminism.

## Introducción

Los orígenes del teatro occidental se remontan a los ditirambos dionisiacos del siglo V a.C. (Herreras), en los que aspectos como la ritualidad y la festividad, así como la difusión de la cosmovisión cultural de la clase dirigente mediante la representación, eran de suma relevancia. En aquella época, la influencia cultural se establecía desde una perspectiva *vertical* (desde arriba hacia abajo), siendo las autoridades las encargadas de transmitir a la población las normas y los valores morales que debían respetarse. Desde las antípodas de la hegemonía sistémica, el teórico y hombre de teatro Augusto Boal<sup>3</sup> vislumbró dos formas de pensamiento, sensible y simbólico, utilizadas por las clases dominantes para controlar a través de los medios de comunicación de masas y producir una estética anestésica que moldea los cerebros para la obediencia, la mimesis y la falta de creatividad (Julián Boal).

En la vereda opuesta, el teatro comunitario fue creado por artistas interesados en problemáticas sociales. Este puede subdividirse en un teatro *para la comunidad* (consistente en llevar el teatro hacia las comunidades, que usualmente no asisten a estos eventos culturales) y en un teatro *con la comunidad*<sup>4</sup>, en el cual las propias comunidades, agenciadamente, protagonizan y dirigen/direccionan sus montajes. El derecho al arte, el juego, el goce, el encuentro festivo y la ritualidad comunitaria retornan así con el teatro comunitario para evocar al ethos dionisiaco, pero *invirtiendo su verticalidad* desde de una lógica relacional de abajo hacia arriba.

Desde esta berma, Augusto Boal señala que el objetivo del teatro del oprimido es que el lenguaje teatral se convierta en una herramienta liberadora, de lucha, para transformar situaciones de injusticia social, poniendo la representación teatral al alcance del mayor número de personas y colectivos posibles, y facilitar así la democratización cultural (Lladó). Esto lo convierte en un medio de concienciación ideológica para propender al cambio social. En esta vertiente pedagógica, cultural, política y terapéutica se propone transformar al espectador en un ser activo y protagonista. “Somos todos artistas: haciendo teatro, aprendemos a ver aquello que resalta a los ojos, de lo .quesomos incapaces de ver al estar habituados a mirarlo” (Augusto Boal 2009).

Ahora bien, dentro de la lógica capitalista uno de los valores más propulsados es el de *tener*. La *posesión material* se convierte en la base del *ser*, tal como lo plantea Erick Fromm, y, por ende, de la identidad. En este contexto, *las personas* nos transformamos en posibles consumidorxs regidxs por las leyes del mercado. En la convivencia se acentúa el valor de la competencia por encima del de la solidaridad y el bien común. La obra artística también se convierte en un bien de consumo, eventualmente transformable en objeto de producción en serie en función de su viabilidad de comercialización. Prevalecen los valores de competitividad y del éxito individual como mecanismo de realización personal y se fragilizan las redes comunitarias. Dice Larraín que “en contraste con la lucha colectiva por el reconocimiento, la lucha por el reconocimiento basada en el consumo es altamente individualizada y atomizada” (31). Ante la dificultad para

<sup>3</sup> Boal perteneció al movimiento social y cultural de los años sesenta y setenta en Brasil. Estuvo vinculado e influido por Bertolt Brecht y Paulo Freire.

<sup>4</sup> El Teatro Pasmí fue una organización no gubernamental. Actualmente ni el nombre ni la página existen, y la organización pasó a llamarse Colectivo Sustento. Este colectivo sí está vigente, pero el origen de esta fuente ya no parece estar accesible en línea: <https://colectivosustento.org/es/>

establecer la diferencia entre las nociones de tener y ser, se produce un sentimiento de minusvaloración en los sectores más precarizados y en situación de pobreza.

Harold H. Proshansky, Abbe K. Fabian, y Robert Kaminoff (1983), estudiaron la estrecha relación existente entre el lugar y la identidad, a la cual vislumbraron originada a partir de una estructura cognitiva compleja caracterizada por ámbitos actitudinales, morales, cosmovisiones y creencias, así como por tendencias comportamentales particulares (77). De acuerdo a un artículo publicado de Proshansky y Abbe K. Fabian (1987), la identidad espacial es concebida como una subestructura de la identidad personal que señala cognitivamente las implicancias que también tiene el entorno físico en la definición de lo quien es una persona (22). Al respecto, María Elena Ducci (2000), hace hincapié en “el completo abandono de las áreas verdes, los espacios eriazos entre los edificios, el desinterés por conservar las viviendas y la ausencia de belleza en el entorno, envían claramente el mensaje de que las familias que ahí habitan sólo consideran propio el interior de sus casas” (18) Lo anterior, es un factor incidente en “la estigmatización que trae aparejada para mucha gente de escasos recursos, su lugar de residencia” (6). Esta situación explica la vivencia, por parte de las comunidades de menor poder económico, político y social, de los fenómenos de los fenómenos conocidos como *transculturación* (proceso por el cual una cultura adopta rasgos de otra hasta culminar en una aculturación) y, en un menor grado, la *aculturación* (proceso en el cual un pueblo o grupo de gente adquiere una nueva cultura o aspectos de la misma, generalmente a expensas de la propia). Una de las causas externas tradicionales de estos procesos ha sido la colonización.

Ampliando el ámbito económico y los valores propios del capitalismo, el feminismo interseccional extendió el foco de análisis a otras opresiones, tales como la raza, la clase, el género y la sexualidad. Este enfoque fue desarrollado en Estados Unidos por la abogada y académica Kimberly Williams Crenshaw, quien evidenció la ausencia de la mujer negra en los discursos y las narrativas feministas. Para esta autora, la interseccionalidad es un “concepto provisional” que compromete “el supuesto dominante de que raza y género son categorías esencialmente separadas” (1244). Para Karina Bidaseca, su objetivo radicó en recuperar una memoria epistémica que no omitiese las contribuciones del feminismo chicano, ni de las mujeres indígenas, pobres, campesinas de Sudamérica y de todas aquellas situadas fuera de los ejes del conocimiento y reconocimiento histórico (cit. en Montanaro 114). Ahora bien, para la feminista boliviana aymara Julieta Paredes Carvajal, en América Latina también existía un patriarcado original. Al respecto agrega que existe una visión occidental teñida por mitos, como si lxs indígenas fuesen simples, ingenuos y cercanos a niñxs. Esta percepción de la América originaria estaría mediada por una verticalidad y minusvaloración paternalista blanca (Montanaro). Las narrativas sustentadoras del entramado cultural han estado siempre en manos de una élite dominante, compuesta en su mayoría por hombres blancos, heterosexuales, con poder adquisitivo y político, entre otras variables. Como profesional del teatro comunitario, considero que mi rol, además del aspecto técnico procedimental del teatro (cuerpo, voz e interpretación), consiste en facilitar procesos de endo-conexión (*selves*) y exo-conexión (con otrxs) mediante el juego dramático y la puesta en escena. El propósito es ir al encuentro, a la identificación y el desarrollo, de las propias identidades para liberar y difundir la creación de nuevas narrativas desde la subalternidad. El hecho de que mujeres se instalen en la esfera pública es ya un indicio de dinamismo social. Sus existencias, de por sí, cambian el escenario simbólico, haciendo transicionar a las sujetas mujeres desde simple objeto del arte a sujetxs creadorxs del mismo. La relevancia, entonces, del presente manuscrito guarda relación con



comprender los alcances del teatro comunitario en cuanto dispositivo de transformación de la sociedad capitalista y patriarcal, así como de la construcción y el fortalecimiento identitario comunitario per se. Atendiendo a ello, a partir del análisis y la observación de la propia experiencia durante el montaje de *Jovita Poligonal* busco responder a la siguiente interrogante: ¿cuáles pueden ser las posibles contribuciones del teatro comunitario al fortalecimiento de la identidad social, del sentido de pertenencia y de la agencia comunitaria? Para finalizar compartiré, además, algunas apreciaciones y sugerencias de cómo facilitar los procesos dentro del marco de talleres y cursos de teatro comunitario, con enfoque de género o desde una perspectiva feminista.

### **Teatro comunitario, identidad y sentido de pertenencia comunitaria**

La experiencia vivenciada con la realización de un taller de teatro comunitario iniciado en 2016 en la población El Polígono, en Quinta Normal, fue profundamente significativa para las personas que integramos y participamos en el proceso de montaje, que terminó durando dos años. En cuanto a las integrantes del taller, la mayor parte había participando en otros previamente conmigo; muchas incluso desde mi primer año en dicho municipio en 2013<sup>5</sup>. Las participantes eran, en su mayoría, mujeres sobre los 40 años, casadas, con posiciones políticas asociadas al pensamiento de (una amplia) izquierda. Al montaje propiamente tal se unieron también jóvenes y adolescentes, e incluso una niña de 10 años. En una sesión, el grupo, con la venia del departamento de Cultura municipal, acordó representar la historia de la población. Se organizaron entonces sesiones destinadas a la investigación de la historia y el origen del sector. La figura del escritor Nicomedes Guzmán saltó a la palestra entonces, como vecino ilustre. Luego, se decidió centrar el argumento en una mujer acompañada de otras mujeres, vecinas emblemáticas de este vecindario.

Fue entonces que un día apareció, en una clase, la casi octogenaria poeta y modista Jovita Vallejos<sup>6</sup>. De baja estatura, contextura media, vívida mirada y voz parsimoniosa, su estampa dejaba entrever una sutil y fina combinación entre una formación robusta (autodidacta, en parte) de lectora-escritora y su conocimiento de la cultura popular. La poeta se presentó declamando entusiasmadamente uno de sus poemas, lo que generó un impacto tal que se tradujo en unos segundos de silencio, seguidos por un espontáneo aplauso general. Había aparecido la protagonista del libreto y era Flérida Jacovita Vallejos Matus, alias *Jovita*. Nacida y criada en El Polígono, Jovita había estado siempre afectivamente vinculada al territorio de su población.

---

<sup>5</sup> Aquel era mi cuarto año trabajando como profesora de talleres de teatro comunitario en la municipalidad de la comuna de Quinta Normal.

<sup>6</sup> Parte de su obra fue rescatada por la municipalidad de Pudahuel, lugar donde vivió sus últimos años.



Fig. 2: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Escena de mujeres sindicalizadas trabajadoras en una fábrica textil durante el período de la Unidad Popular. De izquierda a derecha: Marcia Boza, Aurora Pérez, Graciela Boza, Claudia Landeros (versión de Jovita mujer joven), Celia Carrasco y Soraya Jerez.

### **Manos santas**

Manos santas que trabajan construyendo mi nación

Muchas veces mutiladas por el hombre y su ambición

La operaria que trabaja día a día, sol a sol

Entregando da su vida

En cada gota de sudor.

Nosotras las humildes somos tan maltratadas

Son bajos los salarios y somos humilladas

Nosotras las humildes sin poder estudiar

Las penas de este mundo tener que soportar.

Muchos se dicen cristianos más puedo asegurar

Si Cristo viene al mundo a él lo han de explotar

Pasaría por su lado y al ver esa humildad

Seguro que el saludo también le han de negar.

Y Dios allá en el cielo cansado de mirar

Al rico con su lujo, al pobre pisotear.

Jovita Vallejos

La noción de comunidad tiene muchas perspectivas y cada una de ellas nos remite a determinadas visiones y proyectos políticos. En lo personal, me sitúo desde la posición de Jean-Luc Nancy, para quien *comunidad* son “entes singulares distribuidos, ‘espaciados’ [...] Lo que tienen en común entonces estos entes singulares no es el ser común, sino el estar-en-común” (152). Esta perspectiva permite comprender la sociedad desde un prisma de diversidad, postura con la cual adscribo absolutamente. Creo en la potencia y la consideración a la unicidad de cada ser humanx, pero respetando las diferencias en un marco valórico que estimule los diálogos democráticos, en oposición a la noción de personas masas-ganado.

Por su parte, la identidad social, desde la perspectiva de Turner y Reynolds, se define como “el sentimiento de identificación con un(os) grupo(s) determinado(s) y de diferenciación con otros” (134). Es decir, las personas y grupos se definen con base en la identificación con un entorno determinado, demostrando similitudes intercategoriales y diferencias entre los individuos o colectivos, de un barrio frente a otro. En consecuencia, las dimensiones constitutivas de la identidad social son: la *dimensión espacial* (límites geográficos y características de dichas áreas); la *dimensión comportamental* (prácticas sociales); la *dimensión social* (estructura y tipo); la *dimensión ideológica* (valores, creencias, cultura); la *dimensión psicosocial* (características típicas, estilos de vida...), y la *dimensión temporal* (sentimiento de una historia común).

Ahora bien, desde la década de 1990, tal como lo plantea Mariane Krause Jacob, la noción de comunidad ha sido discutida y tensionada en lo relativo al grado de vinculación con el aspecto territorial. La amplia difusión de internet, acentuada con la actual pandemia, modificó el modo de interacción entre las personas y las comunidades, así como su vínculo territorial. Sin embargo, desde el estallido social de 2019 en adelante se han enfatizado, desde la clase política gubernamental, discursos e iniciativas tendientes a fomentar la participación social dentro de los propios territorios.

Vinculado a la identidad social surge el sentido de pertenencia. En relación con él, McMillan y Chavis distinguen cinco componentes del sentido de comunidad: *membresía* (que incluye la seguridad emocional, la pertenencia y la identificación, la inversión personal en términos de aporte y un sistema de símbolos compartidos); *influencia bidireccional* (que implica participación); *integración y satisfacción de necesidades personales y colectivas*; y *conexión emocional compartida* (que tiene que ver con la *frecuencia* y la *calidad de la interacción* y una *historia compartida*).



Fig. 3: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Jovita Vallejos interpretando al personaje de la Anciana Dama.

### **Población El Polígono<sup>7</sup>**

Población Polígono donde yo crecí,  
Barrio tan querido, me acuerdo de ti,  
Calles empedradas, donde caminé,  
Y en tus alamedas que tanto jugué.

---

<sup>7</sup> La población El Polígono se originó en 1937 para dar una solución habitacional a 1.500 personas. La localidad estuvo compuesta, desde sus inicios, por personas de clase trabajadora, principalmente obrerxs de oficios y/o labores técnicas. En 1964, la antigua Caja de la Habitación Popular se transformó en la Corporación de la Vivienda (CORVI) por decisión del presidente de entonces, Arturo Frei Montalva, quien condonó las deudas de lxs arrendatarixs del lugar. Este es un sector compuesto por la intersección de cuatro calles, interceptadas por un espacio central con forma poligonal, figura que le dio origen a su nombre. Este “polígono territorial” contuvo inicialmente una piscina y, luego, una plaza (Araneda).

Nada me faltaba, todo estaba ahí,  
Todo lo que amaba, lo encontraba en ti,  
Y mi gran amor, estaba ahí,  
Fue mi esposo amado, pero lo perdí,  
Hoy que peino canas lejos de ti,  
Añoro esos años en que fui tan feliz,  
Hoy te han hermosado,  
qué linda que estás,  
Otros niños juegan alegres allá.

JovitaVallejos

*“Las otras Jovitas” (Flérida y Jacobita) ingresan en escena ubicándose en los vértices posteriores del triángulo.*

**JOVITA Y ANCIANA DAMA.** Seguiré hasta el día en que simplemente se pierda la memoria. (*Mutis*)

Fragmento de la obra *Jovita Poligonal*

De manera subyacente, la cultura hegemónica dictamina y traza los caminos para ser, aunque es posible contrarrestarla a través de la generación de encuentros comunitarios, fiestas barriales, reuniones referidas a problemáticas suscitadas en la zona, talleres, etc., propiciando así la rearticulación del tejido social dañado por la ideología dominante.



De acuerdo a Stephen Duncombe, algunas formas de resistencia cultural son: la resistencia a partir del contenido del mensaje político; la resistencia a partir de la forma en que el mensaje se expresa a través del medio de transmisión; la resistencia a partir de la interpretación de un mensaje político determinado a través de una cultura que lo recibe e interpreta, y la resistencia como actividad, ya que una acción para producir cultura sin mirar su contenido, forma o recepción, es un mensaje político (cit. en Batista 18).

A la luz de estas sentencias, los talleres de teatro comunitario se posicionan desde la resistencia, poniendo de relieve, además, el ámbito territorial. El sentimiento de *devaluación identitaria* de la cultura popular en los sectores precarizados frente a la cultura dominante se percibe históricamente como invisibilidad y segregación. Además, el grupo seleccionado estaba constituido eminentemente por mujeres, lo que encierra una doble opresión: primero por el hecho de ser mujeres y, segundo, pobres. El silencio ha impregnado sus trayectorias, por lo que las investigaciones, creaciones y narrativas emergidas desde esta comunidad resultan importantes y necesarias para su agenciamiento político, sociocultural y comunitario.



Fig. 4: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Jovita Vallejos y Marcia Boza.

**SOY**

Soy la voz

De los que callan porque temen.

Soy el llanto

De un niño abandonado.

Soy el canto

De un pájaro herido.

Soy el lamento

De tantos oprimidos.

Soy la tristeza de quien se queda solo.

Soy el eco de los que ya se han ido.

Y soy el silencio de mi amado ausente.

JovitaVallejos

**VOZ EN OFF NIÑA.** *(Entra cantando y saltando alegre, vital y cándida) Caballito blanco, llévame de aquí, llévame a mi pueblo donde yo nací (Se detiene en el centro del escenario y mira hacia la 4ta pared) ¡Aprendí a escribir mamá!, ¿quiere que le lea un poema? (Las mujeres soplan sus velas. Apagón de sala. Mutis de Jacobita niña).*

## Teatro comunitario y agencia comunitaria

Connell (cit. en Beasley y Elías) plantea que el “mercado” actual crea un mundo en que la masculinidad está vinculada con las empresas transnacionales y el mercado neoliberal, y donde es encarnada por hombres que representan los valores de la competitividad y la agresividad dentro del mercado económico. Rita Segato ha sido taxativa al vincular el patriarcado con la estructura capitalista, explicando que la forma del control patriarcal es la institución familiar y la ideología del amor romántico. “El amor redime al pecador, al maltratador; el amor salva al perdido y al condenado” (Pisano 95). Desde la literatura, la música, el cine y la publicidad, las narrativas siguen reproduciendo este modelo. Al respecto, la feminista estadounidense Kate Millet declaró en una entrevista realizada en 1984, que:

El amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión el de las masas. Mientras nosotras amábamos, los hombres gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos. Entre seres libres es otra cosa (cita del Diario El País).

La filósofa postcolonialista india Gayatri Chakravorty Spivak, de la mano del concepto de subalternidad, acuña el de violencia epistémica (epistemicidio) para referirse a la violencia producida por la invisibilización y el silenciamiento de los discursos de sujetxs y grupxs sociales subalternxs con el propósito de dominarlos y excluirlxs de las formas de producción del conocimiento, confinándolos al silencio (cit. en Montanaro). La artista y activista feminista argentina Valeria Flores (cit. en Fiedler 42) enfatiza lo anterior haciendo alusión a la prohibición de explicarse el mundo con códigos y referencias propias: ¿quién tiene permiso de narrar?, ¿quién relata?, ¿quién pone en circulación los relatos? Por ello las investigaciones, creaciones y/o narrativas emergidas desde esa misma realidad social se tornan relevantes y necesarias para el agenciamiento comunitario.



Fig. 5: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Escena de la madre de la poeta. De izquierda a derecha: Marcia Boza, Graciela Boza, Michelle Farías y Soraya Jerez.



Fig. 6: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Escena de despedida de la Anciana Dama, interpretada por Jovita Vallejos

**MADRE.** *(Monólogo)* Cuando era niña también me enamoré, de tu papá. Hasta el día de hoy solo verlo me hace feliz, saber que llegó del trabajo, consentirlo en lo que guste. *(A medida que la mujer relata, las acciones están proyectadas como teatro chino en el proyector).* Él es bueno, trabajador. El pobre tuvo que dejar de trabajar de mozo ya que le salieron unas várices en las piernas, fue terrible. Cambió su oficio al de zapatero y no había problema, hasta que le dio fiado una gran cantidad de zapatos a un sinvergüenza que no le pagó. Desde ahí no hemos podido salir a flote. Quisiera apoyarlo más, pero no sé cómo. *(Se ve proyectada la imagen del hombre riendo con amigos y mujeres).* Entiendo sus salidas con amigos, sus aventuras, sé que es hombre y yo soy mujer. Una debe aceptar. Lo único que sí quisiera pedirle es que pasara los años nuevos acá. Mientras nosotros estamos a oscuras, él va a Valparaíso a disfrutar. Eso, aunque no le diga me duele, me duele. *(Solloza. Se proyecta la imagen de año nuevo y un hombre bailando con una mujer,*

*es el padre*). Cada año nuevo, ¡me dan unos celos!, incluso un poco de rabia, pero una mujer debe entender, ser comprensiva, no pelear. Las mujeres somos de la casa y los hombres de la calle. (*A Jacobita, seria*) Y, ¿quién es el chiquillo?, ¿cómo se llama?

El patriarcado es un régimen agresivo y violento per se, y sus víctimas somos todxs, aunque las mujeres y las disidencias somos más vulneradas y vulnerables. La cultura hegemónica nos dictamina y posibilita caminos para ser, ser mujeres femeninas u hombres masculinos, ser personas blancas (ocultando cualquier atisbo de rasgo indígena o afrodescendiente), lucir más delgadas de lo que somos, etc. A su vez, la identidad de la mujer está en directa vinculación con su apariencia y el grado de complacencia comportamental, y por ello se apela, desde los feminismos, al derecho de simplemente ser en libertad de acción, para que las propias identidades y comunidades se fortalezcan. En cuanto al rol del arte, este siempre se ha articulado simbólicamente con las luchas, acompañando los procesos históricos de los movimientos sociales, generando representaciones sociales e imaginarios que dinamizan, modifican y transforman a las sociedades.

Mediante el argumento de la obra se evidencia el cambio de imaginarios con respecto a la figura de la madre y Jovita. La actitud de absoluta sumisión por parte de la progenitora y su estado contemplativo con respecto a situaciones conflictivas con su esposo fueron señaladas en más de una ocasión por parte de las participantes jóvenes, quienes comentaban las diferencias actuales con sus pares masculinos. No obstante, Jovita era una mujer fuerte, determinada, muy inteligente y, a diferencia de su madre, nada sumisa. Trabajadora modista, estuvo además ligada toda su vida a la creación constante de su obra poética. Por otro lado, su vocabulario evidenciaba su gusto por la lectura y la escritura. Siempre activa mentalmente, aprendía rápidamente (en comparación con sus congéneres) el uso de la tecnología, estaba al tanto del acontecer nacional y expresaba sus opiniones al respecto. Sin lugar a dudas, Jovita no era una mujer común; poseedora de un cierto halo de distinción, era, además, una lideresa natural.

**PATRÓN.** (*Escribiendo sin levantar la vista*) Faltan piezas de ropa, ¿dónde están? Usted se las llevó y se las vamos a descontar.

**FLÉRIDA.** No puede ser, contaron mal. ¿Cómo a todas nos van a faltar?

**PATRÓN.** (*Parado al lado del escritorio*) Se las tenemos que descontar.

**FLÉRIDA.** No, a mí no me van a descontar nada.

**PATRÓN.** (*La mira*) Nosotros no vamos a perder.

**FLÉRIDA.** Me pagan todo el trabajo o voy a traer a mi marido.

**PATRÓN.** O.K.



*La mujer estira su mano. El patrón extiende la suya con un sobre blanco sostenido en su mano. Ella lo agarra pero el hombre no lo suelta de inmediato, produciéndose un pequeño forcejeo entre ambos, acompañado de un gruñido animal. La acción emula a dos perros desafiándose. Finalmente él accede y se lo entrega.*

**FLÉRIDA.**

¿Está

todo?

**Patrón.** (*Furioso*) ¡Todo!

*La mujer abre el sobre y cuenta el dinero mirando desafiante al hombre.*

**FLÉRIDA.** Estafadores, van a ser justos con las que quedan, ¿sí?

Extracto de una escena de la obra. Lo sucedido fue narrado detalladamente por Jovita Vallejos, quien vivió la experiencia como trabajadora en una fábrica textil.

Desde el feminismo interseccional, bell hook ha planteado el cine y la televisión como la primera entidad en construir representaciones sociales hegemónicas (Crítica cultural). Este primer adiestramiento a través de las imágenes y simbologías de las industrias culturales y audiovisuales, así como de todos los medios de comunicación de mayor alcance y difusión, está en manos de los grandes capitales, porque es la forma en que mantienen ideológicamente el control, formando opinión ciudadana y construyendo narrativas e imaginarios sociales que ratifican su poder. Así, no existen muchas referencias en los contenidos audiovisuales de mujeres provenientes de las clases populares, aunque en los últimos años han aparecido en el cine personajes protagonistas mujeres en roles de empleadas domésticas. *La nana* (2009) en Chile y la emblemática película mexicana *Roma* (2019), con la actriz indígena Yalitza Aparicio, hicieron historia al respecto.

Podríamos señalar que, de algún modo, los espacios se han ido abriendo a nuevas identidades y corporalidades, a nuevas culturas y clases sociales, pero siento y pienso que hay una relación a veces conflictiva, desde el feminismo, con algunas mujeres provenientes de sectores sociales sin vinculación con la educación formal y, como persona políticamente comprometida con la justicia social, ello me inquieta. Es necesario ampliar la construcción de representaciones sociales de mujeres obreras, de disidencias y migrantes, para visibilizar y legitimar nuestras

existencias democratizando los espacios públicos y alentando y fortaleciendo la participación social de todas las comunidades y grupos sociales. Al respecto, la teórica feminista Ochy Curiel propone imbricar las distintas luchas sociales, las de la calle, las de los ámbitos laborales y grupos sociales, para resistir de manera conjunta porque “el poder” es complejo de desbaratar y desestabilizar, y requiere de todos los campos de acción.

Maritza Montero señala que "La concepción del desarrollo comunitario que fundamentó esa política buscaba que las comunidades de pocos recursos, carentes de servicios, se organizaran y asumieran la tarea de gestionar el cambio, en el sentido de mejorar su ambiente y responsabilizarse por su mantenimiento". (10)

Ese es, precisamente, el objetivo del teatro comunitario; *agenciar* a la comunidad para que sea ella misma la que ejerza el control y la *transformación/mejoramiento de su entorno*, primero mediante la *participación* y luego poniendo de relieve sus identidades locales mediante la representación, la creación y la difusión de sus propias narrativas.

En 2021, ya cercana a los 80 años, Jovita falleció y, desde mi perspectiva, sin un merecido reconocimiento. Elevar su voz me parece fundamental como forma de visibilizarla a ella y a las muchas personas que se sientan representadas a través de su figura.



Fig. 7: Función en el Teatro de la Casona Dubois, 2016. Escena de despedida de la Anciana Dama, interpretada por Jovita Vallejos.

## **DESPEDIDA**

Si repentinamente,

Dios me llama ante su presencia

A todos yo les pido que comprendan mi ausencia. Es efímera la vida.

Somos aves de paso.

Y en esta, mi despedida  
La tierra será mi regazo.  
Y... cuando yo en este mundo  
Solo sea un recuerdo  
Les ruego que no vayan  
A mi tumba a llorar.  
Yo no estaré allí  
Estaré entre mis versos,  
Mi alma andará libre  
Por todo el Universo.  
*Apagón total de la sala.*  
*Las mujeres soplan sus velas.*  
Jovita Vallejos

## **Apreciaciones y sugerencias metodológicas para docentes y directorxs del teatro comunitario**

Este artículo da cuenta, desde una perspectiva crítica, de la práctica de un taller de teatro comunitario realizado principalmente con mujeres de entre 10 y 78 años, en una población popular de la zona poniente de Santiago. Como se sabe, la metodología de taller tiene como objetivo generar un proceso socioeducativo de co-construcción de la acción y el conocimiento durante un trabajo de conformación grupal. En este convergen los objetivos y/o motivaciones de lxs participantxs, la definición de un objetivo común de trabajo del taller y el objetivo como profesional de quien imparte lo dirige, en este caso yo. En ese marco, generar en el grupo la motivación por crear conjuntamente, en un formato colaborativo cuyo horizonte era reconstruir partes o fragmentos de la memoria poblacional de El Polígono, fue el primer desafío: ¿cómo reconstruir estos fragmentos con las participantes del taller?

Para esto, durante un tiempo aproximado de dos meses, realizamos revisiones más o menos sistemáticas de materiales referidos a la población, fotografías, recolección de testimonios de lxs vecinxs, de obras de teatro, entre otras. Sin duda que en el proceso se generaron aportes y tensiones en el trabajo grupal, pero finalmente se concluyó en la conformación de un grupo consolidado que,

como tal, definió el objetivo del trabajo que realizaría el taller e inició la preparación de la obra que materializaría esta búsqueda inicial bajo mi acompañamiento y dirección. Por acompañamiento quiero decir motivar la participación, contener las diferencias, abrir espacios de diálogo, entre otros aspectos. Por dirección, mostrar las alternativas de trabajo, las ventajas o desventajas de cada opción, entregar elementos de técnicas teatrales para, una vez concluida la investigación, idear una obra. Pienso que es importante atender este tipo de trabajo desde una perspectiva de acompañamiento y guía genuina. En ese sentido, por supuesto, el haber pasado por una Escuela de Teatro permite conocer técnicas y herramientas propias del mundo de la actuación que deben ser entregadas desde una posición lo más horizontal posible.

Desde mi perspectiva, hay dos ámbitos absolutamente trascendentes si se trata de dirigir, facilitar y realizar el rol docente dentro de cualquier iniciativa de curso o taller de teatro, ya sea con enfoque comunitario o desde una perspectiva de género o feminista. Primeramente, para liderar procesos grupales son un requisito la empatía y el respeto hacia las personas participantes. La relación se ha de establecer de forma horizontal, sin hacer ostentación de algún grado de conocimiento “superior” academicista. Es decir, tratar de ser lo menos directivos posibles, ya que la meta es que ellxs, como comunidad, puedan eventualmente, más adelante, seguir solxs con la iniciativa artística, teatral en este caso, misma que se transforma en una herramienta de cohesión social, aquí en un grupo de pobladoras. Lo anterior, en una sociedad tan fragmentada como la nuestra, resulta un desafío y una necesidad para contribuir al desarrollo sociopolítico de las comunidades. Es importante referir también que la o el profesional que realice una labor de este tipo debe conocer y respetar los códigos culturales del espacio en que va a desenvolverse y no tratar de imponer sus criterios valóricos personales: que escuche no solo con los oídos, sino también “con los ojos”.

Otro ámbito de suma importancia es ser muy rigurosos con el trabajo, tanto en el proceso de taller como en el resultado (función o funciones finales). Ello implica llegar a la hora, tener preparadas las sesiones, llevar los materiales asociados, cumplir lo que se dice que se va a hacer, siempre. Es decir, ser un profesional y una persona que genere confianza. La disciplina suele superar al talento: en el ámbito de las artes escénicas también se cumple la máxima de 90 % de trabajo y 10 % de talento. En resumen, el respeto y la empatía deben acompañarse de seriedad y rigurosidad profesional; solo eso genera confianza, respeto y, eventualmente, afecto por parte de las comunidades.

En cuanto a lo participativo, es relevante potenciar, fortalecer y agenciar a los grupos con los cuales trabajamos. Brindarles legitimidad y apoyo en la construcción de sus propios discursos y narrativas, evitando en lo posible imponer algún tipo de proselitismo. No es respetuoso tratar de persuadir a las personas asistentes sobre nuestras posturas políticas, lo cual no quiere decir que no se pueda enunciar las posiciones que sostenemos desde la transparencia y la confianza. El rol de facilitador y/o dirección, querámoslo o no, encierra o se vislumbra con cierto grado de autoridad, por lo que al estar en esa posición de poder (epistemológica, al menos) frente a las y los participantes, no corresponde ese tipo de acciones o conductas que los presionan y, eventualmente, los inhiben.

El rol docente liberador debe, desde mi perspectiva, simplemente enseñar a pensar, proponer desafíos y conflictos cognitivos, incentivar el pensamiento crítico, reflexivo y creativo-propositivo. Lo demás obedece a militancias políticas pertinentes a otros espacios. El propósito es sugerir y motivar el empoderamiento de las actoras y los actores sociales, permitir y fortalecer la

aparición, idealmente, de nuevas voces y liderazgos. En este sentido, sugiero que la primera muestra final del taller sea encabezada por la o el profesional facilitador, pero que, a su vez, se estimule la gestión, por parte del grupo, de más muestras en otros espacios comunitarios, territoriales o institucionales.

En coherencia con lo anterior, la persona que guía debe cerciorarse de dar cabida a todas las voces de lxs participantes, de la manera más equitativa posible y de acuerdo con sus propias necesidades e intereses, atendiendo también a las distintas diversidades existentes, dignificando y visibilizando la cultura popular y sus distintas microrrealidades. Asimismo, debe instar a las y los participantes a incidir en la selección del montaje a trabajar.

Otro aspecto relevante a destacar es que tanto el proceso del taller (es decir, las clases), así como el resultado final (la o las funciones), son igualmente relevantes. Los talleres de teatro, así como la disciplina teatral, prosiguen en sí mismos la finalidad de la representación frente a un público. Este es su leitmotiv y, cuando los montajes están bien realizados (es decir, bajo la lógica del rigor y el amor), sin duda la función reporta beneficios a las y los participantes. Estos se sienten validadxs socialmente, satisfechos con su esfuerzo y con el trabajo empeñado. De esta manera se potencia la sensación de capacidad y logro, además de reportarles un lindo recuerdo para sus vidas.

En la experiencia con las pobladoras de El Polígono y de acuerdo con los resultados obtenidos, se pudieron apreciar los lazos de confianza generados, el grado de compromiso con el trabajo asumido y, por tanto, la sustentabilidad de llevar a cabo el objetivo definido y consensuado como taller de teatro.

En síntesis, y en los términos de la realización de un taller o curso, se sugiere, para su implementación, seguir los siguientes pasos metodológicos o acciones:

1. Realizar un diagnóstico del espacio y de las y los participantes. Conocer por qué llegaron ahí, quiénes son, qué buscan y qué esperan de ese espacio.
2. Co-construir con base en lo anterior los objetivos del taller, así como un marco normativo que regule las sesiones en pro del cuidado del mismo grupo. Idealmente se sugiere también señalar que como es teatro hay ciertas directrices en términos de lo ineludible del montaje final.
3. Ritualizar el espacio de la clase, dándole cabida a aspectos emocionales, al juego, la magia y la creatividad. De este modo, se sugiere realizar siempre ritos de inicio de las sesiones, así como de cierre.
4. Dar un espacio a las personas involucradas para reflexionar sobre cada sesión. Esto genera que los aprendizajes, conocimientos y procesos se asienten y asimilen de mejor modo. A su vez, permite ir observando y evaluando, como facilitadores, el proceso del taller.
5. Generar instancias-tiempos concertados para la realización/recepción de evaluaciones por parte de las personas participantes. Idealmente, como mínimo al inicio del taller (PRE), luego



dentro de la mitad del proceso (DUR), en el proceso de cierre (POS) y posterior a él (POS-POS).

6. Destacar enfáticamente los avances y aciertos de las personas participantes.
7. Generar instancias de muestras dramáticas clase a clase, en las cuales todxs pueden opinar sobre lo que se ha presentado. Ello insta a reflexionar sobre las prácticas y el ejercicio teatral.
8. Proponer siempre actividades que generen una atmósfera afectiva, respetuosa, para facilitar al máximo las potencialidades creativas y el goce de cada persona, recordando que el grupo en sí mismo debe jugar un rol de contención para cada integrante.
9. En la(s) función(es) final(es) dar regalitos de la suerte, llamados en el mundo del teatro “toi-toi”, a modo de cariño y energía positiva.

Por lo descrito, se puede deducir que esta fue una intervención que se adscribió al paradigma de la investigación-acción participativa, entendida como una estrategia de reflexión participativa, que incide en mejorar la autoconciencia sobre una determinada realidad social, por lo general microrrealidades.

## **Conclusiones**

Como se mencionó al principio, el presente registro buscó dar cuenta de una experiencia de teatro comunitaria vivenciada entre 2016 y 2018 y, con base en ella, responder y reflexionar sobre la pregunta de cuáles pueden ser las posibles contribuciones del teatro comunitario al fortalecimiento de la identidad social, el sentido de pertenencia y la agencia comunitaria. La respuesta pudo entreverse a lo largo de estas páginas. El teatro comunitario, al igual que las artes en general, contribuye a la generación de imaginarios simbólicos (representaciones sociales) que sostienen y proyectan identidades comunitarias, razón por la cual, en efecto, esta actividad fortalece las identidades de las comunidades abordadas mediante su visibilización, el registro físico y audiovisual, y la difusión de estos nuevos discursos y narrativas. Ello produce la creación de referentes simbólicos identitarios de comunidades subalternas.

La experiencia registrada estuvo situada bajo la perspectiva metodológica de la investigación-acción participativa propuesta por Fals Borda<sup>8</sup>. Este autor destaca que [...] el elemento epistemológico principal que fundamenta este paradigma en las investigaciones sociales en Latinoamérica es la ruptura de la tradicional relación de dominación-dependencia implicada en el binomio sujetx-objetx. Para el autor esta ruptura lleva a un nuevo tipo de sociedad, que sería una participativa, donde la relación fundamental sería sujeto-sujeto mediado por el proceso de comunicación (De Oliveira 287).

---

<sup>8</sup> Orlando Fals Borda (1925-2008) fue un sociólogo, investigador y escritor colombiano, conocido mundialmente por su propuesta en torno a la investigación-acción participativa.

Este enfoque es vinculable con la pedagogía crítica y emancipadora de bell hooks, para quien “[e]ducación es un acto político fundamental: aprender una revolución [...] [un acto contrahegemónico]” (*Teaching, 2*).

Para el teatro comunitario es menester fomentar la agenciación de las comunidades en lo relativo a sus narrativas e identidades, para que estas fluyan, se desarrollen, se proyecten y, eventualmente, se multipliquen. Nuestras sociedades latinoamericanas fueron construidas con base en la violencia, el genocidio y el dominio, y aquello, de algún modo, nos ha marcado territorialmente. Pero el dinamismo social es parte de la humanidad y nada permanece estático por mucho tiempo.

Apelo a perder el miedo a asir el arte con lo político, a comprender la imbricación de las distintas disciplinas y construir iniciativas que apelen a la participación activa y conjunta de distintas comunidades con menor acceso al arte. Apuesto, tal como lo hiciera Boal, a la disolución de la barrera divisoria entre audiencia y artistas, y a la comunión artística-comunitaria, que podría traducirse en una suerte de ritos transformadores a nivel personal, grupal y comunitario. Apelo a posicionarnos desde el sentipensar postulado por Fals Borda, reconociéndonos desde el diálogo y los afectos, “la escucha empática”. Apelo a la reparación social de las injusticias históricas cometidas en contra de distintos grupos sociales desde este campo interdisciplinario, en el que se mezcla el teatro, la psicología comunitaria y la pedagogía. El arte nos mantiene en equilibrio, paz, armonía y encuentro íntimo personal y comunitario. El arte es el alimento del alma y, por ello, es un cristizador de nuestras heridas y rabias. ¿Cuánto podríamos avanzar como sociedad si no nos desconectáramos con esta área invisible y su evidente potencialidad? Al igual que la educación, la salud y la vivienda, postulo a que la actividad artística se considere como un derecho humano, protegido y garantizado para todxs.



Fig. 8: Término de una función en el Teatro de la Casona Dubois, 2017. Elenco completo de aquel año. Jovita, en el costado izquierdo

## Referencias

- Araneda, Gabriel. Junta de Vecinos N° 5 de Quinta Normal: Población el Polígono. *Memorias de la Población Polígono*. Blog. 2009. Web. 13 abr. 2022. <http://memoriaspoligono.blogspot.com/>
- Batista, Teresa de Jesús. *Artivismo: Estrategias artísticas contemporáneas de resistencia cultural*. Oporto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2011. Web. Jun. 2022.
- Beasley, Chris y Juanita Elías. “Situating masculinities in global politics”. Second Oceanic Conference on International Studies, Universidad de Melbourne. 5-7 jul. 2006. Web. Mar. 2022. [https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/36063/1/hdl\\_36063.pdf](https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/36063/1/hdl_36063.pdf)
- Boal, Julián. “Por una historia política del teatro del oprimido”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 16 (2014): 41-79. Web. Abr. 2022.
- Crenshaw, Kimberle. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”. *Journal Article*, 43.6 (1991): 1241-1299. Web. 20 jul. 2022.
- Curiel, Ochy. “Prácticas transformadoras. Conferencia y debate El feminismo decolonial latinoamericano y caribeño. Aporte para las prácticas políticas transformadoras”. 7 nov. 2016. YouTube, cargado por CICODE UGR, 19 ene. 2017. [https://www.youtube.com/watch?v=B0vLLIncsG0&ab\\_channel=CICODEUGR](https://www.youtube.com/watch?v=B0vLLIncsG0&ab_channel=CICODEUGR)
- De Oliveira, Gustavo. “Investigación Acción Participativa: Una alternativa para la epistemología social en Latinoamérica”. *Revista de Investigación*, 39.86 (2015): 271-290. Web. 10 abr. 2022.
- Ducci, María Elena. “La ciudad Santiago”. Revista Eure (2000), documento de estudio del Diplomado de Postítulo en Psicología Ambiental Comunitaria, Universidad de Chile (2008). Web. 21 jul. 2022.
- Fiedler, Sergio. “Movimiento estudiantil y heteronormatividad: Divagaciones teóricas sobre la revuelta del 2011 desde los estudios queer”. *Punto Género*, 7 (2017). Web. Mar. 2022. doi: <https://doi.org/10.5354/0719-0417.2017.46224>
- Boal, Augusto – Schmilchuk, Graciela (traductora). *Teatro del Oprimido*. Fondo Editorial Casa de las Américas, [2018]. Web. 20 jul. 2022 <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/casa/20200419044829/Teatro-del-oprimido.pdf>
- Fromm, Erich. *Tener y ser*. PsiKolibro, [1976]. Web. 14 abr. 2022. <https://jesuitas.lat/uploads/tener-y-ser/ERICH%20FROMM%20-%201976%20-%20TENER%20Y%20SER.pdf>
- Herrerías, Enrique. “La tragedia y los orígenes del teatro político”. *Dialnet Teatro*, 10 (2008-2009). Web.
- hooks, bell. *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. Londres: Routledge, 1994. Impreso.
- hooks, bell. “Crítica cultural y transformación: Parte 1”. The Media Education Foundation, s.f. YouTube, cargado por FernSolerU, 11 jun. 2010. [https://www.youtube.com/watch?v=I1e4qYMT5D0&ab\\_channel=FernSolerU](https://www.youtube.com/watch?v=I1e4qYMT5D0&ab_channel=FernSolerU)
- Krause Jacob, Mariane. “Hacia una redefinición del concepto de comunidad”. *Revista de Psicología*, X. 2 (2001). Web. 14 abr. 2022.

- Lladó, Ana. *El teatro del oprimido como herramienta de intervención social: Aproximación teórica y propuesta práctica*. Tesis de Pregrado, Universitat de Les Iles Balears, 2016-2017. Web. Mar. 2022.  
[https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/3932/Llado\\_Ensenat\\_Ana.pdf?sequence=1](https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/3932/Llado_Ensenat_Ana.pdf?sequence=1)
- Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago: LOM, 2014. Impreso.
- McMillan, David W. y David Chavis. "Sense of community: A definition and Theory". *Journal of Community Psychology*, 14.1 (1986): 6-23. Web. 10 abr. 2022.
- Millet, Kate. "El amor ha sido el opio de las mujeres". *El País*. 21 may. 1984. Web. Mar. 2022.  
[https://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html)
- Montanaro, Ana. *Herencias genealógicas del feminismo decolonial en América Latina: Hacia la construcción de un tercer feminismo*. Tesis de Maestría, Universidad Carlos III, 2016. Web. Mar. 2022.  
[https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/23281/TFM\\_MEADH\\_Ana\\_Montanaro\\_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/23281/TFM_MEADH_Ana_Montanaro_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Montero, Maritza. *Introducción a la Psicología Comunitaria, Capítulo 1: Origen y desarrollo de la psicología comunitaria*. Santiago: Universidad de Chile, 2004. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. J. M. Garrido, trad. Santiago: LOM, Universidad Arcis, 2000. Impreso.
- Paredes Carvajal, Julieta. "Charla pública con Julieta Paredes, hermana indígena aymara de Bolivia". Feminismo Comunitario. YouTube, cargado por Autogestival, 2016.
- Pisano, Margarita. *El triunfo de la masculinidad*. Santiago: Surada, [2001]. Web. May. 2022.  
<http://www.mpisano.cl/psn/wp-content/uploads/2012/03/triunfma.pdf>
- Segato, Rita. "Entrevista por motivo de la presentación del libro 'La guerra contra las mujeres'". Agenda Patriarcal. YouTube, cargado por Círculo de Bellas Artes, 11 may. 2017.  
[https://www.youtube.com/watch?v=wdc0YCwW3Yk&ab\\_channel=C%C3%ADrculodeBellasArtes](https://www.youtube.com/watch?v=wdc0YCwW3Yk&ab_channel=C%C3%ADrculodeBellasArtes)
- Proshansky, Harold H., Abbe K. Fabian, y Robert Kaminoff. *The People, Place and Space Reader: Section 3 Place and Identity. 12 Place-identity: Physical World Socialization of the Self (1983)*. Nueva York: Routledge, 2014. Impreso.
- Proshansky, Harold H. y Abbe K. Fabián. *Spaces for Children, The built environment and child development. Chapter 2 The Development of Place Identity in the Child*. USA: Edited by Carol Simon Weinstein and Thomas G. David, 1987. Impreso.
- Turner, John y J. Reynolds, Katherine. "The social identity perspective in intergroup relations: Theories, themes, and controversies". *Blackwell Handbook of Social Psychology: Intergroup Processes*. Rupert Brown y Samuel L. Gaertner (eds.). Malden: Blackwell, 2001. 133-152. Impreso.

---

Recibido: 16 de Abril de 2022

Aceptado: 6 de Junio de 2022