

## En la guarida de los tigres

*Georgina Ravasi<sup>1</sup>*

### Escena 1. El castillo ambulante

La cita es en un departamento del barrio de Alta Córdoba. El búnker de los cuatro Tres Tigres Teatro está poblado de escenografía, utilería, libros, carpetas, archivos, todo dispuesto con el mismo cuidado amoroso con el que montan sus espectáculos. Este espacio de cincuenta metros cuadrados alberga veintitrés años de sostenido trabajo colectivo. Ya son las siete de una tarde de otoño, sin embargo el traquetear del ventilador es la cortina musical necesaria. Pero ni el calor pegajoso del nuevo clima subtropical cordobés puede con la frescura de este equipo. Llevan a cuestas ya un largo camino, arremetiendo contra vientos y molinos en la tarea ancestral de salir al encuentro de su público.

Todos están presentes desde temprano. Pero calibran con maestría su aparición a escena. Uno a uno, los integrantes, “los tigres”, van apareciendo de piezas contiguas. “La Nella” (María Nella Ferrez) abre el telón: “este espacio es de todo: a veces reunión, a veces ensayo, a veces taller, a veces venir y entrar a sacar y poner material de las obras”. Delia Perotti y Carolina Vaca Narvaña toman la posta en contrapunto: “Con esta característica de las obras que no caducan...”, comienza Delia. “...que no se bajan. Vamos acumulando material, pero todas las obras salen”, continúa “La Caro”.

---

<sup>1</sup> Es Lic. en Letras Modernas de la UNC, profesora adscripta en la cátedra Enseñanza de la Literatura (UNC) y de Lengua y Literatura en el nivel medio. Trabaja en la producción de espectáculos teatrales en diversas agrupaciones de la ciudad de Córdoba.

En las piezas reposan metódicamente ordenadas las valijas de cada una de las obras, prontas a salir al encuentro con su público. Las paredes están tapizadas de cartelera que dan cuenta de la multiplicidad de lenguajes y espacios que conviven en el quehacer de este grupo. El teatro, la música, los títeres, el *clown*, la murga entretienen las obras con las que recorren festivales, teatros, plazas, museos, escuelas, de la capital y del interior, y de norte a sur. Coronando el empapelado, un afiche de la primera presentación en 1995 que dio nombre al grupo: *Tres tigres nada tristes*. Desde entonces, el grupo lleva en su haber más de veinte obras, muchas de las cuales aún presentan “a pedido del público”. Tal es el caso de obras como *Serenatas con sanata* (2001) o *Los Sueños de Trucas* (2003), que continúan convocando espectadores de aquí y allá. “Lo que proponen no queda caduco y tampoco ocurre que a nosotros no nos cierren. Cuando uno ya no encuentra el placer de hacerlo, ya está, se baja”, explica Nella.

A continuación, hace su aparición el cuarto integrante, Jorge “Pico” Fernández. Se completa el círculo con los cuatro teatristas, entrevistadora y ventilador congregados alrededor de la mesa central del departamento. La conversación se despliega con elegancia felina, en un diálogo de miradas expresivas y cómplices, como solo los teatreros saben portar. Si de algo estaba segura en ese momento, era de que jamás me atrevería a jugar un partido de truco contra semejante equipazo.

Ya presentados todos los personajes, los teatristas proponen un entreacto para brindar. A fin de cuentas, si algo buscamos en el teatro es celebrar la reunión al calor de la palabra.

## **Escena 2. Donde nace una obra**

La charla ha derivado a las tácticas de almacenamiento de escenografías y archivos que, a la par de su trayectoria, no paran de engordar. Acaban de estrenar en abril el espectáculo *Libros en la mira* y ya están listos para salir de gira. Su fuente

de combustión nunca cesa: el deseo imperioso de decir desde un hacer con el que contagiar al público.

Había una inquietud que los venía movilizándolo desde el 2013, pero que se tornó una necesidad ante la nueva coyuntura nacional. Ante políticas incendiarias de la cultura, los cuatro teatristas salen a la defensa de otro emblema de la identidad de los pueblos: el libro. “Es una obra que habla sobre los libros prohibidos durante la última dictadura, pero también sobre las prohibiciones, sobre la quema, sobre la repercusión que ha tenido el libro, su contenido, las personas que lo escriben a lo largo de la historia” señala “La Caro”. Otros proyectos de obra quedaron en el tintero para ceder lugar a este que, en sus palabras, “nos movilizaba por todos lados”.

**Carolina:** Aunque pareciera increíble, otra vez se empiezan a cerrar bibliotecas, se empiezan a tirar libros, a dejarlos quietos y empolvándose en lugares. Cierran editoriales, el plan de lectura, seleccionan autores. Clasifican libros según supuesta pertenencia partidaria. Modifican manuales alterando la Historia.

**Nella:** Y empiezan a pasar cosas...

**Delia:** Cosas que nosotros las habíamos leído como que habían pasado y vemos como noticia que vuelve a pasar.

**Nella:** Hemos hecho todo un trabajo de investigación, de recopilación, de lectura, de lo que significan los libros. De lo que a nivel mundial ha significado. Qué es leer, qué significa, para qué nos sirve, qué es la literatura en sí, qué nos significa a nosotros. Y a nivel de identidad de cada pueblo, los libros, las producciones, las editoriales, el escribir un libro...

Entonces hicimos toda la recopilación y la lectura de los libros prohibidos, no solamente para niños, sino también para adolescentes, de todo. Libros que van desde las ciencias a la literatura, y no solo a nivel nacional, sino mundial también (Vaca Narvaja, Ferrez y Perotti).

Esta búsqueda convocó a los cuatro a escena, aunados en el lenguaje del clown. Para asumir la mirada externa de la dirección, llamaron entonces a Julieta

Daga, con quien habían compartido ya varias quijotadas.

La máscara del payaso les ofreció la posibilidad de un distanciamiento humorístico desde donde habilitar un posicionamiento crítico. En palabras de Caro, con el clown “vos podés abordar una temática difícil, como esta, con ese humor particular que tienen los payasos, desde cada uno de nuestros payasos y poder decir las cosas que queremos decir”. El grupo describe cómo cada clown se compone sobre la particularidad de cada integrante:

**Nella:** Lo que tiene el clown (que es el porqué lo elegimos también en 2004 para hacer “Listo pa’ sembrar”) es que nos podemos reír de lo más cruel, tomar lo más cruel y, a la vez, ser lo más vulnerable y lo más ingenuo. Nos permite profundizar en nuestra humanidad. Y eso te lo habilita el tener una máscara como la nariz. Y al público lo lleva por lugares que pueden ir de lo más desopilante a lo más emocional.

Entonces ese juego es muy interesante para nosotros, en función de poder trabajar esta temática que nos parece terriblemente cruel, a nivel de sociedad. Y plantear así lo que nosotros como sociedad sostenemos. Porque en la obra hay toda una mirada de “nosotros somos responsables”.

**Delia:** ¿Qué es lo que como sociedad estamos permitiendo?

**Nella:** ¿Qué permitimos y qué no permitimos como sociedad? ¿Y qué hacemos con esto y qué no hacemos?

**Pico:** El payaso como un animal lúdico te permite entrar en muchos roles y salir. Entonces con el clown podíamos también desarticular determinadas cosas que queríamos tratar y que sino quedábamos al borde de una cosa más dura o más rígida (Ferrez, Vaca Narvaja, Perotti y Fernández).

De pronto, la escena se interrumpe con la chicharra de un teléfono. Es Laura Ferro, integrante del colectivo cordobés Señores Niños ¡Al Teatro! del que también forman parte los Tres Tigres y el grupo Ulularia Teatro. Están por largar la próxima edición de un festival internacional que este colectivo sostiene desde hace dieciocho años en salas y espacios no convencionales de toda la provincia. Este año,

han trazado un itinerario por toda la región para convidar con propuestas de compañeros locales, de Entre Ríos, de Bolivia y de España.

### Escena 3. De los cuerpos del libro

La charla vuelve sobre los rieles de *Libros en la mira*, donde se teatraliza el reencuentro de dos grandes hogares de la cultura; el libro y el teatro. Los cuatro mosqueteros salen a las tablas enfundando su nariz roja para revivir el gesto de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury: estos *clowns* vienen a ponerle el cuerpo a los libros cuando su contextura de papel está proscripta.

“Hay un juego en la obra que habla de que el libro es un cuerpo. El cuerpo tiene sensaciones y a la vez es palpable. Hay toda una cosa que tiene que ver con esto. Que te genera emoción, que te genera sensaciones. Todos los sentidos confluyen en el cuerpo”, refiere Nella, a lo que Delia completa: “Te genera olores, texturas, imágenes. Así no sean ilustrados, el tenerlo con vos, es un transbordador”. Si el teatro se sostiene como el arte vivo de cuerpo presente, los teatreros encuentran en el cuerpo del libro una dimensión sensorial cargada de teatralidad.

**Pico:** [ambos funcionan] como vehículo democratizador, en el buen sentido de la palabra “cultura”, y no han sido sustituidos. Cuando decimos que el teatro es una experiencia única y que no la podemos sustituir por ver una obra por video, es porque lo que experimentás solo se produce ahí. Con el libro objeto pasa lo mismo. (...) Hay una relación personal que cada uno la vive a su manera y de acuerdo a lo que ve, a lo que lee que es insustituible en ese sentido.

**Delia:** E igual que la obra de teatro, cada vez que lo leés, te genera distintas cosas. No es que lo leí una vez y ya está.

**Nella:** Y a la vez, a cada persona le dispara cosas distintas. La pluralidad de sentidos, la diversidad de lecturas que te puede generar un libro, es lo mismo que pasa con el teatro, que es también a lo que uno apela. Entonces es cosa de la imaginación.

**Delia:** La imaginación al poder (Fernández, Perotti y Ferrez).

Los libros pueblan la obra desde muchos lugares. Hay libros que la movilizan desde las bases. Es el caso de *Fahrenheit 451*, pero también de *La torre de cubos*<sup>2</sup> de Laura Devetach, a partir del cual se concibió la escenografía como un cubo en el cual sucede toda la obra. Otro relato del que se desprende una imagen clave de la obra es *El gigante Amapolas*, de Juan Bautista Alberdi, a partir del que se articula el trabajo con objetos:

**Nella:** Y en esta práctica entran en juego un montón de cosas. El gigante significa muchas cosas. Esa cosa que está tan grande y que no se toca. Y también este gigante que lo hacemos vivir nosotros, de cómo nosotros le damos vida y cómo le dejamos de dar vida. Entonces también el títere, qué significa. Si yo le doy vida, vive. Y si yo le dejo de dar vida, no vive. Entonces también era todo un símbolo y una carga que tenía que ver con todo esto, que tiene que ver también con la censura, con la mirada, con la persecución, ¿no?

Y el rol de nosotros, como sociedad, la gran contradicción de nosotros mismos que estamos manteniendo a ese gigante. Y a la vez nosotros podemos dejar de darle el poder para que no nos siga sometiendo. Entonces está el muñeco gigante que es un títere (Ferrez).

Otro libro de cabecera fue *Libros que muerden. Literatura infantil y juvenil censurada durante la última dictadura cívico-militar 1976 - 1983* de Gabriela Pescevi, que fue el disparador de lectura de otros libros, pero también los llevó a poner el ojo en el lugar donde se anidan estos preciados objetos. Los personajes de la obra son payasos constructores de libros en la Editorial Taller Libros Libres.

---

<sup>2</sup> Libro de cuentos que incluye un relato homónimo en el que una niña juega con cubos de colores e ingresa en un universo maravilloso. Esta obra fue prohibida por decreto nacional en 1979, entre otras razones, por contener “graves falencias tales como simbología confusa, cuestionamientos ideológico-sociales, objetivos no adecuados al hecho estético, ilimitada fantasía, carencia de estímulos espirituales y trascendentes” (REF).

Pero los clowns-libros no solo ponen en juego al objeto libro. En la búsqueda de revivir en la escena relatos significativos de la cultura, una voz ineludible fue la de los testimonios. Un gran disparador fue el documental *La casa de los libros perdidos* (producción de la Prosecretaría de Comunicación Institucional de la UNC), o los registros que encontraron en la biblioteca de Villa María: “si vas a la parte de atrás, en el piso hay inscripciones que son de maestros o de gente que decía cómo resguardaba sus libros durante la dictadura. Esta cuestión del transmitirlos oralmente, de copiarlos a mano... Así como algunos los guardaban en un pozo, libros que se encuentran y que se saben que son eso: tesoros. El tesoro de la palabra...” (Ferrez).

En este itinerario en el que fueron trazando relatos, ficciones y testimonios, la aventura lectora los fue llevando a otras situaciones en todo el mundo, donde han ocurrido y ocurren prácticas similares. “Vive pasando. Permanentemente pasa”, denuncia Nella.

**Nella:** [quemar libros] Es como quemar la identidad. Son escrituras que tienen que ver con miradas. Vos te ponés a ver los libros que fueron quemados o prohibidos, y hay cosas que no podés creer. Que es porque están hablando, por ejemplo, de la pobreza. Y porque presentan una mirada de la realidad que tiene que ver con una identidad. (...) con la memoria, con las miradas de las cosas de diferentes maneras. Quebrar esta cuestión de entrar en mundos diferentes, como dice en *Fahrenheit 451*, ¿no? Y *La torre de cubos* dice exactamente lo mismo. Vos entrás en un mundo donde nadie puede limitarte, a no ser que no tengas eso que te genere. Igualmente no te van a cercenar la imaginación. Pero sí te van a callar a un gran sector de la sociedad. (...) Entonces mientras tengas la imaginación en silencio, te la pueden tapar con “un gigante” (Ferrez).

A esta altura de la entrevista, la dinámica de la conversación adquiere una dimensión coreográfica. El *Festival Señores Niños ¡Al Teatro!* ya está en puerta y hace su segundo llamado. Esta vez no es desde el timbre telefónico, sino del reloj

que llama a dos de los tigres a alistarse: tienen cita en un programa televisivo para presentar el evento. Las sillas se ocupan y desocupan alternadamente, siempre cuidando de sostener la cuidada distribución de personajes en torno de la mesa.

#### **Escena 4. El público como polisemia**

Hablar del proceso de producción de la obra implica necesariamente para este grupo manifestarse sobre los territorios y los públicos a los que apuntan. Nutridos de relatos sociales y testimonios, estos teatristas viajeros salen a montar la escena allí donde se encuentra el pueblo al que se dirigen.

**Caro:** Siempre estamos yendo a lugares donde generalmente llegan propuestas muy espaciadamente, si es que llegan. Viajamos mucho. Nos encanta andar por ruta, por el interior. Llegar a escuelas rurales. A las plazas. Pocas veces nos ponemos en sala.

**Nella:** Y el teatro sigue siendo un hecho único e irrepetible en ese momento. Y es generador de algo. Y es movilizador. Ya desde el hecho de que vamos a los lugares. Al llegar a un lugar y armar el espacio para que sea un espacio de ficción y de juego, ya estás generando una expectativa y una comunicación con el público que está pasando y viendo cómo lo armamos. Y después, que ese público esté ahí y entre en la convención de lo que es el juego del teatro. Y a esto, no hay internet ni digitalización que pueda reemplazarlo. Es el hecho de estar las dos partes juntas en un mismo evento en donde se retroalimentan. Entonces esa es la particularidad por la que uno sigue eligiendo hacer teatro.

**Delia:** La comunicación en vivo tiene un valor que no lo da la pantalla.

**Nella:** Por más que vayas a un lugar que esté súper informatizado, tanto como niños, adultos o jóvenes, vos les plantás una obra de teatro en el medio de su espacio y la gente está ahí. De igual forma, los libros; si vos los ponés en un comedor y los hacés ver, que lo hojeen, que lo toquen, ya genera mundos. Ya genera cosas. Entonces el teatro, esa magia, la sigue teniendo. Y al final de la humanidad, la va a seguir teniendo (Vaca Narvaja, Perotti, Ferrez).

Los tigres relatan cómo este posicionamiento plantea un lugar de resistencia



en muchos planos. Forjadores del trabajo colectivo y del encuentro de diversidades y particularidades en la reunión que convida el teatro, el grupo debe posicionarse contra diversos encasillamientos del medio. Por caso, la asimilación del término “todo público” como teatro (solo) “para niños”.

**Nella:** [Nuestro espectáculo] está pensado en relación a que nosotros vamos a diferentes lugares. Si vas a una plaza, tenés un abuelo, un joven adolescente, una señora con un niño, tenés veinte niños y tenés diez abuelos. Y quince adolescentes.

**Pico:** Y más lejos, un hombre parado con una bicicleta.

**Nella:** Y vos querés que todos estén viendo la obra. Entonces dentro de esto hay líneas de trabajo en las que un adulto va a captar una línea de lectura, y otro va a captar otra línea. (Ferrez y Fernández).

De cara a esta apuesta, el grupo se vale de referencias que no necesariamente van a ser reconocidas por todos. Referirse a Ray Bradbury en una obra posiblemente plantee una intriga a una parte de su público, y por causas no necesariamente generacionales. Apoyados en esta mirada crítica cargada de muchos kilómetros andados, sopesan la multiplicidad de diferencias que atraviesan los distintos territorios que recorren. Señalan cómo las dificultades en el acceso a la cultura presentan una cara diferente en espacios rurales y urbanos, sin ser menor en los segundos, a pesar de las posibilidades que la ciudad ofrece.

**Nella:** Uno se encuentra, en teoría, con un público que tiene más dinámica de tener cosas. Que no significa que tengan acceso a la cultura, o que son consumidores de cultura o de teatro específicamente. No es lo mismo. Y en eso te das cuenta: son consumidores de cosas, porque tienen los recursos y el acceso material, pero desde una dinámica de aturdimiento donde se instala el relato de “ya lo vi todo, esto ya lo vi”. (...) Entonces nuestra obstinación va por romper estos cercos para que puedan entrar en el juego (Fernández).

El “todo público” de los tigres apela a una inclusión en todos los aspectos que atraviesan la población que conforma su público, sean generacionales, territoriales, de clase e incluso idiomático. Recuerdan la grata experiencia de haberse presentado ante público no hispanohablante y descubrir cómo incluso ese condimento no implicó una barrera para que los espectadores se sumaran al juego.

Salir al encuentro de todo público en todos los espacios, es la consigna. Y en este camino, desacralizar la institucionalización del evento teatral como asistencia a una sala. Y devolverle entonces su ancestral sentido de reunión poética y política: “Nosotros intencionalmente trabajamos con todo el público que se pueda. Pero trabajamos mucho con públicos que no son habitués del teatro. Que no se movilizan con la voluntad de ir a ver obras de teatro. (...) Cómo desmitificar esto de los actores en su espacio”, explica Pico. A lo que Nella remata: “Nosotros hacemos teatro. Ni teatro infantil, ni teatro para adultos. Teatro. Para todos. Para todo público”.

### **Escena 5. Un cierre con doble apertura**

La apertura a lo colectivo es una apuesta que el grupo sostiene en todos sus planos: en la dinámica de encuentro entre teatristas y público, en propuestas de aperturas de los proyectos internos del grupo, pero también en la participación de propuestas colectivas, como es el caso de las Mediasnoches Payasas, o el colectivo del Señores Niños.... Pero los tigres destacan que hay espacios, no solo del ámbito teatral, sino también de los espacios sociales, como el Movimiento Campesino, que les sigue interesando mantener, y desde donde seguir trabajando y seguir apostando a una cuestión colectiva.

**Nella:** Hay un reconocimiento en el circuito de nuestro trabajo, que creo que tiene que ver con los años, con la persistencia de una forma de trabajo, de una mirada. Para nosotros ha sido muy interesante y enriquecedor trabajar con otros compañeros. Y no solo dentro del circuito teatral, sino también del circuito de la

música, con la murga (Ferrez).

Pico señala que la apertura hacia afuera implica, por otro lado, un trabajo de involucramiento en luchas específicas en el plano de políticas públicas. De tratar, por ejemplo, que algunas cosas permanezcan más allá de los cambios de gobierno. A lo que Nella destaca la importancia de mantener la mirada atenta a lo que sucede en su entorno, abrirse a otros lugares y a otro tipo de relaciones con otros sectores y circuitos de los que no participen habitualmente. “Porque somos parte. Y es también una forma de plantar bandera. De decir ‘esto también existe’. Y está bueno porque a lo mejor hay alguien que descubre en esto algo de su interés” (Ferrez).

**Nella:** Vivimos trabajando con otra gente porque nos parece que es muy enriquecedor. A nosotros nos replantea cosas, internamente. Para fuera. Cómo nos posicionamos. Qué hablamos. Cómo discutimos nosotros entre nosotros. Cómo son las miradas. Esta cuestión del tener también las miradas de otros. Y el ver qué está sucediendo. Y cuando vos trabajás, cuando creás una obra con otra gente, te das cuenta realmente cómo es. Estás ahí adentro. Entonces en lo que es la producción del festival también pasa eso. Si bien somos dos grupos, somos todos individuos, con miradas particulares. Y eso nos genera relacionarnos con otros que tienen otras cosas. (...) Es un deseo de base, de convidar, de decir “yo quiero que a esta obra la vean”. “Y quiero que esta gente vaya y conozca el lugar y que en el lugar vean su laburo”. Eso es lo más genuino. Y eso nos significa charlar, ver cómo lo hacen, qué les pasó en el viaje, y qué les pasó cuando fueron a ver una función y cuando los llevamos a dar una... Esto que tiene que ver con la vida, con la vivencia. Lo más genuino tiene que ver con el festival y con el unirnos como colectivo en el Señores Niños.

Esta huella colectiva de los tigres se sostiene en su discurso como un posicionamiento político, estético y filosófico que define su propia identidad grupal:

**Caro:** Tenemos una diversidad. Las obras también surgen de las

necesidades de cada integrante del grupo. De hacer música, de hacer títeres, de hacer narración, de hacer lo que sea. Son espacios permitidos. Nosotros siempre trabajamos con todo el grupo. A su vez, el trabajar en algunas puestas de a dos en escena habilita ciertas formas de trabajo. Por ejemplo, permite que en el mismo mes salga un equipo para acá, otro equipo para allá. Y a la vez, cada uno de nosotros podemos crecer en búsquedas que nos interesan de manera particular (...).

**Nella:** Es parte de la dinámica que hemos encontrado para mantenernos en el tiempo y seguir apostándole a esto. Siempre somos los cuatro, tanto en las decisiones de las funciones, y también en lo económico, donde funcionamos de manera cooperativa. Siempre, ya sea para grabar un cd, o para hacer una obra nueva de a dos, o de a tres, o de a cuatro, en los proyectos, en la producción, siempre estamos los cuatro. Cada uno cumple un rol, una función para que eso sea viable. Entonces las decisiones las tomamos siempre en conjunto, lo que genera que estemos los cuatro permanentemente trabajando.

**Caro:** Y procuramos también que haya un reconocimiento de esas cosas no visibles y que significan muchas horas de trabajo, mucha cabeza y mucho cuerpo (Vaca Narvaja, Ferrez).

Describir su concepción de teatro implica para los tigres atender también a los mecanismos y políticas a partir de los cuales encarar este quehacer como fuente laboral que respete por igual los intereses y particularidades de sus integrantes:

**Nella:** Es una forma de subsistir. Desde lo político. El seguir haciendo teatro, cueste lo que cueste, en la sociedad que tenemos, con todos los cambios y las idas y venidas que tenemos. Con todas las imposibilidades. Es una forma de resistencia. Es una forma de plantarse y decir “no todo es lo que se dice”.

A su vez, en las obras nos posicionamos en un lugar políticamente. Hablando de una concepción de lo político como algo constitutivo del ser humano, ¿no? (...) Y nosotros plantamos la semilla de que esto también es teatro (Ferrez).

Como broche a esta rememoración de sus aventuras, el grupo anuncia la pronta aparición de su libro, producto de la investigación “Buscando la poética de

Tres Tigres Teatro” en la que estuvieron acompañados por Gabriela Aguirre. Prometen que en esta publicación no van a perder su lenguaje coloquial, su humor. “Queremos que también esté nuestra forma de producción que es a partir de lo lúdico, del juego. Y, obviamente, desde lo afectivo... son muchos años y se entremezclan muchas cosas. Entonces quisimos que estuviera todo eso presente” (Ferrer).

Porque si de convivencias se trata, la del libro y el teatro da cuenta de una larga historia de mutuo sostén. Así como el teatro sale a ponerle el cuerpo a los libros cuando se tornan objetos perseguidos, el libro ofrece a las artes escénicas un resguardo de su propia condición efímera.

**Nella:** Hay una cosa que pasa mucho en el teatro. A no ser que haya alguien que escriba, este tipo de experiencias, y sobre todo las que tienen que ver con la creación colectiva, no quedan asentadas. Hay muy poco registro. Nosotros nos hemos movido muchos años en los movimientos de teatro popular, de teatro callejero. Y hay muy poco escrito de ese tipo de cosas. Entonces nos parece que está bueno dejarlo asentado. En algún momento a alguien le va a servir (Ferrer).

Con una trayectoria marcada más por el hacer que por la teoría, pero con claras convicciones que siempre han guiado sus prácticas, describen cómo el grupo volvió sobre sus pasos en esta investigación para armar el cuadro de métodos y concepciones que han ido entramando y aceitando a lo largo de su recorrido.

**Pico:** Uno no puede hablar por todo el teatro, pero el teatro que hacemos nosotros, y esto lo pudimos pasar en claro generando la investigación, escribiendo y debatiendo. Lo que nosotros hacemos tiene un fuerte basamento en una cuestión ideológica, filosófica y política. Que está todo mezclado en un hacer. Y eso se transluce luego en los temas que se tratan a la hora de generar espectáculos, en cómo nos organizamos colectivamente a nivel laboral. En cómo nos relacionamos con otros colegas y pares que trabajan con nosotros, cómo intentamos relacionarnos con el público y cómo hacemos circular esto que serían nuestros

productos en el marco de este sistema en el que vivimos.

Entonces cuando Nella dice “resistimos”, es porque nosotros en líneas generales con la realidad no estamos de acuerdo. Nos parece que hay muchas cosas para mejorar en el mundo.

Tenemos la posibilidad de decir, con nuestro trabajo. Poder decir estas cosas. Tenemos esa gran posibilidad (Fernández).

Una bocina anuncia el cierre del telón. El coche está en puerta para llevarse a parte del grupo al encuentro con sus compañeros del Señores Niños... Y mientras me despido, con la alteración emocional de un niño que acaba de visitar la guarida de sus venerados seres mitológicos, me quedo rumiando unas palabras del investigador teatral Jorge Dubatti. Del teatro como práctica que, resistiendo a los procesos de desterritorialización de la tendencia capitalista homogeneizadora, no se limita a la resistencia y la resiliencia sino que genera una transformación en su práctica poética y política localizada (2007: 198). Tres Tigres Teatro es sin duda un grupo que mantiene encendida la apuesta de un teatro que construye cartografías trazadas con tracción a aplausos y asombros. Un mapa territorial forjado en comunidad con los pares espectadores y hacedores, con los diversos lenguajes artísticos y con la vida.

### **Bibliografía consultada**

AAVV. (2006). Una torre de cubos para armar en libertad. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/17/6/la-torre-de-cubos.htm> [18/04/2018].

Fernández, Jorge; FERREZ, María Nella; Perotti, Delia y Vaca Narvaja, Carolina (2015). “Obras de teatro realizadas”. 17/04/2018. Disponible en: <http://trestigres.com.ar/curriculum/>

Dubatti, Jorge (2007). “Elogio del teatro” en *Filosofía del teatro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Atuel.