



Tipo de documento: Tesina de Grado de Trabajo Social

Título del documento: El arte como herramienta de transformación social mediante la experiencia del teatro comunitario y callejero

Autores (en el caso de tesis y directores):

Sabina Luccisano

Lourdes Martina Vigil

Carla Di Gregorio, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Trabajo Social 2020

Trabajo de Investigación Final / Tesina

“El arte como herramienta de transformación social mediante la experiencia del teatro comunitario y callejero”

Autoras:

- Luccisano, Sabina - DNI 40.014.942 (sabiluchi@gmail.com)
- Vigil, Lourdes Martina - DNI 40.129.081 (luchivig@gmail.com)

Tutora Temática: Di Gregorio, Carla.

Año de cursada del Seminario TIF/Tesina: 2021

Fecha de entrega: 02/11/2023

RESUMEN

La presente tesina propone analizar y describir cómo el teatro es una estrategia de intervención y herramienta para la transformación social. En un principio la intención de nuestra investigación fue, a partir de la experiencia de un grupo de teatro comunitario y callejero de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, indagar cómo mediante esta práctica artística se promueven sentidos de pertenencia en el grupo y en el barrio durante el contexto de aislamiento por Covid-19. Para dicho análisis nos propusimos identificar las percepciones y argumentos de lxs participantes acerca de las temáticas abordadas en sus obras; indagar y analizar la reconfiguración de la relaciones intergrupales de lxs integrantes; y analizar cómo influyó la reconfiguración del modo de circulación de las obras en la relación del teatro comunitario y callejero con lxs vecinxs del barrio. Por la realidad que atravesaba el grupo, la cual desconocíamos previo al momento de las entrevistas, la investigación se centró en cómo sus participantes resignifican el sentido de “lo comunitario” en tiempos de pandemia, buscando estrategias para sostener un grupo de teatro comunitario y callejero sin espacio público y sin obras.

Se plantea una investigación de enfoque cualitativo mediante la realización de entrevistas semi-estructuradas a 5 participantes del grupo y el análisis del material de sus obras, desde un enfoque holístico que nos permite explorar los aspectos no documentados que se dan en las relaciones sociales dentro del teatro y lo que conlleva el trabajo en torno a prácticas artísticas. Entendiendo que el potencial transformador del arte va desde niveles individuales, grupales y comunitarios, nos obliga a poner el cuerpo en acción junto a otrxs para conformar vínculos solidarios y posibilitar nuevas miradas. Proponemos está investigación como una invitación al estudio de la democratización de las prácticas artísticas, tomando a los sujetos destinatarios de las mismas como sujetos de derecho con capacidades de acceder, disfrutar y ser protagonistas de éstas.

Palabras claves: Arte - Teatro comunitario - Transformación social - Trabajo Social.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
Trabajo Social, Arte y Transformación Social	6
CAPÍTULO I:	9
Teatro Comunitario: ¿qué es y por qué adentrarnos en esta práctica artística?	9
Origen del Teatro Comunitario Argentino	9
Del grupo sobre (y con) el que realizamos la investigación	10
Características y fundamentos del teatro comunitario	12
Territorialidad del teatro comunitario	16
Espacio público en tiempos de pandemia	19
CAPÍTULO II	23
¿Se vio afectada la relación entre miembros del grupo debido a la pandemia?	23
El Grupo	23
El grupo a distancia	25
El grupo a través de la virtualidad	27
CAPÍTULO III	31
Luz, cámara, acción	31
El proceso artístico y la creación colectiva	31
Uso del cuerpo y la palabra	33
A través de la música	36
Tecnología y acceso a la propuesta artística	38
Deseo individual en la intervención colectiva	41
CAPÍTULO IV	42
La vuelta a las tablas	42
De la fusión a la institucionalización	42
Creación colectiva para ser grupo	47
CONCLUSIONES	51
Bibliografía	56

INTRODUCCIÓN

Trabajo Social, Arte y Transformación Social

En el presente trabajo nos proponemos dilucidar y analizar cómo el arte es una herramienta y un derecho para la transformación social. Para esto, nos centramos en la experiencia de un teatro comunitario y callejero ubicado en un barrio de la Ciudad de Buenos Aires, que permite evidenciar las transformaciones tanto a nivel individual como colectivo. Hemos decidido resguardar el nombre de dicho grupo de teatro debido a las cuestiones que serán desarrolladas en el presente trabajo. Asimismo, buscaremos ampliar la relación del arte como intervención para el Trabajo Social.

La pregunta que guió nuestra investigación fue:- ¿cómo el grupo de teatro comunitario y callejero fomenta la intervención comunitaria a partir de la resignificación del uso del espacio público en contexto de aislamiento por Covid-19?. Para dar respuesta a la misma, nos propusimos como objetivo general analizar cómo el grupo de teatro comunitario y callejero promueve sentidos de pertenencia en el grupo y en el barrio, mediante el arte como estrategia para repensar las problemáticas sociales que se manifiestan en el barrio, durante el contexto de aislamiento por Covid-19. A su vez, nos propusimos como objetivos específicos identificar las percepciones y argumentos de lxs participantes del grupo acerca de las problemáticas sociales abordadas a través de las obras en contexto de aislamiento por Covid-19; indagar y analizar la reconfiguración de las relaciones intragrupalas de lxs integrantes en contexto de aislamiento por Covid-19; y analizar cómo influyó la reconfiguración del modo de circulación de las obras, por el contexto de aislamiento por Covid-19, en la relación del teatro comunitario y callejero con lxs vecinxs del barrio en que se establecieron.

Hemos vivenciado a lo largo del proceso de desarrollo de esta tesina que el tema elegido es poco investigado en nuestra disciplina. Por ende decidimos adentrarnos en un estudio de tipo exploratorio, para avanzar en el conocimiento y alcanzar nuevos aspectos del mismo, y descriptivo, considerando la especificidad de las características del teatro comunitario y los perfiles de las personas y grupos, que se pueden someter a un posterior análisis. A partir de un diseño flexible de investigación -a diferencia de los diseños estructurados que proponen

un camino determinado a seguir estableciendo de forma predeterminada hipótesis y etapas o pasos- nos propusimos ir definiendo la idea sobre lo que pensamos que iba a suceder a medida que avanzamos con el análisis, ya que si bien nuestra investigación se orientó hacia lo sucedido durante el contexto de aislamiento por Covid-19, las observaciones fueron efectuadas durante el 2022, un momento bisagra donde el aislamiento fue más flexible y poco a poco se recuperaba el uso del espacio público en diversos ámbitos.

En términos generales, aquello que idealizamos poder cumplir durante el proceso de diseño, una vez finalizado no resultó como esperábamos por la realidad que atravesó al grupo, la cual recién conocimos una vez realizadas las entrevistas. Es decir, lo que nosotras creíamos que era vital y cuyo tema movilizó nuestro interés por la temática -la relación teatro comunitario y espacio público- durante la investigación quedó trunco pues ese tema no les interpela actualmente sino que buscan trabajar la grupalidad en pos de que no se fracture el grupo. Dadas las circunstancias, consideramos necesario focalizar nuestra investigación en cómo resignifican lo comunitario en tiempos de pandemia, buscando estrategias para sostener un grupo de teatro comunitario y callejero, sin espacio público y sin obras.

Se plantea una investigación de enfoque cualitativo, ya que se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento y comprensión detallada del significado de las acciones de las personas y su forma de atravesar la realidad. Trabajar desde este enfoque nos posibilita, mediante el razonamiento inductivo, introducirnos en las experiencias de lxs participantes y construir conocimiento siendo parte del fenómeno investigado.

Para la recolección de datos recabamos información mediante la realización de entrevistas semi-estructuradas a 5 integrantes del grupo de teatro comunitario y callejero, y analizamos el material de las obras, incluyendo el radio-teatro. En el anexo incluimos lo que fue la guía de entrevistas y la entrevista realizada a unx de lxs integrantes que utilizamos con mayor énfasis en nuestro trabajo. A su vez utilizamos la técnica de observación en los ensayos realizados entre marzo y junio del 2022, y su intervención en una muestra callejera. A partir de la recolección de estos datos buscamos obtener las perspectivas y puntos de vista de lxs participantes (emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos subjetivos), como así también nos resultó de interés las relaciones de lxs integrantes entre ellxs y para con el barrio. Asimismo, recurrir a la investigación cualitativa nos permite

trabajar desde un enfoque holístico, analizando los aspectos no documentados que se dan en las relaciones sociales dentro del teatro y lo que conlleva el trabajo en torno a prácticas artísticas.

En el Trabajo Social como profesión y disciplina han ido apareciendo diversas formas de intervención, atendiendo a los cambios sociales que nos acontecen. A partir de nuestra experiencia como estudiantes de Trabajo Social y nuestras prácticas cotidianas, nos preguntamos acerca de la potencialidad del arte para la construcción de nuevas relaciones sociales y la circulación de la acción, en términos colectivos. El arte ha tenido un papel preponderante en la expresión y el desarrollo de la integralidad tanto de lxs individu@s como de la sociedad, en tanto da cuenta y posee coherencia directa con el contexto social y político, por lo que puede ser utilizado como una herramienta de promoción de reflexión, análisis y desarrollo de lxs individu@s. En este sentido, la función del arte trasciende la barrera de lo estético y pasa a ser un canal de comunicación colectiva, al servicio de los grupos humanos.

El desarrollo de este trabajo también nos sirvió de estímulo para pensar de otra manera, para posicionarnos en otros puntos de vista como así también generar nuevos horizontes, recursos y servicios. En este sentido, entendemos que es necesario pensar nuestra intervención profesional desde una mirada holística, una posición metodológica y epistemológica que postula cómo los sistemas y sus propiedades deben ser analizados en su conjunto y no sólo a través de las partes que los componen (Di Gregorio y Dominguez, 2021). Desde la utilización de saberes de otras disciplinas podríamos complementar nuestra formación profesional en busca de intervenciones transformadoras, que trascienden la idea del trabajador social que evalúa carencias, para resaltar virtudes y fomentar el desarrollo integral de lxs sujetos. Siguiendo los aportes de Cebrián Lozano (2012, p. 99), *“para desarrollar nuestra propia capacidad creadora es necesario que nos demos cuenta de la importancia que tienen nuestras emociones y experiencias, que nos han ido modelando”*.

Si entendemos las necesidades insatisfechas más allá de las carencias materiales, podremos darle mayor relevancia a los factores culturales y subjetivos que son imprescindibles de abordar para potenciar un proceso de liberación y cambio integral en las personas. Siguiendo las ideas de Max Kneef, Elizalde y Hopemhayn (1993, p. 46) *“los satisfactores no son los bienes económicos disponibles sino que están referidos a todo aquello que, por*

representar formas de ser, tener, hacer y estar, contribuye a la realización de necesidades humanas”. De esta forma el arte en conjunción con el Trabajo Social contribuye a la búsqueda de nuevas formas de relación y expresión que permitan superar barreras y dificultades de diversos tipos, con el objetivo de promover el cambio, la cohesión y el desarrollo social. Así mismo, los autores nombrados coinciden en que las necesidades no son sólo carencias, sino simultáneamente potencialidades humanas individuales y colectivas. El arte desde lo colectivo trabaja en base a estas necesidades ya que genera mayores posibilidades de acción, fomenta la creatividad grupal y estimula a todo aquel que participa en la misma y de la misma. Por otro lado, colectivizar los problemas permite a lxs profesionales salir del asistencialismo y de la victimización de lxs usuarixs, al comprender que su experiencia vital se ubica en un contexto global, cultural, político y socioeconómico más amplio.

Anclado en un paradigma de derechos, las propuestas arte-transformadoras abogan por la expansión de derechos y la emancipación de lxs destinatarixs, contribuyendo a alterar la hegemonía dominante, poniendo de relieve la existencia de alternativas a través del arte. Se trata de propuestas artísticas, pedagógicas y de intervención social que buscan promover el acceso igualitario a la cultura y las artes, tanto en su consumo como en el derecho a ser protagonistas de esos hechos (Infantino, 2021). El potencial transformador del arte va desde los niveles individuales, grupales y comunitarios, trascendiendo el mero discurso, obligando a poner el cuerpo en acción junto a otrxs, para conformar vínculos solidarios, posibilitar nuevas miradas, canalizar deseos y necesidades, y transformar representaciones e imaginarios sociales. Transformar en este sentido no es sólo incluir, asistir, prevenir o contener. Es disputar cánones valorativos de arte para abrir espacios que promuevan y expandan la conquista de autonomía. Entendiendo al arte como un medio y fin en sí mismo, se interviene desde un paradigma democratizante que promueve el derecho a formarse y producir arte entre actores de diversos sectores, que de otro modo no acceden en igualdad de condiciones a esas posibilidades.

En primer lugar y a lo largo de este escrito trabajaremos qué es el Teatro comunitario, sus características y particularidades a partir de distintxs autores que se han especializado en la temática en pos de poder profundizar y dar a conocer está forma particular de hacer teatro. A su vez nos adentraremos en algunas cuestiones respecto a la territorialidad y el uso del

espacio público como estrategia de comunicación de las obras, y qué ocurrió con esto durante el contexto de aislamiento social y preventivo por COVID-19.

En un siguiente capítulo y en pos de entender qué ocurrió con el grupo en ese momento, ahondaremos en el análisis respecto a cómo se vio afectada por la pandemia las relaciones intragrupal de los miembros del grupo de teatro comunitario y callejero, y reflexionaremos acerca de lo que significa ser grupo a la distancia.

A continuación de esto analizaremos la dinámica grupal de los integrantes del teatro comunitario y callejero durante los años 2020 y 2021 con respecto al proceso artístico, creación colectiva y memoria colectiva de esta práctica teatral. Profundizaremos sobre las técnicas que han utilizado para mantener el vínculo, como así aquellas que refieren a lo artístico para poder comunicar y/o expresar sus deseos, miedos y demás en la formulación de sus obras.

Seguidamente reflexionaremos qué ha ocurrido con el grupo de teatro en el año 2021, donde hubo una mayor flexibilización del uso del espacio público y el grupo retomó los ensayos de forma presencial.

Por último, presentaremos reflexiones que han atravesado nuestro proceso de aprendizaje y escritura, sumado a ciertos interrogantes que creemos seguiremos buscando su resolución o seguiremos problematizando en el proceso de nuestras carreras como profesionales de trabajo social.

CAPÍTULO I:

Teatro Comunitario: ¿qué es y por qué adentrarnos en esta práctica artística?

En el siguiente capítulo nos proponemos desarrollar las características que hacen al teatro comunitario, así como las peculiaridades y tensiones que encontramos entre las definiciones teóricas de lxs distintxs autores que trabajan el tema, y la información obtenida a partir de las entrevistas y las observaciones de un grupo de teatro comunitario y callejero. Comprendiendo la complejidad y particularidades que hacen a este teatro, nos resulta fundamental retomar algunas cuestiones respecto a la territorialidad y el uso del espacio público de esta práctica teatral, teniendo en cuenta que durante el tiempo de nuestra investigación el espacio público como lugar de encuentro y aglomeración comenzó a ser vaciado, justamente porque la mayor parte de las medidas de contención de la enfermedad se enfocaron sobre la movilidad, el aislamiento y el distanciamiento de los cuerpos en el espacio físico (Decreto DNU 297 / 2020 - Aislamiento preventivo, social y obligatorio). Asimismo, retomaremos cuestiones acerca de la grupalidad y la individualidad que permite que esta práctica se diferencie de otras.

Origen del Teatro Comunitario Argentino

En Argentina, el Teatro Comunitario “nace” en 1983 cuando el Grupo de Teatro Catalinas Sur, compuesto por un grupo de padres y madres de la cooperativa de la escuela Della Penna del barrio Catalinas, quiso volver a realizar actividades comunitarias que fueron prohibidas por la dictadura cívico-militar de 1976 a 1983. En dicha búsqueda, le piden a Adhemar Bianchi, quien será su fundador y director -además de ser uno de los fundadores de la Red de Teatro Comunitario de Latinoamérica- llevar a cabo clases de teatro. Él acepta con la condición de que sean actividades que se den en la plaza del barrio y que permita la participación de lxs vecinxs. Así es que, mediante la organización de talleres de teatro, percusión, candombe y murga, (re) toman el espacio público como espacio de encuentro y celebración, y comienzan a trabajar con lxs vecinxs a través de la creación colectiva.

Inspirados en la experiencia comunitaria de Catalinas y la experiencia de Teatro Foro de Augusto Boal, en 1987 se crea Los Calandracas dirigido por Ricardo Talento, conocido

director y dramaturgo argentino, y en 1996 dicho grupo crea el Circuito Cultural Barracas. Tanto Bianchi como Talento habían transitado distintos espacios de prácticas teatrales como las que serán relatadas y explicitadas más adelante en nuestro trabajo.

Entre el 2001 y el 2002, conociendo la crisis que azotó a nuestro país y las consecuencias que hubo debido al aumento de la desocupación, hambre y violencia, surgieron nuevos actores sociales que volvieron a tomar la calle. Resultando así en el auge de varios Teatros Comunitarios a lo largo del país¹. Esto también debido al accionar de los grupos Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas de incentivar, transmitir y apoyar la proliferación de ésta práctica artística.

Del grupo sobre (y con) el que realizamos la investigación

El grupo de teatro comunitario y callejero sobre el cual hará foco esta investigación se originó en el año 2001 cuando tres directores y actores se proponen conformar un grupo de teatro callejero compuesto por personas de cualquier edad y sin requisitos de experiencia teatral previa, para construir una obra que narrase la historia de un barrio ubicado en Capital Federal a partir de la investigación conjunta. En ese mismo año se realizó la primera reunión en la cual participaron aproximadamente entre treinta y cincuenta personas de diferentes edades. Para lograr esto lo primero que hicieron fue pararse en una avenida del barrio con folletos y buscaron captar la atención de lxs vecinxs. En sus primeros años el grupo se juntaba en un espacio cultural recientemente inaugurado pero, a medida que el lugar crecía y se hacía más conocido, lxs participantes sentían que tenían menos espacio para desplazarse por lo que dejaron ese espacio cultural en busca de otros.

Al momento de realizar la investigación el grupo está compuesto por 20 personas de entre 18 a 80 años quienes son vecinxs de diferentes barrios de Capital Federal y Provincia de Buenos Aires. La composición del grupo se caracteriza por ser mayor la presencia de mujeres de más de 50 años, llamando nuestra atención la tan marcada diferencia en cuestión de género y etaria ya que, por un lado, sólo hay 4 varones y, por otro lado, sólo hay 2 adolescentes. No hay adultxs jóvenes sino que se da un salto generacional entre estxs y sus compañerxs. Más adelante, hablaremos sobre las características del grupo y las

¹ Por ejemplo: Kossa Nostra (Posadas, Misiones), Almamate (Flores), Villaurqueros (Villa Urquiza), Res o no Res (Mataderos), Los Pompapetriyos (Parque Patricios), Okupas del Andén (La Plata), entre otros.

relaciones que hay en el mismo. Sin embargo consideramos importante recalcar una cuestión que modificó la forma de relacionarse en el grupo, que fue la ausencia por aproximadamente 2 meses de su directora actual por una operación. Esta situación llevó a algunxs miembrxs a recordar cuando su anterior director dejó el grupo de teatro para irse a vivir a otra provincia.

Con respecto a los objetivos en sus espectáculos, que hacen también a los objetivos del grupo en sí, estos han recorrido dos ejes. El primer eje corresponde a la cuestión sobre quién realiza las obras y cómo las realiza, siendo vital que participen de eventos barriales comunitarios y enfatizando que la práctica de lo artístico es para todxs lxs que lo deseen, esto deviene en un efecto transformador del teatro comunitario en comparación al teatro tradicional (donde solo lxs actores tienen la capacidad/habilidad/talento para actuar). Todxs somos individuxs creativxs, solamente es necesario encontrar el contexto y el ámbito para desarrollar la imaginación, el juego y la creatividad. El otro eje es el teatral donde buscan, profundizando en la estética y técnica del teatro callejero y géneros populares, contar una historia sobre algún tema que les preocupa o interesa como comunidad a través del humor, movimientos grupales, acciones corales, música, textos recopilados, escritos y compuestos grupalmente.

Ante la emergencia del Covid-19 y el decreto de aislamiento preventivo, social y obligatorio (Decreto DNU 297 / 2020), la dinámica del grupo tuvo que ser modificada. Durante el 2020 sus ensayos fueron mediante Zoom, focalizados en clases de canto y realizando un video de radioteatro que se difundió en Youtube. Sin embargo, tras las aperturas y vuelta a la presencialidad en 2021 y 2022, los ensayos los realizan una vez por semana, los días sábados durante 2 horas, en un centro cultural. En estos, retoman su obra principal, la cual presenta la historia del barrio en el cual están insertos, siendo nosotras observadoras de los ensayos como así también de la muestra realizada en septiembre del 2022.

Ya sea para la creación del radioteatro o como lo fue en su momento la invención de sus anteriores obras, el proceso de creación colectiva partió de la puesta en común de diferentes temas de interés de lxs integrantes del grupo. Se buscó conocer, cuestionar y reconocerse como protagonistas como así también llegar a lxs vecinxs en un ámbito de vivencias compartidas recurriendo a anécdotas, fotos, documentos periodísticos, libros, entre otros.

Las obras creadas previo a la pandemia, es decir la mayoría de sus obras salvo el radioteatro, fueron diseñadas para espacios abiertos o cerrados considerando que deben de presentarse con dos frentes para que sean vistas por todxs. A diferencia del espacio escénico tradicional con un único frente, donde hay un escenario sobre el que se posicionan y actúan lxs actores mirando hacia el público pero estando por encima del mismo, los espectáculos de esta práctica se plantean de forma tal que el público pueda rodear al grupo y verlo desde distintas perspectivas. En palabras de unx de nuestrxs entrevistadxs: *“(…) Es otra sensación, a mi me gusta el escenario también pero en la calle estas en el mismo nivel con el público no está esa cosa del podio y puedes focalizar y tenes como más conexión con el público, lo tenes más cerca”*. Sostienen que, con la presentación en espacios públicos, se logra un doble propósito: la recuperación de la cultura en las calles como patrimonio común a todxs y el acercamiento al teatro por parte de personas que lo desconocen por la reproducción de la idea de que solo “lxs cultxs” están capacitados para apreciar y/o producir arte.

A continuación retomamos conceptos teóricos que hacen a esta práctica y que la diferencian de otras formas de teatro que también proponen una forma diferente de involucrarse y relacionarse entre integrantes y con el público.

Características y fundamentos del teatro comunitario

Para adentrarnos un poco más en lo que refiere a la percepción acerca de esta práctica teatral les hemos preguntado a algunxs de lxs integrantes del grupo de teatro por qué creen que es “comunitario” y estas fueron sus respuestas:

“La definición es que es para todos, gratuito, que se yo. Para mi es más que nada poder venir a disfrutar, porque capaz en un espacio privado que pagas, aca pagas el espacio a la profesora de canto pero es otro tema, no es que pagamos clases de un profesor de teatro.

Que sea comunitario es que cada uno aporta lo que tiene, lo que puede (…)”

Entrevistadx E

“(…) poder integrar a la comunidad sin que paguen ni que sean profesionales porque antes había más que nada el concepto de enseñar teatro. Yo no tengo ganas de que me enseñen

teatro, yo voy a actuar; no a que me enseñes actuación. El concepto es otro, lo básico no es enseñar sino participar”

Entrevistadx D

Mientras que en sus definiciones aparecen cuestiones relacionadas al disfrute, la posibilidad de participar en la actividad sin previo conocimiento y de que ésta sea también algo gratuito, no pago; la Red Nacional de Teatro Comunitario expresa que esta práctica teatral se fundamenta y define en tres principios: en la voluntad colectiva de reunirse, organizarse y comunicarse; en ser agentes de transformación social, con la convicción de que toda persona es esencialmente creativa; y en ser autoconvocado y autogestivo, sin filiaciones partidarias ni religiosas, para recuperar el arte desde el espacio público siendo así el Teatro Comunitario una práctica de y para la comunidad. Esta forma de hacer teatro permite pensar que el arte es una práctica que genera transformación social y que toda persona, que de por sí es esencialmente creativa, podrá desarrollar su creatividad, lo que provocará un cambio no sólo a nivel personal sino también en la comunidad a la que pertenece, ya que el marco de dicha práctica es colectivo y se produce en estrecha relación con el desarrollo de otrxs. En relación a esto, la Red Nacional de Teatro Comunitario, Bidegain (2011) y Fernández (2013) comparten la idea de que el concepto de arte y transformación se basan en el hecho de que lxs vecinxs se unen solidariamente a producir un hecho creativo, abandonando el individualismo y siendo necesaria la organización del grupo.

Es necesario recordar que el Teatro Comunitario se nutre de distintas propuestas y/o estéticas teatrales como así retoma distintas técnicas para crear y armar las obras. Cómo cada grupo desarrolle los espectáculos dependerá también de qué quieran comunicar, cómo, y mismo cómo se organiza e identifica el grupo dentro de la comunidad como así entre ellxs. Comúnmente, el Teatro Comunitario es influenciado por distintas estéticas como lo

son el sainete criollo², el grotesco³, la comedia del arte⁴, como así también de distintas propuestas teatrales que han ido apareciendo en la historia argentina y latinoamérica desde los años 1950 como lo fueron el Teatro Callejero, el Teatro Militante, el Teatro Abierto, entre otros. De esta forma retomamos brevemente lo trabajado por Clarisa Fernandez en su texto de *“Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo”* (2013) y establecemos que los elementos identificables en el teatro comunitario analizado en la presente tesina son: el uso de un tono burlesco o de parodia para contar las historias; la temáticas de desigualdades sociales, pobreza, marginalidad, inmigración de principios del siglo XX, la reformulación de ciertas obras para aggiornarse a un lenguaje actual o compartido dentro del barrio.

En relación a la transformación social, Fernández (2013), a partir de distintos autores como Bidegain, Scher y Proaño Gomez, evidencia que la transformación también consta en cuestionar las prácticas teatrales tradicionales para ser un lugar de resistencia contra la “estética hegemónica” basada en la lógica capitalista que encierra y limita a la cultura a un ámbito cerrado y mercantilizado, accesible para pocos. Esto significa poner la mirada sobre lo que pasa desapercibido, transformando a quienes las producen y presentan, el espacio donde se presentan las obras como así también las temáticas, la gestión de los grupos y la distribución de tareas.

En relación con lo anterior, Bidegain (2011) establece que la práctica del Teatro Comunitario se desarrolla con vecinos de un territorio o comunidad particular, que pueden ser de un barrio pequeño, una localidad, pueblo o ciudad. En suma, los grupos de Teatro Comunitario se caracterizan por estar abiertos a toda persona que se acerque y quiera participar de manera voluntaria, como diría uno de nuestros entrevistados: *“Es la colaboración del que quiera venir a integrar al grupo”*, sin ser necesario conocimiento o

² Fernandez (2013) detalla como Carella (1967) reconoce al “sainete” como una pieza teatral breve y en tono de burla que presenta las actividades cotidianas del pueblo en tono tragicómico, agrega que es “criolla” ya que se modifica con impronta propia a partir de la ola migratoria de principios de Siglo XX incluyendo temas como la soledad, la muerte, el crimen, la promiscuidad, las desigualdades sociales mediante improvisación y creación/deformación del lenguaje

³ Fernandez (2013) desde Pelletieri (2008) cuenta que el grotesco fue creado por Armando Discépolo, influenciado por el sainete, pero le da importancia a la voz de todos los personajes recurriendo a la parodia de las relaciones sociales y mezcla procedimientos.

⁴ Fernandez (2013) retoma a Carella (1967) y enuncia como esta práctica teatral desarrollada en Italia en los siglos XVI y XVII se presentaban en una plaza, donde improvisaban obras relacionadas a la vida cotidiana y dificultades del pueblo.

entrenamiento previo, lo cual debería significar que no habrá restricciones en su convocatoria ni una selección para elegir quién puede y quién no participar de la práctica, permitiendo que la práctica artística sea “accesible” en relación a la edad, género, situación social, filiación política o religiosa o cualquiera sea la situación que podría considerarse obstáculo para acceder al grupo o mismo a la práctica teatral.

Esto puede verse manifiesto en que lxs personajes y las historias se crean a partir de las personas que integran al grupo y no al revés. Esta práctica artística refleja y apela a la memoria y creación colectiva, por lo que no hay protagonistas individuales y sus relatos no pertenecen al ámbito privado. Las temáticas de las obras parten de aquello que lxs miembros del grupo deseen expresar al público. En ese sentido la elección de la temática se vincula con cómo consideran las problemáticas sociales que quieran trabajar. No obstante, es notorio que entre el 2014 y 2015 el grupo se fragmentó considerablemente perdiendo la mitad de sus integrantes justamente porque se dió la discusión acerca de que las temáticas de las obras debían incluir cuestiones como la desaparición de Santiago Maldonado. Esto se vio expuesto por unx de lxs entrevistadxs quien lo manifiesta así: “(...) *el teatro comunitario es político pero no político partidario. Para mí es mancharlo. De hecho gente se fue, no aguantó las discusiones, muchos grupos se disolvieron*”. Fernandez (2013) presenta como en la historia del ámbito teatral argentino de principios del siglo XX hay distintos momentos donde debatían las prácticas y conocimientos tradicionales siendo así característico que al principio de dicho siglo se cuestionara la forma y contenido que estaba impregnado por una crítica de orden político a través de la puesta en escena. Si bien el grupo de teatro ya había abordado diferentes temáticas como la masacre de la semana trágica, el genocidio de los pueblos originarios durante la conquista o mismo lo ocurrido con lxs detenidxs-desaparecidxs durante la última dictadura cívico-militar, nos interpela cuestionarnos lo que ocurrió del 2014 en adelante, es decir, ¿por qué no hablar de Santiago Maldonado?. Al momento de realizar las entrevistas -en el 2022- estaban pensando en hacer obras de teatro cuya temática sean cuentos para niñxs, pero sin que sean historias que problematicen o inviten a reflexionar sobre alguna problemática social per sé o la historia del barrio, que era uno de los motivos por el cual invitaron a la gente a participar de este grupo.

Territorialidad del teatro comunitario

La territorialidad es considerada un antecedente fundamental del teatro comunitario por autoras como Bidegain (2011) y Fernandez (2013). Los espectáculos se realizan en plazas, colegios, medios de transporte, es decir, en espacios no convencionales, transgrediendo lo establecido en la práctica del teatro en edificios o instituciones tradicionales. Retomando los aportes de Scher (2010), el teatro comunitario tiene sus raíces en el territorio. En la idea de que cada lugar tiene su historia, su saber y su identidad. De ese pensamiento surge la propuesta de utilizar de forma comunitaria los espacios públicos. Se trata de que el espacio callejero deje de ser un ámbito de lo desconocido y peligroso o un lugar de paso, para ampliar su sentido de pertenencia más allá de lo privado y doméstico. En este sentido las actividades del teatro comunitario se afianzan en espacios no convencionales de los barrios como escuelas, clubes o plazas, donde lxs vecinxs puedan conocerse, entablar relaciones de confianza y definir modos colectivos de habitar la calle. En este sentido el acontecimiento no empieza ni termina con la obra propiamente dicha, sino que se fomentan los espacios de interacción social, ya que se modifica el espacio de la calle como lugar de circulación y paso para convertirse en un lugar de socialización entre vecinos y de expresión artística. Unxs de lxs entrevistadxs lo expresaban de la siguiente forma:

“Nosotros somos comunitario y callejero por eso nuestras obras tienen poca escenografía, para poder llevarlas a la calle. A mi me gustan mucho dar las obras en la calle porque ves que se acerca gente que por ahí no va habitualmente al teatro y participan. Hace mucho tiempo dimos una obra, me parece que en Costanera Sur, y se nos metió un borracho en la obra pero después el tipo se quedó escuchando muy atentamente (lo dice como con orgullo). Primero se metió y estaba en la suya pero después se quedó y decía cosas sensatas. Así que es muy interesante la participación de la gente, del público, cuando vos das una obra así pegada al público. Me parece que es una llegada a la gente que por ahí no la tenes en un teatro convencional.”

Entrevistadx A

Esto también da cuenta, cómo se desarrolló anteriormente, de cómo este grupo de teatro no solo toma la influencia del teatro callejero sino también que se aprovecha de lo que propone

el teatro comunitario acerca de cómo pararse en el escenario. Es decir, usar varios “frentes”, siendo rodeadxs por el público y permitiendo que tengan distintas perspectivas de lo que ocurre en la escena, estando a la misma altura que este. Así mismo Dacal (2006) enuncia que dicha práctica no sólo plantea una transformación en relación al espacio físico en que se da el espectáculo sino también en lo simbólico en relación a cómo se transforma la relación con el público que es transeúnte y que decide o no ver el espectáculo y hasta donde lo ve, como así también como es necesario tomar contacto con la memoria colectiva.

El espacio escénico es tan improvisado, flexible y móvil como lo disponga el desarrollo de la ejecución escénica o el objetivo del director. Por ese motivo la movilidad no está marcada por la relación frontal, y hay posibilidad de estrechar una relación a espaldas, al aire o desde el suelo. Dicha reorganización permite el encuentro entre espectadores y actores. En el caso del Teatro Comunitario, la participación se centra en trabajar la memoria colectiva y las cuestiones identitarias desde lxs mismxs vecinxs pero al momento de presentarla no invita implícitamente a modificaciones ni intercambios sobre la obra con quienes la vean. Esto establece una diferencia con el Teatro del Oprimido que propone Augusto Boal ya que, en éste último caso, el objetivo es generar por medio de la transformación del espectador en actor un proceso a través del cual éste tome conciencia de su situación de oprimido y pueda cambiar las condiciones reales.

Se termina dando un nuevo tipo de acercamiento no sólo en relación a quien practique teatro comunitario sino también que permite el acceso o acercamiento a un público que generalmente no suele acceder a este tipo de propuestas artísticas. Agrega le entrevistadx C: *“(…) Comunitario porque vas a los lugares que te llaman y puedes trabajar en la calle, puedes trabajar en una plaza, en un colegio, en un centro de jubilados”*. Lo anterior sirve incluso para ver cómo el espacio público se recupera para el público y se habilita una práctica que permite ver y ser visto por el/la/le otrx, estar entre las personas, interpelar (y ser interpeladxs por) un público que generalmente no puede acceder a prácticas teatrales.

La teoría de Peter Brook (1968), uno de los directores de cine y teatro más influyentes de la segunda mitad del siglo XX, también nos invita a pensar al teatro como un espacio atravesado por tres ejes fundamentales: en relación al espacio en sí mismo, con respecto a la relación entre actores y público y con respecto a quien actúa y cómo influye su trayectoria. De esta manera también nos invita a dejar de pensar en un escenario como

planteaba el teatro tradicional, para pensar en un espacio donde la escenografía y decorados no son lo primordial sino que pasan a ser secundarios, dejando que el público los imagine para prestarle mayor atención a la voz y cuerpo de lxs actores.

Tanto Fernandez (2013) como Bidegain (2011), Scher (2010), y la Red Nacional de Teatro Comunitario comparten que las temáticas de las obras suelen estar relacionadas con el territorio en el cual cada grupo nace o se desarrolla. Puede ser a través de la reconstrucción de una historia que marcó de alguna forma la identidad del barrio, como es el caso de este grupo, o desde una historia inventada que habla de una problemática que atraviesa a la comunidad. En relación a esto, compartimos la reflexión de Fernandez (2013) acerca de que es una práctica que sólo tiene sentido si existe un colectivo que la realice. También en algunas ocasiones reconstruyen un hecho particular o un problema actual que perjudique al barrio como así las disputas tradicionales entre instituciones o denuncias específicas sobre algún problema que están teniendo lxs vecinxs; otros retoman obras clásicas y las adaptan al contexto (espacio-tiempo) en el cual se desarrolla el grupo y a un lenguaje moderno o con lunfardos característicos de nuestro país. Esto se ve expresado por le entrevistadx D:

“Porque el teatro comunitario es eso. Es la identidad del barrio, la historia del barrio. Esa es la diferencia con el teatro convencional. Es el teatro de la historia de tu barrio, tu gente, historias comunes. En este caso la obra trata del nacimiento del barrio. Lo comunitario es eso”.

No obstante, notamos cierta tensión con respecto a la territorialidad en el caso del grupo ya que la mayoría de sus integrantes no son del barrio y no conocen en profundidad las problemáticas que atañen al barrio, y hasta se han llegado a cuestionar porque siguen en el mismo. Si bien conocen la historia del mismo, y logran explicarla en una de sus obras, actualmente no reconocen las problemáticas que atraviesan al barrio y a sus vecinxs. Inferimos lo mismo a partir de su falta de respuesta ante cuales son las problemáticas del barrio, o mismo como plantean situaciones generales a los barrios en si; por ejemplo:

“Empezó nuestra primera obra, dijimos ya que estamos en XXX⁵ investiguemos la historia de XXX, porque justo una de las funciones del comunitario es en el barrio en el que uno esté instalado investigar y mostrar un poquito de la historia del barrio”

Entrevistadx B

“Pero tiene que haber mucha gente o una buena proporción de gente del barrio para que realmente sea un grupo del barrio y ellos mismos van a sacar los temas el barrio porque nosotros hicimos toda una investigación para hacer esta obra y las obras siguientes también pero los temas actuales del barrio sería interesante que gente del barrio se acercara a nosotros y nos dijera pasa tal cosa o nos gustaría tocar este tema, y si no estás en el barrio es muy difícil.”

Entrevistadx A

A fin de cuentas, en el grupo se comienzan a dilucidar cuestionamientos acerca de la elección de temas para el armado de las obras (y la reproducción de aquellas ya inventadas) como así también diferencias acerca de cómo abordar la cuestión de lo público y la circulación de las obras.

Espacio público en tiempos de pandemia

Habiendo analizado la importancia de la territorialidad en los teatros comunitarios y teniendo en cuenta que, en la medida en que la movilidad física se restringía en el contexto de pandemia por riesgosa, la movilidad y circulación pudieron continuar activas desde el plano virtual, nos preguntamos: ¿en qué medida este espacio "trasladado" al plano virtual podría ser considerado como "público"? Y en este contexto, ¿es posible para organizaciones territoriales continuar con sus prácticas?. El espacio público es entendido como el lugar físico que puede llegar a ser de todxs. Un lugar abierto, accesible, en su ideal sin censura y democrático (Negri, Dorrego y Uria, 2020). Lo "público" muchas veces se identifica o piensa en relación a lo que está "afuera", a aquello que puede ser visto, expuesto y pertenece a todxs, en oposición a lo privado. Y, siguiendo esta línea de

⁵ Por los mismos motivos de privacidad que indicamos durante la introducción de este trabajo, evitaremos nombrar el barrio donde concurre este grupo de teatro y lo denominaremos “XXX”.

pensamiento, la esfera pública se vincula a una concepción esencialmente dialógica, sustentada en la idea de que lxs individu@s se reúnen en un espacio compartido y dialogan entre sí.

Los teatros comunitarios han sido afectados de manera muy particular por la presencia del Covid-19, debido a su característica grupal numerosa y la cercanía de los cuerpos que implican sus producciones. El aislamiento social implementado durante la pandemia provocó la búsqueda de nuevas estrategias para habilitar la posibilidad de ensayar, a pesar de no compartir un mismo espacio-tiempo. Para el grupo analizado esta posibilidad se dió en el marco de reuniones virtuales por la aplicación Zoom para afianzar el desarrollo musical individual de cada integrante, de gran importancia para este tipo de prácticas artísticas, y el desarrollo de radioteatros que fueron luego compartidos a través de Youtube. Esta nueva práctica implicaba que cada integrante debía grabarse cada unx en su espacio, y luego otra persona se encargaba de compilar y editar el material. La virtualidad implicó un nuevo lugar de ensayo con herramientas obligatoriamente nuevas que demandan aprender ciertas habilidades técnicas, pero que concretaron un reencuentro necesario para el grupo. Además, el vuelco hacia el interior que ocurrió con la sociedad también impactó en las temáticas de las obras de los grupos, que empezaron a pensar en su propia historia mediante actividades para las cuales en condiciones normales no había tiempo.

Ante la imposibilidad del uso del espacio público tradicional y en un mundo sumamente tecnologizado, la reunión de las personas en comunidad puede ser pensada más allá de la presencia física en un espacio geográfico y cultural determinado. Con internet las distancias se acortan y se puede estar en todos lados sin estar en ninguno en particular. No se trata de reemplazar un espacio por otro, sino de su coexistencia, ya que la gran mayoría de las actividades en contexto de aislamiento pasaron a desarrollarse en el marco de una realidad que sólo funciona anclando el cuerpo a dispositivos tecnológicos, ante la imposibilidad de ocupar las calles.

Sin embargo, hemos notado durante las entrevistas que las propuestas desarrolladas durante la pandemia no tuvieron el nivel de adhesión esperado, ya que fue desigual entre lxs integrantes del grupo. Varias personas decidieron dejar la actividad y esperar a que terminen los encuentros por Zoom, o directamente dejar el grupo, sintiendo algunxs integrantes que la propuesta no tenía el resultado que ellxs esperaban, o en palabras del

entrevistadx D:- *“ Les dije que la verdad no lo entiendo, no me gusta, me quedo afuera. Yo desde mi casa participe desde ese lugar. No quise participar porque no me gustó para nada”.*

En este sentido, comprender el espacio público solamente desde lo físico resulta frustrante, ya no es un todo homogéneo y se ha fragmentado por la irrupción de lo virtual. Y es esto mismo lo que notamos que ha sucedido en el grupo a raíz del contexto de aislamiento por pandemia, cuando les consultamos acerca de la difusión de sus trabajos y la interacción entre el teatro, de la comunidad barrial y otras instituciones.

“Es que no lo podías usar (el espacio público), eso, una cagada. no podes actuar, no podes salir. Nosotros ponemos una fecha en una plaza, en su momento no podíamos ni ensayar, o por ahí ir a la plaza a ensayar era un garrón, no le veo nada positivo”

Entrevistadx D

“No, es que la única relación así permanente era con el centro cultural donde ensayamos y con la Red Cultura de XXX. Con la Red Cultural si seguíamos en contacto y el centro cultural estaba cerradisimo, les preguntamos cada tanto cuándo abría”

Entrevistadx A

La práctica teatral, tan caracterizada por trabajar con el cuerpo presente, en relación cercana y directa con el espectador, fue modificando su relación con los cuerpos ya que se pasó de encuentros presentes a virtuales. La presencia del cuerpo que conllevaba movimiento, fuerza, agrupaciones, visibilidad y compartir un espacio, fue suplantado por otras estrategias que permitieran la difusión del grupo y, lo que ellxs consideraban primordial de momento, mantenerlo. En su caso la difusión que tuvieron fue a partir de compartir fotos, videos y radioteatros con la Red Cultural de XXX y la Red Nacional de Teatro Comunitario. Sin embargo, las mismas no tuvieron una gran respuesta de parte del resto de lxs vecinxs, así lo manifestó unx de lxs integrantes:

“Yo sé que hay grupos que lograron incluso incorporar gente nueva a los grupos en plena pandemia. Otros pasó al revés, la gente se fue. Nosotros no tuvimos respuesta.”

Así, al preguntarle a otrxs integrantes sobre esto, nos respondieron que había personas que se habían contactado para empezar pero que nunca aparecieron o que se sumaban a una clase y después nunca volvían.

No podemos no pensar en aquello que Peter Brook (1968) llama “espacio vacío o recurso mínimo” como espacio de encuentro con el público, entendiendo que lo primordial no es la puesta en escena manifiesta en escenografía, decorados, luces ni telas sino que les actores puedan generar en el público extrañamiento, interés, nostalgia, alegría, despertar su creatividad. Supera la visión tradicional de la sala de teatro, en la cual hay un escenario que consiste en que quien actúa esté por encima de quienes lo ven por lo que se genera distanciamiento espacial, temporal, relacional. Propone un teatro que se rige en salir al encuentro no para una relación dialéctica con el mismo per se sino justamente para generar en lxs otrxs interés. Esta teoría nos permite también pensar que teatro se puede hacer en cualquier lugar, abriendo las puertas a pensar un teatro posible en la calle, en la escuela, en las estaciones del subte, en espacios no convencionales creados para obras teatrales involucrando fuertemente al espectador pues este deber imaginar los escenarios y decorados, el contexto en el que se da la escena, a partir de concentrarse en lo que ocurre con el cuerpo y voz de quien actúa.

En suma, durante el aislamiento social por contexto de pandemia se interrumpió el teatro comunitario tal como lo conocíamos. Se detuvieron las reuniones en el espacio público, la presencia material y cercana de los cuerpos, las escenas colectivas, el coro en vivo. A su vez quedaron afuera los imprevistos propios de las actuaciones en el espacio público, la gente que pasa, mira, se cruza, los ruidos. La particularidad del teatro comunitario como propuesta artística que se propone lograr una transformación social a partir de su territorialización queda suspendida ante el distanciamiento forzado de los cuerpos, la mediación digital inevitable y la "presencia" de los cuerpos recortados en una pantalla. A pesar de esto, el grupo intentó construir sentidos desde los suplementos materiales, tecnológicos y emotivos que tenían a disposición, como un modo de buscar esa presencia que se les estaba negando, y poder visibilizarse y moverse en la inmovilidad.

CAPÍTULO II

¿Se vio afectada la relación entre miembros del grupo debido a la pandemia?

A partir de lo anteriormente dicho, es de nuestro interés particular en éste apartado ahondar en el análisis acerca de cómo se vio atravesada por la pandemia las relaciones intragrupalas de los miembros del grupo de teatro comunitario y callejero, teniendo en cuenta que su principal objetivo durante el tiempo de cuarentena fue buscar estrategias que permitieran continuar con la actividad del grupo a pesar de la imposibilidad de utilizar el espacio público o realizar obras de teatros, en pos de mantenerlo. Históricamente, el Trabajo Social como profesión y como disciplina ha prestado especial atención a los efectos del contexto social en la constitución del sujeto y sus relaciones interpersonales. En este sentido comprendemos la necesidad de pensar el devenir grupal desde una perspectiva holística de la realidad basada en el principio de totalidad, que entiende que el todo es más que la suma de sus partes. Asimismo, nos adentraremos en lo que es la grupalidad como la potencialidad de todo conjunto para constituirse en un grupo.

El Grupo

Según Pichón Riviere (1984) el grupo es el conjunto restringido de personas ligadas por constantes de tiempo y espacio, y articuladas por su mutua representación interna que se propone, en forma explícito implícita, una tarea que constituye su finalidad, interactuando a través de complejos mecanismos de asunción y adjudicación de roles. En esta línea de pensamiento, otros autores como Ayestaran (1993) definen al grupo en términos de tiempo y energía invertidos por los individuos del grupo, y del acuerdo logrado entre los miembros respecto a los límites de dicho grupo (quienes están dentro y quienes fuera). En este sentido el agrupamiento de personas no es condición suficiente para considerarlo grupo. Se necesita cumplir con las condiciones de permanencia en el tiempo, espacio, número de personas y que tengan un objetivo en común que los convoque hacia una tarea, lo que conformará un conglomerado de formaciones imaginarias grupales que consolidan al grupo. Durante el contexto de aislamiento muchas de estas condiciones se vieron afectadas ante la imposibilidad del encuentro presencial y de la presentación de obras de teatro. Las

principales condiciones afectadas fueron la del espacio y la tarea que lxs convoque, ya que varixs integrantes no entendían por qué continuar con las prácticas de monólogos de escenas o canto en sus casas, si no iba a haber un público al cual presentarlo luego. Ante esta situación las condiciones de número de personas y permanencia en el tiempo también se vieron afectadas, como analizaremos más adelante, ya que algunxs integrantes prefirieron esperar a que el aislamiento termine para continuar con su participación. A su vez recordamos que el grupo ya venía de una considerable fragmentación en el año 2014, con respecto a la negociación para mostrar un contenido más partidario en sus obras.

Desde los aportes de Del Cueto y Fernandez (1985) sobre el dispositivo grupal podemos recuperar que está integrado por elementos reales y simbólicos que conforman una red. Dicha red constituye un campo de problemáticas donde se producen múltiples atravesamientos y nudos, necesarios de analizar en su complejidad e imposibles de abordar desde una sola disciplina. Al pensar al grupo como un nudo se desdibujan el adentro-afuera, arriba-abajo y empezamos a pensar en términos de complejo entramado de múltiples inscripciones. Entre estas inscripciones podemos nombrar el contexto de pandemia, que afectó a las tareas del grupo y su relación entre ellxs. Estaremos adentrándonos más en estas cuestiones en el siguiente apartado.

Teniendo en cuenta lo indicado anteriormente y continuando con los aportes de Del Cueto y Fernández (2012), el grupo se organiza como un campo de tensiones alrededor de algunas significaciones imaginarias claves que constituyen las formaciones grupales. Dichas significaciones recorren lo imaginario, lo simbólico y lo real. De esta forma la dimensión grupal se constituye un modo social de producción de múltiples subjetividades, creando condiciones de posibilidad de elaborar y compartir conocimientos, poniendo en cuestión ideas, creencias o sistemas de valores, lo cual favorece a la transformación de realidades. De esta forma los grupos se organizan a partir de sus proyectos, sus ilusiones, el cómo han organizado sus redes de identificación. A partir de esto adquieren una cierta permanencia que les permite la realización de proyectos. Inferimos que tanto la incertidumbre que trajo consigo la irrupción de la pandemia como las rupturas por las que ya venía transitando el grupo debilitaron estos proyectos, generando momentos de negociación sobre la modificación de las temáticas de las obras para la permanencia en el grupo. Esto nos lleva a pensar en la inscripción institucional-simbólica del grupo con respecto al teatro comunitario

y los objetivos que persigue el mismo. Lxs miembrxs del grupo han declarado a lo largo de las entrevistas que el motivo por el cual sus obras tratan la historia del barrio es porque eso es lo que ellxs consideran que hace un teatro comunitario, a pesar de que no es necesaria esta condición, como hemos detallado anteriormente.

Interrogar la grupalidad es también preguntarse por el vínculo social, que se expresa esencialmente en una potencia de enlace. Un vínculo grupal brinda, a nivel simbólico, un sentido de pertenencia y una experiencia de temporalidad que establece ritmos, presencias, ausencias y una expectativa abierta por una tarea común (Baz y Zapata, 2003). En pocas palabras, el teatro comunitario es una experiencia inherentemente colectiva. Desde la práctica se busca formar una identidad colectiva que se transforma en su hacer y en sus modos de resistencia, pero cuya constante es siempre la disolución -en lo posible- de las diferencias personales, yendo a contracorriente del éxito individualista. Es un proceso atravesado tanto por lógicas del cariño y la amistad, como también de operatividad y productividad. Ambas lógicas generan una relación dinámica y conflictiva ya que implican temporalidades distintas en el proceso creativo. Entendemos entonces que “por debajo” de la escena existe una trama grupal que funciona como sostén y condición de existencia del grupo (Claverié Ruiz y Yurquina, 2021).

El grupo a distancia

“Lo importante en la pandemia era mantener el grupo”

Entrevistadx C

Al inicio de la investigación nos preguntamos respecto a las percepciones y argumentos de lxs participantes del grupo acerca de las problemáticas sociales abordadas a través de las obras en contexto de aislamiento por Covid-19. Al plantearnos la cuestión de los “problemas sociales” decidimos tomar la definición de Albornoz y García Godoy (2021) que entienden el concepto como la expresión o manifestación de las situaciones conflictivas y desiguales que un tipo de orden social genera. Siendo así el resultado de la tensión entre necesidades, derechos y la diversidad de expectativas sociales en un momento histórico específico. En suma, según Vallone (2011) la constitución de los problemas es equivalente a las formas que asume la cuestión social en determinadas épocas, ya que surge en el

desfasaje entre las expectativas que tienen históricamente las personas situadas en torno a sus problemas cotidianos en contraste con sus condiciones objetivas.

De esta forma, entendemos que para denominar un problema social debemos remitirnos a un déficit, algo negativo que amerite una intervención, y que debe haber sobre ella una preocupación social. En este sentido notamos que durante el periodo de aislamiento por Covid-19 y ante la pérdida de contacto con otras instituciones del barrio, las actividades realizadas por este grupo remitieron a la problemática de la fragmentación del grupo y de los vínculos que devienen del mismo. En palabras de una de las entrevistadas y fundadoras del grupo, *“la idea de todos los grupos comunitarios en esa época fue mantener al grupo, que no se pierda el grupo”*.

El aislamiento social constituyó un aislamiento físico, más no representó un proceso de desvinculación social sino que, contrariamente, ha servido para pensar nuevas modalidades de estar con otros. Entendemos que los vínculos no se agotan en sólo ver al otro, sino en la posibilidad de escuchar la otredad y no reducir esa escucha a una mera proyección. Esto significa tomar una posición que nos invita a estar ahí, ponernos en juego, poner el cuerpo, que también puede ser manifestado en el espacio virtual. El contexto de pandemia como acontecimiento produjo el quiebre de ciertas estructuras grupales que regulaban nuestras relaciones y sobre las cuales hubo que imaginar nuevas prácticas de relación social y de cuidado. Nuestra vida cotidiana transcurre en un contexto en el que estamos constantemente expuestos a ser partícipes de sucesos y/o acciones propias y ajenas. Entonces, ¿qué sucede cuando algo de lo impensado irrumpe en nuestra vida cotidiana?

Según la RAE -Real Academia Española- “lo virtual” es aquello que frecuentemente se encuentra en oposición a lo real o efectivo y que da cuenta de la capacidad de producir un efecto. En este sentido la virtualidad existe en potencia con el conjunto de fuerzas que acompaña a un acontecimiento o cualquier situación que reclame un proceso de resolución. No obstante, ni las prácticas a distancia sustituyen la presencialidad, ni tampoco resultan en sí mismas una garantía de éxito.

A raíz de la imposibilidad del encuentro físico el teatro se vio amputado de los espectadores, de la convivencia colectiva del acontecimiento presencial. Sin embargo, la virtualidad fue una manera de convertir la crisis en una fortaleza. En el caso de este grupo las reuniones por Zoom se trataron de clases individuales de canto para escuchar y practicar

con las voces de cada integrante, y para armar personajes y relatos donde cada uno podría actuar desde su casa, grabarse y luego juntarlo en un video que subían a su página de Facebook. Otra de las actividades realizadas fueron radioteatros, entre ellos el llamado “Volver, volver”, donde solamente grabaron sus voces y lo compilaron con fotos del barrio. Las dimensiones de la trama grupal que fueron afectadas principalmente ante el contexto de aislamiento social por Covid-19 fueron las del vínculo y la afectividad social. El distanciamiento para controlar la propagación del virus ocasionó que las reuniones sean cada vez más pequeñas, priorizando omitirlas en lo posible, llegando al punto de requerir siempre de un dispositivo electrónico para solucionar los encuentros del día a día. Durante ese tiempo en el cual el encuentro presencial se encontraba restringido, los grupos de teatro comunitario idearon estrategias para mantener el lazo afectivo entre sus integrantes y combatir las situaciones emocionales que comenzaron a aflorar.

El grupo a través de la virtualidad

El grupo, como muchos otros, eligió la modalidad de encuentros virtuales: reuniones a través de Zoom y un grupo de Whatsapp para mantenerse en contacto más allá del tiempo destinado al ensayo. Estos métodos fueron un mecanismo de sobrecompensación ante la imposibilidad de continuar con los ensayos y espectáculos en el espacio público, que nacieron a su vez de la necesidad de crear modalidades de vinculación y de mantención del lazo afectivo. Sin embargo, una característica propia de la comunicación a través de dispositivos tecnológicos es la impersonalidad y la imposibilidad de detectar estados de ánimo de la misma manera que lo haríamos manteniendo un contacto presencial con los otros. A su vez los grupos a distancia requieren de un número más reducido de participantes para su funcionamiento, por razones operativas principalmente, ya que se dificulta mantener una adecuada escucha ante la existencia de comunicaciones superpuestas desde los dispositivos electrónicos. Así lo expresaba el entrevistado E, haciendo referencia también a la cantidad de tiempo invertido en el ensayo:

“(...). Yo ya lo dije antes que me parece que está bueno que nos divirtamos un poco pero nos juntamos 2 horas por semana, no es no mucho, no es nada. Hay grupos de teatro que

se juntan el doble o el triple, y cuando pasaba en las llamadas de Zoom era peor porque se dispersaba mucho más fácil la situación. Sumándole los problemas de internet, baterías de teléfono, el delay para cantar. (...). Ya bastante cuesta cantar acá en vivo y en directo por Zoom era peor.”

Mismo también representó un desafío para lxs adultxs mayores, que no poseían las herramientas para utilizar aplicaciones de reuniones virtuales o una computadora en general. Expresado por unx de lxs entrevistadxs:

“Fue muy bueno y eso que yo no manejo la computadora. Me la tenía que dejar mi hijo y si se apagaba no podía seguir. Y la responsabilidad de pensar que si en esa hora pasaba eso me daba un miedo atroz, una culpa tremenda, o no poder o saber apagar la voz.”

Entrevistadx C

Desde el hacer comunitario lo fundamental era la búsqueda y la insistencia en la vida, la comunicación y el sostenimiento de la comunidad teatral. La pandemia generó a escala planetaria una irrupción del devenir cotidiano, modificando radicalmente las maneras de estar y de relacionarse con el mundo. Pero a su vez permitió la posibilidad de experimentar con lo desconocido, lo no-pensado o insuficientemente pensado. Los encuentros en el contexto de aislamiento no sólo buscaron una cierta continuidad con sus producciones teatrales -a través del desarrollo de radioteatros-, sino que se preocupaban principalmente por la continuidad de sus integrantes, lo que acentúa el aspecto social y solidario fundamental para la conformación y funcionamiento del teatro comunitario. A su vez estas experiencias desafiaban la premisa excluyente de la presencialidad como prerequisite ineludible del trabajo colectivo.

“Los que no participaban en las clases de canto, mandábamos cosas por el grupo, saludos de cumpleaños y todo eso para no perder de cohesión”

Entrevistadx A

Aún así hubo miembros que no se interesaron en esta propuesta virtual y prefirieron abandonar -total o parcialmente- la práctica.

“Lo que pasa es que la propuesta fue el radioteatro y yo me enganche más en editar, en hacer las ediciones desde casa, porque no me gustó el proyecto. (...). No lo entendí. Les dije la verdad no lo entiendo, no me gusta, me quedo fuera, editando las voces e imágenes, buscando las imágenes”.

Entrevistadx D

"Hay gente grande en el grupo que no llegaban a adaptarse, y hacer Zoom y todo eso, no tenían las comodidades"

Entrevistadx B

El arte como característica intrínseca del ser humano contribuye a la búsqueda y construcción de identidad a través de lo expresivo, la emoción y la creatividad presentes como “capacidad y potencialidad” en todas las personas, más allá de sus condiciones materiales y subjetivas de existencia. De esta forma contribuyen a la sensibilización del sujeto, al desarrollo de su percepción del mundo y a la liberación del mundo emocional. El contexto cambiante, incierto y adverso del aislamiento pone en primer plano la capacidad de las personas para sobreponerse e innovar. Permite a su vez movilizar procesos de la interacción humana como la participación, construcción de acuerdos, distribución de responsabilidades, compromiso con los resultados, autonomía en las personas, y promoción de procesos de inclusión social. Como habíamos indicado anteriormente, si bien algunos miembros no participaron de las reuniones virtuales por Zoom, no dejaron de participar desde el compromiso con la edición de los videos del radioteatro ni desde la participación en el grupo de Whatsapp.

Para concluir este apartado, entendemos entonces que durante la pandemia lo que ocurrió fue una reorganización de la distribución de las tareas para la creación colectiva. La caracterización pensada por Pichon-Riviere (1984) y Ayestaran (1993) nos permite pensar que la totalidad de elementos que componen la definición de grupo se hacen presentes en la grupalidad a distancia, con algunas restricciones y modificaciones que no impone

usualmente la presencialidad. La virtualización del encuentro produce un proceso de desterritorialización en donde la aparición en un espacio inasignable no impide existir (Robles y Sato, 2020). En este sentido las constantes de tiempo y espacio se dan en una doble dimensión de espacio compartido, a través de una red o dispositivo tecnológico, e individual, de cada integrante independientemente del espacio físico donde se encuentre. En términos de inversión de tiempo y energía en el grupo, si bien durante la pandemia los tiempos de encuentro virtual eran cortos, había más tarea por hacer fuera de las reuniones. Los radioteatros implicaron ensayar monólogos y grabar sus voces por su cuenta, e incluso aquellxs integrantes que no participaban activamente de las reuniones virtuales invertía su tiempo en el ensamblado de todos los videos enviados por el resto de lxs compañerxs. Esto también da cuenta de una nueva asignación de roles en el grupo y, teniendo en cuenta que el mismo es el resultado de un proceso de interacción del que participan la verticalidad del sujeto y la horizontalidad grupal, es un elemento que se puede dar con relativa independencia del modo y lugar donde el encuentro se produzca.

CAPÍTULO III

Luz, cámara, acción

A continuación, es de nuestro interés analizar la dinámica grupal de lxs integrantes del teatro comunitario y callejero durante los años 2020 y 2021, con respecto al proceso artístico, creación colectiva y memoria colectiva de esta práctica teatral.

El proceso artístico y la creación colectiva

Cabe destacar que al mencionar el término “proceso artístico” hacemos referencia a la dimensión utilizada por Bang y Wajnerman (2010, pág. 91) respecto a la creación colectiva. Según estas autoras la creación colectiva es *“un proceso complejo que se da en un colectivo, cuyo objetivo es la creación conjunta de una obra artística”*. Esta consta de momentos de transmisión, producción y circulación de la obra, y de tres dimensiones interdependientes e indiferenciables en el proceso real: proceso grupal, proceso artístico y circulación de la obra. En el proceso artístico se promueve la posibilidad de imaginar mundos posibles y ponerlos en acto a través de los elementos de cada disciplina artística, trabajando con lo múltiple y heterogéneo.

El arte es un fenómeno histórico y socialmente determinado para cada cultura, por ende, su definición puede resultar ambigua. En este sentido se han diferenciado distintos tipos de circuitos artísticos que, si bien no aparecen en formas puras, permiten especificar la concepción de arte que resulta más apropiada a los objetivos del grupo de teatro comunitario⁶. A partir del propósito propuesto por el grupo, entendemos que el concepto más aproximado a su visión es el del arte popular, que se refiere al *“conjunto de expresiones estéticas de una cultura que sean capaces de revelar verdades suyas”* (Bang y Wajnerman, 2010, pág. 95). Está íntimamente relacionado con un contexto socio-histórico y cultural determinado, y especialmente por el reconocimiento que le otorgue la comunidad a

⁶ Para más información recomendamos la lectura del texto ubicado en la bibliografía: Bang, C. y Wajnerman, C. (2010). “Arte y transformación social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias”. Revista Argentina de Psicología. Edición 48.

esa manifestación artística. Si bien lxs mismxs miembrxs del grupo no se reconocen a sí mismxs como parte de un movimiento de arte popular, ya que durante las entrevistas la mayoría menciona que sus motivos de participación son por ocio, el propio hecho de participar de eventos barriales comunitarios y enfatizar que la práctica artística es para todx aquel que lo desee deviene de esta visión donde es posible inventar nuevos modos de producción y formas de sociedad, ciudadanía y política. Tal como lo plantea Fernandez (2007, pág. 185), *“el arte no es revolucionario cuando habla de pobres, sino cuando inventa formas nuevas de producción de belleza, de verdad”*.

En relación con la distribución de las tareas, Fernandez (2013) retoma la cuestión de la creación colectiva como metodología, entendiendo que esta práctica invita a desnaturalizar y cuestionar la distribución tradicional que posiciona al director/a por encima de lxs actores, como única figura de organización y saber. Justamente, en el proceso de construcción la historia se va formando a partir del aporte de sus integrantes ya sea desde anécdotas, trayectorias de vida, historias familiares, documentos o cualquier tipo de material que será puesto en común para comenzar con la colectivización del conocimiento. Lxs integrantes del grupo han llegado a buscar periódicos del siglo IX para poder armar sus obras, es más, nos queda resonando la respuesta de unx de lxs integrantes ante la pregunta de cómo las armaban:

“Proponemos temas y después hay una votación y de los temas que uno propone uno lleva información del tema que querés hablar y entre todos elegimos, por su puesto está la presencia del director que tiene su aporte, y hacemos improvisaciones sobre esos temas, hay todo un proceso.”

Entevistadx E.

De esta manera se harán improvisaciones, que serán registradas por un/a director/a o coordinador/a que le dará forma de guión, porque generalmente esta figura cuenta con conocimientos técnicos de la actividad teatral. Dentro del grupo la división de tareas es voluntaria, no se designa de forma arbitraria quién hace qué y la organización hacia adentro suele ser horizontal.

Como hemos indicado anteriormente en el trabajo, el potencial transformador de las prácticas artísticas a nivel individual, grupal y comunitario se puede observar desde lo referente a la conformación de vínculos solidarios, posibilitador de nuevas miradas, promotor de participación comunitaria, y hasta como espacio de creación compartido que trasciende el mero discurso y obliga a poner el cuerpo en acción junto a otrxs. En este sentido el arte abre la posibilidad de abordar la realidad dando cuenta de ella de modos mucho más complejos que los posibilitados desde su enunciación. A continuación analizaremos algunos de los elementos utilizados en la práctica teatral durante el proceso artístico.

Uso del cuerpo y la palabra

Consideramos importante, habiendo presenciado lo que conlleva una práctica artística como el teatro, hablar sobre el lugar que toma el cuerpo y la palabra en la misma, ya que es manera en que se manifiesta una forma (o varias formas) de entender y desarrollar la práctica en determinado espacio. De esta manera, retomamos también las distintas técnicas que vimos a lo largo de los ensayos como lo son la música, el canto, la dramaturgia y la actuación propiamente dicha para poder realizar este análisis.

Desde este tipo de prácticas teatrales se revaloriza y jerarquiza el gesto y lo corporal por sobre la palabra. Durante el contexto de aislamiento por la pandemia, se vio modificado el uso del cuerpo en el espacio en tanto los ensayos fueron individuales, cada unx en su hogar, apelando a escenas o actos que no involucraron desplazar el cuerpo en el espacio. La forma de realizar las obras también fue modificada, ya que apelaron a radioteatros donde cada integrante se grabó a sí mismx contando una parte del libreto y luego unieron todas las voces en un solo video con imágenes del barrio.

Es necesario enunciar que hay escenas que debieron modificar o dejar de hacer cuando volvieron a la presencialidad, por lo complejo que era para ellxs por los movimientos que implican, esto no solo por el “paso del tiempo” en lo que refiere a la edad sino también en lo que refiere al quedarse quieto durante el aislamiento y perder la costumbre de estar en movimiento (o de moverse en escena). No podemos olvidar que partimos de la especificidad de cada cuerpo y que en el teatro la actuación es eminentemente corporal. Aquello que no se ve, no existe. Rescatamos así lo dicho unx de lxs entrevistadxs acerca de

lo anterior:

“Yo noto mi decadencia, mismo por la pandemia creo yo, al estar tanto tiempo frenada, sentada, si hice cosas como artesanías con papel o teja, pero el no movimiento te endurece y encima ahora tengo un poco de artrosis y artritis, más la circulación. Por más que quiera correr, no puedo correr”

Entrevistadx C

A partir del texto de Scher (2010) nos es posible pensar en la actuación como un juego, que da lugar a fingir ser otrx en otro espacio-tiempo, con otras creencias, ideologías, formaciones. Jugar se vuelve en una acción principal de los ensayos, tal como lo hemos observado los sábados que acompañamos al grupo. El juego aparece constantemente como entrada en calor para preparar al cuerpo y la mente en pos de poder llevar a cabo las escenas. Da permiso a caminar o hablar de manera distinta, de habitar el cuerpo de forma diferente. De esta manera han realizado ejercicios donde caminaban los espacios y debían reconocerse, no se debían chocar o golpear mientras lo hacían. El acento está puesto en la mirada con un destino, que no sea errática, que tomen conciencia del espacio que cada cual ocupa y de sus compañerxs alrededor. Dicho por unx de lxs entrevistadxs:

“El cuerpo es la actuación, es parte o es todo. (...) Acá hay palabra y es un poco de todo pero el cuerpo toma parte fundamental. El problema también de usar el cuerpo es que la mayoría es gente grande y el cuerpo está limitado”

Entrevistadx D

Dicho lo anterior, es imposible no pensar en que jugar a ser otrx implica posicionar al cuerpo en una ficción, en una realidad construida que permite ir más allá de lo conocido, modificarlo, cuestionarlo, descubrirse en ese juego y descubrir a lxs otrxs. En el juego interviene el cuerpo: en la escena, en los gestos, en las posiciones. Entendemos al grupo como un lugar de juego por excelencia, en donde el individuo puede reencontrar su capacidad creadora, constituyendo un espacio intermedio entre lo externo y lo interno (Del Cueto y Fernández, 2012). El cuerpo que suele estar disciplinado por la sociedad, que

aparece unificado y homogeneizado, se enfrenta a tener que cambiar para cumplir otro rol. Cambiar para adecuarse al personaje que puede ser más joven o más adultx, que puede tener alguna dolencia o aspecto físico distinto. Algo interesante es que lxs integrantes del grupo perciben sus cuerpos en sus dolencias o cansancios. En que hay cosas que por edad o estado físico ya no pueden hacer pero cuando les preguntamos qué lugar le dan al cuerpo no saben qué responder.

Este tipo de propuestas de teatro comunitario y callejero implica jugar con otrxs, construir con otrxs, estableciendo pautas y normas para que se puedan desarrollar los ensayos y obras por lo que se trabaja el ensamble, el conjunto, para que cada personaje tenga lugar en escena. Una escena es una forma concreta y manifiesta a través de los cuerpos mediante la cual una persona o grupo hace una producción, planteando una dialéctica que va desde el autor de la escena, la escena en sí y el propio grupo. Es así como aparecen a través del lenguaje corporal múltiples dimensiones de la subjetividad.

En capítulos anteriores habríamos mencionado algunos conceptos que utiliza Peter Brook para describir al teatro contemporáneo, con puestas en escena más revolucionarias e innovadoras. Aquí retomaremos los aportes de Osorio (2011) sobre los tres conceptos principales del director sobre el teatro, y que se relaciona con la práctica del teatro comunitario y callejero. En principio se encuentra la ausencia de elementos decorativos que contribuye a que el espectador se concentre más en el espectáculo y la propuesta estética/ideológica. Se pretende de esta forma que el espectador se concentre en la voz y el cuerpo de lxs actores. La obra que presentaron mientras realizamos nuestra investigación recorría la historia del barrio desde el siglo XIX, con las migraciones europeas hacia la argentina y la represión en los talleres Vasena (permitiendo que conozcamos o recordemos lo que fue la Semana Trágica) hasta la llegada del tranvía o la alegría que acompaña el auge de los carnavales que toman la calle del barrio. La escenografía principal consta de unas maletas con imágenes de esa época (para la escena de la llegada de lxs inmigrantes) que luego son utilizadas a su vez como asientos para el primer tranvía eléctrico, y guirnaldas para la escena del carnaval.

Otros objetos como el barco donde viajan lxs inmigrantes, por ejemplo, son marcados con la posición del cuerpo y con movimientos lentos de lado a lado, para simular el balanceo de las olas del mar. Esta cuestión está relacionada con otro de los conceptos nombrados por

Brook, sobre la movilidad del actor/a, la cual es más amplia que el espacio en este tipo de teatros porque el propio espacio es uno de los tantos elementos que utilizan lxs actores para manifestarse. En este sentido lxs actores tienen la posibilidad de desplazarse más libremente y vincularse con el público que este a sus costados o a su espalda, a diferencia del teatro convencional donde sólo se relacionan de frente. Para finalizar, retomamos el tercer concepto de acercamiento al público que, justamente, refiere al tipo de relación más profunda que posibilita este teatro para con su público, ya que este tipo de prácticas se proponen llevar el teatro a lxs vecinxs.

A través de la música

Nos parece necesario hablar de esta técnica porque fue la principal estrategia para realizar los encuentros en virtualidad y porque el canto es reconocido como la técnica “eje” del teatro comunitario porque su inclusión permite decir mucho con poco, condensando sentidos en pocas palabras. Retomamos así lo que dice Díaz (2010) acerca de qué es la música como construcción humana, que conlleva entrelazar/unir/combinar sonidos mediante instrumentos, estimulando (incluso nos animamos a decir despertando) en quién interpreta, como así también quien escucha, aspectos físicos, conductuales, neurofisiológicos, mentales y culturales, pero siendo necesario subrayar que la emoción producida es un evento fundamental para que la música sea un fenómeno tan esencial y ubicuo de las sociedades humanas.

Desde la música se pueden manifestar las trayectorias de vida, la historia individual y colectiva, como así también expresar aquello que no podemos simplemente conversando o charlando. La música sirve para conmemorar la memoria colectiva, para hacer ver y/o sentir lo que le ocurrió a una comunidad, sirve para construir lazos y pautas de convivencia, puntos de encuentro o mismo desencuentro que contribuyen a repensar la vida en comunidad.

Durante el aislamiento por Covid-19, las reuniones virtuales por Zoom ahondaron en las capacidades que cada integrante tiene para el canto. Al no poder cantar en coro se turnaban para hacerlo de a unx y la profesora de canto les corregía, y eso a su vez ayudaba al resto que estaba escuchando. Entonces, si bien la preparación colectiva de lxs personajes y la historia tenían y tienen una importancia vital en la preparación de las obras, la música y el

canto en coro toman vital importancia durante el aislamiento. En el teatro comunitario, la canción aparece para dialogar con el pasado, para contar de forma breve y desde el conjunto la trama de la historia. Debemos entender que lxs vecinxs no son cantantes profesionales ni ilustres. En el caso del grupo analizado, el coro les permite el acceso a una práctica que se desarrolla generalmente mediante prácticas privadas, es decir, pagas. Por lo general, la mayoría nunca fue a clases de canto y la misma actividad les genera temor, pues socialmente se considera que cantar pueden solo quienes cantan “bien”. Creemos que es algo para rescatar que mantuvieran las clases de canto durante la pandemia ya que fue una actividad que, si bien era individual, se hizo grupal al compartir el momento de la reunión para hacerlo y, al hacerlo en grupo, permite perder el miedo y tomar confianza, permite crear relaciones solidarias y mezclar a lxs integrantes según sus tonos o afinación.

En los ensayos de “Oíd el Grito” durante el año 2022 vimos como la música y letras de las canciones utilizadas permiten entrar en clima. Los mismos variaron entre nostálgicos, como cuando representan la escena de lxs migrantes llegando al país, en la cual se manifiesta el dolor y miedo de abandonar el país de origen a partir de la entonación de la canción italiana “Mi votu E MI Rivotu”, la cual expresa:

*Lu sai quannu ca iu t'aju a lassari
Quannu la vita mia finisci e mori
Mi votu e mi rivotu sospirannu
Passu li notti 'nteri senza sonnu*
Parte de la canción “mi Votu”

La traducción al español dice: “sabes cuando te ayudó a irte. Cuando mi vida termine y me muera. Yo voto y vuelvo a votar, suspirando”. En el contexto de la obra se transmite la angustia ante lo desconocido, al llegar a un país en el cual no se tiene nada, no se comparte el idioma y se deja atrás “la tierra de unx”. Además, el grupo ha creado canciones para la obra. Una de ellas para cantar contra los asesinatos acaecidos durante la Semana Trágica, la que se carga de enojo y dolor contra quienes reprimieron y asesinaron a lxs obrerxs y sus familiares. En contraposición, la obra cierra con una canción festiva alegre, de “esperanza”, mediante una murga que invita a lxs espectadores a participar del teatro.

Tecnología y acceso a la propuesta artística

Si bien anteriormente enunciamos las nuevas formas o modos en que el grupo entabló sus relaciones durante la pandemia (via WhatsApp o Zoom), creemos necesario destacar y hacer un apartado sobre esta situación pues lo que notamos es que las herramientas tecnológicas habilitaron nuevos espacios de encuentro y percepciones, viéndose modificados rasgos esenciales de la práctica teatral como lo son el uso/vivencia de los cuerpos en el espacio, las dinámicas grupales y el uso del espacio público.

Si entendemos al Teatro Comunitario como una práctica que lucha o invierte las lógicas capitalistas pues propone un teatro para todxs, que permite que cualquier persona pueda participar ¿qué ocurrió en tiempos de aislamiento cuando el acceso a redes/medios no era igual para todxs?. Asimismo, si anteriormente identificamos que el Teatro Callejero también permite que accedan y vivencien las obras aquellas personas que, por lo general, no podrían por no poder pagar la entrada o por no conocer las propuestas: ¿qué ocurre cuando el teatro tiene que adoptar nuevas estrategias, como el streaming en plataformas pagas, para poder sobrevivir?.

En el caso del grupo, la falta de gente joven impacta de distintas formas en la realización del proyecto. Por un lado, lo correspondiente a la alfabetización tecnológica y lo que implicó aprender a usar las distintas plataformas para poder conectarse a los encuentros pues varixs integrantes de mayor edad se sintieron frustradxs y han necesitado de la ayuda de algún familiar, en ocasiones la falta de dispositivo y/o de conectividad y/o de conocimiento implicó que dejaran el proyecto o que se sumarán como poco interés.

De esta manera, entendiendo que vivimos en una sociedad capitalista donde las necesidades que se reconocen son solo aquellas identificadas como básicas o que puja a elegir unas por sobre otras, el teatro no es visto como un derecho sino como una actividad recreativa o lúdica cuya única finalidad sería el entretenimiento. El arte, en general, es visto como un objeto “lujoso” que sólo debe entrar en la vida de unx cuando estén resueltas otras urgencias. En sí, el teatro termina siendo muchas veces una práctica elitista pues el acceso al mismo, ya sea como espectador como así también como actriz/actor, solo es posible si se tiene el dinero para hacerlo. Incluso se da esta situación en el apoyo económico que reciben las propuestas culturales y artísticas por parte del Estado en comparación con otras áreas

productivas, ya que suele desestimarse o considerarse no prioritario en las agendas de inversión pública en épocas “normales”.

Relatos, memorias y subjetividades

“Un pueblo que no conoce su historia esta condenado a repetirla”

Ruiz de Santayana.

En los contextos actuales que nos toca transitar, viendo fortalecidos discursos de derecha, fascistas, que van contra los derechos de determinados grupos sociales, el resultado y cantidad de votos que ha tenido el candidato liberal a presidente, parecería que la memoria de lo que perdimos en la dictadura y en el 2001 se va diluyendo.

Cuando decidimos adentrarnos en el mundo del teatro comunitario nos llamó poderosamente la atención que una de sus características es la construcción colectiva de las obras a partir de temas que interpelan a sus integrantes. Así, lxs integrantes de los grupos de este tipo de teatro apelan a sus propias historias, a su memoria de lo que le contó algún familiar, amigx, o mismo de lo que han vivido. De esta manera aparece en escena la “memoria individual” (término que sacamos de Betancourt Echeverry, 2004) que refiere a la memoria personal de cada individux, que se enraiza en el contexto en el cual y por el cual se desenvuelve, genera y se genera en el cruce de relaciones sociales que le atraviesan, en los discursos y en las prácticas.

Así, en el caso particular que nos compete, tomaron relatos de sus familias para poder armar una de sus obras acerca de la historia del barrio como así también de lo que ocurrió durante la última dictadura cívico-militar. Estas narrativas particulares, dando forma a historias y relatos sobre hechos que han acontecido en la Argentina, despiertan y mueven otras memorias individuales como así también una memoria colectiva. En una de las entrevistas, unx de lxs integrantes nos comentó como una madre se acercó a contarles su historia, sobre cómo había perdido a un familiar durante la dictadura porque se lo habían llevado. Entonces, múltiples memorias se entrecruzan y forman una memoria colectiva, una memoria que se comparte con un grupo o comunidad. No obstante y pensando en este grupo de teatro comunitario y en el contexto actual de la Argentina, es necesario tener en cuenta que los recuerdos colectivos pueden influir en la percepción de los hechos pasados y

en la construcción de la historia. Cómo se construyen los relatos y narrativas que se presentan (y representan) conlleva poner en juego las subjetividades de cada integrante y cómo se interpretan los hechos del pasado, como así la experiencia vivida y percibida con la que se construyen los recuerdos.

La obra de la cual presenciamos los ensayos y su producción finalizada nos hace pensar cómo la memoria se entrelaza con la celebración (por ejemplo en el momento final con la murga, o de celebrar ante un momento oscuro y de suma dificultad la organización de lxs trabajadores en la lucha de sus derechos), y este aspecto conmemorativo del teatro comunitario es esencial para igualar e integrar a las personas. Entonces, parece ser que las narrativas son herramientas poderosas para la construcción de la identidad personal y colectiva, y que a través de ellas, las comunidades pueden explorar sus historias, valores y contradicciones.

Dicho esto, es posible ver que compartir historias “personales” da lugar a debatir o revelar cuestiones políticas y sociales. Estos grupos utilizan las narrativas para cuestionar y resistir el poder dominante. La obra teatral se convierte en una forma de desafiar la hegemonía política y cultural al hacer que las narrativas locales sean públicas y políticas. Por ejemplo, nosotras que somos de un barrio vecino donde ensayan, que tenemos conocidxs que viven en dicho barrio, que hemos realizado actividades en este barrio, no conocíamos o teníamos presente lo que fue “la semana trágica” y lo que ocurrió en lo que hoy es la plaza Mariano Moreno. Es así que, en esta reconstrucción de la historia, la búsqueda y el rescate de la memoria colectiva dan sentido a los espectáculos, se promueve el encuentro y el diálogo entre distintas generaciones de vecinxs de una comunidad.

Dicho lo anterior, es necesario también pensar que como sujetxs, lxs integrantes muestran en escena sus potencialidades y sus capacidades (o modos) para “comprender” el pasado y buscar un sentido al presente. Entonces, la subjetividad se construye en este ida y vuelta, demostrando que no es un fenómeno estático sino que es dinámico y se forma en el contexto de las relaciones sociales, culturales y políticas, y se transforma a lo largo del tiempo. Asimismo, la memoria ejerce un papel fundamental en la construcción de la subjetividad, ya que a través de la narración y la interpretación de experiencias pasadas, el sujeto da forma a su identidad.

Entendiendo que la memoria es un terreno de disputa en el que diferentes grupos y actores sociales compiten por imponer sus versiones del pasado, ésta puede ser utilizada tanto para fines emancipatorios como para la justificación de la opresión y la dominación. Es por eso que es importante analizar críticamente cómo se construyen y se utilizan las narrativas de la memoria en diferentes contextos.

Deseo individual en la intervención colectiva

En principio creemos pertinente conceptualizar el término “intervención”. Dicha palabra proviene del latín “intervenire” y tiene 2 acepciones: por un lado, refiere a irrumpir e interrumpir un proceso que está ocurriendo en ese momento; por otro lado, significa “estar presente en”. Ambas ideas implican pensar que se entra en un algo (momento, proceso, hecho) desde afuera, es decir, que un sujeto actúa en un hecho, siendo en sí una realidad externa a esto y la transforma, y se ve transformado en el proceso.

Lxs entrevistadxs del grupo coincidieron en que comenzaron a hacer teatro por deseo propio, ya sea por necesidad ante un momento difícil de sus vidas como así también el gusto por realizar esta actividad artística. Esto también se vio manifiesto durante el período de aislamiento debido al COVID-19, ante la necesidad de poder “despejarse” o de poder pensar en algo más que cifras, riesgos de contagio, pérdidas de familiares, amigxs o conocidxs, el teatro aparece como una herramienta para sanar.

De esta manera, retomamos la idea de “intervenir” desde el uso que se le da desde la disciplina de Trabajo Social, para poder pensar como lxs integrantes del grupo de teatro comunitario sobre y con el cual realizamos nuestra investigación. Así, ellxs se han adentrado en historias que cuentan y comparten con el resto de lxs vecinxs del barrio, viendo sus propias vidas modificadas en este proceso de construcción colectiva. Intervienen pues resignifican, retoman, cuentan momentos o hechos históricos que acontecieron en la Argentina de los cuales no fueron parte per sé o no de la manera que los interpretan en escena.

CAPÍTULO IV

La vuelta a las tablas

En última instancia analizaremos qué ha ocurrido con el grupo de teatro comunitario y callejero durante el contexto de aislamiento por Covid-19 en el año 2021, donde hubo una mayor flexibilización del uso del espacio público y el grupo retomó los ensayos de forma presencial.

De la fusión a la institucionalización

Cada grupo es único e irrepetible. Por lo tanto, el proceso que se desarrolla en cada uno es diferente en cuanto a la historia, el tamaño, la integración, los objetivos que persiguen, la coordinación y a otros tantas dimensiones que se conjugan desde el comienzo hasta la finalización del mismo (Alegre, 2009). Entendiendo lo anterior y pensando en este grupo de teatro comunitario y callejero, nos interesa adentrarnos en su proceso post pandemia como grupo, comprendiendo también que los grupos no son estructuras estáticas que se arman por completo y no se modifican a través del tiempo, sino que lo hacen y se ven atravesados por los contextos sociohistóricos, culturales, económicos como así también por lo que le ocurre a cada integrante durante la trayectoria del mismo. Al desconocer al grupo previo al 2021, solo podemos conocer cómo funcionaba anteriormente a partir del relato de sus integrantes. Nos propusimos trabajar y analizar lo que ocurrió con el grupo pensando que, debido a la pandemia y a tener que buscar otras estrategias, surgió un nuevo proceso de construcción del grupo. Esto lo haremos a partir de la teoría de grupos de Sartre que recuperamos del texto de Rosenfeld (1972).

La fusión del grupo, es decir, el momento en que salen de la serialidad, del sujeto reemplazable y cosificado, para desarrollarse en un campo espacial propio se dio en el año 2001 ante la necesidad y el deseo de poder participar de una actividad que permita el contacto con la comunidad en un momento de crisis social y económica. En un momento en que también lxs integrantes buscaban una actividad para poder “desconectarse” de lo que estaba ocurriendo. Este momento apareció cuando lxs integrantes tomaron conciencia de

que tenían una tarea en común donde cada unx dependía de lxs otrxs para llevarla a cabo: construir una propuesta teatral que llegará a lxs vecinxs.

El teatro comunitario, al surgir como un proyecto de hacer teatro en el seno de una comunidad, es una propuesta cuyas elaboraciones y métodos de trabajo implicaría un gran número de personas y un tiempo considerable. Tiempo para discutir acerca de las temáticas que abordará la obra y qué mirada se dará sobre ella, de investigación en torno a las historias de la comunidad, de creación de personajes y escenas a partir de improvisaciones, y de la elaboración de canciones y construcción de dramaturgia. Ante esta fusión se jura mediante compromiso aceptar las reglas del grupo y funcionar como tal. Quienes deseen ser parte deben saber que no se trata sólo de actuar o realizar un taller, sino de comprometerse con las muchas tareas que implica llevar adelante un proyecto de este estilo y de participar en los espacios de socialización del grupo. Es necesario entonces destacar que, además de la fuerza de enlace que poseen los proyectos para organizar un grupo, existe una dimensión ética como elemento intrínseco de la grupalidad (Baz y Zapata, 2003). De dicha dimensión se desprende un sentido profundo de la idea de compromiso, de promesa compartida, que se potencia y actualiza en las memorias colectivas y los proyectos que los expresan.

Actualmente, lo que nosotras observamos durante los ensayos es que este juramento está debilitado y hasta entró en crisis luego de los distintos momentos de quiebre que atravesó el grupo, puesto en palabras por lxs mismxs integrantes cuando se quejan de la cantidad de faltas que hay por ensayo y de la falta de compromiso que hay en los mismos integrantes. Esta problemática dejó de ser vista por el grupo como una particularidad de sus integrantes porque comenzó a afectar la tarea colectiva propuesta. Incluso uno de los sábados discutieron antes de empezar a ensayar sobre el tiempo dedicado al mismo, ya que un integrante lxs comparó con un grupo de teatro independiente que se reúne 3 veces a la semana, cuando ellxs solo tienen un espacio de 2 horas y un sólo día. Dicha discusión finalizó cuando una de las integrantes dijo firmemente que *“más ensayo no vence al compromiso”*. Entendemos a través de estas observaciones que el compromiso constituye un aspecto central que hace al sostén de la grupalidad y que aparece cuando algo los interpela, algo que no se vincula tanto a la obligación, sino más bien a los lazos afectivos.

Ya sea en el 2014 cuando el grupo se fracturó debido a que una parte querían hacer obras con mayor contenido político -siendo esta parte la que abandonó cuando no encontró el

acuerdo del resto del grupo- o mismo lo que ocurrió durante el 2020 y principios del 2021 cuando, ante la propuesta de radioteatro, varixs participantes del grupo decidieron hacerlo de forma discontinua por no serle interesante la propuesta, el juramento se vio debilitado. Es más, consideramos que parte de lo que ocurrió en el 2020 y 2021 lo arrastran actualmente y sé nota en la discontinuidad de participación y de los modos en que sé relacionan lxs integrantes.

Asimismo, trayendo a escena la importancia de la corporalidad, nos parece sustancial nombrar que también el uso del cuerpo marca la forma de vinculación con el otrx. Con esto queremos decir que es posible a partir del uso del cuerpo ver cómo se relacionan lxs integrantes del grupo, como comparten el espacio y cómo se mueven en el mismo. Cuando hablamos de grupo estamos evocando procesos anudados al cuerpo subjetivo, es decir, a las construcciones de sentido que se abren en un proceso de grupo que se vinculan con las formas de habitar el cuerpo, de hacerse presente. Un grupo es una experiencia de cuerpos en presencia, cuerpos que entran a formar parte del mundo de sus integrantes, que sostienen el fantasma en el que se apoya el deseo y los proyectos. De ahí que la pérdida de ese vínculo grupal sea vivida como pérdida de una presencia que ha dado consistencia a una dinámica deseante, un lugar de proyección e investimento. Fue notable en los calentamientos, donde practicaban caminar por el espacio pero no prestaban atención a sus alrededores ni coordinaban los pasos, ya que se chocaban o se encimaban en un mismo lugar.

Con el fin de trabajar sobre esta situación, otros calentamientos incluyen juegos como pasarse una pelota mientras se mantenía contacto visual con el/la compañerx, o dividirse en dos grupos enfrentadxs que debían avanzar marcando un cierto ritmo con los pies y manos a la vez que debían estar atentxs de no chocarse con la persona de enfrente. Estos juegos que buscaban estallar la risa y generar un clima propicio para entregarse y confiar, no hicieron más que frustrar a lxs integrantes del grupo ante la descoordinación y que terminarían marcando quienes eran lxs causantes de la misma.

En otra ocasión, una vez terminado el ensayo, se sentaron en ronda para hablar sobre cómo vieron la obra y qué se podría mejorar. Si bien esta distribución facilita el que se vean unxs a otrxs, seguían sin prestarse atención porque las conversaciones sólo fluían entre unxs pocxs, sin mirar ni escuchar a quienes no tuvieran al lado suyo. A su vez, fuimos notando

como a medida que los ensayos pasaban, los tiempos de charla fuera del espacio de encuentro comienzan a hacerse más cortos hasta ser nulo. Lo colectivo, que en teoría constituye para esta práctica teatral un abrigo, un ala protectora para animarse, potenciar la creatividad y generar un “nosotrxs”, se ve truncado por las fracturas que presentó el grupo y no fueron aún resueltas. Entonces lo que significa una toma de conciencia de las implicancias de participar en una escena colectiva donde, en consecuencia, hay otrxs, se ve afectado por la forma de vinculación entre ellxs.

La repartición de roles, momento que según la lógica del teatro comunitario busca ser de forma horizontal y simétrica, implica que el grupo va a trabajar y a tomar conciencia reflexiva de su unidad práctica. Sin embargo, en el grupo sigue pesando la salida del director original como así pesó la ausencia de su directora actual por una operación durante el 2022. En el desprendimiento del vínculo grupal se significan varios duelos, que pueden ser con el grupo como espacio y lugar, y con los vínculos intersubjetivos. La despedida es un proceso que pone en acto la identidad y la alteridad con otrxs. Es el exilio del cuerpo fantaseado, la nostalgia del eterno retorno al origen (Baz y Zapata, 2003), donde se recurre como última estrategia a la inscripción de la ausencia del otrx en la memoria por su permanente nombramiento. Fue notable cómo, a partir del momento en que la directora dejó de presentarse, lxs miembrxs del grupo se encontraban cada vez más dispersos y menos concentrados en la tarea, es decir, el ensayo de la obra. Incluso aunque el director reemplazante -un miembro del grupo que había realizado cursos de dirección teatral- marcará correcciones, el resto del grupo lo ignoraba y recalcan constantemente lo que la anterior directora decía/hacía. Mismo este constante nombramiento o rememoramiento del primer director y la directora lo vimos reflejado durante las entrevistas donde, a pesar de que las preguntas no estaban directamente orientadas hacia esa figura, de alguna forma lo traían nuevamente. Por ejemplo en una instancia se consultó respecto a si hubo un cambio en sus motivaciones para seguir participando en el grupo durante este tiempo, le entrevistadx C respondió:

“Cambió mucho porque el anterior director se fue, sin decirnos que se iba para siempre. Dejó a su asistente y cambió mucho porque él al irse y dejar a otra persona, nadie toma en serio a esa persona”.

Esta situación descrita durante la entrevista es lo que se manifestó justamente en los ensayos luego de que la directora se dejase de presentar para la operación. Durante ese tiempo, los llamados de atención eran realizados por la docente de canto ya que notaba que lxs demás integrantes estaban muy dispersos e ignoraban las indicaciones del director reemplazante. De igual manera, al consultar a le entrevistadx D por la reacción que notaba de lxs vecinxs espectadores, su primera respuesta fue: -“A algunxs les gusta, a otrxs no. Con el anterior director éramos un éxito”. Y nuevamente nos comentaba respecto a su experiencia realizando obras con el primer director.

Resulta importante remarcar que no hay teatro comunitario que se pretenda transformador sin un director/a o un equipo de dirección que tenga una mirada de peso ya que, como hemos mencionado anteriormente, desde este rol se toma todo aquello que se sugirió, improvisó y escuchó para encaminarlo hacia un lado, hacia una acción que amalgame la imaginación de todxs con su mirada. Este temor a lo que pueda cambiar lleva consigo una tendencia conservadora, de asentarse en lo ya conocido y no asumir nuevos desafíos, contrario al impulso permanentemente renovador y en movimiento que plantea la práctica del teatro comunitario.

Por otro lado, si bien las tareas se reparten según lo que cada unx puede y/o sabe hacer, también ocurre que al ser la mayoría adultxs con poco uso de redes sociales depositan en lxs integrantes más jóvenes la responsabilidad de manejar las mismas y de difundir el proyecto. Estas nuevas funciones nos señalan un cambio de jerarquía respecto al lugar del saber (que dentro de la creación colectiva la reconstrucción de los hechos a través de las voces de lxs adultxs siempre ha sido fundamental) y la emergencia de una reconfiguración de los roles, donde se incorporan tareas nuevas y funciones en relación a estos conocimientos:

“Tema difusión es, medio, lo mismo de siempre, el tema es que ahora me pusieron a mi porque ‘la nena sabe usar tecnología, pongamosla a ella’, ‘la capa de las redes sociales’.

Mentira, de pedo se usar Instagram y no lo uso tampoco”

Entrevistadx E

Retomando la cuestión de los duelos, notamos también que a algunxs integrantes, sobre todo quienes llevan desde el principio en el grupo, aún les pesa el hecho de haber dejado el primer espacio cultural donde se encontraban, que les proporcionaba una mayor facilidad para promocionar el grupo al ser visitado por una gran cantidad de personas. Expresado por le entrevistadx B:

“A nosotros nos mató que nos hayamos ido del XXY⁷, porque quieras o no, cuando el XXY empezó a explotar de gente e inauguró nosotros nos tuvimos que ir. Eso para nosotros fue un mazazo en la cabeza del grupo porque es un lugar que te ayuda a promocionar porque va mucha gente, hay talleres, muchos recitales, talleres de tango y folklore. Eso complicó la cosa. Lo intentamos pero no sé.”

Otra cuestión con respecto a los roles es que post pandemia nadie retomó la función de contactar al grupo con las otras instituciones del barrio, quedando relegado ese aspecto que antes era característico del mismo y quedando también truncada la relación del grupo con el barrio.

“No es que la única relación así permanente era con el centro cultural donde ensayamos y con la Red Cultural de XXX. (...). Lo que hicimos fue esto con la comuna de pedirles que nos hagan ellos la difusión, y no tuvimos otro contacto. A la Red Cultural voy a mandarles estos flyers para que los difundan”

Entrevistadx A

Creación colectiva para ser grupo

Existen muchas tareas necesarias para construir de forma colectiva, tales como armar y desarmar la escenografía, cargar y descargar, difundir las funciones y la tarea del grupo en general, de acuerdo a una estrategia de prensa, desarrollar un vínculo con las instituciones barriales, llevar un registro del dinero que sale y que entra, generar recursos, y muchas otras

⁷ Por los mismos motivos de privacidad que indicamos durante la introducción de este trabajo, evitaremos nombrar el primer centro cultural donde concurría este grupo de teatro y lo denominaremos “XXY”.

que se van sumando a medida que el grupo crece. Lo más común para este tipo de grupos es que se conformen comisiones para cada área de trabajo. De esta forma puede haber áreas que se encarguen de la dramaturgia, el vestuario, la gestión de recursos, y demás. En el caso de este grupo de teatro comunitario y callejero cuentan con seis comisiones: dirección, puesta en escena, entrenamiento vocal, asistente vocal y coreográfico, vestuario y gestión de fondos. Estas áreas son llevadas adelante por una a tres personas, lo cual inferimos que es de tal forma debido a la poca cantidad de miembros, respecto a otros grupos de teatro comunitario.

Frente a lo anteriormente dicho, aparece el miedo a la desorganización y se empieza a controlar las posibilidades de fuga, desviaciones y de no participación, tomando formas más duras que las etapas precedentes para evitar la serialidad y alienación. De esta forma, hay tres momentos que el grupo retrotrae con respecto a esto. Primero en el 2014, el grupo se juntó y sometió a votación qué temática querían hacer y si querían o no hacer obras con contenido más “partidario”, que resultó en el abandono de la práctica de parte de aquellxs que sí querían hacerlo. Luego en 2020, ante la amenaza de disolución del grupo por el contexto de aislamiento, se decidió que se trabajaría a partir de clases de canto, y los encuentros semanales fueron justamente para que lxs integrantes se encontraran y no perdieran el contacto entre ellxs. Desde estos mecanismos se buscó un proceso de revinculación y sostenimiento de la comunidad afectiva de los grupos a través de las plataformas, que sirvieron como mediación por un lado, y como espacios de elaboración creativa por el otro. Por último en el 2021 se presencié nuevamente la negociación respecto a las temáticas de las obras, al comentarse la opción de dejar de hacer obras respecto a la historia del barrio para hacer obras infantiles. Si bien una de las características del Teatro Comunitario es que sus integrantes son libres de dejar de participar cuando así lo deseen, el grupo vivencia esta posibilidad con mucha tensión y miedo al desagrupamiento. Ante estos tres momentos en los que el grupo podría haberse desvinculado, surgen los mecanismos de negociación de los proyectos (en tanto a la temáticas de las obras a realizar, que en principio se decidió por no mostrar un contenido partidario en sus obras y luego surgió la posibilidad de contar historias infantiles en lugar de la historia del barrio) y mecanismos para el sostenimiento de la práctica de forma virtual.

Otra cuestión a tener en cuenta sobre el Teatro Comunitario tiene que ver con la gestión del

grupo en relación a cómo adquieren los fondos para poder sustentar el proyecto como así también la distribución de las tareas. En relación a la gestión del dinero, la sustentabilidad de cada obra proviene de distintas estrategias como pasar la gorra al final de los espectáculos, constituirse como asociaciones civiles y/o cooperativas en pos de adquirir financiamiento del Estado o instituciones internacionales, recaudaciones que aportan lxs integrantes del grupo para gastos generales, o mismo establecen con otras instituciones del barrio convenios para intercambiar recursos.

En el caso del grupo la gestión del dinero se da principalmente a través de pasar la gorra al finalizar la obra y del subsidio de ProTeatro⁸. Las recaudaciones de dinero no se realizan con el fin de acumularlo, sino que están vinculadas directamente con los objetivos que se proponga el grupo en cada momento de crecimiento. Durante el contexto de pandemia, el grupo utilizó sus recursos para pagar a la profesora de música que les brindó clases por Zoom, con el fin de poder tener una actividad y que no se pierda el grupo.

Hemos notado a través de las observaciones en los ensayos como la cuestión de la gestión de recursos, el hacer o pedir dinero para las obras, atraviesa al grupo como problemática y tabú que dificulta su desenvolvimiento y desarrollo pues no logran tener un lugar propio para ensayar o mismo como han dejado de presentar obras en las plazas por no poder pagar el seguro que pide el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Al hacer referencia a la gestión de recursos, se refieren únicamente a la colaboración de quienes vean las obras y al acceso del subsidio ProCrear, del cuál sólo se encarga un integrante del grupo de gestionarlo. De esta cuestión habla Scher (2010) cuando denuncia que la gestión es un tabú, pues se la piensa en relación al hacer dinero como algo relacionado con el lucro o el enriquecimiento y no como una necesidad para poder constituir un proyecto cada vez más grande. Culturalmente hay un tema bastante complicado respecto al dinero (miedo a perderlo, gastarlo, ahorrarlo). Para este tipo de prácticas artísticas y comunitarias, la gestión de recursos no puede reducirse nunca al pedido de subsidios, ya que no son ingresos constantes y el grupo termina condicionado a que le sea otorgado el recurso, para poder realizar la acción (Scher, 2010).

⁸ El Proteatro es un apoyo económico que brinda el Gobierno de la Ciudad para fomentar, promover y estimular el desarrollo de la actividad teatral no oficial de la Ciudad de Buenos Aires. Más información en: <https://buenosaires.gob.ar/subsidios-proteatro>

Por último, se da la institucionalización cuando surge la estratificación del grupo por la especialización, donde se consolidan los subgrupos y/o áreas. En el tiempo que hemos realizado las observaciones, todavía no consideramos que se encuentren en este momento ya que, si bien tienen una cierta organización de las tareas a realizar, no está tan fuertemente consolidado debido a que su objetivo durante la pandemia y después de la misma consiste en mantener al grupo. Mismo lo podemos observar en el hecho de que constantemente buscan que se sume más gente, y sobre todo al enterarse de que los dos integrantes más jóvenes se irán junto con la directora el próximo año.

CONCLUSIONES

Entre la profesión y el teatro

Entendemos que el arte no es meramente una herramienta para la transformación, dado que la creación y el cambio permanente son características y necesidades de todas las comunidades. Si bien no fue posible desde las observaciones llevadas a cabo responder a los objetivos planteados al comienzo de la investigación, si pudimos notar la re-significación de lo comunitario en tiempos de pandemia, en la búsqueda de estrategias que le permitieran continuar con las prácticas del grupo incluso si no pudiera ser desde la presencialidad ni la presentación de obras. En este caso la práctica teatral les permitió la posibilidad de encontrarse con otros para pensar-pensarse y construir futuros posibles a abordar conjuntamente, conformando un lazo basado en la solidaridad, compromiso con el otro y la transformación de la propia realidad.

La investigación nos permitió ver y repensar también las relaciones entre trabajo social y arte. De esta manera, entendemos que el trabajo social es una disciplina donde los márgenes de intervención están delimitados por la posibilidad del propio profesional y de las personas y grupos con los que se interviene. La Ley Federal de Trabajo Social N° 27072 (2014, art. 4) entiende que la profesión está basada *“en la práctica y una disciplina académica que promueve el cambio y el desarrollo social, la cohesión social, y el fortalecimiento y la liberación de las personas. Los principios de la justicia social, los derechos humanos, la responsabilidad colectiva y el respeto a la diversidad son fundamentales para el trabajo social”*. Al ocuparse de áreas como la cultura y las artes, el trabajo social supera sus ámbitos básicos de intervención en tanto en estas áreas existen igualmente carencias en lo individual, lo grupal y lo comunitario, a la vez que implica necesariamente una mirada integral e interdisciplinaria de la intervención.

En este sentido el arte como herramienta aplicada es un modo de trabajar alternativo a la hora de diagnosticar, identificar y recuperar el conocimiento de los distintos actores. Posibilita el acceso a nuevas formas de intervenir, conocer, expresar, y facilita la interacción entre las personas que de él y con él participan, en tanto transforma la propia comunidad desde la comunidad. Consideramos que el trabajo social se puede servir del arte para generar nuevas oportunidades, tratar de alcanzar la inclusión social, fomentar espacios

de reflexión y desarrollo personal y grupal, y/o crear lugares que fomenten la expresión en múltiples formas y la participación social de la propia comunidad. El arte nos permite trabajar con las emociones como parte esencial del ser humano, contribuyendo a fomentar la calidad de las relaciones entre las personas. Además de que la creación artística da lugar al desarrollo de la mirada crítica, permitiendo cuestionar dogmas, certezas y costumbres que soportamos en nuestras vidas. Más específicamente, el teatro apela a las emociones y al cuerpo, y posibilita un cambio no sólo discursivo o racional.

Cuestión que también nos hemos preguntado a lo largo de nuestra preparación pre-profesional: ¿Qué lugar le damos al cuerpo en el Trabajo Social? Es más, en un momento nos sirvió para repensar qué lugar le estábamos dando a nuestros cuerpos y emociones durante la investigación, ya que en un principio nos paramos meramente desde el rol de observadoras y terminamos menospreciando como nos interpelaba lo que pasaba alrededor nuestro. Por ejemplo, y para ser más claras en el asunto, creemos necesario involucrar lo que nos ocurrió como espectadoras durante la canción “Mi votu”, la cual refiere al proceso de migración del país de origen hacia lo desconocido, viéndonos emocionadas ante la desolación, miedo e incertidumbre de lo que implicaba y que se transmite mediante la canción como recurso de comunicación. ¿Acaso no hemos de registrar lo que nos pasa para poder cumplir la tarea o mismo el cambiar nuestras posturas o formas de pararnos frente a las situaciones a las que nos enfrentamos/intervenimos?.

La articulación que se da entre la profesión y el teatro comunitario parte de que ambos son impulsores del desarrollo participativo y la transformación social. El trabajo social fomenta prácticas creativas para responder ante las diversas situaciones y conflictos que puedan presentarse en su intervención, a través de la simulación de las experiencias que se están viviendo en el presente, para proponer alternativas de cambio desde una dimensión colectiva.

Echar a andar la imaginación y la creatividad colectiva implica necesariamente un movimiento, una posibilidad concreta de percibir y pensar el mundo fuera de los límites de lo impuesto. La pandemia implicó necesariamente re-pensar la práctica del teatro comunitario tal como la conocían. Para mantener la actividad se hicieron radioteatros y talleres de canto donde, si bien el enfoque era individual debido a las características propias de las reuniones virtuales, se continuaba con una dimensión grupal al compartir la reunión

y las correcciones entre todxs. Y es allí donde empieza la transformación. Existe una dimensión de transformación individual donde el teatro promueve el desarrollo de actividad física y cognitiva, en la medida en que el taller es un espacio de socialización que incentiva el movimiento, la comunicación y la conciencia corporal. Durante el contexto de aislamiento por Covid, el mantenimiento de la práctica del teatro comunitario en el grupo implicó el desafío a lxs más grandes a utilizar nuevas tecnologías de reunión virtual para mantener el contacto. A su vez existe una dimensión grupal/comunitaria que nos permite adquirir y fortalecer dichas habilidades sociales, mejorando la comunicación y otorgando un sentido de pertenencia a un proyecto compartido con pares. El lugar de un trabajador social en este tipo de actividades artísticas es ser soporte de la creación grupal, buscando sus líneas de fuga y sus expresiones de sentido, para acompañar el devenir grupal. Cuando una comunidad desarrolla su creatividad, comienza a dejar de ser espectadora de su destino para pasar a ser parte activa de la vida social. El desarrollo de la persona como sujeto creador no tiene otra finalidad que la recuperación y reconstrucción de un sujeto social activo, capaz de afirmar y confirmar su existencia, sus pertenencias y disidencias, y de reclamar sus derechos asumiendo sus deberes.

Cabe señalar que el trabajo social, en sus distintas expresiones, trabaja con las múltiples y complejas relaciones entre las personas y su entorno sociopersonal para que las personas, grupos y comunidades desarrollen plenamente sus potencialidades y transformen situaciones carenciales en virtud de su calidad de vida. A nivel comunitario, permite descubrir las posibilidades para adquirir una comprensión fundamental del entorno comunitario, y transformar así la “presencia” de sus habitantes en “pertenencia”. El compromiso, empatía y la cooperación para la realización de esta práctica parte de la valoración del rol que cada unx ocupa en este entorno y de sus posibilidades de transformación. En este sentido el teatro puede ser utilizado como una herramienta de autoconocimiento y descubrimiento de las propias posibilidades, poniendo en juego recursos lúdicos, expresivos y comunicativos para el trabajo de grupo y creativo.

La práctica teatral, utilizada en el marco del tiempo libre, suelen plantearse en forma de taller con el fin de crear una obra, teniendo un carácter más lúdico, lo cual permite descentrar la atención del sentirnos observados, haciendo que fluya la participación, mientras que el trabajo corporal nos dispone a observarnos y sentir nuestro cuerpo en

movimiento. A través del teatro se crean espacios de libertad donde la gente puede dar rienda suelta a sus recuerdos, emociones, imaginación, pensar en el pasado y el presente, e inventar su futuro. Las obras del grupo son un ejemplo de esto, ya que su preparación se llevó a cabo con los recuerdos y la investigación llevada a cabo por lxs integrantes, y que desata tantas emociones tanto en ellxs como lo hizo en nosotras a lo largo de sus ensayos.

En este sentido, no sólo toma importancia el fin de creación de la obra, sino su proceso. Y si destacamos de ese proceso la creatividad, que es un componente inherente al propio hecho teatral, y lo aplicamos al campo de la intervención social, podemos hablar del teatro como un instrumento que posibilita la creación de vivencias relacionales y comunicativas que sean el instrumento fundamental para empoderar y generar cambios.

Sin embargo, no podemos negar que el arte sigue siendo una actividad para pocxs pues, si bien la metodología de streaming teatral es incipiente, aparece una nueva modalidad que hace peligrar al teatro tradicional presencial ya que cada vez más, especialmente los sectores más jóvenes, prefieren los contenidos “on demand” de demanda instantánea desde el hogar de unx, que se puede frenar y cambiar al instante si gusta o no lo que se ve. Recordamos lo que nos dijo fuera de entrevista unx de lxs integrantes más jóvenes del grupo cuando le preguntamos por qué no se sumaban sus amigxs y su respuesta fue *“porque la propuesta no les interesa, nadie quiere hacer teatro presencial”*. Reanudando un poco aquello que en primera instancia movilizó nuestra investigación, es decir, la pregunta respecto a la resignificación del espacio público en contexto de aislamiento, unx podría decir que ha sido justamente desde la pérdida de su valor en lo que refería poder circular las obras y distribuirlas de una forma más amena o accesible. Sin embargo, una vez que volvieron a los encuentros presenciales y las actividades al aire libre estaban más flexibilizadas, el espacio público no volvió a tener el mismo valor para el grupo, que aún seguía con el objetivo de fortalecer sus lazos y proyectos.

Retomando justamente la teoría de Brook que manifiesta la idea de un teatro revolucionario y dinámico, el teatro comunitario se propone como necesario e ideal conseguir un auténtico acercamiento con el público y que lxs actores sean capaces de despertar la imaginación de lxs espectadores, para que dejen de ser sólo observadores pasivos. Hay espacios vacíos para realizar obras, espacios despojados de todo donde lo que hace a la obra es la participación de lxs involucradxs en la misma. En relación al trabajo social, nosotrxs ¿no intervenimos

muchas veces en espacios vacíos? Pensando más allá en la falta o falla de los recursos que utilizamos para intervenir, pensando en nosotrxs como actores que han de imaginar y entretejer estrategias en pos de la demanda que se nos presenta. Juega muchas veces nuestra propia imaginación en pos de poder pensar los escenarios posibles en la búsqueda de estrategias plausibles. ¿No hay en nuestras intervenciones espacios vacíos donde las estrategias surgen de la relación con lxs otrxs? ¿No sé apela a la creatividad del trabajador/a social para pensar y llevar a cabo estrategias de intervención? ¿No buscamos acompañar los procesos de autonomía y empoderamiento de lxs personas involucradas? ¿No es la misma Ley Federal de Trabajo Social la que enuncia que una de nuestras incumbencias es acompañar en el proceso de empoderamiento?

Si bien en este grupo de teatro no había ningún profesional del trabajo social como parte del mismo (ni como parte de una institución o como integrante) entendemos que su participación en este tipo de espacios es importante desde la organización de lo colectivo con un valor social, que es el de generar prácticas sociales solidarias y de cooperación a través de la tarea y de la comunicación. Desde el abordaje de un grupo apostando a un cambio a partir de delimitar y definir las necesidades y relaciones sociales, desde una perspectiva de grupos centrados en la tarea, y desde un encuadre teórico del campo de lo grupal.

Desde estos aportes podemos afirmar que lxs trabajadores sociales pueden desempeñarse en intervenciones artísticas y culturales, dentro de un contexto de intervención grupal y comunitario, ya que parte de un proceso en que se intencionan acciones y se ponen en valor recursos y potencialidades.

Bibliografía

- Albornoz, A. y García Godoy, B. (2021). "Reflexiones sobre la noción de problemas sociales. Perspectivas para la intervención del Trabajo Social". Revista Margen de trabajo social y ciencias sociales. N° 100.
- Alegre, S. (2009). "El trabajo social en el campo de lo grupal". Kairos. Revista de temas sociales. N° 24. ISSN-e 1514-9331.
- Alfaro Rodriguez, L. (2020). "Trabajo social y mediación artístico-cultural para la transformación social: experiencia de taller de artes escénicas con adultos mayores". Artículo Cuaderno de Trabajo Social, Vol. 1, N° 14.
- Ayestaran, S. (1993). "Individuación y grupalidad: dos dimensiones que definen la estructura y la dinámica del grupo". Psicothema. Universidad del País Vasco.
- Banchs, M. A. (1986). "Concepto de representaciones sociales: análisis comparativo". Revista costarricense de psicología. Nos 8-9. Págs. 27-40.
- Bang, C. y Wajnerman, C. (2010). "Arte y transformación social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias". Revista Argentina de Psicología. Edición 48.
- Baz, M. y Zapata, Y. (2003). "De duelos y errancias: la grupalidad comprometida". Revista Tramas, Subjetividad y Procesos Sociales. Nro 21. Pp. 35-55. México.
- Betancourt Echeverry, D. (2004). "Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica : lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo". Libro La práctica investigativa en ciencias sociales UPN, Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.
- Bidegain, M. (2007). "Teatro comunitario, resistencia y transformación social". Buenos Aires: Atuel.
- Bidegain, M., Marianetti, M., Quain, P., Cabanchik, A. (2008). "Teatro comunitario: Vecinos al rescate de la memoria olvidada". Buenos Aires: Artes Escénicas.
- Bidegain, M. (2011). " Teatro Comunitario Argentino": teatro habilitador y rehabilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos." Revista de teatro español contemporáneo, Stichomythia 11-12 (2011): 81-88.
- Carella, T. (1967). "El sainete". Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Carreira, A. (2003). "El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del '80. La pasión puesta en la calle". Rosario: Nueva Generación.
- Cebrián Lozano, C. (2012). "Creatividad en Trabajo Social: el estímulo que necesitamos". TSnova, 97-102.
- Claverié Ruiz, G. y Yurquina, P. A. (2021). "Sobre la ética de lo grupal y como crear juntxs. Creación escénica en dialogo con registros de proceso". Trabajo final de grado de la licenciatura en teatro. Universidad Nacional de Córdoba.
- Dacal, E. (2006). "Teatro de la Libertad. Teatro "callejero" en la Argentina, desde el movimiento".
- Del Cueto, A. M. y Fernández, A. M. (1985). "El dispositivo grupal". En "Lo grupal 2", Del Cueto. Buenos Aires.
- Del Cueto, A. M. y Fernández, A. M. (2012). "Grupos, instituciones y comunidades". Buenos Aires. Lugar editorial. Pág. 54-63.
- Díaz, J. L. (2010) Música, Lenguaje y Emoción: "Una aproximación cerebral". Salud Mental.
Disponible en: www.medigraphic.com/pdfs/salmen/sam-2010/sam106i.pdf
- Di Gregorio, C. S. y Dominguez, E. D. (2021). "El Trabajo social holístico, una experiencia de trabajo con mujeres a través de la danza, el movimiento y la expresión". Consejo Profesional de Trabajo Social, CABA.
- Fernández, A. M. (2007). Los asedios a la imaginación. TRAMAS. Subjetividad Y Procesos Sociales, (23). Págs. 183-202. Disponible en: <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/408>
- Fernández, C. (2011). "Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino". Palos y Piedras 11. Disponible en: http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/230/proce-sos_de_memoria_en_el_teatro_comunitario_argentino.html.
- Fernández, C. (2011). "La transmisión de la memoria en el teatro comunitario argentino. El caso del Grupo de Teatro Popular de Sansinena". Disponible en: perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/download/1212/1086
- Fernández, C. (2012). "Grupo de Teatro Popular de Sansinena. Nuevos abordajes para su análisis". Latin American Theatre Review.

- Fernández, C. (2012). “Recuerdos, espejos y memorias en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Memoria colectiva, identidades y espacio público en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinena”. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata.
- Fernández, C. (2013). “Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento”. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía. Instituto de Estética.
- Fernández, C; Mercado, C. y Proaño Gómez, L. (2022). "Teatro comunitario en tiempos de Covid-19. Dificultades, estrategias y proyecciones". Cuadernos de investigación. Editorial RGC. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Infantino, J. (2019). Disputar la cultura. Arte y Transformación Social. Editorial RGC, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Infantino, J. (2021). Arte, transformación social y políticas culturales. Reflexiones desde la antropología. Editorial RGC. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Ley Federal de Trabajo Social N° 27072. Promulgada en 2014.
- Matos-Silveira, R. (2016). "Movimiento Arte del Cambio: una iniciativa del Trabajo Social antiopresivo". Cuadernos de Trabajo Social, Vol. 29-2, 309-321.
- Max-Kneef, M., Elizalde, A. y Hopenhayn M. (1993). "Desarrollo a Escala Humana". Nordan Comunidad-Redes (Red de Ecología Social), Montevideo.
- Mercado, C. (2015). “Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo”. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires.
- Proaño Gómez, L. (2005). “Teatro comunitario, belleza y utopía”. Teatro memoria y ficción. Ed. Osvaldo Pelletieri. Buenos Aires: Galerna. Medio impreso.
- Proaño Gómez, L.. (2006) “Estética social y la aparición de lo político. Teatro comunitario y espacio urbano en espacios de representación”. Madrid, España.
- Proaño Gómez, L. (2007). “Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano”. Universidad de California, Irvine: Colecciones Gestos.
- Proaño Gómez, L. (2010). “El desplazamiento de la política: teatro comunitario argentino”. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=61&nro=9>

- Red Nacional de Teatro Comunitario. Sitio web de la Red Nacional de Teatro comunitario.
- Robles, C. y Sato, A. (2020). Desterritorializar el campo grupal: la potencia de los grupos a distancia. Revista Debate Político. Reflexión de Trabajo Social.
- Rosenfeld, D. (1972). "Sartre y la psicoterapia de los grupos". Capítulo I, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Rozas Pagaza, M; Oyhandy, M. y Favero Avico, A. (2016). "Capítulo II. La intervención profesional y "lo comunitario" hoy". En M. Rozas Pagaza y M. Gabrinetti (coord.) "El trabajo social en diferentes campos de intervención profesional". Págs. 19-34. Editorial de la Universidad de la Plata.
- Sánchez Salinas, R. (2011). "El teatro comunitario en el proceso de transformación de la sociedad. El caso de Res o no Res en el barrio de Mataderos". Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Scher, E. (2010). "Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad". Colección Estudios Teatrales del Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires.
- Serrano-Martinez, C. y Ezquerro Sáenz, M. (2018). "Retos en la intervención comunitaria. El arte como herramienta del trabajo social". Universidad de La Rioja.
- Vallone, M. (2011). "Problemas Sociales Argentinos: los nuevos desafíos a la imaginación sociológica". En: "Miradas sobre la pobreza. Intervenciones y análisis en la Argentina pos neoliberal" de Arias, Ana y Di Loretto, María. EDULP. La Plata.
- Vega Lezcano, A. G. (2015). "Posibilidades del teatro en la intervención social. Orientaciones para la práctica". Documentos de trabajo social: Revista de trabajo y acción social, ISSN 1133-6552, N°. 55. Págs. 7-24.

ANEXOS

Guía de entrevistas del Diseño de Investigación año 2021:

El siguiente modelo de guía de entrevista es tentativo y está pensado para poder hacerse con los integrantes del Teatro Boedo Antiguo. Las preguntas se presentan en concordancia con la dimensionalización.

Percepciones y argumentos sobre la práctica teatral:

- ¿Por qué te uniste a un grupo de teatro comunitario y callejero? ¿Tus motivaciones han cambiado en el transcurso de los años que estuviste?
- ¿Qué significó participar de una propuesta de este estilo durante la pandemia?
- ¿Por qué eligen hacer obras con la historia del barrio?
- ¿Cómo se relaciona el tema que eligen para hacer con su cotidianidad?
- ¿Cuáles creen que son las problemáticas que atraviesan al barrio en la actualidad?
- ¿Qué lugar le dan al cuerpo y la palabra en sus encuentros?
- ¿Qué es lo que esperan de esa participación de los vecinos?

Relaciones intragrupalas:

- ¿Cómo afectó a la organización del grupo el aislamiento?
- ¿Cómo atravesaste esta reorganización del grupo en contexto de pandemia?
- ¿En qué ayudó el grupo a atravesar los momentos de aislamiento?
- ¿Cuál crees que es la diferencia entre el ensayo presencial y el virtual?
- Aparte de los encuentros virtuales del ensayo mismo, ¿tenían un espacio para encontrarse entre ustedes? (no vinculado al espacio de ensayo si no al encuentro entre ellos mismos)

Circulación de las obras:

- ¿Qué ventajas encuentran de la utilización del espacio público para la circulación de sus obras? ¿Y desventajas?
- ¿Qué significó la pandemia y el aislamiento para el uso del espacio público? ¿Cómo se vio modificada la interacción entre el teatro y la comunidad barrial por la

pandemia?

- ¿Hubo alguna modificación en la relación de Boedo Antiguo con otras instituciones del barrio durante el aislamiento?
- ¿Cómo difundieron sus producciones en contexto de aislamiento?
- ¿Cómo fue la respuesta de la comunidad ante el cambio en la difusión de sus producciones mediante la virtualidad?

Si estuvieron en una producción de la Semana de Boedo anterior, ¿notaron alguna diferencia con respecto a la interacción con la comunidad durante la obra? ¿Sintieron ustedes alguna diferencia, luego de no haber asistido en el 2020?

Entrevista a “D”

Participantes:

- Lourdes (L) - Sabina (S) - Entrevistada (E)

L: ¿ Hace cuanto estás en el teatro?

E: ¿En el grupo? En el grupo estoy desde el inicio. El grupo empezó en 2001, hacia fines del 2001. Yo lo que pasa es que, por razones de trabajo estuve fuera un tiempito en Estados Unidos y cuando regrese me reincorporé al grupo. El grupo ya había empezado a armar la obra, cambió totalmente nada que ver (se ríe). Yo ya estaba en el grupo pero estuve 2 meses afuera, y bueno igual cuando me incorpore.

Sabina explica el tema de la tesis.

S: no se si te habían contado el tema de nuestra tesis, el tema de nuestra tesis es más que nada el arte como un derecho y como herramienta para el trabajo social y para la transformación social, por eso estábamos viendo lo que es este teatro comunitario porque nos interesaba ver cómo es esto y cómo se formó esta identidad ya sea de ustedes como grupo como en lo que es el barrio de Boedo. **Así que, más que nada la entrevista va a eso, a cómo fue su experiencia en todo lo que es el recorrido teatral o también la organización del teatro entre ustedes y con el resto del barrio.**

E: (piensa un poco) la verdad es que con el barrio en sí no tuvimos tanta llegada, al principio sí porque se hizo una convocatoria. En realidad en una de las obras contamos, no en la obra que estamos haciendo ahora, sino en otra obra “Memorándum” contamos cómo se formó el grupo y una de las actrices, una de nuestras compañeras cuenta como con un papelito mojado por la lluvia invitamos a todos los vecinos, actrices, actores, todos los que querían sumarse y recorremos el barrio invitando a la gente. Éramos, bueno, en esa época éramos muchos, llegamos a ser más, hay muchos grupos mucho más numerosos. Llegamos a ser treinta y pico, no se si no llegamos a cuarenta en un momento, (emi) tiene el listado de todos los que éramos. (piensa un poco) No todos éramos del barrio. Yo no soy del barrio por ejemplo. Lo que pasa es que yo estaba haciendo un taller de teatro con una de las primeras directoras de este grupo, Damiana Puglia, y ella a los que estábamos con ella en el taller nos dijo si queríamos sumarnos aunque no fuéramos del barrio. Yo, en realidad, mi barrio de la infancia es **Almagro, tampoco es que esté tan lejos de ese barrio pero muchos no somos del barrio y eso no es bueno y ahora lo estamos sintiendo por eso queremos hacer una nueva convocatoria en el barrio. Estamos armando para la comuna cinco unos flyers, volantes, lo que sea para que ellos difundan en el barrio. Eso es importante. De todos modos nosotros empezamos con, el tema nuestro siempre fue la memoria entonces la primera obra nuestra es también la historia del barrio de Boedo, la primera mitad del siglo veinte pero después hicimos otra obra que tiene que ver con, ¿cómo decirlo? Es que se llama “Oíd el grito” y que es como los desposeídos de América Latina porque abarca los problemas indígenas, de los negros y llegamos hasta la época, osea hacemos una corrida de la conquista hasta la presencia de Menem en cuarenta minutos mas o menos, pero es eso la historia de todo lo que fue pasando. Y como los desposeídos tenían que luchar por sus derechos, como eran maltratados de alguna manera, siempre apelamos a la memoria. La

tercera obra se llama “Memorándum”. Y otra que hicimos, que fue la última antes de la pandemia, esa ya tiene que ver con lo que estaba pasando últimamente con la grieta, tiene que ver con el otro. La culpa la tiene el otro decimos todo el tiempo y tiene que ver con eso, con esas peleas del egoísmo, quién es el otro, o sea se fue transformando en ese sentido el objetivo del grupo. Las formas de armar las obras nuestras era cuando estaba el director anterior, el director fundador digamos, se proponía un tema y por ahí nos dividimos, ahora no lo hacemos somos muchos menos, nos dividimos en grupos temáticos, un grupo estudiaba un tema otro grupo estudiaba otro tema y después lo largabamos y el director armaba la obra en base a todo lo que nosotros habíamos construido, nunca quedaba ni parecido pero sí las ideas básicas. Las obras son una construcción colectiva pero con una dirección, y bueno viste que la parte musical en el teatro comunitario tiene mucha importancia también, la ayuda de Cristina siempre fue importantísima para nosotros.

S: En tu caso personal, ¿por qué te uniste al teatro? ¿Qué fue lo que te motivó a ser parte?

E: A mi teatro me gustó mucho siempre. Yo tengo otra profesión, yo soy física y trabajo de física, bueno, estoy jubilada pero sigo trabajando. Siempre me gustó el teatro y la idea de hacer algo comunitario también me atrajo ¿no? Como militancia, de alguna manera. No es que eso sea una militancia exactamente pero sí me atrajo la idea de compartir con vecinos y de armar algo que tenga que ver con la realidad social, eso me atrajo a mí. Y además en el teatro comunitario no hay divas, no existe un papel para una diva o algo así y eso también me resultó grato. Igual hago otro teatro también, estamos con (Liliana) y con otra compañera más en un grupito haciendo una obra que es de teatro que nada que ver con teatro comunitario pero son cosas paralelas, es teatro, si me interesa que sea teatro de calidad pero que además tenga una función social, que los vecinos puedan volcarse ahí que puedan volcar sus inquietudes. Cuando nosotros dábamos la obra “Oid el grito” al principio había mucho más gente que conocía la época de menem, ahora los chicos jóvenes, ustedes, de oído nada mas pero entonces nosotros veíamos que la gente asentía cuando íbamos diciendo las cosas que pasaban realmente. Así que la gente se interesa por las cosas del barrio y eso me parece importante, es cómo crear el lugar que cada uno tiene o afianzar el lugar de cada uno.

S: ¿y sentís que estas motivaciones con el transcurso del tiempo cambiaron o se ampliaron o siempre fueron por las mismas razones?

E: No. Yo te digo cambiaron sobretudo al final cuando apareció esta obra sobre el otro, eso tiene que ver con la situación del grupo, el grupo se resquebrajó, ese resquebrajamiento no ocurrió solo en nuestro grupo, hubo varios grupos que sufrimiento eso cuando empezó el tema de la famosa llamada grieta que vos ves que hay como odio que es una cosa terrible y se fue mucha gente del grupo esa es la realidad. Se fue gente muy valiosa. A mi me dolió muchísimo y la obra lo refleja. Lo refleja claramente, no es un tema de la memoria digamos, es un tema del otro, de quien es el otro, que culpa tiene el otro. Hay una de nuestras compañeras que dice yo se quien tiene la culpa, de todo lo que estaba pasando y nombrando, y ella en un momento dice la culpa de todo la tiene el otro. Y ese es como el

resumen, no termina ahí la obra pero ese es el resumen, echar la culpa al otro. Sin hacer algo colectivo.

S: ¿ustedes cómo fue que eligieron o por qué motivo eligieron hacer obras sobre la historia del barrio?

E: Bueno estábamos insertados en el barrio, empezamos a ensayar en el barrio, a buscar un lugar en el barrio. De hecho, el espacio cultural Julian Centella cuando nosotros empezamos a ir no era eso, era un galpón municipal medio abandonado, era un desastre, se llovía, en invierno nos moríamos de frío y en verano de calor, lo usaban de depósito de cualquier cosa pero era el barrio. Nosotros habíamos hecho la convocatoria, al principio ensayábamos en una plaza y después conseguimos este lugar que no era el espacio todavía pero era bien el barrio, por eso empezamos a ver cómo era la historia. Boedo además tiene una historia riquísima, es un barrio que tiene una historia muy rica, están los grupos de Florida, de Boedo, una historia de escritores muy importante, la parte tanguera, todo eso es muy importante, a mi todo eso me atrae mucho.

S: ¿y cómo es que ustedes relacionan esos temas que ustedes hacen de las obras con su cotidianidad o como viven ustedes en su cotidianidad?

E: Mira, yo te digo que muchas veces me muero de risa porque frases que nosotros usamos en las obras vos las escuchas todos los días en la vida cotidiana y ahí te das cuenta que decís bueno estamos bien encaminados y que va por ahí. Después del hecho de que se incorporó, nosotros cuando éramos más teníamos gente que venía con sus hijos, yo ahora vengo con mi nieta y antes venía mi otra nieta también y (Emi) venía con su sobrina y eso realmente crea un lindo clima.

S: Y con el tema de la pandemia que les agarro en dos mil veinte y dos mil veintiuno y estaba todo cerrado ¿cómo fue para ustedes o qué significó para ustedes seguir participando del teatro en ese contexto?

E: Fue muy complicado obviamente, primero, además de no poder salir, el Tipográfico estaba cerrado. Además, es un lugar que cuando volvimos tuvimos que pedir que abran el fondo, ellos nunca tenían abierta la puerta del fondo que da a un patio y que abran la puerta de adelante para tener ventilación cruzada. Pero bueno. Estuvo mucho tiempo cerrado, toda la cuarentena todo. Al principio lo que hicimos, la idea de todos los grupos comunitarios en esa época fue mantener al grupo, que no se pierda el grupo. Siempre hay algunos que no pueden participar o que no quieren. Después tratábamos de ver qué cosas se podían hacer. Entonces armamos algunos videos caseros, cada uno se firmó en su casa, esos los tenemos porque algunos son lindos, decíamos frases, cada uno elegía algo o Liliana había armado un montón de frases para que cada uno dijera alguna de autores literarios algunos conocidos otros no tanto, de Cortazar de todo pusimos y fue muy lindo eso. Estos videos, cada uno se filmó y lo mandó. Algunos no. Algunos no pudieron. Una compañera, que es excelente como actriz, pero ella no podía hacer eso porque se ponía nerviosa y no le salía ninguna palabra así que no lo hizo. Después lo que tratamos de hacer fue dividirnos en varios grupitos y armar radioteatros, y armamos dos radioteatros y finalmente uno solo se editó,

éramos cuatro en ese grupo. Ese radioteatro esta si lo quieren escuchar está en el Youtube de la red de teatro comunitario. Porque nosotros estuvimos ensayando por Zoom un montón de tiempo, con problemas, porque eso lo grabas pero de repente uno se equivoca y en el medio dice ay no me equivoque y chau no sirve.

S: Si es todo de vuelta.

E: Claro, es todo de vuelta, así que ensayamos mucho tiempo. Después se lo dimos a mi nieta para que armara el video y la verdad que lo armó muy lindo, le puso cosas de tango de Boedo. En realidad, el teatro que hicimos tiene que ver con la pandemia, ocurre cuando supuestamente termina, lo hicimos en plena pandemia, pero ocurre cuando termina la pandemia. Es de quince minutos. Ocurre en pandemia, toca temas de Boedo, entonces ella le puso una escena de farol, de tango, está en Youtube. Ese fue el que editamos pero quedó otro medio trunco. Pero lo otro que hicimos que para mi fue muy productivo fue armar clases con Cristina por Zoom de canto. Pero no participaron todos. Pero ahí hay todo un tema, hay algunas compañeras que son antivacunas, antipandemia, no antivacunas solamente. Hay una compañera que no cree que exista una pandemia ¿qué se le va a hacer? Eso trae bastante rispideces. Ellas no participaron en las reuniones de Zoom con Cristina. Los que participamos realmente lo aprovechamos porque nos hizo, viste como es Cristina, nos hace hacer un montón de cosas con la voz y, además, en Zoom no podíamos cantar en coro porque es un desastre ni el feliz cumpleaños se puede cantar, entonces era de uno pero estábamos todos escuchando y Cristina iba haciendo correcciones que nos servían a todos. Ella dice que descubrió que Liliana y yo sabemos cantar, nosotras siempre decimos que las dos somos un desastre, yo soy un desastre. Pero es cierto que aprendí con eso, que sirve de mucho, porque además es una persona que nunca te va a decir vos sos malísima cantando, siempre te alienta o te dice que cantas bien. Eso lo aprovechamos, lo aprovechamos mucho. En la pandemia usamos parte del subsidio que teníamos de Proteatro para pagarle a Cristina y bueno, eso es lo que hicimos en la pandemia, no pudimos hacer otra cosa. Hay grupos que se juntaron mucho antes que nosotros, yo sé que se juntaron mucho antes. Nosotros, primero el Tipográfico no lo teníamos, después la primera reunión la hicimos en la plaza antes de empezar en el Tipográfico pero en la plaza Mariano Boedo es imposible ensayar. Al principio nosotros hace mucho, hay un video que es en esa plaza que lo filmaron de la Universidad Tres de Febrero, pero ahora esa plaza está muy llena de gente que hace actividades de taekwondo, música, es imposible ensayar porque no hay donde. Así que cuando pudimos volver al Tipográfico hicimos eso pero es muy reciente. Empezamos el año pasado, cuando empezó el tiempo lindo después del invierno, recién ahí volvimos al Tipográfico que creo que fue en Octubre, no me acuerdo exactamente. Y bueno, estamos remandola.

S: Y en ese tiempo de pandemia, y en este tiempo actual, ¿qué lugar sienten que le están dando al cuerpo y a la palabra en los ensayos? Sobre todo en el tiempo de pandemia que fue tan difícil encontrarse.

E: Muy difícil, si, eso fue difícilísimo. Le encontramos la vuelta con los videitos, el radioteatro y las clases de cristina, eso fue todo lo que pudimos hacer. Pero por lo menos mantuvimos al grupo. Eso es bastante importante, eso era lo esencial, que no se desarmara el grupo. Y nosotros lo que necesitamos ahora es gente joven en el grupo. Eso es también esencial.

S: En cuanto a las problemáticas que están viendo ahora, o saben algún tipo de problemáticas que esté atravesando el barrio en la actualidad que ustedes quieran ver en sus obras.

E: Había un problema que era San Lorenzo, es un tema en el barrio. El club San Lorenzo, pero nosotros no lo abordamos. Yo estuve en unas reuniones de la Red Cultural de Boedo que fueron convocadas por San Lorenzo cuando San Lorenzo empezó a ver si empezaba a hacer obras por el predio y demás pero la gente le tiró con todo porque siempre se portó mal con el barrio, o por lo menos hace un tiempo que se portaba mal. En un momento, yo pregunté al que estaba ahí de San Lorenzo, no me acuerdo quién era, si iba a haber alguna posibilidad de espacio para ensayo, si es que ellos llegaban a armar. Así que eso, es una temática que quizá el tema del club en el barrio es algo importante pero no lo estamos tomando. Yo se que hay compañeras que quieren armar, a futuro una vez que se termine esta obra, algunas tiene ganas de hacer una obra infantil, a mí no me dan ganas personalmente pero bueno si todo el grupo quiere voy a hacer eso. No sé. No me atrae en este momento. Pero quizá hagamos eso porque yo veo que hay varios que quieren hacer eso.

S: ¿Cómo crees que afectó el aislamiento en la organización del grupo?

E: ¿A la organización? Nosotros no tenemos roles más que el de la directora, después somos como un trío que tratamos de llevar adelante el tema de los fondos, la dirección, de ver el Tipográfico, o sea, el subsidio que pedimos de ProTeatro como no tenemos personería y no somos asociación civil, hubo que pedirlo a nombre de alguien y esta pedido a nombre mío. Nunca más. Es un laburo chino y parte, paso que el subsidio te lo dan a través del Banco Ciudad y cuando estaba por empezar la pandemia, fue ahí que tuve que ir al Banco Ciudad y pedí que me dieran una tarjeta de coordenadas para hacer las transferencias y demás, y la verdad que me trataron como la mona. Me trato bien una chica que me dijo hoy no está funcionando, a mi no me funcionaba sacar las claves ahí en el cajero, ella quiso ayudarme pero tampoco pudo entonces fuimos a ver al empleado que sabía más de esto y nos dijo pero eso no se usa más, en un tono me lo dijo, que ahora tiene que hacerlo a través de la computadora. Cuando llegué a mi casa, dije bueno lo hago a través de la compu, yo en ese momento tenía un Windows viejo, se necesitaba un Windows8 no lo pude hacer, no pude volver al banco. Era todo un queso. No podía mover la cuenta porque los bancos estaban cerrados. Fue todo un tema. Eso lo manejamos nosotras tres, yo lo que hice en esa época fue poner guita mía, sabía que después la iba a recuperar, ese tipo de cosas, no fue grave, pero hace que uno sienta una responsabilidad importante. (Emilia) es contadora, así que yo todo lo que facturo le paso todo a ella y ella lleva ese control. Lo otro es como si fuera la parte administrativa, combinar con el Tipográfico, horarios y ese tipo de cosas, eso lo manejamos nosotras tres. Después, cuando hubo que hacer antes de la pandemia algo de vestuario, de los trajes de carnaval, (Charly) se ocupó en parte de eso, pero no es que está todo determinado porque somos pocos, entonces, a medida que van surgiendo las cosas vemos quien puede ocuparse de la tal cosa y hacerlo. Haría falta alguien que se ocupe más de las comunicaciones, del vínculo con el barrio. Por ejemplo, ¿qué pasó? yo le pedí a (verónica) que si es el barrio que vaya a la comuna cinco a ver si nos pueden hacer propaganda. Claro, ella fue y habló con una persona, después me pasó los datos, pero es como que ella hace eso y tiene voluntad de hacerlo pero después nos

larga a nosotras para que armemos los flyers y todo, haría falta alguien más que se ocupara de esas cosas pero bueno eso va a ir surgiendo, sobre todo si se incorporan gente más joven, que están en mejores condiciones de ocuparse de ese tipo de cosas, va a estar bien. La organización durante la pandemia es lo que te dije, no fue más que poder armar videitos que lo hicimos con videollamada ni siquiera con Zoom y después sí los radioteatros que cada grupo funcionó como pudo y las clases de Cristina. Eso fue todo la organización de la pandemia. Lo que mantuvimos fue el grupo de Whatsapp por lo menos para mandarnos, para que no se deshaga el grupo. Los que no participaban en las clases de Cristina, mandábamos cosas por el grupo, saludos de cumpleaños y todo eso para no perder de cohesión. Después pasó esto del tema de los antivacunas, algunos se enfermaron, fue todo un queso, no está solucionado porque yo el tema vacunas ni lo toco.

S: ¿Sentís que todos estos encuentros que tuvieron por WhatsApp o que mantuvieron durante la pandemia los ayudó a atravesar los momentos de aislamiento o que momentos les ayudó a atravesar?

E: Yo creo que sí. Te permite estar en contacto, los que viven de a uno o de a dos y no tenían contacto o quizá poco con su familiares era bueno, no lo se, era bueno tener ese contacto, yo creo que ayudó, el grupo de Whatsapp creo que en ese sentido ayudó.

S: ¿Cuáles te parecen que son las diferencias entre lo que son los ensayos de forma presencial de los que fueron de forma virtual?

E: Nada que ver (risas). Nada que ver. El teatro es presencial, es esencial eso. El Zoom ayudó pero vos en el Zoom podes decir más que nada palabras, es muy difícil la actuación. En el otro grupo en el que yo estoy, que te dije que somos tres, hicimos todo por Zoom, arrancamos en pandemia, pero practicamos textos fundamentalmente y bueno llegó un momento que dijimos bueno basta, no se puede seguir todo el tiempo con textos, ahora interrumpimos cuando Liliana se recupere de su operación vamos a retomar pero hay ensayos presenciales porque sino no va. No no, nada que ver, es muy distinto. Sí me pareció bueno para la parte vocal porque Cristina pudo escuchar a cada uno que no es lo mismo que cuando escucha a todos juntos en coro, ahora pudo escuchar la voz de cada uno y lo pudo corregir mejor. Eso sí fue muy productivo. Y los videitos que hicimos fueron personales, no eran de interaccionar con otro porque lo hacía cada uno en su casa entonces es un monólogo. Está bien no está mal pero bueno nada que ver con lo que es teatro que estas interaccionando con el otro, tenes que escuchar al otro para que no pase como que el otro sabe lo que viene y se anticipa, no, tenes que escuchar al otro, realmente saber lo que está diciendo si el otro se equivoca no importa, vos tenes que saber lo que dijo el otro para no decir cualquier otra cosa. Nada que ver. El teatro es presencial.

S: y aparte de estos encuentros virtuales que tenían para los ensayos y los grupos de Whatsapp. ¿Tenían algún otro espacio no vinculado al ensayo en sí para encontrarse entre ustedes?

E: Algunos se encontraban presencialmente en algún bar, yo nunca lo hice, yo nunca lo hice porque me parecía que no correspondía. No me iba a arriesgar a una cosa así en plena

pandemia. Algunos hicieron eso. Se encontraban incluso creo que los sábados igual que antes, en algún bar que estuviera abierto en Boedo pero yo no lo hice. Era un encuentro social que tenía.

S: Ya estamos llegando casi al final, la última parte de la entrevista tiene que ver más que nada con el tema de la circulación de la obra durante la pandemia. En principio, antes de llegar la pandemia, nos preguntamos ¿qué ventajas encontraban en la utilización del espacio público para la difusión de las obras? Y si también encontraron alguna desventaja.

E: Pero ahí no te entiendo ¿vos me decís entre pandemia y no pandemia? No te entiendo.

S: Antes de hablar de la pandemia, lo que es la utilización del espacio público para hacer circular las obras, que ventajas y desventajas encontraban en ese uso.

E: Nosotros somos comunitario y callejero por eso nuestras obras tiene poca escenografía, para poder llevarlas a la calle. A mi me gustan mucho dar las obras en la calle porque ves que se acerca gente que por ahí no va habitualmente al teatro y participan. Hace mucho tiempo dimos una obra, me parece que en Costanera Sur, y se nos metió un borracho en la obra pero después el tipo se quedó escuchando muy atentamente (lo dice con como con orgullo), primero se metió y estaba en la suya pero después de quedó y decía cosas sensatas. Así que es muy interesante la participación de la gente, del público, cuando vos das una obra así pegada al público. Me parece que es una llegada a la gente que por ahí no la tenes en un teatro convencional. Lo que me gusta a mi del espacio público para dar este tipo de obras de teatro comunitario me parece muy importante; plazas, también dimos en escuelas, la calle, se corta la calle, se pide permiso. Siempre fue buena la experiencia. Viste que soy policía en una parte de la obra, cuando empiezan a marchar porque murió una compañera, van todos cantando, ahí dejó de ser policía y me uno a la procesión. Una vez que lo dimos en la calle me decían de todo, como que yo era una infiltrada, que había dejado el casco y todo y me hacía la buenita, eso no pasa en un teatro convencional. Esas cosas son lindas. Después hubo otro que fue piola, cuando terminamos pasamos la gorra y yo paso el casco de policía, y me dice no te voy a poner pesos en un casco de policía. (risas) pero bueno, son anécdotas finalmente, pero es una llegada muy cercana a la gente la que tenemos en el espacio público. También hicimos una en Plaza Congreso porque las Madres de Plaza de Mayo nos pidieron, en frente a la casa de ellas, dimos la obra, no me acuerdo cual dimos pero seguramente era esta porque fue hace mucho.

S: ¿y alguna desventaja que encuentres de usar el espacio público?

E: Que vos vas a una plaza, primero tenes que potenciar la voz al máximo, modular mejor y, además, vos no poder evitar que tengas un grupo de música al lado y no les podés decir que se vayan. Entonces, si te toca un grupo de música y vos estás actuando sonaste, no se escucha nada. El año pasado, cuando fue la semana de teatro comunitario, coincidió con la semana del barrio de Boedo, con el aniversario del barrio de Boedo, no se escuchaba nada por ese fondo que tiene ellos, que tienen ahí que es un desastre, eso te juega en contra. Hay que tratar de buscar lugares donde haya algo de silencio porque sino es muy difícil. Si vos

tenes un ruido de fondo o música ese es un flor de problema, esa es la contra que tienen actuar en la calle.

S: Y ahora sí, yendo al momento de la pandemia, ¿qué les significó para ustedes la pandemia y el aislamiento del uso del espacio público? O ¿cómo se vio modificada la interacción entre teatro y el resto de la comunidad barrial por la pandemia?

E: Con la comunidad barrial no tuvo contacto para nada. Con la Red de Cultura de Boedo, por ahí, esta reunión con San Lorenzo fue durante la cuarentena o todavía en pandemia pesada. Esas fueron las interacciones pero nada más. Del espacio nada más. No se podía hacer nada. Yo se que algunos grupos de teatro comunitario, sobre todo en el interior que hay lugares más abiertos pudieron hacer algo, no al principio por supuesto, pero algo antes que nosotros. Pero nosotros el espacio público recién lo usamos el año pasado con esa pequeña muestrita que yo la rescato porque como decía Cristina había compañeros nuevos que nunca habían actuado, era la primera vez después de tanto aislamiento y aunque haya salido así igualmente la gente se quedó y escucho lo que pudo aunque no se escucho nada. Para nosotros fue como decir ``bueno estamos y no se rompió el grupo.” A mi me parece que eso fue muy importante. Mostró que podíamos seguir. Me parece importante haberlo hecho porque mi nieta en un momento decía mejor no hagamos nada porque está horrible, sí está horrible pero hay que hacerlo porque no pretendamos que ahora que todo salga maravilloso, hay que hacerlo para poder seguir. Y eso yo lo rescato.

S: y con otras instituciones del barrio también vieron que hubo alguna modificación del teatro con esas instituciones por el aislamiento?

E: No es que la única relación así permanente era con el Tipográfico y con la Red Cultural de Boedo. Con la Red Cultural si seguíamos en contacto y el Tipográfico estaba cerradísimo les preguntábamos cada tanto cuándo abría. No tuvimos otro contacto, y lo de San Lorenzo pero nada más

S: En este contexto de aislamiento ¿cómo difundieron sus producciones? ¿pudieron difundir sus producciones al resto de la comunidad?

E: Lo que hicimos fue mandar a la Red Cultural los videos y el radioteatros para que ellos lo difundieran, a parte de mandarlo a la Red Nacional de Teatro Comunitario y también mandamos a una radio, el Tipográfico también tenía una radio comunitaria, entonces también le mandamos a ellos el radioteatro. Esa fue la difusión que hicimos.

S: ¿Pudieron notar o saber de la respuesta del resto de comunidad a ese tipo de cambio a la difusión de sus producciones? digamos ¿tuvieron alguna respuesta después de que la red compartiera su radio teatro y demás?

E: Nosotros no. Yo sé que hay grupos que lograron incluso incorporar gente nueva a los grupos en plena pandemia. Otros pasó al revés, la gente se fue. Nosotros no tuvimos respuesta. Yo lo difundí en mi familia también y me dijeron que está lindo y todo. Pero no, otra respuesta no tuvimos.

S: Y la última pregunta que queríamos hacerte es, nos imaginamos que estuviste en varias otras semana de Boedo, si notaste alguna diferencia con respecto a la interacción con el resto de la comunidad, con el público.

E: No me gustó esta semana de Boedo. Nada que ver con otras. La verdad que no, era como que estaba muy apagada, independientemente de lo nuestro. Antes primero creo que usaban los cuadros, había muchos puestos más interesantes, muchas otras actividades, yo no la note linda, me decepciono realmente. No estuve todo el tiempo pero no me gusto. Otras veces que fui iba con mis nietos, esta bien eran más chicos, pero igual había actividades para ellos o les compraba cosas, mi nieta se maquillaba esta vez también había pero estaba todo como mas chato, sucio, estaba todo como sucio eso es feo también. La verdad es que me llamó la atención. A mi me parece, como yo estuve en las reuniones de la Red Cultural antes de la semana, note que la organización no estaba a full, lo note en esas reuniones, yo creo que tiene que ver con la pandemia porque la gente estuvo tanto tiempo aislada. Es como nos pasó, cómo fue el 24 de marzo ahora se convocó a través de la red y había una esquina donde nos encontrábamos pero hace dos años que no había marcha y de repente alguien dijo quién tiene la bandera que tiene los palos. Eso pasó lo mismo la semana de Boedo. Estamos desacostumbrados. Para mi no estuvo linda la semana y no me gustó. De todos modos, cuando actuamos nosotros y no se escuchaba, yo sentí que la gente no se iba e igual le interesó a pesar de todo, eso lo rescato por parte del público, que se interesa en general cuando es algo del barrio. El otro día fui a ver los de Pompeya, y también pasó eso, tocaban un tema del barrio y la gente sea buena o no la obra se meten mucho, eso pasa siempre.

L: Con respecto a esto de que la gente se interesa con las obras de barrio ¿porque crees que pasa eso?

E: Porque sienten su identidad, que es parte de ellos mismos, la historia, sí tienen arraigo en el barrio hay muchos que te decían mi abuelo me contó tal las cosa mis padres tal otra, y eso lo sienten, es como la casa de ellos.

L: de la mano de esto, al principio dijiste que no está bueno no pertenecer al barrio como integrante del grupo ¿por qué crees eso?

E: Porque no es mi barrio, por más de que mi infancia y adolescencia vivía muy cerca de ahí pero no es donde yo vivo ahora y somos muchos los que no vivimos en Boedo, me parece que eso resiente la pertenencia. Por más que nos llamamos Boedo Antiguo y sabemos que es Boedo. Sería bueno tener más gente de Boedo. No es que está mal que no pertenezcamos al barrio, lo que está mal es que no tengamos más gente del barrio en el grupo. Quizá me exprese mal. No está mal que no seamos del barrio porque en catalinas no todo el mundo vive en Catalinas, la Boca. Pero tiene que haber mucha gente o una buena proporción de gente del barrio para que realmente sea un grupo del barrio y ellos mismos van a sacar los temas el barrio porque nosotros hicimos toda una investigación para hacer esta obra y las obras siguientes también pero los temas actuales del barrio sería interesante que gente del barrio se acercara a nosotros y nos dijera pasa tal cosa o nos gustaría tocar este tema, y si no estas en el barrio es muy difícil.

L: Vos contaste que hacían los ensayos en el Julian Centella, ¿ que paso que tuvieron que dejar de ir?

E: Nos echaron a patadas. Nosotros fuimos ahí cuando era un galpón después lo embellecieron un poco y seguimos ahí pero al ir cambiando la dirección de ese espacio empezaron a tener sus intereses propios, el director nuestro nunca quiso ser rentado por el Gobierno de la Ciudad, siempre quiso tener su independencia y eso no les gustaba. Entonces, al principio ensayábamos ahí dos veces por mes y dábamos funciones pasando la gorra y empezaron a darnos cada vez menos espacio, metiendo cosas, no teníamos dónde ensayar y terminamos ensayando en el patio o en el hall de entrada que estaba lleno de esculturas por una exposición, había que correrlas y era un queso, y en el patio podíamos ensayar cuando no llovía. Era un trato cada vez peor. Hubo un ensayo en el patio, ya nos estábamos planteando buscar otro lugar porque era cada vez peor y habíamos hablado con alguien de cultura de la ciudad, pero en un momento mandamos una carta explicando que estábamos ahí en el 2001 y que nos estaban acorralando. Quizá cometimos un error de que no le habíamos dicho al responsable que íbamos a mandar una carta y no que ya la habíamos mandado, a él lo llamaron y le contaron de la queja, entonces al director le suena el teléfono y era el muchacho que le dijo andate a la concha de tu hermana, esa fue la última conversación. El ensayo anterior habían organizado un evento por el cual traían comida y entraron el camión de la comida y lo pusieron al lado nuestro, pasaban por el medio del ensayo, una falta de respeto total porque no tenían necesidad de hacer eso. Nos fuimos, fuimos a la escuela Mariano Acosta por un tiempo largo, ensayamos ahí en un aula y el patio. Participamos ahí en la noche de los museos. Después pasamos al Tipográfico que resultó en espacio mejor que la escuela ya que tiene un problema de acústica espantosa. Lo ideal sería seguir en el centella porque el Tipográfico nos cuesta bastante a nosotros. Una de las cosas que queremos pedir en la comuna es si nos consiguen un lugar, ya lo pedimos otra veces pero capaz que esta vez conseguimos algo. Lastimosamente eso pasó en el Centella, es más, creo que quedaron cosas ahí y las tiraron a la basura, una foto del grupo grande que poníamos al empezar las obras en las plazas. Es una foto muy linda que tengo en mi mesita de luz, está una compañera nuestra que falleció, es muy linda pero esa foto grande desapareció. Gracias que recuperamos las valijas con las cosas pero hay cosas que se perdieron. Fue terrible porque eso sí que afectó al grupo, llegabas ahí y era una tensión, gritaban, pasaban con la comida, no les importaba nada o cuando ensayábamos en el hall había una actividad con chicos en el fondo y pasaban por el medio con las mamás, algunos miraba pero era un desastre. Eso perjudicó al grupo porque había discusiones, no fue bueno, fue un ambiente muy hostil.

L: Para cerrar con algo más alegre, ¿que significa hacerlo con tu nieta? ¿Cómo surgió la idea de que también participe tu nieta?

E: Al principio, mi nieta era chiquita y venía a ver los ensayos porque por ahí venía a comer a mi casa y venía a ver los ensayos. Ella tiene una hermanita, bue ya esta grande, que se llevan menos de dos años así que después venían las dos, además venían a ver las funciones con mi hija, y no se como fue que empezaron a participar las dos, primero la que sigue ahora, después la otra, como también se incorporó nico que venía con la mama. Nico iba a la escuela Mariano Acosta y se hicieron amigos con mi nieta, ella me dijo somos almas gemelas, y empezó a venir y vino la otra, en esa época eran cuatro chicos de edades parecidas y la verdad que formaban un grupete bastante lindo. Cuando el grupo empezó a tener problemas, mi nieta la segunda se fue y la sobrina de Emi no le gustaba escuchar

peleas ni discusiones en el grupo y se fue. Esas son las cosas que los grupos tienen también, lamentablemente, pero es muy lindo ir con mi nieta, a mí me gusta mucho.

L: ¿Se sabe cuándo y dónde se va a presentar la obra?

E: La idea es presentarla primero en el Tipográfico, ya la presentamos ahí una vez, y después podemos hacerlas en plazas. El tema de las plazas es que tenes que pedir permiso y pagar un seguro, ese es el problema. La idea es esa pero ofrecer podemos ofrecer en escuelas y así. Decían Junio, yo no creo que lleguemos, yo apunto más seguro que la tengamos para Julio porque falta mucho ensayo. Ensayamos una vez por semana, no es mucho más bien es poco. Hay gente que nunca la hizo, estas dos chicas nuevas nunca la hicieron o hay gente que no la hizo completa, sobre todo si la directora se opera en mayo. Mucho más no podemos extenderlo porque esto del subsidio está atrasadísimo por la pandemia, ya tendríamos que haber rendido todo así que no podemos atrasarnos mucho más que eso, ojalá sea en la segunda mitad de julio.

S: ¿Estuvieron teniendo contacto con otras instituciones ahora que empezó a normalizarse el tema de los teatros, la difusión?

E: No. Lo que hicimos fue esto con la comuna de pedirles que nos hagan ellos la difusión, y no tuvimos otro contacto. A la Red Cultural voy a mandarles estos flyers para que los difundan. Después pensé, con otro grupo de teatro que fui a ver de Almagro, que ellos tuvieron que pagar un seguro de cinco mil pesos para la función que tuvieron en Plaza Almagro, esa era la plaza de mi infancia, y dije capaz podemos hacer las dos obras que no creo que nos cobren el doble del seguro. Una vez que esté la obra podemos volver sobre ese tema. No creo que se pueda dar sobre la Plaza Mariano Boedo porque está muy distinta esa plaza ahora no hay un lugar donde se pueda armar la obra pero sería la plaza del barrio. Dimos funciones en la plaza Martín Fierro pero el problema que tiene esa plaza es que tiene la autopista ahí arriba entonces no se escucha nada.

DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD

Buenos Aires, ____ de _____ de _____

Por la presente afirmo con carácter de DECLARACIÓN JURADA que soy/ somos autor/es de la tesina hoy presentada, la cual es por ende original en su formulación conceptual, procedimientos de investigación, desarrollo del aparato demostrativo, análisis de los resultados y conclusiones, a excepción de referencias a conceptos, procedimientos, datos o afirmaciones provenientes de otros trabajos, en cuyo caso han sido explícitamente citados en forma textual o no textual según el caso.

Este trabajo no ha sido previamente presentado en ninguna otra institución educativa, organización o medio público y/o privado, ni lo será sin hacer expresa mención a su condición de tesina presentada a esta institución.

Firma: _____ DNI: _____ Aclaración: _____

Firma: _____ DNI: _____ Aclaración: _____