

TEATRO INDEPENDIENTE EN CLAVE DE RESISTENCIA

Un análisis de las prácticas artísticas en
Fiske Menuco

TESIS DE GRADO

Estudiante: Emilia Segovia Melo

Director: Julio Monasterio



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

Facultad de Derecho y Ciencias Sociales

Licenciatura en Comunicación Social

Fiske Menuco, Río Negro, Argentina

Año 2021

A mis amigxs

AGRADECIMIENTOS

A Julio Monasterio por su acompañamiento en este trabajo y por su notable dedicación hacia la docencia desde el compromiso y la sensibilidad.

A lxs teatristas que compartieron conmigo sus experiencias con gran interés y sinceridad.

A todx aquel que participó, colaboró y apoyó en este proceso investigativo.

Gracias

RESUMEN

El presente trabajo se corresponde a la tesis de grado necesaria para cubrir los requisitos para la obtención del título de Licenciada en Comunicación Social. Esta investigación lleva el título de “Teatro Independiente en clave de resistencia: un análisis de las prácticas artísticas en Fiske Menuco” y se propone analizar el carácter político de esta práctica artística en tanto es comprendida en clave de resistencia. Dicha politicidad será estudiada a partir de tres dimensiones que hemos construido del Teatro Independiente: la intervención en el espacio público, la organización grupal y las dinámicas autogestivas. El análisis es logrado a partir del entrecruzamiento entre el marco conceptual elaborado y los relatos de teatristas de la ciudad. Estos relatos son obtenidos a partir de entrevistas en profundidad realizadas durante el año 2021.

ÍNDICE

Capítulo 1. Consideraciones Generales

1. Introducción.....	1
2. Objetivos.....	2
3. Recorrido de la tesis.....	2
4. Estado del Arte.....	4
5. Diseño Metodológico.....	9

Capítulo 2. Marco Teórico

1. Politicidad de la cultura.....	12
2. Tácticas y Estrategias.....	16
3. Teatro Independiente: surgimiento y definiciones.....	18
4. Espacio Público.....	21
5. Dinámicas autogestivas.....	25
6. La grupalidad enclave independiente.....	29

Capítulo 3. Teatro Independiente ¿qué significa y por qué?

1. Nociones Generales.....	35
2. ¿De qué tipo de teatro hablamos?.....	36
3. ¿Por qué eligen hacer teatro?.....	41

Capítulo 4. El teatro ocupando espacio público: entre especificidades, públicos y balances

1. Espacio público y prácticas artísticas.....	45
2. Espacio público: cómo se elige, accesibilidad y consideraciones específicas.....	46
3. Relación con el público.....	49
4. Balance: ventajas y desventajas.....	52

Capítulo 5. Dinámicas autogestivas en el teatro independiente: sustentabilidad, deseo y trabajo

1. ¿Qué implica hablar de autogestión?.....	57
2. ¿Cómo se sustentan los proyectos?.....	59

3. Entre la necesidad y el deseo.....	61
Capítulo 6. La grupalidad desde lo independiente: roles flexibles, Creación Colectiva y lazos afectivos	
1. Sin otrx no hay teatro.....	67
2. Modos de hacer en grupo: roles, tareas y Creación Colectiva.....	69
3. La magnitud de los afectos.....	74
Capítulo 7. Reflexiones Finales	
1. Pensar el TI en clave comunicacional.....	79
2. ¿A qué resiste el teatro?.....	80
3. Síntesis del análisis.....	82
4. Líneas de continuidad.....	85
5. A modo de cierre.....	86
Bibliografía.....	87
Anexos	
Guía de Entrevistas.....	90
Entrevista 1. Manuela.....	96
Entrevista 2. Fabiana.....	114
Entrevista 3. Bianca.....	133
Entrevista 4. Marcela.....	152
Entrevista 5. Lorena.....	173
Entrevista 6. Tomás.....	193

Capítulo 1. Consideraciones generales

1. Introducción

La pregunta por lo político, qué es y cómo se presenta en nuestras cotidianidades emerge en reiteradas ocasiones a lo largo del tránsito por la carrera de grado de Comunicación Social. Esta inquietud recurrente actúa como puntapié inicial para conformar la temática del presente trabajo. Este interrogante sobre lo político en conjunto con mi vinculación personal con el campo artístico confluye en el interés de abordar las prácticas artísticas como posibles prácticas de resistencia.

El trabajo que se desarrollará en las próximas páginas es el resultado de un proceso de investigación que comenzó en el año 2019 y que se corresponde a la tesis de grado de la Licenciatura en Comunicación Social. En esta tesis me propuse estudiar el carácter político del Teatro Independiente (en adelante TI) en la ciudad de Fiske Menuco¹.

El interés para escoger esta temática parte también de la posibilidad de brindar una mirada comunicacional que contemple la relación con la cultura y que piense en la comunicación como herramienta para comprender los procesos de producción/circulación/resignificación de sentidos. A partir de estos intereses y de dicho recorrido se escogió al TI como objeto de estudio dentro del amplio ámbito artístico. Esta decisión fue tomada debido a que esta actividad independiente se encuentra en desacuerdo con otras lógicas teatrales (vinculadas al mercado y/o al Estado). Dicho desacuerdo habilita la posibilidad de entender al TI desde un sentido de resistencia. Por otro lado, contaba con algunas aproximaciones muy agradables hacia personas de ese ámbito que facilitaron el acercamiento al campo teatral.

Además, queremos destacar que el TI es escasamente abordado dentro de los estudios de comunicación y más aún en el territorio de la Norpatagonia. En este sentido esta investigación tiene un carácter innovador. En concordancia con esto, queremos destacar la importancia y el posicionamiento político que implica pensar esta temática desde un enfoque regional. Construir conocimiento en y desde la Norpatagonia, específicamente desde la ciudad de Fiske Menuco, significa abordar la tarea investigativa desde un anclaje territorial. Este anclaje

¹ Fiske Menuco es el nombre que le fue otorgado a la ciudad de General Roca (Provincia de Río Negro) por el pueblo mapuche que allí habitaba, el cual significa pantano fresco. Tras la campaña del desierto (1789) la ciudad fue fundada bajo el nombre del General Julio Argentino Roca. Hacer referencia a la ciudad desde el nombre Fiske Menuco es un posicionamiento político, necesario de hacerse explícito, que actúa en pos de otorgarle visibilidad a los pueblos originarios que fueron y aún siguen siendo oprimidos sistemáticamente.

permite dar cuenta de los fenómenos sociales propios de estos espacios, espacios que podemos considerar periféricos ante las lógicas centralizadoras de Argentina.

1. Objetivos

Como hemos mencionado, nuestro principal interés está centrado en el TI entendido como práctica cultural de resistencia. Reconocemos dicha resistencia y carácter político a partir de la existencia de otros modos de hacer que se diferencian de las lógicas comerciales y estatales. ¿Cuáles son estas otras formas de hacer? ¿En dónde identificamos el carácter político? Las respuestas de estos interrogantes las hemos desarrollado a partir de tres dimensiones específicas que son expuestas a continuación junto con la intención general del trabajo. Los objetivos de este trabajo quedaron definidos del siguiente modo:

Objetivo General:

- Analizar el carácter político del Teatro Independiente en la ciudad de Fiske Menuco en tanto práctica cultural de resistencia.

Objetivos Específicos:

- Analizar la intervención del espacio público que tiene el teatro independiente.
- Reconocer las formas de organización grupal del teatro independiente en términos de flexibilidad, participación y Creación Colectiva.
- Indagar las dinámicas autogestivas en el teatro independiente a partir de sus ventajas y desventajas.

2. Recorrido de la tesis

El esquema de esta tesis está pensado a partir de tres momentos: por un lado, una instancia de presentación (la cual contiene la construcción del Estado del Arte y el planteo del diseño metodológico), luego un momento de reflexión teórica y por último, un momento de análisis. Comenzaremos, en el capítulo siguiente, con un trayecto conceptual (capítulo 2) en el cual se desarrollará la perspectiva teórica desde la cual partimos y los principales conceptos que nos guiarán a lo largo de la investigación. Una vez desarrollado el marco teórico procederemos a los capítulos de análisis. Estos fueron contruidos a partir del entrecruzamiento entre las

categorías teóricas vistas en el capítulo previo y los relatos de aquellxs² teatrístas que fueron entrevistadxs. El momento de análisis inicia con una instancia de presentación de lxs entrevistadxs y del TI (capítulo 3). A partir de este momento el análisis será dividido en 3 partes (cada una correspondiente a un capítulo y a un objetivo específico). Es por ello que en el capítulo 4 nos encontramos con el análisis que tiene el TI en la intervención del espacio público, en el capítulo 5 indagamos en las dinámicas autogestivas y en el capítulo 6 el reconocimiento de la organización grupal en el TI. Este trabajo concluye con un capítulo de cierre dedicado a las reflexiones finales obtenidas a partir del análisis.

Como mencionamos iniciaremos con el desarrollo del Marco Teórico el cual presentará los principales contenidos teóricos. Este marco está estructurado desde los aspectos más generales hacia los más particulares y por ello comenzaremos con la noción de cultura abordada desde su politicidad y desde el posicionamiento académico que tomamos desde los Estudios Culturales. También haremos hincapié en qué entendemos como carácter político y a qué nos referimos con prácticas culturales-artísticas. Sobre el final profundizaremos la idea de resistencia a partir de la noción de tácticas y estrategias de Michel De Certeau. Luego de esta contextualización teórica seguiremos con aquellas nociones más específicas de nuestro objeto de estudio. Es por ello que presentamos una aproximación al surgimiento y principales características del TI para luego ahondar en nuestras tres dimensiones de análisis. En los apartados siguientes encontramos el desarrollo de la noción de espacio público, las dinámicas autogestivas y la grupalidad.

Posteriormente daremos comienzo al momento de análisis propiamente dicho. Al Marco Teórico le suceden los capítulos de análisis contruidos a partir de los relatos obtenidos en las entrevistas. Estos capítulos de análisis son titulados como: *El teatro ocupando espacio público: entre especificidades, públicos y balances*; *Dinámicas autogestivas en el teatro independiente: sustentabilidad, deseo y trabajo* y *La grupalidad desde lo independiente: flexibilidad, participación y afecto*.

² El lenguaje es comprendido aquí como un producto social e histórico que influye y representa nuestra percepción sobre la realidad, muestra nuestra visión del mundo. El lenguaje tiende a estar estructurado por lógicas sexistas y biologicistas que invisibilizan y niegan otras identidades de género posibles que escapan al género masculino universalizador. El lenguaje inclusivo (utilizado con la letra “x” en el presente trabajo) visibiliza aquellas personas que no se identifican desde una composición binaria de los géneros. Su uso en el ámbito académico es una postura política en búsqueda de transformar dichas lógicas opresoras en el terreno del lenguaje

Como resultado de todo el recorrido, finalizamos con las reflexiones finales (capítulo 7). Estas incluyen: una breve mención a la resistencia desde la palabra de lxs teatristas, las conclusiones generales que se desprenden de la totalidad de los capítulos de análisis (capítulos 3, 4, 5 y 6), las posibles líneas de continuidad que de ellas se desprenden y la relación entre el TI y el campo de la comunicación. Consecutivamente a las conclusiones se encontrarán con el apartado de anexos en el cual se encuentran la totalidad de las entrevistas realizadas y la guía con la cual se llevaron a cabo.

3. Estado del arte

En esta revisión sobre antecedentes hemos decidido recuperar aquellos trabajos específicamente vinculados al teatro o a prácticas artísticas que abordan de alguna manera la relación entre arte y política. Iremos repasando primeramente aquellos trabajos que tratan las prácticas artísticas y el teatro en Argentina desde un sentido cronológico. Es por ello que comenzaremos con el libro de Lorena Verzero (2013) el cual condensa su tesis de maestría y doctorado y habla sobre el Teatro Militante de la década de los 60 y 70. Luego tomaremos el trabajo de Julieta Infantino (2019) quién realiza una revisión del uso político del arte en Argentina a partir del retorno de la democracia de 1984. A continuación repararemos en el artículo de Cecilia Vazquez (2008) quien recupera tres experiencias de prácticas artísticas políticas en el periodo post crisis del 2001. Finalmente mencionamos el trabajo de Mariana del Mármol (2020) quien analiza el trabajo artístico y la militancia cultural del teatro en la ciudad de La Plata durante 2019.

Una vez realizado este recorrido, el cual está centrado en su mayoría a partir de experiencias en la provincia de Buenos Aires, decidimos recuperar dos tesis de grado de la Universidad Nacional del Comahue en pos de tener presente el enfoque regional. Estas son: *El teatro independiente como resistencia cultural* escrita por Gabriela Quiñones (2018) y *La dimensión comunicacional del teatro comunitario. A propósito de una experiencia regional* escrita por Eugenia Aliani (2015).

El libro de Lorena Verzero *Teatro militante, radicalización artística y política en los años 70 (2013)* nos permite comprender el carácter político más radicalizado del teatro en la historia argentina a partir de algunos colectivos de teatro de Buenos Aires que se desarrollan entre los años 60 y 70. Dentro de las experiencias recuperadas por la autora encontramos colectivos como: Octubre, el Centro de Cultura Nacional José Podestá, Machete y Grupo de

Teatro Periodístico, Cumpa, Libre Teatro Libre y Once al Sur. En estos años comenzaron a desarrollarse prácticas culturales militantes, entre ellas, el teatro militante. Este teatro se relacionaba tanto con otras disciplinas como: el cine militante, la canción popular o las artes visuales como también con otros sectores del mismo campo teatral. Verzero (2013) va a construir esta concepción de teatro militante entendiéndose como una manifestación de un comportamiento cultural y además como una expresión de un clima de época (esta época es caracterizada en resumidas palabras por una perspectiva de transformación social y por la radicalización del pensamiento y la acción). Verzero reflexionará sobre la construcción identitaria a partir del Teatro Militante particularmente durante el período 1966-1976 en Argentina.

Para continuar con el abordaje de la relación entre política y arte en la sociedad argentina recuperamos el trabajo de Julieta Infantino (2019), este nos propone una revisión general del uso político del arte desde la vuelta de la democracia del año 1984 en adelante. Según la autora, los vínculos entre el arte y política no son nuevos ya que hubo movimientos vanguardistas y críticos que en distintos contextos apostaron a que el arte sea una herramienta política, de emancipación, de crítica y de disputa ante inequidades sociales. Dentro de las influencias internacionales podemos identificar las vanguardias artísticas e intelectuales de los principios del siglo XX y de los movimientos vanguardistas de los 60 y 70³.

Sin embargo, Infantino (2019) destaca que los años 1990 y 2000 en Argentina resultaron claves para estos procesos. En aquellos años se identifican diversas propuestas artísticas que van desde: música, circo, danza, artes visuales, fotografía, teatro comunitario, entre otros. Todas ellas desarrolladas en clave de:

“Propuestas comunitarias, independientes/autogestivas, públicas y/o de gestión mixta, se implementan acciones y políticas (culturales, pero también, educativas, sociales, de salud, trabajo) enfocadas hacia sectores vulnerabilizados afectados por procesos de inequidad, pobreza, desigualdad en el terreno de la cultura y en otras áreas de la vida económica y social” (p.13).

³ Durante las primeras décadas del siglo XX comienza el Vanguardismo, este es caracterizado por expresiones artísticas provocadoras. En estos años surgen corrientes tales como: Impresionismo, Expresionismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Ultraísmo, Surrealismo. En la segunda parte del siglo XX aparecen “Las segundas vanguardias” que reconfiguran al sujeto y al mundo luego de la Segunda Guerra Mundial. Encontramos aquí al: Informalismo, Minimal Art, Pop Art, Performance, Arte Póvera, Happenings, Land Art, entre otras expresiones artísticas.

Infantino realiza su aporte desde la vuelta de la democracia de 1984 porque identifica que con ella múltiples grupos artísticos comienzan a ocupar otros espacios con arte, entre ellos el espacio público. La escena artística argentina empezó a ocupar lugares novedosos o “no convencionales” (como galpones, centros culturales) junto con actuaciones en el espacio público. A partir de la ocupación de estos nuevos lugares podemos comprender el carácter político desde un sentido más sutil. Para ejemplificarlo, elegimos retomar un testimonio que se encuentra en el texto de Infantino (2019) donde una artista circense explica:

“Hay gente que baja mucha línea [en referencia a un mensaje o línea político-ideológica] en sus espectáculos y otra que no tanto pero para mí ya estar trabajando en la calle es bajar línea aunque no estés diciendo nada. La elección de pasar la gorra [modalidad de cobro del espectáculo a través del aporte voluntario de los espectadores] y de trabajar en la calle ya es una línea ideológica, es popular, es una forma de pensar el arte. (Entrevista a artista circense, 2008)”. (p.18)

Ambos trabajos retomados hasta el momento nos demuestran la diversidad existente dentro del espectro político de las prácticas artísticas. Hemos visto que el carácter político y crítico en el arte puede estar vinculado con un período de radicalización política y hacia una militancia específica por un partido político como también puede manifestarse desde decisiones más sutiles pero no menos políticas como la ocupación del espacio público. Estas diferentes intensidades y decisiones políticas no se definen únicamente por la voluntad de lxs sujetxs sociales sino que debemos reconocer la incidencia particular del contexto. Como expresaba la autora “Dicha politicidad no será la misma en distintos contextos tanto territoriales como de época” (Infantino, 2019, p.18).

Otro momento interesante a destacar en cuanto a la relación entre arte y política en Argentina es la crisis política, económica, social e institucional de Diciembre del 2001 y sus consecuentes repercusiones. Vázquez (2008) analiza tres experiencias artísticas en Buenos Aires post crisis 2001 a partir de las cuales podemos identificar la politicidad del arte desde un sentido aún más evidente. La autora retoma: al Grupo Etcétera que realiza performances a partir del año 2002, al Grupo de Artistas Callejeros (GAC) que se caracterizan por su intervención urbana (fundamentalmente a partir del recurso gráfico) desde 1997 y finalmente al Taller Popular de Serigrafía (TPS) emergente también del periodo pos 2001. Estas experiencias se sitúan particularmente en una intensificación de la protesta en Argentina que ocurre entre 2001 y 2004 como resultado del rumbo económico, político y cultural neoliberal

que venía sucediendo en el país desde la década del setenta y que culmina con la crisis que mencionamos.

Estos modos estético-políticos poseen como rasgos comunes la intervención en el espacio público en hechos de protesta y el trabajo relacionado con movimientos sociales contemporáneos (Derechos Humanos en GAC y Grupo Etcétera y Movimiento de trabajadores desocupados con el TPS). Este arte comprometido supone para la autora una reconfiguración en el campo artístico argentino. Más allá de las características específicas que puedan coincidir entre experiencias pasadas y presentes si hay algo que comparten todas estas expresiones artísticas que destaca Vázquez (2008) es: “la elaboración de significados que denuncian o manifiestan en sus producciones las condiciones desiguales de vida, la marginalidad y la opresión” (p.18) o también aquello que se puede interpretar como: “una lucha (que tienen por lo menos los grupos vistos) por instalar discursivamente significados contrapuestos a los hegemónicos y con una voluntad expresa de que el arte incide sobre su entorno” (p.19). En este periodo que analiza Vázquez (2008) se identifica una politización clara de acciones artísticas donde surge una contracara de aquel arte alejado de la realidad social, “un arte denominado Rosa Luxemburgo versus el viejo arte Rosa Light” (p.11).

En pos de retomar un trabajo de investigación aún más afín a nuestro objeto de estudio y más actual nos resulta interesante el trabajo de Del Mármol (2020). La autora propone caracterizar los modos de ganarse la vida de lxs actores y actrices que conforman el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata. En su desarrollo pone en tensión las miradas sobre el rol del deseo, la amistad y la militancia cultural junto con el carácter autoprecarizante del trabajo artístico. Del Mármol, además, investiga desde una perspectiva que resalta el valor de la aproximación etnográfica ya que analiza las experiencias cotidianas de actores y actrices platenses que hacen del teatro su medio de vida.

A continuación mencionamos brevemente algunos puntos interesantes de destacar del trabajo de esta autora. El escrito manifiesta que la posibilidad de producir por puro deseo (producción que es sostenida desde el hacer colectivo y con escasos recursos, apoyos y ganancias). Esta producción escasa y motorizada por el deseo suele ser vivida por lxs actores y actrices como un orgullo. Según la autora la tristeza de producir en esas condiciones y la alegría de producir en esas condiciones conviven sin contrarrestarse una a la otra. El rol de lxs amigxs resulta fundamental en tanto ayudan a encontrar estrategias de subsistencia y

colaboran con apoyos materiales y emocionales ante la inestabilidad y precariedad de este trabajo artístico. Además, Del Mármol (2020) destaca que el trabajo autogestivo cae en varias ocasiones en la lógica del emprendedurismo y a su vez habilita otras lógicas ya que se ponen de manifiesto otros modos (no monetarios) en los que pueden darse los intercambios. El aporte de Del Mármol (2020) resulta fundamental en tanto nos permite comenzar a percibir las tensiones que se encuentran en el TI en tanto trabajo artístico. Estas tensiones giran en torno al deseo, a la sustentabilidad de los proyectos, al papel de las amistades, etc. Estos debates nos permiten complejizar la dimensión de lo político en el TI.

Los trabajos hasta aquí vistos nos permiten comprender, a partir de experiencias concretas, la relación entre lo político y el campo del arte/teatro en nuestro país. Hemos realizado un breve recorrido cronológico para comprender que la relación con lo político es dinámica y que, como planteaba Infantino (2019), la politicidad no será la misma ni en contextos epocales distintos como tampoco en contextos territoriales distintos. Es por ello que hemos mencionado hasta aquí aquellos antecedentes que se sitúan en grandes centros urbanos del país para, a continuación, poder hacer mención a aquellas investigaciones que abordan al teatro desde una territorialidad más afín a esta tesis.

El trabajo de Quiñones (2018) estudia las prácticas que lleva adelante el teatro Independiente en la ciudad de Neuquén y cómo a partir de un caso particular se configura un modo de resistencia cultural. El caso que se toma en esta ocasión es “El Teatro del Bajo”, una sala de teatro independiente que funcionó en Neuquén durante el período 1981 hasta 1986. A partir de este antecedente y muchos años después se reabre la sala de teatro con el nombre de “El Arrimadero”. Este proceso es estudiado desde la reapertura de la sala en el año 2009 y hasta 2012. La tesis de Quiñones da cuenta de cómo se configuran los modos de hacer teatro en Neuquén (a través de ambas salas) y su relación con la resistencia a través del tiempo. Por otro lado recopila información y aporta un archivo histórico que da cuenta del modo de producción alternativo y autogestivo de la sala. En definitiva este trabajo incorpora la posibilidad de pensar al teatro independiente en términos de resistencia a partir de un caso en particular de la Ciudad de Neuquén.

Por otro lado, la tesis de Aliani (2015) estudia la dimensión comunicacional del teatro comunitario a partir del proyecto teatral “La Pasión” desarrollado durante una década (1999-2009) en la localidad rionegrina de Luis Beltrán. En este trabajo se indagó en los elementos

que caracterizan a las experiencias de comunicación comunitaria, se conocieron los componentes del convivio pre-teatral que convierten a “La Pasión” en una práctica de comunicación comunitaria y se describió la especificidad que dichos elementos (participación y satisfacción de necesidades) asumen en el caso en cuestión. Esta tesis permite reconsiderar el lugar del arte como espacio de acción colectiva y la influencia que tiene en la transformación sociocultural, además de reafirmar la vinculación de los fenómenos artísticos con su contexto.

Tanto el trabajo de Quiñones (2018) como el de Aliani (2015) nos proponen dimensiones de análisis de interés para la presente investigación como también contribuyen a pensar al teatro desde un enfoque regional, lo cual resulta imprescindible en tanto significa construir conocimiento situado desde las provincias de Neuquén y Río Negro.

4. Diseño metodológico

En la presente investigación regirá un diseño metodológico de carácter cualitativo. Este enfoque está caracterizado, según plantea Vasilachis de Gialdino (2006), por los siguientes principios orientativos: interpretativos, flexibles y contextualizados. Esta perspectiva metodológica hace hincapié en los sentidos que le dan los participantes a sus prácticas, es decir, que tiene como eje central comprender la realidad interpretativa la cual requiere de una necesaria contextualización. Nos parece pertinente agregar que los estudios cualitativos se destacan por:

“Abordar ámbitos acotados, en donde se privilegia más la validez o credibilidad del conocimiento obtenido, que la posibilidad de generalizar características medibles de una muestra probabilística a todo el universo” (Mendizabal en Vasilachis de Gialdino, 2006, p.87)

Este trabajo se propuso estudiar el carácter político del TI en Fiske Menuco a partir de: sus intervenciones en el espacio público, las dinámicas autogestivas y la organización grupal. Estas dimensiones fueron analizadas a partir de los relatos de teatristas de la ciudad. Para llegar a obtener estos relatos y analizarlos se atravesaron dos instancias metodológicas previas: la construcción de la muestra y la realización de entrevistas no directivas.

El muestreo fue de tipo no probabilístico o también conocido como muestreo en cadena, de referencia o de “bola de nieve” el cual nos permitió seguir las propias recomendaciones o

sugerencias que realizaban lxs teatristas. La confección de la muestra fue realizada de manera intencional y se basó a partir de los siguientes criterios preestablecidos: personas que hayan desarrollado su quehacer teatral independiente en la Ciudad de Fiske Menuco y que se reconozcan como parte del teatro independiente. El muestreo buscó “buenos informantes, es decir, personas informadas, lúcidas, reflexivas y dispuestas a hablar ampliamente con el investigador” (Crespo Blanco y Salamanca Castro, 2007, p.2).

Se inició el muestreo desde dos personas pre elegidas y a partir de ellas se fueron desencadenando el resto de lxs entrevistadxs. Se buscó que las personas que conformarán la muestra, además de cumplir con los criterios de selección que mencionamos anteriormente, presenten un gran interés y predisposición para realizar las entrevistas. La finalización de la muestra se logró una vez llegada a la instancia de saturación teórica. La muestra quedó conformada por un total de seis (6) entrevistas, cada una con una duración aproximada de 1:30 a 2 horas que fueron desgrabadas en un total de 20 páginas (aproximadamente) cada entrevista⁴.

Como técnica de recolección de información se escogió la realización de entrevistas no directivas. Siguiendo a Guber (2001), este tipo de metodología permite “dar cuenta del modo en que los informantes conciben, viven y asignan contenido a un término o una situación; en esto reside, precisamente, la significatividad y confiabilidad de la información” (p.30). Esta información suele referirse a la biografía, al sentido de los hechos, a sentimientos, opiniones y emociones, a las normas o estándares de acción y a los valores o conductas ideales. Escogimos realizar entrevistas ya que buscamos priorizar la palabra de lxs entrevistadxs durante el proceso de construcción del conocimiento. La entrevista nos permite, como investigadorxs, conocer las perspectivas de lxs actores para conocer cómo ellxs interpretan sus experiencias en sus términos (Marradi et al, 2007). Consideramos que esta técnica resulta pertinente para conocer el carácter político del TI en Fiske Menuco.

La entrevista se trata de un proceso comunicativo por el cual le investigadorx construye la información en el encuentro con la persona, pero no de cualquier tipo sino aquella que se halla contenida en la biografía del entrevistado y que será “centro de reflexión, siendo problematizado y narrado” (Marradi et al, 2007, p. 218). Para delimitar este proceso comunicativo y encauzar la información de lxs teatristas se realizó una guía de entrevista semi

⁴ Para recurrir al corpus de las entrevistas ver el apartado de anexos.

flexible la cual expone los principales puntos de interés a conocer. Debido a ello la entrevista se estructuró en cuatro partes: un primer momento de consideraciones generales y de presentación y otras tres partes organizadas a partir de nuestros objetivos específicos.

El diseño metodológico que hemos decidido implementar en esta tesis podría caracterizarse en términos generales por ser: cualitativo, flexible, con una tendencia hacia una mirada antropológica⁵ y teniendo como principal técnica de recolección de datos las entrevistas no directivas. Estas decisiones metodológicas fueron tomadas teniendo en cuenta las necesidades y especificidades propias del objeto de estudio que hemos construido y desde nuestro posicionamiento como investigadores.

Luego de esta instancia introductoria que presentó la temática, recorrió algunos antecedentes investigativos y expuso el diseño metodológico continuaremos con el desarrollo del Marco Teórico para dar comienzo al momento de reflexión teórica de esta tesis.

⁵ El mirar antropológico dentro de la tarea investigativa es recuperado de Rodríguez (2019).

Capítulo 2. Marco Teórico

En esta investigación, como se ha mencionado con anterioridad, nos proponemos abordar el carácter político del TI en tanto práctica cultural de resistencia. Desarrollaremos en esta instancia las categorías y debates conceptuales necesarios para posteriormente llevar a cabo el análisis del relato de lxs teatristas de Fiske Menuco.

Nos proponemos tratar este recorrido teórico desde los aspectos más generales hacia los más particulares. Comenzaremos con la politicidad de la cultura, en ella desarrollaremos brevemente nuestro posicionamiento desde los Estudios Culturales para luego exponer la politicidad de la cultura contemplándola a partir de las relaciones de poder. En esta clave haremos alusión a las prácticas culturales y artísticas en tanto son parte del campo de la comunicación. Finalmente recuperamos las nociones de tácticas y estrategias desarrolladas por Michel De Certeau para profundizar y comprender aún más la idea de prácticas artísticas de resistencia.

1. Politicidad de la cultura

Para dar comienzo a este recorrido teórico creemos necesario partir desde nuestra afinidad hacia los Estudios Culturales. Este posicionamiento significa, en términos generales y acotados, una preocupación por las prácticas culturales de lxs sujetxs en la vida cotidiana. Más particularmente, de prácticas que son entendidas por nosotrxs desde la politicidad de la cultura y las relaciones de poder. Esta interrelación entre cultura y poder es la cuestión principal y unificadora de todos los Estudios Culturales. En este sentido Stuart Hall (2011) plantea que realizar estudios culturales significa:

“Un intento de identificar los vínculos de la cultura -del significado o del *meaning marketing*- con otras esferas de la vida social, o bien con la economía, la política, la raza, la estructuración de clases y de los géneros, etc. En mi opinión, solo se puede hablar de *cultural studies* tan solo si se trabaja para desenmascarar la interrelación entre cultura y poder” (p.15)

Tener presente esta interrelación nos permite aproximarnos a una comprensión más profunda acerca de la coyuntura que estudiamos y de la cual somos parte. Entendiendo estas dinámicas de poder podemos pensar en cómo trabajar para cambiarlas.

No comprendemos a la cultura a partir de dicotomías como baja cultura/alta cultura, ni como el reflejo de una base estructural sino que es comprendida a partir de la complejidad propia de la trama social. Según expresan Alejandro Grimson y Sergio Caggiano (2010) “La politicidad de la cultura se analiza en clave de hegemonía” (p.18). Esto significa que las relaciones de poder, como mencionamos anteriormente, ocupan un lugar primordial dentro de las preocupaciones por los modos en que se organizan los grupos sociales en sus cotidianidades.

En este sentido, Grimson y Caggiano (2010) manifiestan que los distintos objetos de estudio de la cultura son leídos en clave de poder y desigualdades al decir que:

“Los valores y las creencias, el sentido de las prácticas, las formas de concebir lo propio y lo extraño, lo semejante y lo diferente, y de definir las categorías que procuran ordenar el mapa social son interrogados en su articulación con procesos de construcción, validación o desafío de lo legítimo y lo subalterno, de relaciones de jerarquía o de desigualdad, de mecanismos de inclusión y exclusión” (p.18).

Marcelo Loaiza y Diana Solana (2019) sintetizan lo anterior al decir que “Toda práctica significativa es representación pero también construcción de poder” (p.186). Es pertinente resaltar que el poder es comprendido aquí a partir de relaciones no estáticas y que éste se configura como inherente e inseparable de nuestra realidad social. Grimson y Caggiano (2010) con respecto al poder manifiestan que:

“Los Estudios Culturales parten de concepciones “no sustanciales” del poder y apuntan sus interrogantes hacia el ejercicio del poder en su carácter polimórfico y dinámico (Foucault, Laclau, Zizek). Se trata, en consecuencia, de poner el énfasis sobre las *relaciones* sociales en tanto que relaciones desniveladas” (p.18)

La cultura no puede ser comprendida entonces como una esfera cerrada, ajena y diferenciada que no interactúa con la del poder, sino más bien todo lo contrario. Esta perspectiva académica propone una redefinición y re delimitación de las “esferas”, tanto de la esfera cultural como la política y económica. En definitiva: “La separación entre estas “esferas”, sus componentes y factores internos, sus lógicas propias, etc. están en permanente elaboración, y que los límites entre ellas corren a cada paso el peligro de ser subvertidos” (Grimson y Caggiano, 2010, p.23). La cultura no tiene un lugar, ni un sector, ni una esfera. La

cultura es, para estos autores, un lugar de desesferalización. Este planteo puede verse de forma más concreta, por ejemplo, al retomar el tema de la presente investigación. Podemos notar la desesferalización cuando nos encontramos con que el teatro independiente puede involucrarse con consignas políticas, que no tiene como fin último el lucro y que además apunta a un modelo autogestivo.

A esta propuesta sobre cultura también intervienen las voces de Gonzalo Portocarrero y Victor Vich (2010) al plantear que ésta crea y constituye a la sociedad y por lo tanto debe ser estudiada por lo que produce, es decir, por sus efectos y expresiones más concretas en la realidad. Retoman la politicidad de la cultura y la comentan como:

“Un terreno de lucha por la hegemonía. Seguimos observando sociedades desiguales y cada vez más fragmentadas. Por lo mismo, nos interesa entender a la cultura como un lugar central donde aquellas desigualdades y jerarquizaciones son establecidas y se legitiman pero también donde pueden ser interrumpidas o cuestionadas desde múltiples estrategias” (p.31)

En resumen, los aportes de estos autores nos permiten problematizar la noción de cultura no desde un sentido restringido y limitante sino para entenderla como una dimensión de la vida social y cotidiana habitada por relaciones de poder, convirtiéndose así en terreno complejo y político de negociaciones y tensiones. “La cultura no es un entretenimiento evasivo, ni tampoco una sofisticación de las elites. Es, ante todo, una dimensión insoslayable de lo social” (Portocarrero y Vich, 2010, p.32).

Ahora bien, despejadas algunas nociones y debates sobre cultura y poder ¿qué entendemos como carácter político? ¿y cómo se relaciona éste con las prácticas artísticas? El carácter político bien podría estar vinculado a la militancia en un partido político determinado, siendo el arte otra vía por la cual expresar ideales, consignas o convicciones que se defiendan. Esta forma de comprender lo político en relación a la militancia partidaria es identificable, por ejemplo, con el Teatro Militante del periodo de radicalización política artística de los años 70 en Argentina que estudia Lorena Verzero (2013). Sin embargo, en este caso, mencionar el carácter político no supone necesariamente una relación con la política partidaria.

Para superar esa visión es necesario partir desde una reflexión en torno a qué entendemos como político. Por ello resulta pertinente retomar el análisis de Verzero (2013) sobre la

distinción entre “lo político” y “la política”, diferenciación que la autora respalda a partir de las lecturas de la filósofa Chantel Mouffe. La autora expresa lo político como: “un lugar de conflicto definido a partir del antagonismo que puede surgir en cualquier tipo de relación social. Así, si bien no es posible localizar lo político con precisión, su emergencia constituye una posibilidad siempre latente” (p.69). Entonces podemos agregar que lo político es entendido a partir de un escenario de tensión, donde disienten y acuerdan múltiples sentidos, donde hay una toma de posición ante lo que nos atraviesa y donde es posible construir, en ocasiones, un fondo ideológico común.

La política, por otro lado, es planteada como:

“El conjunto de prácticas y discursos sean institucionales o artísticos, que contribuyen a la conservación y reproducción de un orden de cosas. Por consiguiente, todo orden es político y está basado en un sistema hegemónico que conlleva en sí mismo un tipo de exclusión, al tiempo que es susceptible de ser desafiado por prácticas contra hegemónicas que podrían intentar desarticularlo” (Verzero, 2013, p.70)

Lo político y la política impregnan toda relación social y se vinculan con las relaciones de poder. El arte como parte de la cultura es espacio de producción simbólica y por lo tanto es espacio político ya que se encuentran múltiples sentidos, donde unos toman poder por sobre otros, donde algunos predominan y otros permanecen invisibilizados. Cuando hacemos mención a los sentidos y a las significaciones estamos situándonos necesariamente dentro del campo de la comunicación debido a que estamos haciendo foco en el orden simbólico y de significaciones de las prácticas culturales.

Hablar de prácticas culturales permite escapar de la perspectiva mediática tecnológica (abordada desde una concepción instrumental y funcionalista) que suele asociarse fácilmente con el estudio de la comunicación. Optando así por otro camino hacia una comunicación que contemple lo social y cultural, lo cual implica también una denuncia contra la “condición autoritaria de los modernos sistemas de comunicación” (Méndez Rubio, 2012, p.85). Es por ello que la presente investigación se aleja de la visión mediocentrista y se inclina hacia el estudio de la dimensión comunicacional de prácticas artísticas.

Las prácticas culturales son entendidas por Antonio Mendez Rubio (2008) como una herramienta metodológica que desubica o desfocaliza la mirada académica convencional para

encontrar en la vida cotidiana “la huella de los movimientos sociales y los conflictos biopolíticos” (p.86). De este modo se logra sobrepasar el análisis de la comunicación basada en la información y la producción industrial mediática para poder explorar las formas de resistencia y lucha que se están activando en las micro-prácticas del día a día.

Hacer referencia a prácticas culturales y a la politicidad de la cultura implica contemplar la lectura en clave de resistencia. Pensar en estos términos nos permite considerar al TI como práctica cultural de resistencia en tanto realiza un cuestionamiento y actúa a contracorriente de un orden instituido. Para complementar esta noción de aquello que resiste o actúa desde la resistencia recurrimos a los conceptos de tácticas y estrategias desarrollados por Michel De Certeau.

2. Tácticas y estrategias

Previo al desarrollo de las tácticas y estrategias como tales es inevitable hacer una breve mención sobre el pensamiento de De Certeau para contextualizar dichos conceptos. El autor, según María Graciela Rodríguez (2009), se posiciona en los lugares en los que sujetos comunes y ordinarios viven su vida cotidianamente para poner el foco de sus preocupaciones reflexivas en las anti-disciplinas, en los modos de hacer y prácticas de los actores sociales. “Estas fugas no son etéreas formas sin sujeto: son prácticas, y aun cuando son ocultas, diseminadas y heterogéneas, dejan marcas en el sistema” (p.5). Además, De Certeau se interesa por el consumo y uso que hacen las personas de las mercancías culturales. Tiene como punto de partida la desigualdad existente en las dinámicas sociales. Se plantea, en términos generales, que los sujetos encuentran intersticios donde operar de modos heterónomos y por otro lado, advierte que “no son los sujetos en tanto individuos los que le interesan estudiar, sino las operaciones que estos realizan” (Rodríguez, 2009, p.6). A partir de esta base se despliegan los conceptos de tácticas y estrategias.

“Llamo *estrategias* al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica)” (De Certeau, 2000, p.42)

Las estrategias son producidas por y desde las instituciones. Rodríguez (2009) las caracteriza como aquellas que: “poseen un lugar propio; presentan capacidad de anticipación; organizan el espacio y el tiempo cotidiano; dictan leyes, normas y prescripciones; producen

discursos y textos; se sostienen en el peso de la historia; se sedimentan en el tiempo acumulado” (p.8). A partir de que estas acciones estratégicas generan un lugar de poder (la propiedad de un lugar propio) elaboran, según el autor, lugares teóricos (sistemas y discursos totalizadores) que se articulan con lugares físicos donde se reparten las fuerzas. “Las estrategias combinan estos tres tipos de lugares, y tienden a dominar a unos con otros” (De Certeau, 2000, p.45).

Como se indicó, ante las acciones estratégicas se filtran las tácticas. Estas son caracterizadas como prácticas producidas por los débiles, son aquellas que no tienen lugar propio sino que actúan en los escenarios de las estrategias; son prácticas fugaces que aprovechan el tiempo y son astutas ya que usan las fisuras del sistema aunque no capitalizan lo que ganan. “Estas marcas, aunque débiles, silenciosas y poco luminosas, son cultura” (Rodríguez, 2009, p.8).

En definitiva, lo que distingue a unas de las otras son “los *tipos de operaciones* en estos espacios que las estrategias son capaces de producir, cuadrricular e imponer” y que “las tácticas pueden sólo utilizarlos, manipularlos y desviarlos” (De Certeau, 2000, p.36).

Estas conceptualizaciones, por más abstractas que se presenten, pueden ser traducidas en acciones y decisiones concretas que toman lxs sujetxs sociales, por ello, no podemos dejar de destacar su valor y existencia en el plano real-cotidiano. Por ejemplo, elegir formar parte de un grupo artístico con dinámicas autogestivas resulta una manera posible de subvertir lógicas comerciales consideradas de carácter estratégico. Esta dimensión tangible nos resulta primordial en el presente trabajo ya que nos resulta indisociable la relación entre teoría y práctica. Resulta necesario retomar aquí a Hall en palabras de Eduardo Restrepo cuando plantea que hay que *pensar desde lo concreto*. Lo cual significa pensarnos, teorizar, producir conocimiento situadamente, desde los anclajes y coyunturas específicas.

En síntesis las tácticas se basan en que “los conocimientos y los simbolismos impuestos son objeto de manipulaciones por parte de los practicantes que no son sus fabricantes” (De Certeau, 2000, p.38). Las tácticas están determinadas por la ausencia de un lugar propio y por lo tanto no tiene una condición de autonomía lo cual supone que actúa en un terreno que es impuesto y organizado por una ley de una fuerza extraña. Hace su propio lugar, según el autor, a partir de las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder

propietario y allí radica su astucia. Finalmente la táctica siempre está en búsqueda de trasladarse desde un posicionamiento más débil hacia uno más fuerte.

Tanto la noción de tácticas como la de estrategias nos permiten considerar la existencia de “zonas blandas” dentro, en este caso, de la cultura. Zonas en las cuales se generan acciones que pueden ir a contrapelo de un orden cultural dominante, donde la astucia de intentar filtrarse en el sistema supone una decisión política. En este sentido, y en concordancia con la intención que tiene De Certeau, suponemos que algunas prácticas cotidianas pueden pensarse desde este sentido táctico. En la presente investigación el TI actúa como expresión artística concreta para analizarlas como posibles tácticas dentro de la cultura.

3. Teatro Independiente: surgimiento y definiciones

El TI surgió en Buenos Aires de la mano del escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975) con el *Teatro del Pueblo*. Este fue creado el 30 de noviembre de 1930. El *Teatro del Pueblo* es señalado como el primer caso de TI debido a que fue el primer proyecto que alcanzó continuidad en el tiempo y que se auto definió como TI. María Fukelman (2016) en su repaso por la historia del TI en Buenos Aires menciona con respeto al *Teatro del Pueblo* que: “había sido el primero que colocó a modo de subtítulo *teatro independiente* después de algunos años de labor, Primer Teatro Independiente en Buenos Aires, decían sus programas y entradas” (p.49). Sin embargo se han encontrado experiencias anteriores a 1930 que también se autodenominaban como independientes como por ejemplo el *Teatro Libre* en 1927.

Algunas características retomadas por Fukelman (2016) de Dubatti sobre el TI son aquellas “nuevas formas” de hacer teatro que se diferenciaban del teatro comercial. Así, el teatro independiente diseñó tres enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado. Dubatti describe esta práctica como “una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias” (Dubatti en Fukelman, 2016, p.81).

Algunos de los cambios que se pretendían en la época eran: una búsqueda hacia la horizontalidad de los sujetos en la labor teatral, la realización de un “buen” teatro, un repertorio en donde se encontraran por un lado grandes dramaturgos clásicos y por otro nuevos autores argentinos y finalmente la filiación política afín del sector de izquierda. Cabe

destacar que la autora manifiesta que no todos los grupos dentro del TI llevaron con rigurosidad dichas pretensiones, sino que el ámbito independiente se caracterizó también por su heterogeneidad. El TI no fue homogéneo ni en sus comienzos ni a lo largo de los años sino que, por el contrario, el movimiento se mostró “como un enraizado complejo y rico en su diversidad” (Fukelman, 2016, p.48).

Fukelman (2016) recupera en su texto un extracto de la revista Claridad (perteneciente al grupo Boedo⁶) titulado *Algo más sobre teatro* donde se expone de manera muy clara el posicionamiento que aquellos teatreros independientes tenían sobre el teatro oficial y su mercantilización.

“El golpe sería fundar aquí un teatro independiente. Algo completamente distinto y que no tuviera ningún punto de contacto con el teatro oficial. Lo que arruina al teatro oficial es el negocio. Todo es interesado y burocrático allí. El mercantilismo de los empresarios ahoga las mejores intenciones. Las empresas teatrales no son empresas de arte, sino empresas comerciales. No se mira el aspecto artístico de una obra, sino su aspecto financiero. No hay que esperar nada de las promesas de Carcavallo o de Mertens, nada, absolutamente nada. Estos quieren, como los otros, ganar plata y si es posible *hacer un poco de arte*” (p.49).

Se encuentran varias razones posibles que contribuyeron al inicio del TI. Una de ellas fue la reacción, por parte de Barletta y compañeros del grupo Boedo frente a la escena del teatro comercial de la década del 1920. Otra fueron las novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa durante esa época. Fukelman (2016) añade que:

“Es factible observar que todas las razones del nacimiento del teatro independiente que dan los teóricos, tanto las vinculadas al contexto teatral en la ciudad, como las relacionadas a la crisis social que atravesaba el mundo, implicaron un marcado posicionamiento ideológico de izquierda de parte de los artistas” (p.51)

⁶ El grupo Boedo fue un agrupamiento informal de artistas de vanguardia de Buenos Aires, Argentina durante la década del 20. Fue conocido en torno a su oposición al Grupo Florida. Recibieron ese nombre porque su punto de encuentro (la Editorial Claridad) estaba ubicada en calle Boedo. La zona era por entonces eje de uno de los barrios obreros de Buenos Aires. El grupo se caracterizó por su temática social, sus ideas de izquierda y su deseo de vincularse con los sectores populares y en especial con el movimiento obrero.

En los orígenes, el TI tenía como intención brindar un “buen teatro” al pueblo, que tenga contenido social y que enriquezca la escena teatral con dramaturgos clásicos como también nuevos y nacionales. Esta práctica artística supuso, y supone aún hoy, una independencia de los escenarios comerciales y de la articulación con el Estado.

El modo independiente de producción también suele estar relacionado a una búsqueda estética ligada a la experimentación y a la construcción original. Del Marmol (2018) agrega que este modo “pretende eludir la repetición de formatos ya consagrados o establecidos con los que asocian el tipo de producciones que se realizan desde los ámbitos oficial y comercial” (p.102). Si bien el TI busca ser antagónico al comercial, como vemos en la dicotomía de repetición/originalidad o en el fin lucrativo de la actividad o en el compromiso político, no debemos tomar a estas distancias como absolutas e inamovibles. “Los límites entre lo independiente, lo oficial y lo comercial son, en cierto modo, imprecisos, y entre estos ámbitos existen numerosas transacciones, vínculos e intercambios” (Del Marmol, 2018, p.102)

Este breve recorrido por los inicios en Buenos Aires⁷ nos permite tener una perspectiva histórica para pensar al TI hoy. Consideramos que algunos aspectos de aquellos inicios del TI trascienden los años o que incluso sirven para pensar la mutación misma de la actividad teatral. Esta continuidad o incidencia de los principios fundadores es manifestada por Dubatti en Fukelman (2016) al decir que:

“Muchos son los méritos del Teatro del Pueblo, pero por sobre todo uno: creó desde la práctica y la teoría una nueva forma de asociación y producción teatral, el ‘teatro independiente’, con proyecciones en la Argentina y en Latinoamérica hasta hoy” (p.59)

Finalmente, somos conscientes que la noción Independiente dentro del teatro es “una categoría problemática” y razón de múltiples debates según el trabajo de Del Marmol (2018). Una de las principales críticas se basa en que la posibilidad de producir siempre viene acompañada de algún tipo de dependencia por lo que el carácter independiente no es posible de manera absoluta. Otro análisis plantea que el término engloba en la actualidad una diversidad muy grande en lo que respecta a búsquedas estéticas, objetivos políticos y

⁷ Este intento por esbozar características y definiciones del TI se ha desarrollado, de manera consciente, a partir de la experiencia de Buenos Aires sin ánimos de desconocer otras experiencias posibles del TI en el resto de las provincias del país. La recuperación del texto de Fukelman nos aporta un recorrido breve y conciso para comprender en términos generales al TI desde la capital de Argentina.

estándares de producción por lo que la categoría pierde su función demarcativa y entonces tiene poco sentido continuar utilizándola.

Más allá de las críticas consideramos que el TI tiene características que lo definen como tal y lo diferencian de otras formas, comprendemos su heterogeneidad pero sin negar su existencia. En este sentido Del Marmol (2018) plantea que “lo independiente” continúa funcionando como categoría demarcativa en muchos lugares. Lo independiente condensa una multiplicidad de sentidos particulares reales dentro de los cuales lxs sujetxs comparten, acuerdan y difieren sobre este modo de producción.

4. Espacio Público

A pesar de ser una categoría sumamente ambigua, podemos decir que el espacio público se vincula con la comunicación de lxs ciudadanxs ya que es donde tienen lugar, según Verónica Capasso (2011), “las manifestaciones políticas, sociales, culturales, instancias de participación social que dependen de la coyuntura histórica” (p.1). El espacio público se desarrollará a continuación desde una perspectiva que lo privilegia como punto de encuentro y socialización, como espacio simbólico e inevitablemente ligado a su dimensión comunicacional enmarcado dentro de la noción de ciudad.

En este intento de esclarecer la noción de espacio público nos pareció pertinente partir desde la reflexión de “lo público” que realiza Adolfo Albán Achinte (2008). El autor plantea que lo público está constituido por las relaciones sociales y las prácticas culturales que se realizan en esos espacios, por espacios hacemos referencia a aquellas áreas designadas comunes como por ejemplo las calles y plazas. Lo público es entonces una construcción cambiante como las tradiciones y compleja como las identidades dice el autor. Es un lugar de encuentro y socialización, es un espacio heterogéneo de comunicación y por lo tanto espacio simbólico de disputas, tensiones y negociaciones.

Podemos enmarcar lo público dentro de un contexto mayor, la ciudad. Para ello retomamos un artículo de Fernando Gómez Aguilera (2004). Dicho autor plantea que las ciudades contemporáneas se producen bajo “los impulsos de un modelo único o universal de ordenación del territorio” es decir que la ciudad está inserta en un sistema mayor que la engloba y el cual configura lógicas específicas. La ciudad es caracterizada como:

“Un modelo urbanístico que recibe su energía del sistema económico hegemónico: el capitalismo, la economía de mercado, cuya primera y última finalidad es el beneficio. Las ciudades y los tejidos territoriales son expresión del orden económico y social neoliberal, que entiende el desarrollo en términos de producción, distribución y consumo masivos, y convierte el suelo en un recurso especulativo- productivo de primer orden” (Gómez Aguilera, 2004, p.36).

Además de estar marcada por un sistema económico hegemónico, las ciudades también presentan variables negativas, tales como: la concentración de la pobreza, la segregación, la pérdida de la calidad de vida, la indiferencia hacia la naturaleza, la voracidad de los consumos energéticos, la carencia y deterioro de los espacios públicos, entre otros. La confluencia de estas variables, ocasiona para el autor, la crisis “actual”⁸ de la urbe y expresa:

“Las ciudades se han deshumanizado, han perdido su condición inicial de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia para polarizarse al servicio del mercado, de la actividad económica y financiera. Y, consecuentemente, se han deteriorado los modos de vida y la calidad urbana” (Gómez Aguilera, 2004, p.36).

Las ciudades se configuran, entonces, a partir de reglas estructurantes que responden a un sistema hegemónico mayor (capitalismo) y presentan también transformaciones que tienden a la deshumanización y a la pérdida de los espacios y encuentros físicos. Sin embargo, la irrupción de prácticas comunicacionales como las artísticas han contribuido a la desestructuración de un orden impuesto y hegemónico, apostando al trabajo colectivo y solidario. Con respecto a esto Albán Achinte (2008) dice: “El llamado arte público, aquel que se produce para ser observado, disfrutado y consumido por el transeúnte desprevenido en espacios abiertos, nos confronta para percibir y sentir el espacio de otra manera” (p.109). En concordancia, Capasso (2011) ve como característica importante del espacio público la apelación a nuevas tácticas de intervención comunicacional a través de la reapropiación del espacio, por ejemplo mediante: murales, grafitis, performances, etcétera.

“Estas intervenciones irrumpen en un espacio de tránsito, anónimo, volviéndolo significativo y generando nuevos espacios de disenso. A su vez, muchas veces, este tipo de intervenciones parte de la preocupación por construir espacios de circulación y comunicación alternativos a los institucionales tradicionales” (p.1).

⁸ Crisis “actual” según la fecha de publicación del artículo que corresponde al año 2004.

Estas formas de comunicación alternativas incorporadas al espacio público surgen al margen de los espacios legitimados. Constituyéndose según la autora en “espacios ocupados”. Estos espacios ocupados buscan recuperar el espacio público como lugar de expresión e identidad, recuperando su carácter humano y de encuentro y con una fuerte impronta política.

Las prácticas artísticas callejeras juegan un papel fundamental en Argentina hacia finales de la década del 80, principios de los 90 y pos crisis 2001. El interés de los artistas se centraba en aquellos años en hacer un arte comprometido con la ciudadanía, abordando conflictos sociales desde un arte afín a su lugar y su tiempo, además rechazaban la imagen de una “esfera pública pacífica” (Gómez Aguilera, 2004, p.44) a partir de una relación “irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio público en que se manifiesta” (Mitchell en Gómez Aguilera, 2004, p.44).

La elección del uso del espacio público, en tanto espacio de comunicación, tiene una carga sumamente simbólica y por ello es elegido como dimensión de análisis en la presente investigación. Además el espacio público presenta una estrecha relación con aquellos sectores de la sociedad más marginalizados:

“Los espacios abiertos públicos poseen un gran carácter simbólico y complementan la habitabilidad del medio doméstico. Los ciudadanos excluidos y los más desfavorecidos desde siempre han tenido en calles y plazas una extensión de la casa, cuando no su residencia habitual. La implicación social del arte público es ineludible”(Gómez Aguilera, 2004, p.48)

En este sentido el uso del espacio público en la intervención teatral se vuelve una manera posible de actuar y accionar políticamente en la ciudad. Recuperamos, con el fin de poder seguir nutriendo las reflexiones en torno al espacio público, dos experiencias artísticas particulares en donde la utilización del espacio público es clave y denota una intención política clara. La primera es una experiencia artística reconocida nacionalmente por su utilización del espacio público y que se ha mencionado párrafos atrás, el grupo GAC. Anvy Gusman Romero (2009) realiza un análisis sobre: la intervención que tiene el grupo GAC en el espacio urbano y la transformación de éstos en lugares con nuevos significados vinculados a la memoria y la denuncia. Sus acciones plantean un arte coyuntural que se vincula con demandas sociales, relacionando así la experiencia artística, la política y los temas sociales.

Gusman Romero (2009) añade que las performances del grupo GAC se vuelven lugar de resistencia al decir que:

“Sus intervenciones permiten conjeturar que reformulan la ciudad, no sólo a través de la demanda, sino de la producción de justicia en tanto transforman la normalidad en la que se expande cotidianamente el espacio urbano, que se convierte en un lugar de resistencia” (Gusman Romero, 2009, p.6).

La segunda experiencia la retomamos a partir del trabajo de María Laura González (2013) en el cual reflexiona sobre aquella teatralidad que cambia la mirada habitual de la ciudad a partir de la performance urbana de Mariano Pensotti titulada *A veces creo que te veo* realizada en Buenos Aires en 2010. Sin ánimos de un desarrollo extensivo de la performance en sí, sólo destacamos algunos puntos de interés que desarrolla la autora.

La ciudad es tanto una materialidad arquitectónica como una construcción social que se constituye por “maneras de ser, mirar y practicar sus espacios por parte de quienes la habitan, es decir, los urbanitas. Estos convierten a la vía pública en una gramática y una geografía imaginaria a partir de su tránsito” (González, 2013, p.728). Los urbanitas organizan el orden social y las conductas resultan cuasi predecibles, en definitiva los sujetos hacen a la ciudad. A pesar de existir cierto ordenamiento esperable también hay lugar a lo impredecible “esta polifonía del espacio público en las ciudades actuales también permite un margen para lo extracotidiano” (Gonzalez, 2013, p. 729). Dentro de lo impredecible se encuentran las coaliciones personales y urbanas tales como “fiestas, procesiones, manifestaciones, reclamos sociales, car-navales o intervenciones que también tienen lugar dentro del espacio público, al utilizarlo como su escenario de acción” (González, 2013, p.729).

El teatro callejero irrumpe en la escena urbana y se hace visible en estas posibilidades impredecibles, “dejando ausente las reglas básicas de ese andar, para instalar una dualidad espacio-temporal paradójica entre lo real y lo ficcional momentáneo” (p.730). La decisión de ocupar estos espacios y proponer una lógica alterna a la cotidianeidad urbana con el teatro no es involuntaria sino profundamente política.

En síntesis la ciudad, y por lo tanto el espacio público, no sólo se compone de una materialidad arquitectónica sino que también hay que tener en cuenta que en ella circulan sentidos que conviven y se disputan bajo un ordenamiento urbano general. Sin embargo

dentro de este ordenamiento se producen fisuras que habilitan intervenciones artísticas alternativas. Estas pueden ser gráficas, performáticas, musicales, etc; son intencionadas y cuentan con un efecto disruptivo frente a las lógicas cotidianas del espacio público.

5. Dinámicas autogestivas

Otras de las dimensiones a indagar sobre el TI tienen que ver con los modos de organización que lo caracterizan. Por un lado, destacamos la organización desde la grupalidad y por otro las dinámicas autogestivas. Ambos ejes constituyen, a nuestro parecer, el carácter independiente dentro del teatro. En esta instancia nos ocuparemos de desarrollar las dinámicas autogestivas.

La autogestión supone ser un camino que se puede definir a partir de la diferencia con otras dinámicas como las comerciales. Podemos pensar a la autogestión como una autogeneración de trabajo que apuesta a una autonomía comunicativa, a la creación de redes solidarias y sin que el lucro sea su fin principal. Pamela Desjardins (2012) reflexiona sobre el rol del artista como gestor y plantea que los grupos artísticos autogestivos:

“Se organizan y generan estrategias para obtener recursos y financiamiento que hagan posible llevar adelante sus propuestas. Se caracterizan por la horizontalidad como modo de organización del trabajo. Se distinguen como proyectos auto-gestionados, marcando independencia y cierta distancia de las instituciones estatales o privadas, aunque puedan contar con algún tipo de apoyo por parte de estas” (Desjardins, 2012, p.3)

Estas formas de organización nos muestran un camino alternativo al de las instituciones, proponiendo una forma distinta del quehacer artístico que tiene, en tanto decisión consciente, un carácter político y de resistencia. Los proyectos artísticos enclave autogestiva crean espacios y generan canales de distribución alternativos, en este sentido Desjardins (2012) plantea que los proyectos artísticos autogestivos “se erigen como verdaderas plataformas de investigación e intercambio de pensamiento a partir de una auto-organización alternativa a las instituciones formales” (p.4).

Para pensar la autogestión vinculada específicamente al ámbito teatral retomamos el trabajo de Del Mármol (2020) el cual nos permite observar la relación que tienen lxs teatristas del circuito teatral independiente (en este caso sobre la ciudad de La Plata) con la

dimensión económica de esta misma actividad. Una de las principales características del teatro independiente, según la autora, tiene que ver con esta posibilidad de producir por fuera de estructuras institucionales ya sean estatales o empresariales. Estas instituciones podrían gestionar que el quehacer teatral cuente con equipamiento, sueldos hacia lxs artistas, infraestructura y marcos regulatorios en los que apoyar la producción. Sin estos recursos los modos de hacer una obra o un evento transitan por el camino autogestivo el cual está lleno de obstáculos por dicha falta de presupuesto.

Ante este escenario de falta de presupuesto ¿de qué forma obtienen dinero quienes eligen el TI? ¿cómo sustentan estas prácticas? Según el trabajo de Del Mármol (2020) la mayoría de lxs actores y actrices platenses adquieren sus ingresos a través de una serie de estrategias complementarias que incluyen: el dictado de clases, dinero proveniente de la realización de obras, la gestión de eventos en los que conviven uno o varios números teatrales con la venta de comida y bebida, el trabajo temporal como encargadx en algún centro cultural gestionado por amigxs, y algún otro empleo en un ámbito ajeno al teatral.

Si tomamos el trabajo de Jaron Rowan (2010) y consideramos a lxs teatristas como emprendedores culturales⁹ podemos encontrar compatibilidad en cuanto a la elección de un trabajo por fuera del ámbito artístico para asegurar subsistencia. Ante esta situación se presenta la disyuntiva entre elegir un trabajo lucrativo o el trabajo que se desea. Rowan retoma en su trabajo las palabras de Leadbeater y Oakley para reconocer que trabajar en estas condiciones no es fácil y que lxs trabajadorxs tienen que negociar con ellxs mismxs al decidir entre trabajos que les realicen y/o trabajos lucrativos. Ante esto nos preguntamos ¿Esta tensión entre trabajo deseado y trabajo lucrativo significa una anulación de una por sobre la otra? ¿son contradictorias o es posible su coexistencia?

En esta lectura sobre la autogestión y el teatro queremos destacar aquellas condiciones de producción y desventajas a las cuales se enfrentan lxs teatristas y lxs artistas independientes en general. Hemos mencionado brevemente que la autogestión en el ámbito artístico trae consigo varios aspectos negativos como la falta de presupuesto, la sobrecarga de tareas y la escasa o falta de remuneración para lxs artistas. En este sentido escogemos profundizar a

⁹ Según el planteo de Rowan (2010): “La figura del artista, del programador, del diseñador o del músico se transmutan al entrar dentro de las industrias creativas, con ellas aparecerá la figura del emprendedor cultural” (p.39) podemos pensar que lxs teatristas podrían identificarse como emprendedores culturales. Sin ánimos de adentrarnos en un debate extenso, consideramos que algunas categorías desarrolladas por Rowan nos resultan útiles para pensar en términos autogestivos.

continuación en dichas condiciones a partir de los aportes que realiza Bojana Kunst (2015) sobre el trabajo artístico contemporáneo y su carácter precarizante.

La autora va a problematizar la proximidad existente entre el trabajo artístico contemporáneo con el trabajo capitalista ya que según ella en la sociedad contemporánea el artista se ha convertido en un prototipo de trabajador flexible y precario convirtiéndose así en el trabajador ideal para el capitalismo contemporáneo.

Una de las principales propuestas que realiza Kunst (2015) es poner el foco en la *visibilidad*, la cual consta de pensar la desaparición de la línea divisoria entre el trabajo artístico y el trabajo sin más. La autora identifica que el trabajo artístico presenta una imposibilidad de trazar límites entre varias cuestiones: entre la vida profesional y la privada, entre la creación y la organización de trabajos, entre la creatividad y la publicidad de su trabajo o entre trabajo y placer. “Todas sus actividades convergen en una única corriente que lo abarca todo y fluye de manera cíclica” (Kunst, 2015, p.152)

La autora explica que el debate sobre la proximidad del trabajo artístico y el capitalista comenzó a finales de los años noventa, bajo la influencia de Luc Boltanski y Eve Chiapello, con el libro *El nuevo espíritu del capitalismo* el cual subraya las semejanzas entre la subjetividad artística y la subjetividad del capitalismo contemporáneo. Según retoma Kunst (2015) de Boltanski y Chiapello: la autonomía, la autorrealización, la creatividad y la desaparición de la diferencia entre tiempo de trabajo y tiempo privado son características del trabajo creativo contemporáneo que están en el núcleo del nuevo espíritu del capitalismo. La subjetividad artística no es inactiva sino más bien al contrario, es profundamente activa en todas sus formas y además está en búsqueda de su máxima potencialidad.

De este trabajo queremos destacar una serie de síntomas que se encuentran dentro de la forma contemporánea de trabajar, estos síntomas coinciden con la manera en que hoy se percibe la subjetividad artística. Los que consideramos más relevantes son: la vulnerabilidad (entendida como el sentimiento de flexibilidad sin ninguna forma de seguridad), la hiperactividad (la cual se relaciona con el imperativo de mantener una accesibilidad permanente), la simultaneidad (la capacidad para mantener los diversos ritmos y velocidades de varias actividades simultáneas), la ansiedad (relacionada con la sobrecarga de comunicación e interacción), la astucia (la capacidad para el oportunismo y las trampas), entre otros (Kunst, 2015).

Ante estos síntomas añadimos las dosis de incertidumbre, inseguridad y riesgo que identifica Rowan (2010) que son propias del autoempleo. Estas sensaciones son descritas de la siguiente manera:

“Una vez se ha entrado en este juego, algunos jugadores prosperan, otros muchos subsisten, sin que lleguen a ser ni empleadores ni empleados tradicionales, en un limbo de incertidumbre, en el que barajan sus opciones, cuidan sus contactos, gestionan la incertidumbre y nunca saben dónde estará su próximo proyecto o fuente de ingresos (Ross, 2009: 5). De esta forma, la supuesta autonomía se empaña con fuertes dosis de realidad y las condiciones que definen el autoempleo. La precarización de las condiciones de existencia parece la nota dominante de la situación.” (Rowan, 2010, p.43)

Los aportes de Kunst (2015) y Rowan (2010) nos demuestran que el trabajo del artista contemporáneo tiene este otro lado, el de la explotación capitalista, el del trabajo de la precariedad y la flexibilidad, el del autoempleo. Sin embargo queremos destacar que Del Mármol (2020) destaca que lo que motoriza estas producciones artísticas es el deseo y la amistad ya que actúan como compensadores, como sostén emocional y/o económico. Además nos interesa recuperar que las ganancias dentro de la actividad artística independiente no deber ser comprendidas exclusivamente en términos económicos sino que también se pueden ganar cosas como:

“La posibilidad de inscribirse en un colectivo, de construir una identidad profesional, de colocar la propia producción artística en un marco de sentido que la pondera como culturalmente valiosa y sentir así que aquello en lo que se invierte energía y deseo es algo que vale la pena” (Del Mármol, 2020, p.183)

A partir de esto emergen los siguientes interrogantes: ¿es posible contemplar ambas caras del trabajo autogestivo? en otras palabras ¿es viable tener una mirada integral del trabajo artístico que tome en consideración tanto a las condiciones precarizantes que menciona Kunst (2015) y Rowan (2010) como también los aspectos positivos que destaca Del Mármol (2020)? En resumidas palabras hemos visto en los párrafos anteriores que el el trabajo artístico autogestivo¹⁰ tiene un fuerte carácter precarizante en tanto se vincula con el trabajo capitalista

¹⁰ En este sentido nos gustaría puntualizar que la presente investigación no tiene como fin adentrarse en el estudio de las prácticas artísticas y la autogestión desde un punto de vista laboral sino que apunta a la

contemporáneo pero también tiene ganancias que exceden la comercialización y apuestan al deseo, al sentido de pertenencia en un grupo y a la conformación de redes de apoyo. La autogestión supone ser una forma alternativa de hacer teatro que se diferencia de las lógicas comerciales. Por lo tanto, ¿podría interpretarse dicha elección como un posicionamiento político?

6. La grupalidad en clave independiente

Lo social es inherente al desarrollo humano y por lo tanto también a la conformación de grupos ya que formamos grupos en todo proceso de socialización. La grupalidad se torna imprescindible al analizar al teatro independiente en tanto es considerada una de sus características principales. La forma de trabajo independiente, como venimos mencionando, constituye otro modo de hacer las cosas que lo caracteriza y distingue de las formas más legitimadas (estas últimas acompañadas de estructura institucional y/o soporte económico). Trabajar en grupo desde la horizontalidad y priorizando los lazos humanos es parte de esos otros modos posibles.

Del Mármol (2018) presenta en uno de sus artículos las principales características del teatro independiente a partir de su investigación en la ciudad de La Plata. Las características que destaca la autora son: la independencia del Estado¹¹; el rechazo a los deseos lucrativos del teatro comercial; el debate sobre la profesionalización; el compromiso con la función educativa y política del teatro; la potencialidad del teatro como transformador social y finalmente, el desarrollo del teatro en grupos.

Antes de profundizar en la grupalidad específica del teatro nos resulta interesante retomar a José Alonso Andrade Salazar (2011). Este autor nos brinda una lectura sobre los conceptos de Pichon Riviere en relación a la intervención grupal, de la cual retomaremos la noción de grupo y grupo operativo. Como punto de partida debemos comprender que la grupalidad depende del encuentro con dos o más personas en un tiempo y espacio determinado, es un ser

autogestión como una decisión política y como dinámica organizativa. Sin embargo, conocemos que las prácticas artísticas comprendidas como un trabajo autogestivo traen consigo condiciones laborales desfavorables, precarización de lxs trabajadores, entre otras desventajas e injusticias. Para abordar esta relación entre el trabajo y lxs artistas independientes con mayor profundidad véase Guillermo Quiña (2013) sobre la producción musical independiente en la ciudad de Buenos Aires.

¹¹ La autora plantea que esta independencia no debe leerse en términos absolutos sino que es que supone el mayor apoyo con el menor grado de condicionamiento posible.

con los otros, una convocatoria social que tiene un fin específico. El grupo según Riviere es entendido como el:

“Conjunto restringido de personas que ligadas por constantes de tiempo y espacio y articuladas por su mutua representación interna, se proponen, en forma explícita o implícita, llevar a cabo una tarea, que constituye su finalidad, interactuando a través de complejos mecanismos de adjudicación y asunción de roles” (Pichón Riviere en Andrade Salazar, 2011, p. 196).

Además de la tarea explícita o implícita, los grupos construyen características que los hacen únicos, y como en todo proceso, señala Andrade Salazar (2011), cuentan con un desgaste natural que los lleva a su disolución una vez han alcanzado una madurez relativa y cuando las expectativas se han cumplido a lo largo de las tareas propuestas.

La grupalidad en el teatro independiente es indispensable, una de las razones radica en que permite enfrentar y resolver la totalidad de actividades y tareas necesarias para realizar el hecho teatral. Podemos dimensionar la cantidad de trabajo necesaria cuando Del Marmol (2018) detalla las actividades en:

“Tareas más específicamente artísticas -tales como la dirección, actuación, elaboración de la dramaturgia, escenografía, vestuario, sonido, iluminación, etc.- como las que respectan a cuestiones vinculadas al mantenimiento, organización y gestión, y abarcando no sólo el ejercicio de estas tareas sino también la formación y entrenamiento de los miembros del grupo para la realización de las mismas” (p.103)

La actividad grupal no se reduce, únicamente, a la multiplicidad de tareas sino que también activa redes de reciprocidad e intercambio entre grupos. Estas redes permiten, según Del Marmol (2018), el préstamo en equipamiento, el apoyo en la difusión, la colaboración de miembros especializados en alguna tarea en particular, la opinión crítica acerca de proyectos y producciones, entre otras. En este sentido es pertinente destacar que en el trabajo con grupos, se promueven y fortalecen vínculos de cooperación y apoyo intra e inter grupal que llamaremos lazos afectivos. Estos vínculos que pueden ser de amistad o compañerismo conforman en el TI un tejido vincular o una red de apoyo.

Comprendemos que al referirnos a la dimensión afectiva o de las emociones en el mundo académico se abren nuevas perspectivas teóricas y de análisis tales como la Sociología de las

Emociones¹². En este sentido, nos interesa recuperar brevemente el trabajo de Capasso (2020). Este artículo nos permite vislumbrar que los abordajes tradicionales del campo artístico apuntan a pensar los afectos/emociones en relación al producto artístico, es decir, que los análisis se centran en pensar/analizar/visualizar lo afectivo en vinculación al producto material. Mientras que, por otro lado, los abordajes desde las Ciencias Sociales y Humanas se centran más en la idea de comprender el proceso. Lo afectivo se vincula por estos autores desde la red de afectos que produce y sostiene la práctica artística y que, en el caso particular de estos autores se relaciona con procesos de identificación.

Además de encontrar afinidad hacia el estudio de los afectos desde las Ciencias Sociales y Humanas queremos retomar de Capasso (2020) cómo entiende el afecto. La autora concluía el artículo previamente mencionado de la siguiente manera:

“Entender al afecto como productor y producto de relaciones sociales, como la capacidad corporal de afectar y ser afectado y como la creación de una atmósfera afectiva, será de suma utilidad para futuros trabajos en los cuales se proponga observar, desde una articulación transdisciplinar, qué rol ocupa una práctica artística en la producción de estas dimensiones del afecto y su interrelación” (p.179).

Otra noción la cual nos interesa retomar para pensar la relación grupalidad-teatro es la Creación Colectiva (en adelante CC). Esta hace referencia a un modelo de producción teatral que es analizado por Mauro Alejandro Alegret (2016) durante las décadas de 1960 y 1970 en Córdoba. La CC es considerada como un modelo de producción teatral latinoamericano, que consistió en un conjunto de grupos de teatro, identificados primeramente con el teatro experimental, que generaron una ruptura con la dramática teatral europeizada. Dichos grupos fueron “creando concepciones y formas del hacer teatral inéditos, que se complementaron con una discusión estética y social innovadora, marcando el rumbo político del arte teatral en el continente”. (Alegret, 2016, p.112)

La característica más importante que podemos percibir a partir del desarrollo del autor es el lazo humano que existe en el trabajo creativo teatral, el cual prevalece por sobre la técnica. Pero para poder comprender mejor este modelo debemos considerar las lógicas que posee la

¹² Nuestra intención aquí es reconocer esta línea teórica y de análisis sin ánimos de profundizar sino más bien con el objetivo de tenerla en consideración para futuras investigaciones que estudien la relación entre arte y afectos.

“maquinaria teatral” industrial o burocrática. Esta se caracteriza por Alegret (2016) por estar en búsqueda de:

“Una mayor eficacia, aplica el control de la producción, vuelve incuestionable la pro-piedad privada sobre el producto (la obra, la escenografía, la iluminación, el texto, etc.), cuantifica la eficacia de la tarea teatral, administra los cuerpos, genera jerarquías hacia el interior del grupo de trabajo, con mayor o menor responsabilidad creativa (siendo el director el responsable con mayor visibilidad y legitimación simbólica (...)) permite una cuantificación temporal, habilita la profesionalización, la especialización y la competencia, el salario *correspondiente*, el ingreso al mercado laboral y en la base de todo: la explotación del ser humano. Además, en la maquinaria teatral, toda pieza es intercambiable” (p.113)

Por el contrario, la CC va a priorizar el trato con el otrx, las personas involucradas ya no son piezas intercambiables. La individualidad y especialización son transformadas hacia la horizontalidad. En síntesis la percepción del otrx cobra magnitud para el quehacer teatral.

La horizontalidad grupal, la participación de todxs lxs integrantes y la autoría compartida son también componentes valiosos para la CC. Este cambio de modalidad supone que tanto el Director como el Actor dejan de poseer autoridad por sobre el resto del grupo, todxs son vistos como hacedores en iguales condiciones. La modalidad industrial o burocrática concentraba, según manifiesta Alegret (2016), la voz y el poder de decisión estética y económicas en pocas figuras (productor, director o actor). Ahora la CC erradica las jerarquías y la propiedad individual sobre la obra de teatro. La creación se vuelve colectiva ya que cualquiera puede participar en todo el proceso teatral. “Cualquiera podía participar de la composición dramaturgica, de la construcción esce-nográfica, actuar, encargarse de la iluminación, etc. Inclusive un mismo personaje lo construían en base a la actuación de varios actores” (Alegret, 2016, p.119).

Existe, por lo tanto, un cambio en la forma de concebir los roles, es decir, que se transforma la estructura definida de director/intérprete y público. La figura del Director se re-significa en base a la convención de horizontalidad y se asume desde una mirada externa y complementando el trabajo del actor y demás roles. También aparecen otras figuras posibles como la del Coordinador, el cual ordena el trabajo escénico, los deseos y las necesidades de los actores, escuchando las propuestas actorales y escénicas. Por otro lado la figura del

dramaturgo no desaparece, sino que es entendida como un rol más dentro de la dinámica colectiva de trabajo y en el proceso creativo. “Ya no hay un autor que escriba el texto literario y que es referencia inamovible” (Alegret, 2016, p.122). Por parte del público se busca la participación del espectador en distintas instancias. Finalmente la CC funda la figura de un “nuevo actor”, el cual ya no tiene un manual de actuación sino que plantea en su interpretación y en la elaboración general del espectáculo sus deseos y necesidades.

Como no existe un guión-manual único y rígido que dirija a los actores, tampoco existe un método único de creación teatral. “Es en el ejercicio de la escucha, de la resonancia, en donde la tarea creativa grupal va decidiendo qué cosas quedan dentro del trabajo y qué cosas se descartan” Alegret, 2016, p.127). Una herramienta clave para la tarea creativa en la CC es la improvisación, ésta es entendida por el autor como un procedimiento técnico-actoral donde las poéticas de cada actor se entremezclan, logrando crear colectivamente los mundos ficcionales sobre el escenario, configurando poéticas grupales singulares y donde la improvisación es la puesta en juego de la creatividad.

Resaltamos, nuevamente, que en estos modos grupales de organización en marco de lo independiente (en los cuales ubicamos el grupo operativo con una tarea que los moviliza, la CC, la flexibilidad de los roles y las redes afectivas) se aloja un carácter político ya que estos modos no son tomados de forma ingenua sino más bien son una toma de decisión. En concordancia, Del Marmol (2018) plantea que:

“La centralidad de la grupalidad como modo de trabajo, la producción colectiva y la autogestión lograda por estas vías son entendidas como un modo de resistencia al individualismo, a la desinversión y desvalorización del arte y la cultura y como, por lo tanto, una apuesta política” (p.107).

Alegret (2016) también expone la posición política que asumieron los sujetos en la CC al decir que: “implicó la tarea de retomar la denuncia, la transgresión a lo naturalmente dado y la consigna de despertar la conciencia de todos los que participaban en el juego teatral, siempre en función de la transformación social” (p.114).

En resumidas palabras, hemos comenzado este recorrido con la vinculación entre cultura y poder para luego pasar por una aproximación hacia el surgimiento y las principales características que tiene el TI. Luego, hemos hecho mención a las tres dimensiones de

Emilia Segovia Melo

Teatro Independiente en clave de resistencia:

un análisis de las prácticas artísticas en Fiske Menuco

análisis: la intervención del espacio público, las dinámicas autogestivas y la grupalidad. Consideramos que estas dimensiones son formas alternativas del quehacer teatral independiente y que pueden interpretarse como decisiones políticas.

Capítulo 3. Teatro Independiente: ¿qué significa y por qué?

1. Nociones generales

Como hemos mencionado previamente las dimensiones de análisis que establecimos en los objetivos específicos de esta investigación guiarán los siguientes capítulos. Sin embargo, creemos necesario manifestar que estas dimensiones que hemos diferenciado se entremezclan en la realidad social e incluso se filtran entre sí durante los relatos de lxs entrevistadxs, la identificación de estas dimensiones se realiza solo por fines analíticos.

Este capítulo presenta una primera aproximación hacia las nociones acerca del TI que tienen lxs sujetxs entrevistadxs¹³. En esta presentación comenzaremos a conocer un poco su recorrido artístico, su visión acerca del teatro, cómo definen el carácter independiente, de qué otros modos caracterizan el teatro que hacen y les interesa y por qué eligen la actividad teatral.

Una de las primeras cuestiones generales a destacar con respecto a lxs entrevistadxs es su propia autopercepción. En su totalidad, se presentaron de manera multifacética, es decir, no se reconocieron solamente como actores o actrices sino que aparecen otras actividades por fuera de la actuación. Encontramos entonces que se perciben como: directores/as, escritores/as, docentes, intérpretes, artistas escénicos y teatristas¹⁴.

Otra cuestión para resaltar es que dentro de los recorridos de cada entrevistadx aparece la formación en teatro tanto formal como informal. En este sentido nos interesa destacar que a pesar de que lxs sujetxs hayan realizado una carrera de grado artística en una institución destacan que en paralelo fueron nutriéndose de otras experiencias que realizaban por fuera de ella. Recuperamos a continuación la palabra de tres entrevistadxs que expresan este paralelismo:

Después el teatro ocurre afuera. Siento que eso me mantuvo, estar en paralelo con la actividad, para mí particularmente, me fagocita. En paralelo anotarme en los talleres,

¹³ Los nombres de lxs entrevistadxs son ficticiales ya que fueron modificados con el fin de mantener el anonimato de sus relatos.

¹⁴ Este último término representa la totalidad de tareas/actividades que realiza un actor/actriz en el ámbito independiente. Esta salvedad es mencionada por una entrevistada cuando dice: *Hay un término que está bueno que es el de teatrista que encierra todas estas categorías, el que hace todo. Eso también es algo muy argentino (Entrevista 4. Marcela)*. Esta noción de teatrista será utilizada de ahora en adelante como otra forma de referirse a lxs entrevistadxs.

seminarios y todo lo que había fue lo que me mantuvo e hizo que termine la carrera medio de toque. (Entrevista 1. Manuela)

Mientras hacía otras formaciones por el costado. Estudiaba música, cosas de escritura, talleres de escritura... (Entrevista 2. Fabiana)

Siempre desde que me vine a estudiar, siempre estuve actuando. Juntándome con mi compas o sacando números (...) Mi lema es aliméntate de todo lo que puedas y más en ese momento que era estudiante. Yo no le hacía asco a nada. (Entrevista 6. Tomás)

Realizadas estas dos observaciones continuaremos enfocándonos en dos cuestiones específicas: la primera es a qué refieren por independiente cuando hablamos de teatro y qué otras características tiene el teatro que realizan y les interesa; y la segunda responde a por qué eligen hacer teatro.

2. ¿De qué tipo de teatro hablamos?

El principal interés de estudio en esta tesis, como hemos mencionado con anterioridad, es el teatro independiente pero ¿qué significa que el teatro sea independiente? ¿independiente ante qué? ¿el teatro independiente es homogéneo? ¿Cómo se relaciona con la idea de resistencia? Estos son algunos interrogantes que nos permiten pensar y articular a continuación con el relato que nos brindaron lxs teatrístas.

Mencionamos en el apartado correspondiente al Marco Teórico que el TI representa aquellas nuevas formas de hacer teatro que se diferencian del teatro comercial y/o estatal. Dubatti en Fukelman (2016) planteaba 3 “enemigos” del TI: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado. Del Mármol (2018) suma a este debate que lo independiente implica modos de hacer que pretenden eludir la repetición de formatos consagrados o legitimados que se asocian a producciones que se realizan en el ámbito oficial y comercial. Sin embargo comprendemos que lo independiente no representa un único modo de hacer las cosas pero a su vez es una categoría vigente en la cual varixs artistas se sienten identificados.

A continuación vemos cómo lo independiente es definido por lxs entrevistadxs por comparación o en contraposición a un antagónico, particularmente, en contraposición a dinámicas estatales o de mercado. Manuela centra su explicación sobre lo independiente a

partir de la comparación con las lógicas estatales, relacionando éstas con lógicas de patrón-empleado y con una mirada mercantilista del arte:

Entonces es como que si vos accedes a eso sos una empleada estatal, hay una cuestión verticalista que tiene que ver con todo el funcionamiento de toda la sociedad patriarcal (...) Eso va de la mano de toda una mirada mercantilista del arte, con lógicas meritocráticas, de legitimación. Hay toda una mirada de legitimación sobre el arte que si ya tenés un nombre y un apellido reconocido por una trayectoria de no sé qué y que te la dió no sé quién... entonces tu palabra vale (Entrevista 1. Manuela)

Otra de las entrevistadas también va a vincular lo independiente como antagónico a modos comerciales de producción pero también exponiendo la heterogeneidad que puede hallarse dentro de lo independiente al decir que:

También hay grupos independientes, independientes porque no hay un mercado detrás que está demandando ni pidiendo determinados materiales, y sin embargo hay grupos que trabajan con esas lógicas y son independientes ¿se entiende? Pero trabajan con estas lógicas del teatro comercial de aquello que supuestamente.. el mercado, el público, la moda, las tendencias (sin menospreciar ninguno de estos términos) demandan. (Entrevista 4. Marcela)

Además de esta heterogeneidad dentro de lo independiente observamos que no existe un mercado teatral conformado en la ciudad de Fiske Menuco. No se encuentra en la palabra de lxs entrevistadxs la afirmación de que exista aquí un teatro comercial/oficial, también nombrado como “teatro de living”, consolidado (como sí es el caso de las ciudades más grandes). Esto se refleja, en las siguientes palabras del entrevistado:

Y primero que nada independiente porque es un poco difícil no hablar de teatro independiente acá en esta zona, porque si yo pienso en independiente para definirlo puedo pensar en lo opuesto que sería un teatro estatal o un teatro de grandes compañías o de grandes productores o teatro oficial. Acá la verdad que no hay, ni siquiera el municipio de la ciudad de General Roca tiene un elenco estable de teatro, ni tiene un teatro (...) El teatro independiente somos todos los que hacemos porque tenemos ganas de hacer entonces ahí empezamos a mover, y más allá de la obra que hagamos del estilo que hagamos o lo que sea . (Entrevista 6.Tomas)

Aquí podemos identificar especificidades propias del espacio en el que decidimos investigar. Encontramos que, según los relatos, no se identifica una estructura sólida de teatro comercial como sí lo hay en Buenos Aires o sí podría encontrarse en Neuquén Capital. Se

identifica únicamente como un teatro de tipo estatal a la actividad teatral desarrollada por Fundación Cultural Patagonia (FCP).

Lo independiente se relaciona entonces con esta distancia/ausencia institucional ya sea del Estado o de una empresa. Dicha distancia significa no contar con un sostén económico que apoye las producciones ni con su consecuente validación. Esta distancia es aún más identificada a partir del contexto de pandemia del COVID-19 iniciado a principios del año 2020. Esta situación dejó en evidencia el grado de independencia que tiene el teatro con respecto al Estado. Esta salvedad es mencionada por una entrevistada que recalca la sensación de desamparo que le provocó la emergencia sanitaria con respecto a su trabajo como teatrista independiente:

El teatro en sí ya es una acción independiente de todo y nos dimos cuenta mucho más todavía de esto en el marco de pandemia cuando estábamos completamente desprotegidos (...) nos pasó eso que quedamos muy desamparados y ahí nos dimos cuenta que el teatro es una cosa que nos importa mucho a los que lo hacemos, a los que hacemos teatro, somos los que lo vemos, lo pensamos, los que discutimos, los que todo, los que hacemos el teatro (...) me da esa sensación por eso siento que es independiente y es una acción que uno rema.. es un modo de vida también, es como una forma de vida. (Entrevista 5. Lorena)

Esta acción y decisión que hace “remar” a lxs teatristas hacia un modo independiente de hacer teatro está vinculado también a la sensación de libertad, deseo, y pasión que encuentran en el TI. Lo independiente implica para la mayoría no estar en situación de corresponderle/deberle nada a nadie más que al grupo de personas con el que se haga teatro y por lo tanto provoca una sensación de libertad. Lxs entrevistadxs lo expresan de la siguiente manera:

Todo lo que va surgiendo va surgiendo de mis mundos y los mundos de la gente que voy compartiendo creaciones. (...) pero no voy buscando nada más que estar contenta con lo que estoy haciendo, emocionada, con la piel erizada todo el tiempo, con la cabeza activa, todo lo que se complementa y no me haga depender de la mirada de otro o de la forma de otro. (Entrevista 2. Fabiana)

Para mí el teatro independiente es hermoso porque permite mucha libertad en la creación y en cómo trabajar. Pero al mismo tiempo es un trabajo duro y difícil de sostener. (...) Es complejo pero bueno siento que sigo apostando a eso porque es lo que me hace bien y porque

tengo la libertad de poder hacer lo que deseo y no rendir cuentas más que al propio deseo y al cuidado de eso que estamos armando. (Entrevista 3. Bianca)

Es como una pasión también, digo, si no la sentís no pasa nada con eso. Digo, no puedes hacer teatro si no estás apasionado porque no es tan popular como la música y otras cosas, no. Es en grupo, es remando, siempre tenes que conseguir un lugar para ensayar y tenes que pagar, pagar el alquiler, siempre de antemano tenes que poner guita, para la producción tenes que poner guita, todo es tuyo, sale de tu bolsillo, de la silla de tu mamá, del vestido de tu abuela. (Entrevista 5. Lorena)

Podemos decir dado lo expuesto que lo independiente en el teatro se relaciona con estas formas otras que hayan lxs teatrístas para su actividad, esta distinción se realiza en base a modelos teatrales comerciales o vinculados al Estado. Además encontramos que estos modos traen consigo un no-condicionamiento, una libertad en el hacer que es acompañado del deseo, el placer y la pasión que tienen lxs entrevistadxs.

Comprendemos que, a pesar de que la categoría de independiente acarrea múltiples debates, es una categoría que existe y es utilizada por lxs teatrístas. Además entendemos que lejos está de considerarse uniforme, es por ello que además hemos preguntado de qué otros modos caracterizarían al teatro que hacen y les interesa más allá de lo independiente. Entre las respuestas encontramos que se sienten interpeladxs por: el teatro físico, experimental, de investigación y las performances. Una entrevistada con respecto a esta pregunta hace referencia a que los modos de hacer son diversos y están relacionados con una forma de ser y pensar en el mundo que es particular de cada persona. En palabras de la entrevistada:

La posibilidad de hacer teatro te coloca en un lugar que estás comunicando, entonces me parece que por eso no podría hacer cualquier cosa sino siento que para mí tiene que ver con una manera de pensar, de ver el mundo, de una manera crítica, con un pensamiento... no se si podría decir que el teatro que hago es tal, como que tiene un nombre (Entrevista 1. Macarena)

Este fragmento nos permite comprender que: las características que cada sujeto le pone al teatro que realiza se relaciona con su identidad, con su subjetividad y forma de comprender el mundo. Además nos muestra la diversidad de caminos que puede tomar el TI. En este sentido nos gustaría recuperar brevemente a qué refieren lxs entrevistadxs con el carácter experimental, la performance y el teatro de investigación:

El teatro que yo veo acá, el que a mí me interesa, al que yo me acerco e intento a hacer tiene un alto componente de experimentación (...) El teatro en nuestro país tiene una fuerte impronta de experimentación (...) Está en nuestra intención en general la experimentación, en general nos acercamos a los materiales con esa intención. En general la experimentación está asociada a altos niveles de incertidumbre en el proceso creativo puesto que muchas veces se parte de impulsos más o menos explicitados. (Entrevista 4. Marcela)

A mi la perfo me empezó a interesar estando en la carrera, en alguna materia seguro lo ví y dije ¿qué es esto? (...) Además es una disciplina por así llamarla de algún modo, compleja. No tiene una definición, tienen muchas definiciones son muchas maneras de hacerlas. Lo que sí puedo decir es que la perfo una de las características que tiene es mezclar la vida con el arte. No es un cuerpo ficcionado, no es un personaje lo que aparece sino que es la persona exponiendo algo. Eso me atraía mucho, eso de decir: quiero contar esto pero desde mí, no quiero hacer un personaje que diga esto. Hay una palabra que se usa que se llama performatividad que es la capacidad para poder elaborar eso, que haya: un antes, que suceda algo y que después eso te transforme y que de algún momento transforme al resto, al que vé, al que se siente identificade. (Entrevista 3. Bianca)

A mi me gusta mucho el teatro de investigación, cada proyecto teatral es una oportunidad de abrir mundos, de meterme en muchos mundos. Me interesa que sea un teatro de mucha búsqueda y de estudio ¿no? (...) cualquier proyecto teatral tiene para mí esa posibilidad de leer y de abrir. (Entrevista 2. Fabiana)

Encontramos entonces que el TI puede tener una búsqueda experimental la cual está acompañada de fuertes dosis de incertidumbre. Además el TI puede tener una tendencia hacia la investigación lo cual implica un estudio y conocimiento de nuevos mundos, técnicas, disciplinas y hasta temáticas. Finalmente vimos que el TI también puede direccionarse hacia la performatividad ya que comprendemos que el teatro no solo está vinculado a la estructura narrativa de una obra sino que también habilita a la performance, a mezclar la vida cotidiana de unx con el arte a partir de un acontecimiento espontáneo y generar así alguna transformación.

En síntesis, hemos abordado hasta aquí qué representa el carácter independiente para lxs teatrers de la ciudad de Fiske Menuco y qué otras características les dan al teatro que realizan. A continuación indagaremos en por qué eligen esta práctica artística para dar continuidad a esta presentación de lxs sujetxs entrevistadxs.

3. ¿Por qué eligen hacer teatro?

Ya realizado un esbozo sobre lo que lxs entrevistadxs comprenden como independiente y qué características tiene el teatro que hacen y les interesa, elegimos en este momento adentrarnos en aquellas razones por las cuales escogen hacer teatro. Ante este interrogante hallamos en los relatos múltiples razones, estas son: la fuerza organizativa y de vinculación humana; el reencuentro con el juego y la infancia; el autoconocimiento y finalmente la versatilidad del teatro en cuanto a la creación de mundos y vidas posibles.

La primera entrevistada destaca el valor humano, el encuentro con otrxs y la organización colectiva que implica hacer teatro. Esta dimensión de la vinculación humana que rescata del teatro y su convicción hacia esos modos es la razón por la cual elige al teatro. Lo grupal y el lado humano de la actividad es una forma de hacer que corresponde a *todo eso que nos dice el sistema que no*, en otras palabras, hacer de manera colectiva es una forma de enfrentarse a lógicas más individualistas. Además en su relato aparece el empeño y preocupación por mejorar como personas.

En realidad una aprende un montón de cosas de los vínculos humanos y del ser humano en sí, del bicho humano que somos jaja. Para mi es un poco utópico dedicarse a hacer teatro, es medio raro pero a la vez es posible. Poder hacerlo es la sensación de que bueno todo eso que nos dice el sistema que no, en realidad si se puede si nos juntamos y nos ponemos de acuerdo entre un par. Yo siento que en el teatro, en el hacer teatro, en la fuerza de lo organizativo y de que se junten personas lo tiene el teatro y un montón de otras cosas. (Entrevista 1. Manuela)

Después en la vida cotidiana es super individualista todo lo que hacemos. Entonces es como una perlitita que yo la encontré en el teatro (...) Es como una creencia o como una convicción siento que está puesta ahí (...) si no depositamos esa convicción en que algo puede llegar ser un poquito mejor, en que podemos ser un poquito más humanas ¿que nos queda no? (Entrevista 1. Manuela)

Por otro lado, nos gustaría destacar como otra de las razones el recuperar la dimensión lúdica que es característica de la infancia. Dos entrevistadas destacan a continuación su vinculación con el momento de juego, momento que es asociado por ellas con el disfrute, la plenitud, el deseo, la felicidad y la sensación de libertad.

Siento que me hace feliz, es el lugar en el que me siento yo íntegra, que soy plena, en el que juego... que también siento que tiene que ver conmigo y con lo que soy de añorar la infancia. Puedo pasar horas estando con niños y prefiero eso a estar con adultos. Siento que ese lugar

*me permite ese jugar. Después siento también que si no lo comparto no tiene sentido.
(Entrevista 3. Bianca)*

*Creo que ese motivo puede haber ido cambiando a lo largo del tiempo. Es una pulsión desde la infancia eso por empezar (...) Primero está esa cosa de deseo. Deseo es la palabra que más resuena en mí y la que más nombro en mis clases. Ese deseo que está más allá de las palabras, que pulsiona. Algo muy asociado también al juego de la infancia, a ese espacio de libertad salvaje y maravillosa que tiene o tuvo afortunadamente mis juegos infantiles.
(Entrevista 4. Marcela)*

Consideramos que tanto la noción de la fuerza colectiva, que mencionábamos al principio, como la idea de juego e infancia recién expuesta, pueden ser ejemplos de posibles acciones tácticas según los aportes teóricos de Michel de Certeau. Las tácticas resultan prácticas producidas por los débiles y además son caracterizadas como astutas debido a que usan las fisuras del sistema. En este sentido consideramos que el hecho de apostar de manera consciente a dinámicas colectivas mientras que la cotidianeidad está regida por individualismos es una manera de escapar, en cierta medida, a modos establecidos. Como también creemos que el hecho de apostar y poner en valor la dimensión lúdica en una sociedad con tendencia al adultocentrismo es también una manera de encontrar fisuras dónde es posible habitar el mundo de otros modos.

Otras de las razones que aparecen en los relatos de lxs teatristas por las cuales eligen hacer teatro, como anticipamos previamente, son: el autoconocimiento que supone la actividad teatral y las posibilidades inagotables de *vivir otras vidas y crear otros mundos* que propicia el teatro.

Con respecto a la primera retomamos dos fragmentos en los cuales observamos la aparición del teatro como forma de conocerse más a sí mismo. El primer entrevistado explica que es a partir de un momento de inflexión en su vida personal que decide dedicarse al teatro y eso lo lleva a construir un mayor conocimiento de su propia persona y lo menciona de la siguiente manera:

Yo creo que fue un camino de salvación digamos en mi caso, muy literal. Yo estaba en la lona en una crisis total (...) tenía toda una proyección hacia un lado y de golpe eso se cayó. (...) De golpe yo tenía miles de yos mas que estaban muriendo ahí y el camino para que revivan era este, el teatro, el vincularme con gente y el vivir experiencias en el escenario que tenían que

ver con otras vidas y con experimentarme a mí mismo desde múltiples facetas y más cuando me reconcilie con el cuerpo. (Entrevista 6. Tomás)

La otra entrevistada, hace referencia a lo mismo pero de una manera más general al comentar que ve al teatro:

Como forma de autoconocimiento, como te decía hace un ratito también. No hay nada más real para un actor que el momento en el que actúa. Del mismo modo en que paradójicamente no hay más verdad en la vida que en el momento de la ficción. (Entrevista 4. Marcela)

Esta posibilidad de conocerse a partir del teatro se conecta también con la versatilidad e inmensidad propia que ofrece la actividad. Esta cuestión es mencionada reiteradamente en tanto el teatro les permite a lxs teatrerxs vivir múltiples vidas y transitar distintas situaciones/escenarios/personajes a partir de la actuación. A continuación retomamos las palabras de tres de lxs entrevistadxs que hacen referencia a esta inagotable fuente de posibilidades que les brinda la actividad teatral:

Creo que porque no se si me van a alcanzar los años de vida para hacer todo lo que quiero hacer y el teatro es una buena posibilidad (...) creo que la única profesión que me da la oportunidad de hacer todo eso en la vida en la actuación. Uno arma el mundo, crea el universo... creo que por eso soy actriz. (Entrevista 2. Fabiana)

Después creo que en un momento lo hacía porque una sola vida no alcanza porque el actor tiene la necesidad o la... licencia dentro de una sociedad que no da demasiadas licencias para el juego cuando sos adulto... tiene la licencia de vivir otras vidas de alguna manera. (Entrevista 4. Marcela)

Yo pienso que no podría hacer otra cosa en mi vida, siento eso. (...) Tengo como mucho deseo de ese mundo que yo siempre siento que nunca lo llegas a conocer del todo, que siempre estás estudiando, formandote, leyendo algo nuevo, viendo cosas.. es como eterno. Y está bueno porque a medida que te haces mas grande te vas convirtiendo en una señora jaja como en una actriz más grande tenés como más posibilidades todavía, los mejores personajes. Siempre digo ¡qué bueno! esta tarea que hacemos que a la vez es bastante de militancia. En un punto tiene como esa caricia al final, digo ¿no? que vamos a trabajar hasta el último día con el mismo amor. Pienso que todo lo mejor está por llegar siempre. (Entrevista 5. Lorena)

Es reconocible que para varixs entrevistadxs la actividad teatral, al menos en el ámbito independiente, trae consigo una posibilidad de creación ilimitada que puede permitir cierto

autoconocimiento y que contribuye también a la sensación de libertad. Acompaña también a todos estos factores: la noción del deseo, la pasión y el placer como motores que inciden en la decisión de hacer teatro y que remiten en ocasiones a una dimensión lúdica. Por otro lado se acentúa el valor de la grupalidad y el vínculo humano (cuestión que será profundizada en este trabajo más adelante). Este es, en resumidas cuentas, el análisis obtenido a partir de las entrevistas de por qué lxs teatrersxs de Fiske Menuco eligen hacer teatro.

En el próximo capítulo se trabajará particularmente en cómo es pensada la intervención en el espacio público que tiene el TI en la ciudad de Fiske Menuco.

Capítulo 4. El teatro ocupando espacio público: entre especificidades, públicos y balances

1. Espacio público y prácticas artísticas

Hemos dicho anteriormente en el Capítulo 2 (Marco Teórico) que el espacio público está vinculado con la comunicación de lxs ciudadanxs ya que en estos espacios ocurren manifestaciones políticas, sociales y culturales y por lo tanto es comprendido como un espacio simbólico. Además, en pos de poder definirlo con mayor exactitud hemos encuadrado este espacio dentro de la noción de ciudad; la cual tiene sus ritmos, dinámicas y lógicas que son, a su vez, englobadas por un sistema mayor (como podría ser el sistema capitalista). Esta lectura nos brinda una mirada macro de cómo se constituyen estos espacios en la sociedad y nos permite destacar la existencia de configuraciones dominantes que promueven el establecimiento de un orden. Reconocemos, sin embargo, que a pesar de existir cierto ordenamiento esperable existen manifestaciones culturales que demuestran que hay lugar para lo impredecible.

Lo impredecible y lo extracotidiano en el espacio público son factores de sumo interés en este trabajo por su vinculación con la resistencia y las acciones tácticas que emergen en términos culturales. Dentro de estas coaliciones urbanas recuperamos nuevamente a González (2013) quien destaca las siguientes: “fiestas, procesiones, manifestaciones, reclamos sociales, car-navales o intervenciones que también tienen lugar dentro del espacio público, al utilizarlo como su escenario de acción” (p.729). En este último sentido, nosotrxs agregamos a la lista la intervención del teatro independiente en estos espacios.

Consideramos que las prácticas artísticas en el espacio público, en este caso el TI, han contribuido (y lo siguen haciendo) en la desestructuración de un orden hegemónico y en hacer espacio para lo impredecible. El teatro en espacios abiertos se produce para ser observado y disfrutado por transeúntes desprevenidos ya que lo artístico irrumpe en la normalidad de la ciudad. Podemos decir cómo planteaba Capasso (2011) que son “espacios tomados” (p.4) que buscan recuperar al espacio público como lugar de expresión, recuperando el carácter de encuentro y con una fuerte impronta política.

A continuación abordaremos tres puntos de interés con respecto al espacio público y a la actividad teatral. Comenzaremos analizando cómo se eligen estos espacios y qué

consideraciones específicas son tenidas en cuenta. Luego haremos hincapié en cómo se da la relación con los transeúntes que se convierten en el público. Finalmente concluimos con el balance que realizan lxs entrevistadxs con respecto a hacer teatro en estos espacios abiertos.

2. Espacio público: cómo se elige, accesibilidad y consideraciones específicas

En su mayoría lxs entrevistadxs hicieron referencia a que se busca hacer obras o intervenciones teatrales en aquellas zonas que son más transitadas ya que en esos lugares hay más posibilidad de captar al público. A diferencia del teatro en sala (en espacios cerrados), el teatro en la calle no tiene un público asegurado sino que es desafío de lxs teatrístas generar el interés de lxs transeúntes para convocarlxs.

A pesar de que varixs privilegian el ir hacia zonas transitadas una entrevistada plantea que hay situaciones en las cuales la circulación de gente puede jugar en contra y comenta con respecto a una experiencia en particular que:

*La gente nos mató a bocinazos, yo estaba en los zancos y era la que hablaba y aunque tenía el megáfono no me daba, no se me escuchaba, me costó un montón, no funcionó mucho eso.
(Entrevista 4 Bianca)*

A partir de esta consideración nos damos cuenta que el espacio público no siempre favorece en términos de llegada a la gente sino que debe pensarse el espacio de acuerdo a las circunstancias particulares y la intencionalidad de la intervención u obra.

Otro debate que aparece al hablar de la elección del espacio público es la centralización y la accesibilidad a estas zonas más transitadas. Se manifiesta en varios de los relatos de lxs teatrístas la necesidad y preocupación de convocar a público nuevo, aquel público que no asiste a las salas ni al teatro sino que se encuentra justamente en el espacio público. En las entrevistas aparece la necesidad de vincular al teatro con otros ámbitos o escenarios como la escuela o los barrios con el fin de volverlo más popular y accesible.

Asimismo la primera entrevistada, Manuela, se problematiza sobre la generación de jóvenes que hoy encuentran el ocio, el entretenimiento y el lugar donde establecer relaciones en espacios virtuales y en cómo esto aumentaba el distanciamiento con el mundo artístico y callejero:

Se empieza a generar una rotura en el lazo social donde no tienen ese acceso al arte desde un lugar popular o público. (...) Lo importante son esas experiencias porque te marcan en la vida, haber tenido una experiencia sensible con el arte... después te queda eso resonando en el cuerpo. Entonces es importante que nos acerquemos al público para que veamos de qué manera lo podemos hacer lo más popular posible para que el día de mañana esos chiques tengan otras posibilidades porque sino no la ves. (Entrevista 1. Manuela)

Aquí también aparece la importancia del acercamiento a una experiencia artística, la cual permite visibilizar que la actividad artística existe como posibilidad, es decir, no solo como *hobby* sino también como trabajo. Esta situación es posible para más personas en la medida de que sea cada vez más accesible. Surgen entonces reflexiones en torno a ¿para quienes está dirigido el teatro? ¿quienes consumen esta actividad artística? y ¿por qué es importante? En este sentido recuperamos las palabras de otra entrevistada:

Yo estoy como mucho en esa ahora, querer descentralizar, sacar del centro las cosas porque sino se vuelve elitista. El arte es un poco así pero creo que ahí es donde tenemos que preguntarnos ¿para qué hacemos lo que hacemos? Creo que se elige pero eso depende del objetivo y el mayor objetivo es que siempre lo vea la mayor cantidad de gente posible” (Entrevista 3. Bianca)

Además de la elección del espacio público, las zonas transitadas y cómo influye en términos de accesibilidad también existen consideraciones específicas de este espacios que nos gustaría resaltar. En este sentido distinguimos de las entrevistas realizadas un entrenamiento del actor/actriz específico en dónde se ejercita la proyección de la voz, del cuerpo, la energía y el estar atenta y presente a los sucesos del espacio.

En definitiva hay otras herramientas para la actuación si comparamos con las que requiere el teatro en sala. Esto es debido a que en la calle hay una exigencia constante de llamar la atención para convocar al público. En esta instancia el espacio público se vuelve un terreno más complejo ya que no está adaptado para realizar teatro sino que es una actividad que irrumpe en el espacio. Por ello un entrevistado menciona que:

La voz tiene que estar bien proyectada porque no solo la gente está lejos sino que también hay ruidos de afuera que se meten a la escena (autos, motos, gente, pibitos gritando, miles de cosas, alguien escuchando reggaetón al palo). Tenés que competir con todo eso y que la gente te pueda escuchar. (Entrevista 6. Tomás)

Estas estrategias de actuación son también acompañadas con vestuario, máscaras o maquillaje con el fin de que la obra o intervención sea más llamativa. Otro factor a tener en cuenta es la energía que deben emanar lxs artistas al ocupar estos espacios.

Algo de la energía que se concentra dentro de una sala tiene que ser mucho más expansiva en el afuera (Entrevista 4. Marcela).

En suma a la energía requerida que expresaba Marcela, otro entrevistado mencionaba con respecto a una obra específica que :

La calle... la potencia tiene que estar. No podés actuar como que estás enojado y peleando. Si gritábamos y hacían ruido con los palos mejor porque llamaba más gente, tiene que ser todo muy grande y sobre todo bastante real en el movimiento, los golpes. (Entrevista 6. Tomás)

Finalmente, la última consideración que nos parece importante destacar con el fin de comprender la complejidad del teatro en el espacio público es la constante atención al presente y al entorno que deben tener lxs teatrers. El espacio público tiene sus particularidades en tanto zona transitada, de otras energías/dinámicas y de transeúntes que no buscaban a priori ver teatro sino que se topan con él. Es un espacio no pensado para el teatro (y por lo tanto menos controlado) pero aún así posible para esta actividad. En el siguiente fragmento observamos el carácter dinámico que tiene el espacio y como puede ser aprovechado de manera astuta por lxs teatreras:

Afuera te pasan cosas como que de golpe puede empezar a llover, o canta un pájaro y no podes dejar pasar esa maravilla o viene una mariposa y la perseguís o justo nació una flor nueva que antes en el ensayo anterior no estaba y todo eso entra al trabajo. Pero creo que es cuando una consigue estar despierta a eso, estar presente.. que es lo que buscamos en los entrenamientos también, estar presente aquí y ahora reaccionando y accionando a lo que sucede. (Entrevista 5. Lorena)

De acuerdo a lo expresado por lxs entrevistadxs podemos concluir que la mayoría escoge el espacio público en donde desarrollar la obra o intervención a partir de una mayor circulación de personas con el fin de obtener más público. Surge en los relatos también el debate sobre la accesibilidad que tiene el teatro y qué público es el que consume (este tema será profundizado aún más en el párrafo referido al balance). Además resaltamos algunas consideraciones a tener en cuenta por parte de actores/actrices que son propias y necesarias

por el espacio comprendiendo así sus particularidades y diferencias con el teatro realizado en salas.

A partir de este recorrido podemos comprender que el TI en espacios públicos es posible a pesar de sus complejidades y especificidades y que el ocupar estos espacios refleja un posicionamiento particular. Este posicionamiento podría ser en pos de lograr una mayor democratización/visibilización del teatro pero también esta irrupción en un no-espacio teatral puede ser tomado también como un posicionamiento o una declaración ante los lugares del sí-teatro (entendiéndose a estos como lugares legitimados). Más allá de las razones específicas buscamos resaltar que la posibilidad de habitar en esos espacios es ya de por sí una irrupción ante el orden dado de la ciudad. Buscamos destacar que estas decisiones sutiles como el espacio (bien podría ser otras como: la temática de la obra o cómo se organizan sus integrantes) son instancias de posicionamiento, de un accionar en clave de tácticas, de una filtración por parte del arte que utiliza astutamente un espacio de gran alcance y, por lo tanto, una práctica artística de resistencia.

3. Relación con el público

Una de las primeras cuestiones a resaltar con respecto al público del teatro en espacios abiertos es que su atención y su estadía no dura todo el tiempo, el público es de carácter itinerante y los teatristas lo asumen como tal. Por lo tanto asumen como desafío captar y sostener dicha atención. Una de las entrevistadas lo explica de la siguiente manera:

No es que en el espacio cerrado estas cómodamente instalado en un lugar seguro porque la escena nunca es un lugar seguro, jamás. Pero esta cuestión de que el público por ahí es itinerante, que no siempre se queda, todas esas cosas producen inflexiones en la energía de la escena, en la energía del acontecimiento y esas cosas afectan al desarrollo. Uno debe como pilotear en esas mareas. (Entrevista 4. Marcela)

Dentro del vaivén de personas que conforman el público (que se encuentra en transformación casi constantemente) una entrevistada destaca dos grupos de personas. Por un lado, las personas que observan solo un momento y se van y por otro, personas que permanecen a cierta distancia, es decir, desde un lugar periférico. Con respecto a este último grupo la entrevistada se expresaba así:

Luego hay gente que está más en la periferia de lo que ocurre ¿no? mirando desde más lejos y pero por ahí después se acerca y te saluda como si hubiese estado muy cerca. (Entrevista 4. Marcela)

A pesar de estas posibles distinciones o lecturas de lxs teatristas, todxs demuestran satisfacción y agradecimiento de contar con cualquier tipo de público y valoran sus devoluciones. En esta instancia también aparece la participación de amigxs y familiares haciendo “aguante” ante este tipo de proyectos teatrales.

En términos generales lxs entrevistadxs comentan que las devoluciones del público son positivas, el público demuestra ganas de más, se acerca y felicita. Se menciona una cierta resistencia por parte de lxs adultxs ante estas experiencias y se resalta la facilidad de lxs niñxs de acercarse rápidamente por su curiosidad. Sin embargo, lxs adultxs se manifiestan tanto de modos más literales como mencionábamos recién como también de otros modos más sutiles como se explica a continuación:

Por ahí mucha gente es la única o la primera experiencia que tuvo y no le salen palabras pero te lo está manifestando de ese otro modo. Estamos en una sociedad en la que todo el tiempo hay que poner en palabras las cosas y a veces es más eso. Te das cuenta por la mirada, por los ojos, se quedan ahí, no se quieren ir enseguida. Se genera una ceremonia que cambia el aire, el clima y entonces no se quieren ir, es algo como de protección que se genera. (Entrevista 1. Manuela)

Resulta interesante destacar de este fragmento la idea de que el público del teatro en espacios abiertos se vincula con lxs artistas sin necesariamente manifestarse verbalmente. La corporalidad, la distancia y el tiempo que permanecen son interpretadas como devoluciones por quienes actúan, generando un ambiente de ceremonia o ritual por aquellos transeúntes que no esperaban encontrarse con el teatro. Esto demuestra que el teatro en estos espacios es percibido, produce efectos, movilizaciones, transformaciones en personas que a priori no lo estaban buscando pero que se dejan atravesar por la experiencia artística.

Queremos recuperar una obra en particular de teatro callejero mencionada por dos entrevistadxs. Esta tenía como temática principal la conquista del desierto y dicha temática produjo, en su mayoría, un impacto emotivo en quienes la veían. Destacamos esta experiencia particular porque nos muestra el valor movilizante que puede tener una obra de teatro y las reacciones que surgían del público.

La gente se emocionaba por el tema. Se acercaban, te saludaban. Te das cuenta cuando esa ida y vuelta porque la sentís en el cuerpo porque hay gente que ni te conoce y viene a darte un abrazo, se identifican con los personajes... y eso ya me parece que es una transformación, que algo te sensibilice hoy por hoy es un montón. (Entrevista 1. Mariana)

Y fue tremendo. Hasta se sentía que la gente quedaba movilizada y que ni te venían a decir nada, no porque no les haya gustado sino de lo impactados que estaban, se re sentía eso. En aplausos, en ver a la gente conmovida, era re fuerte. (Entrevista 6. Tomás)

A pesar de que estas lecturas son, mayoritariamente, positivas no descartamos la posibilidad y realidad de que existan respuestas negativas por parte del público, esto puede estar asociado a su diversidad y a las temáticas que trate cada obra teatral. Como veíamos recién la obra trajo consigo fuertes movilizaciones pero comprendemos que otras temáticas o públicos pueden producir otros efectos. Esto es reflejado cuando una entrevistada hace referencia a intervenciones teatrales realizadas en el marco de la Marcha del 8M organizada por el movimiento feminista.

Generalmente positivas depende de que, las del 8M recibieron repercusiones tremendas y terroríficas que salí yo con miedo al otro día. (Entrevista 3. Bianca)

Estas multiplicidad de repercusiones se pueden articular, para nosotrxs, con la diversidad de públicos que trae consigo el espacio público y por lo tanto por la afinidad a las temáticas y gustos personales de cada unx. En este sentido comprendemos que: no todo es para todxs y recuperamos la palabra de Marcela que reflexiona sobre la diversidad de esta manera:

Diversidad en ese sentido también ¿no? Gente que se acerca a una experiencia sin tener ningún acercamiento previo a algo de esas características... al código en general.. hay una persona ahí que va a narrar algo o que va actuar algo.. todo eso, todas esas especies de códigos que están implícitos en la cultura por ahí hay gente que no lo tiene y está mezclada con otra gente que sí está como informada en ese sentido ¿entendés? entonces esa también es una .. es una diversidad más grande todavía ¿no? como gente que viene de otro mundo distinto del tuyo, sobre todo eso (Entrevista a 4. Marcela)

La diversidad puede encontrarse en el acercamiento previo al teatro que hayan (o no) tenido, en la edad, el género, los intereses y posicionamiento personales, el lugar de donde vienen, entre otros. Por ello resaltamos nuevamente como mencionaba una entrevistada “no todo es para todxs”.

A partir de esto y en términos generales podemos caracterizar al público como diverso/heterogéneo, itinerante, habitualmente aceptando las propuestas de teatro en espacios abiertos y expresándose de manera verbal o no verbal. Además, destacamos que este público debe ser cautivado y convocado por la propuesta teatral de manera tal que elija quedarse y ese es un aspecto desafiante que propone el espacio y que lxs teatristas aceptan e intentan lograr.

4. Balances: ventajas y desventajas

Queremos en este momento reflexionar sobre el balance que realizan lxs entrevistadxs con respecto al teatro que se desarrolla en el espacio público. Nos interesa mostrar aquí las principales ventajas y desventajas que ellxs encuentran. Identificamos, a partir de sus relatos, que el teatro en estos espacios tiene un fuerte nivel de exposición y energía que a su vez es visto como agotador. Asimismo aparece la idea de que la obra suele demandar qué tipo de espacio necesita (abierto o cerrado) dependiendo sus especificidades e intencionalidad. Finalmente reconocemos que la elección del espacio no es ingenua sino que está ligada a una convicción de poder hacer un teatro más popular (lo popular está vinculado, en los relatos, con la accesibilidad que brinda la calle).

El nivel de exposición en el espacio público es mayor al compararlo con el teatro en sala. La siguiente entrevistada destaca este factor como una ventaja y desventaja al mismo tiempo y a su vez señala también el estar con otrxs, la comunión entre compañerxs, el estar juntos de la siguiente manera:

Para mi el nivel de exposición que te genera la calle es de los más satisfactorios a la vez que de cierta tensión y cierto riesgo que está buenísimo, pero es una adrenalina interesante que te da la posibilidad de resolver. Y el saberse así ¿no? nos puede salir bien, nos puede salir mal, no se como va a salir la obra, confiamos en que va a ir bien porque estamos trabajando un montón en esto pero estamos juntos.(Entrevista 2. Fabiana)

Esta exposición y la demanda de energía que comentamos párrafos atrás puede provocar desgaste en quienes escogen hacer teatro no sólo en el espacio público sino también en salas pero siempre desde un quehacer independiente. Una entrevistada expresaba este agotamiento de la siguiente manera:

La posta es que es desgastador, porque así sea en sala tenes que estar militando la venta de entradas, ir a llevar a la casa, no se que, pelearla para que vaya público, tener para que

vayan 20-30 personas. Y del mismo modo en la calle... es agotador estar en esa sintonía de intentar atraer para generar un público que pueda estar ahí permeable a ver esa experiencia artística. Pero a la vez cuando sucede es gratificante, “bueno tuvo sentido” (Entrevista 1.Manuela).

Otra de las reflexiones que surgen de las entrevistas con respecto a este balance es que es el proyecto teatral el que define el espacio que necesita. Retomando la frase utilizada previamente en el apartado con respecto al público de “no todo es para todxs” podemos pensar que no toda obra es para todo espacio. Así lo desarrolla la entrevistada:

Yo creo que los espectáculos definen en su hechura, van encontrando el espacio para el cual han sido concebidos y que también definen cual es la distancia máxima que soporta entre el cuerpo del actor/actriz y el cuerpo del espectador (...) Hay obras que requieren un espacio íntimo y se van a dar muy bien ahí y hay obras que necesitan de espacio y de aire entre el público y el actor y los actores para poder ver algo más de composición general, que sino no se aprecia. En definitiva no hay ventajas o desventajas de modo objetivo o separadas de pensar la obra que se va a pensar ahí. Siempre es en relación a lo que va a pasar ahí. (Entrevista 4.Marcela)

Identificamos también que la calle trae consigo una desventaja concreta que tiene que ver con la ganancia económica que les produce a lxs teatristas. Al desarrollarse en lo público cualquiera que transite por el espacio puede ver ese teatro sin comprometerse a realizar un aporte ya que la modalidad más utilizada para recaudar fondos suele ser a colaboración (comúnmente denominado: a la gorra). En este sentido una entrevistada destaca que ese trabajo y esfuerzo se termina realizando por militancia y convicción más que por ganancias económicas:

Lo que tiene la calle es que muchas veces lo terminamos haciendo por militancia y convicción y no lo podemos pensar como trabajo (...) La calle es muy miserable lo que te queda y si sos 4 ya está, nos quedó 50 pesos a cada uno. Ese es el tema, muchas veces la gente que termina haciendo eso tiene resuelto lo económico por otro lado y entonces si lo re hago de militancia, total tengo mi sueldo y no necesito para comer. Si no es medio angustiante (Entrevista 1.Manuela)

Este fragmento nos lleva a preguntarnos ¿cuál o cuáles son esas convicciones? ¿qué hay detrás de esa elección? Con respecto a esto encontramos que varixs de lxs entrevistadxs presentan una preocupación por la accesibilidad o llegada que tienen sus obras. Hay un

interés por poder llevar el teatro “a la gente”, volverlo más popular¹⁵, dónde las personas que no acostumbran a ir a un teatro tengan la posibilidad de verlo. Una manera de hacerlo es con el teatro en espacios abiertos o públicos. A continuación retomamos tres momentos en los cuales lxs teatristas manifiestan esta ventaja de lo popular que brinda el espacio público:

Para mi la ventaja tiene que ver con el posicionamiento, como que llegue, que esté ahí sucediendo y la gente lo pueda ver y que no tenga que ir a una sala a verlo y llegar a otras personas parece que esta re bueno. (Entrevista 3. Bianca)

Me atrae también la cosa popular ¿no? cómo llegas a todo el mundo, como llegas a la persona que no entra a una sala de teatro a comprar un ticket y entrar a sentarse porque es muy complicado el tema de llevar el público a la sala. (Entrevista 5. Lorena)

Mira, lo más principal que creo que hay sin pensarlo mucho es que el teatro callejero es teatro popular y el teatro de sala quizás no tanto. (...) Yo tuve esa sensación de que estábamos haciendo teatro siempre para la misma gente, siempre para la gente del teatro, hacer teatro entre nosotros (...) En cambio el teatro callejero.. vos vas a ir a la calle y te va a terminar viendo gente que no tenía ni pensado ver teatro. (Entrevista 6. Tomás)

Las interrogantes por qué cuesta llevar gente a la sala o la sensación de lxs entrevistdxs de que la gente (que no pertenece al ámbito) no va al teatro lejos están de ser resueltos. Aún así para presentar esta cuestión podemos destacar como posibles razones¹⁶ lo que plantea este último entrevistado al decir que:

Quizá la gente no va porque: o no tiene plata o cree que no es para ella porque es algo elitista o este desmerecimiento que hay de "ah pero es un grupo de acá" no va a estar bueno (Entrevista 6. Tomás)

Más allá de las razones el punto de interés en este trabajo es poder comprender que: quienes eligen desarrollar su actividad teatral en el espacio público, comprendiendo sus ventajas y desventajas, no lo están eligiendo de manera ingenua o irreflexiva. Estas elecciones están vinculadas a sus convicciones y una de ellas podría ser el apostar a un teatro más

¹⁵ Comprendemos que el sentido de lo popular en este apartado podría interpretarse también en términos de masividad. Sin embargo, en función del contexto que nos brindan las entrevistas realizadas reconocemos que el sentido de “llegar a más gente” de lxs teatristas se vincula con la idea de volver al teatro más popular. Ante esta posible variación destacamos que los límites entre lo popular y lo masivo son difusos y que no es intención de éste trabajo ahondar en dicha tensión. Para profundizar este debate entre lo popular-masivo sugerimos revisar el trabajo de Martín Jesus Barbero (1982).

¹⁶ La profundización de estas posibles razones escapan a nuestro trabajo y quedan pendientes para próximos análisis en dónde se pueda ahondar en estos motivos de asistencia o no asistencia a partir de la palabra de quienes son y no son espectadores.

popular. Por lo tanto, ocupar el espacio público mediante la actividad teatral es interpretado como una práctica política.

Esta politicidad de lo público puede interpretarse, en ocasiones y por algunas personas, como diluída en la actualidad en comparación a otros momentos de la historia de nuestro país en los que se identifica una clara radicalización de la actividad artística de protesta. Un ejemplo de esto son los años post dictadura, los años 90 o los posteriores a la crisis del 2001. En concordancia a esto elegimos recuperar la palabra de una entrevistada que retoma su propia experiencia haciendo teatro en el espacio público en los años 90 en Fiske Menuco donde destaca la lucha contra el sector privado y cómo iba tomando presencia la actividad en la calle.

Estamos hablando de los principios de los 90 donde el espacio público todavía yo creo era tímidamente abordado (...) empezamos a tomar la actividad callejera como actividad artística, política por supuesto. Fundamentalmente política, necesariamente política pero también en búsqueda de una estética, de un lenguaje, de qué decir y de una responsabilidad importante ahí (...) En esa época sobre todo fue mi trabajo sobre el espacio público, había mucho por lo que protestar, mucho que defender, estábamos amenazados otra vez pero desde otro lado. Esta vez no estaban las botas pero estaba la guadaña de lo privado. (...) creo que los espacios públicos justamente ayudaron a fortalecer otras dinámicas artísticas, otras dinámicas de protesta, otras dinámicas creativas. (...) La estábamos todos peleando desde distintos blancos por recuperar lo público y que no se nos fuera arrebatado nuevamente. En esos años fue más fuerte la participación de espectáculos que tuvieran que ver con la calle. (Entrevista 2 Fabiana)

Esta revisión hacía otro momento histórico nos demuestra que podemos identificar períodos más intensos en cuanto la politicidad del teatro pero esto no significa que ese componente político deje de estar presente en la actualidad sino que puede darse de otra manera.

A modo de cierre de lo expuesto en cuanto al balance de la actividad teatral en el espacio público podemos decir que como aspectos negativos surgió el agotamiento que es producido por la energía requerida y la falta de ganancia. La exposición es vista también como una desventaja pero a su vez como un aspecto positivo ya que es una exposición compartida con otrxs. Otro aspecto positivo encontrado en los relatos es que el espacio público brinda una mayor accesibilidad para aquellas personas que no asisten al teatro, volviéndolo un poco más

popular. La intención de promover un teatro popular demuestra también una convicción y militancia de quienes eligen estos espacios y demuestra que, en este sentido, hay una postura política del teatro en el espacio público.

Comenzamos este capítulo resaltando que las prácticas artísticas irrumpen en un espacio público preconfigurado y el teatro ocupa estos espacios haciendo posible lo extracotidiano. El quehacer artístico en lo público resulta sumamente simbólico y demuestra ser una acción en términos de tácticas ya que se elige tomar un lugar “ajeno”. Comprendimos que estos espacios en la ciudad son escogidos por lxs teatristas en base a la mayor conglomeración de gente. Esta cantidad de gente presenta más posibilidades para llamar su atención y convocar público pero a su vez implica tener un entrenamiento específico de actuación que demanda altos niveles de energía. El público que se conforma es dinámico e itinerante porque se encuentra con la obra sin ningún plan previo y por lo tanto no tiene ninguna sensación de compromiso, lo cual le permite seguir con su ritmo si así lo desea. Quienes sí son atraídos por la propuesta expresan sus devoluciones de manera verbal y no verbal, ambas formas son percibidas por quienes actúan. Este espacio propicia una gran heterogeneidad de personas que reaccionan al teatro de diversas maneras y además provoca una mayor accesibilidad para quienes no se acercan a las salas de teatro. Dentro del balance que realizan lxs entrevistadxs nos interesa destacar principalmente, esto último de la accesibilidad que brinda el espacio y la posibilidad, por lo tanto, de un teatro más popular. Buscar que el teatro sea más popular y tenga más alcance indica una postura política por parte de quienes lo realizan.

Capítulo 5. Dinámicas autogestivas en el teatro independiente: sustentabilidad, deseo y trabajo

1. ¿Qué implica hablar de autogestión?

Hemos mencionado anteriormente que lo independiente significa en parte producir por fuera y/o en ausencia de ciertas estructuras institucionales estatales o empresariales lo cual provoca una independencia económica de estas instituciones. Teniendo esto en cuenta podemos pensar que lo independiente se relaciona indudablemente con las dinámicas autogestivas. Según veíamos en el trabajo de Del Mármol (2020) la autogestión implica la organización y obtención de recursos y herramientas para llevar a cabo el proyecto o las propuestas de lxs artistas. Lo autogestivo, y consecuentemente lo independiente, generan espacios y canales de distribución alternativos en el campo del teatro en donde lxs teatristas deben hacerse cargo de la totalidad de tareas necesarias para llevar a cabo su proyecto.

Para dar comienzo al análisis retomamos las respuestas que nos daban lxs entrevistadxs sobre qué es la autogestión para ellxs. Encontramos en esta instancia múltiples respuestas, la primera que nos gustaría resaltar es que algunxs lo relacionan con el hecho de autogenerarse trabajo y no esperar a ser convocados. En otras palabras, la autogestión es asociada a la idea de acción/movimiento o “active” por parte de lxs artistas. Esta autogeneración de trabajo es constante y agotadora sobre todo si la persona elige solo estos modos para sustentarse económicamente.

A continuación una entrevistada hace referencia al movimiento y además suma la atención de lxs artistas para aprovechar ciertas oportunidades como los subsidios (estos hacen referencia a los otorgados por el Instituto Nacional del Teatro del cual hablaremos párrafos más adelante):

Creo que es eso, estar todo el tiempo actives saber buscar, preguntar, pedir, no creer que no se puede hacer porque no lo ofrecieron, es el moverse. Todo radica ahí. Después estar atenta y pillas a las cosas como los subsidios. (Entrevista 3. Bianca)

Asimismo en el siguiente fragmento podemos ver como otrx teatrista también hace referencia a esta acción de moverse pero comparándolo con el esfuerzo de gestación y oponiéndose a la comodidad y a la inacción:

Y me parece que es no esperar por laburo ser convocado o no ir a una empresa armada sino armar tu propia empresa (...) En empoderarse uno con pulsar y gestar, como dar a luz un proyecto que nazca de vos y de la gente que convocas o con la que querés. Como opuesto a un: voy a un lugar donde algo ya está funcionando y me sumo. (Entrevista 6.Tomás)

Pero ¿qué implica gestionarse o gestar este trabajo? Implica, entonces, moverse para poder conseguir los recursos necesarios que permitan llevar adelante determinado proyecto teatral. Con respecto a esta gestión Marcela comentaba que la gestión:

Tiene que ver con las cuestiones mínimas pero importantes: tener un lugar donde poder estar, ensayar y que ese lugar esté calentito o ventilado o que tengamos tal material que necesitamos. Todo eso es gestión. (Entrevista 4.Marcela)

Entonces como podemos ver el actor/actriz no se limita meramente a la actuación sino que acompaña a esta actividad multiplicidad de otras tareas y roles. Resaltamos aquí nuevamente la palabra teatrista la cual, dijimos, hace referencia a la persona que hace todo. Sin embargo, esta sobrecarga de tareas necesarias no se corresponde necesariamente con las ganancias económicas y puede provocar un sentimiento de agotamiento. Esta falta de rentabilidad requiere estar en varios proyectos artísticos en paralelo tal como comentaba Manuela:

La autogestión tiene esa demanda constante que a veces en un momento es desgastante. Yo me encuentro muchas veces en un ritmo que quizás no elegiría a priori pero bueno me tengo que hacer cargo de lo que elegí (...). Para poder llegar a eso tenes que estar ocupando varios frentes porque solo con una obra no podes. (Entrevista 1. Manuela)

Otra cuestión que aparece en la mayoría de los relatos es el deseo y la motivación que motoriza a desarrollar los proyectos teatrales desde un quehacer autogestivo. Desde el deseo y el interés que tienen estas personas de hacer teatro encuentran que las dinámicas autogestivas resultan el camino posible para poder hacer teatro independiente. Esta cuestión del deseo también se vincula con la autogeneración del trabajo que mencionamos previamente. Complementamos esta presencia del deseo y la autogestión con los fragmentos de dos entrevistadxs:

Creo que parte del deseo, del interés de hacer y no quedarse sentada esperando que te llamen o que .. ese deseo romántico de la dirección o la obra de mis sueños sino decir “¿que tengo yo y que quiero hacer?” y ponerme en campaña a hacer, no hay una excusa. (Entrevista 3.Bianca)

Yo creo que es eso como armarte de un buen equipo de un grupo de personas con las que quieras estar y tener un deseo, me parece que ahí surge todo lo demás. Creo que la autogestión es un camino que a mi me parece alucinante porque es como que amas mucho más todo lo que surge de lo propio. Así como decís: le puse todo a esto, es mío, es como hijo, tenés el mismo cariño por lo que creas así porque es tuyo, porque no le pediste nada a nadie, porque además te das cuenta que lo puedes hacer y eso está re bueno. Darnos cuenta que somos como muy capaces y poderosas también de poder gestionar lo que queremos (...) Siempre usamos como todas cosas que hay en nuestra vida alrededor, siempre decimos: todo lo que falta en las casas está en el teatro. (Entrevista 5. Lorena)

En esta última cita aparece nuevamente la autogestión vinculada a la gestación de un proyecto propio junto con la capacidad y empoderamiento de poder hacerlo. También queremos hacer hincapié en la última oración la cual hace referencia a la utilización de las cosas que hay alrededor de la vida de lxs teatristas. La entrevistada comentaba que literalmente las cosas que no estaban en su casa o en la de algún familiar estaban en el teatro, estos objetos podrían ser trasladados de la vida cotidiana para ser parte de la escenografía de una obra. Esta conformación de la escenografía con los objetos que hay a disposición es una forma para poder sustentar y llevar a cabo una obra de manera autogestiva. Como esta existen muchas otras maneras de sustentar un proyecto teatral en clave autogestiva, maneras que indagaremos a continuación.

2. ¿Cómo se sustentan los proyectos?

Además de los objetos que lxs teatristas adquieren de otros ámbitos mencionamos como otra estrategia párrafos atrás los subsidios que otorga el INT (Instituto Nacional del Teatro). Este instituto se creó a partir de la sanción de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800 (sancionada en el año 1997) y es un organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio del país.¹⁷ Varixs teatristas se sienten amparados por este instituto

¹⁷ Recuperamos para un mayor entendimiento del rol del INT las siguientes palabras desde su página web (<http://inteatro.gob.ar/Institucional>):

Las amplias facultades que otorga la Ley al Instituto permiten la elaboración, ejecución y seguimiento de una política teatral en todo el territorio del país, y su carácter federal hace de las provincias las principales beneficiarias de la promoción y apoyo que realiza este Instituto.

El Instituto Nacional del Teatro otorga preferente atención a las obras de autores nacionales y a los grupos que las representen, impulsando la actividad teatral, favoreciendo su más alta calidad artística y posibilitando el acceso de la comunidad a esta manifestación de la cultura. Asimismo, se fomentan las actividades teatrales a través de concursos, certámenes, muestras y festivales; se otorgan premios y becas, se respetan las particularidades locales y regionales y se estimula la conservación y creación de espacios teatrales, a la vez que se difunde el conocimiento del teatro, su enseñanza, su práctica y su historia.

ya que les brinda la posibilidad de obtener apoyo económico como artistas independientes tanto para producción de obras como giras. Sin embargo, lxs entrevistadxs mencionan que estos subsidios sirven para atenuar los gastos pero no para asegurarse en ellos porque no son brindados en tiempo y forma sino más bien con cierta demora.

Podemos pedir un subsidio al instituto que es algo que estamos utilizando como herramienta que el estado nos está dando, esa plata la estamos aprendiendo a utilizar pero es una plata que te llega cuando ya estrenaste. Llega mucho tiempo después cuando lo que vos invertiste ya no vale eso que te dan, entonces no te alcanza para nada esa plata.. la terminamos repartiendo entre todas las que somos y listo. Lo demás ya está, ya lo hiciste, ya pagaste lo que había que pagar. (Entrevista 5.Lorena)

Otra forma de sustentar los proyectos es desde el bolsillo propio, es decir, desde el sueldo o los ingresos que obtienen lxs teatristas por otros ámbitos laborales. En este sentido varixs entrevistadxs mencionan que una vez cobrado el subsidio saldan con este el dinero que pusieron de su bolsillo en un principio.

Aparece también en los relatos la solidaridad que surge a partir de la petición de materiales como vestuario, maquillaje y elementos de escenografía y también la posibilidad de intercambios. A partir de estos lazos sociales se va generando una red de apoyo que hace posible al teatro independiente. Bianca a continuación hace referencia al intercambio y a la petición de recursos:

Tiene que ver con eso de apostar a prestame esto, tenés esto (...) necesitaba zapatos y uso muchos las redes (sociales) para pedir y me ha funcionado bastante. Pedir a conocides cosas de vestuario es mucho más fácil.(...) Funciona mucho el intercambio en relación a lo artístico porque vos quieres fotos y la persona que hace fotos necesita la gente y así. (Entrevista 3.Bianca)

Esta noción de apoyo y de red también está presente en el relato de otra entrevistada la cual menciona que *al teatro lo abraza mucha gente* para referirse a todas aquellas personas que ayudan a que sea posible. Estas ayudas resultan imprescindibles para el teatro independiente y autogestivo. Lorena hacía referencia al abrazo de la siguiente manera:

Lo abraza tu familia primeramente, les amigues que están ahí siempre, es como una construcción así, entre todes. (Entrevista 5.Lorena)

Como otra estrategia para poder sustentar los proyectos de teatro independiente que identificamos es la realización de otros eventos o espectáculos para recaudar fondos. Aquí podemos encontrar: por un lado, la creación de nuevos proyectos teatrales con el fin de reinvertir sus ganancias (obtenidas por la venta de entradas por ejemplo) hacía otro proyecto mayor y por otro lado, la realización de eventos varios como fiestas. Con respecto a la realización de fiestas, Tomás comentaba que:

Cuando tuvimos que comprar materiales para hacer los elementos dijimos "¿necesitamos fondos? hagamos una fiesta" Hicimos una fiesta y con eso juntamos plata.(...) nosotros hicimos una fiesta porque nos parecía divertido, la gente se prende más, va, consume, paga una entrada y además hacíamos números artísticos. (Entrevista 6. Tomás)

Estas son algunas de las formas o actividades mencionadas por lxs entrevistados a las que recurren para poder llevar adelante un proyecto de teatro independiente en clave autogestiva. En resumidas palabras encontramos que se pueden sustentar mediante: subsidios del INT, el bolsillo propio, la obtención de objetos desde la vida cotidiana o pidiéndolos o realizando algún tipo de intercambio y la realización de otros eventos u obras. Queremos destacar que seguramente existan otras estrategias para obtener recursos que están escapando al relato de lxs entrevistadxs y a nuestra selección pero estas resultaron las más interesantes de recuperar.

3. Entre la necesidad y el deseo¹⁸

Hemos hecho referencia que las ganancias económicas dentro de los circuitos autogestivos del TI no se caracterizan por ser suficientes para la sustentabilidad de la vida de lxs artistas. Esta situación de lxs artistas nos remite a la figura de los emprendedores culturales en la cual encontramos un modelo de trabajador que carga con sentimientos de vulnerabilidad, inseguridad y riesgo junto con autonomía y satisfacción. Además, como mencionamos en el Marco Teórico y desde las reflexiones de Bojana Kunst (2015) el trabajo artístico posee un carácter precarizante ya que encuentra similitudes con la subjetividad del capitalismo contemporáneo. Encontramos aquí una tensión interesante entre un trabajo rentable o lucrativo (desde el cual lxs artistas sustentan su vida) y el trabajo independiente (vinculado al deseo). Estos trabajos no los comprendemos como excluyentes sino que podrían convivir ambos. Debemos tener en cuenta que la aceptación a formar parte del mercado se vuelve una

¹⁸ La idea de deseo se emplea en este trabajo a partir de la caracterización que realizan lxs entrevistadxs y no desde las teorizaciones sobre esta categoría. Dicho abordaje teórico queda pendiente para próximas investigaciones en esta línea.

decisión pragmática y de subsistencia para lxs artistas. Debido a todo esto les preguntamos a lxs entrevistadxs si la actividad teatral independiente es su principal ingreso para saber cómo se enfrentan a dicha tensión entre el trabajo independiente motorizado por el deseo y el trabajo que les permite sustentar su día a día.

Varixs comentaron ante esto que sus ingresos provienen principalmente de la docencia y/o de otros trabajos relacionados en cierta medida al mundo artístico como por ejemplo: pertenecer a un elenco estatal de teatro, dar talleres de escritura o trabajar en la sección de cultura de la ciudad. Sin embargo, ejercer como profesor/a de teatro es la actividad más mencionada por lxs entrevistadxs en términos de rentabilidad. Este trabajo rentable que se escoge, según expresa una entrevistada, debería dejar la posibilidad (en cuanto a tiempo y energías) de que lxs teatrístxs puedan seguir su deseo de realizar teatro independiente.

Mil casos donde estás haciendo equilibrio, la historia de la vida del actor, y del artista creo, es la historia del equilibrio muy precario entre necesidad y deseo. Entre contar con el tiempo, con un tiempo además que sea ... no puede ser cualquier tiempo.. no un tiempo en el que estés roto por todo lo que hiciste en el día. Necesitas un tiempo en donde el deseo pueda desplegarse, en donde haya una pulsión vital, erótica de la vida digamos. No gente destrozada por el sistema en el que vivimos. (Entrevista 4. Marcela)

Asimismo encontramos que dos entrevistadas sí se refirieron a la actividad teatral independiente como única fuente de ingreso. Una de ellas manifiesta que a pesar de las dificultades reafirma su decisión:

También hay una decisión y una apuesta ahí que a veces la sufro jaja pero la reafirmo porque es el modo que fui encontrando y que también una se va haciendo fuerte en esto porque hay gente que está con vos y que te apoya, que te va a ir a ver. Lo que pasa es que yo sí puedo decir como positivo que tengo una familia que me acompaña y hay otros casos que eso no sucede. (Entrevista 1. Manuela)

Ante esta decisión de trabajar únicamente en términos independientes se valora el apoyo por parte de la familia como un factor de suma importancia. Esta cuestión sobresale aún más dentro en el contexto particular de la pandemia del COVID-19 en dónde la incertidumbre habitó múltiples campos de la vida, entre ellos el trabajo y sobre todo el trabajo artístico independiente. En cuanto a esta coyuntura y el apoyo familiar la otra entrevistada destaca que:

Pero lo cierto es que a mí cuando comenzó la pandemia me pasó que yo había apostado a eso en este año y en la pandemia me quedé completamente sin nada, no tenía trabajo, no tenía nada. Tengo una familia que me acompañó por suerte y el camino que siempre tomo sino yo es la escuela. (Entrevista 5. Lorena)

Encontramos que para elegir la actividad teatral independiente se requiere de una red de apoyo conformada tanto por la familia y amigxs como también por aquellas personas que asisten a las obras y las hacen posibles. Estas redes de reciprocidad, amistad y familia resultan imprescindibles en tanto compensan en cierta medida las sensaciones de vulnerabilidad, inseguridad y riesgo que trae el trabajo artístico independiente.

Consideramos que el teatro independiente como trabajo trae consigo aspectos negativos como su poca rentabilidad y la dificultad de poder vivir de esa actividad pero que aún así varixs siguen apostando a este camino, motorizadx por el deseo y con el sostén de la familia y amigxs. En pos de poder ahondar más en esta tensión les preguntamos a lxs teatristas por aquellas ganancias no monetarias que tiene el teatro independiente.

En las entrevistas son mencionadas como ganancias: el encuentro con el otrx, el poder transformador, el ejercicio identitario, el sostén emocional/mental que brinda y el disfrute. El encuentro con el otrx, el poder vincular y de reunión que implica el teatro es un aspecto sumamente valorado y emerge reiteradas veces en los relatos y en el presente trabajo. En el próximo capítulo se ahondará en estas dinámicas vinculares al momento de creación de un proyecto teatral.

El poder de transformación social que tiene el teatro es otra de las ganancias mencionadas. El encuentro con una obra o experiencia artística podría ocasionar cierto cuestionamiento o reflexión tanto por parte de quienes actúan como del público. En cuanto a esto Manuela dice que:

Socialmente es muy potente lo que puede generar el teatro y lo que podría también, tiene un componente muy transformador (...) Capaz esas mínimas experiencias hacen que al menos tu mirada cambie, que puedas ser más amorosa con quienes tenés al lado, un poquito más comprensiva... encontrar esas otras maneras más saludables realmente. (Entrevista 1. Manuela)

En sintonía con esto otro entrevistado, Tomás, menciona que una de las ganancias es toparse con nuevas temáticas, debates o problemáticas que no había pensado antes. La

transformación también es provocada hacia dentro de lxs artistas. En la experiencia particular de este entrevistado el teatro le trajo momentos de reflexión y expresa que:

No sabes cuantas veces me encontré pensando cosas y viéndolas desde otro punto de vista que antes de estudiar teatro ni me... no sé.. Solo el hecho de que vamos a actuar en una obra que habla sobre la conquista de América. ¿Yo me iba a poner a pensar sobre eso? (Entrevista 6. Tomás).

Esta transformación de unx mismx también está relacionada a la siguiente ganancia, el ejercicio identitario. Esto lo vinculamos al alto nivel de autonomía y libertad que propicia el TI. En este sentido Fabiana comenta que es el momento en el que se encuentra siendo más genuina consigo misma al decir que:

Te conecta con lo más íntimo de lo que uno es, con lo que yo soy, lo que somos como grupo. Es una forma de poner en valor lo que vamos siendo que no siempre es lo mismo, tenemos como bases, pilares que a la vez se van modificando con la vida y con la realidad entonces creo que es el momento en el que más somos lo que somos. Es el momento mas sincero, mas honesto de la vida.(Entrevista 2. Fabiana)

A estos beneficios que identifican lxs teatrístas hacía ellxs mismxs sumamos el sostén emocional/mental que les provoca la actividad teatral. Este sostén se expresa como una necesidad de lxs artistas y cómo un espacio de libertad y generador de energía. Recuperamos entonces la palabra de dos entrevistadxs que refieren a esta ganancia:

Aportan a mi salud mental indudablemente jaja y se relacionan con lo expresado a raíz de la pregunta de por qué hago teatro digamos, es el lugar profundamente personal de poder pensar en acción cosas que no se me ocurrirían de otra manera, de mi misma, de las relaciones, del mundo. Están ahí, las encuentro en el teatro independiente. Es un espacio de enorme libertad. Es un espacio absolutamente necesario para mi vida (Entrevista 4.Marcela)

Primero que nada, desde lo emocional. Es como un sostén ahí (...) La búsqueda creativa y todo los mecanismos que se despiertan son motorizados por el teatro digamos, por el entusiasmo que me genera. Esa es una de las ganancias, que me genera esa energía y esa energía mueve como un montón de cosas. (Entrevista 6.Tomás)

Este entusiasmo mencionado en la última cita se asocia con el último factor que queremos destacar como ganancia que es el simple disfrute y placer de la actividad. Con respecto a esto una de las entrevistadas sostiene que el hacer teatro es trabajo, demostrando que la dedicación

y la formación están presentes, pero que se suma como diferencia a otros trabajos el goce de la actividad.

Como teatreres tendríamos que poder ganar lo mismo que gana cualquier otro oficio, cualquier otra profesión porque es un laburo en el que uno se mete a investigar, se formó, estudió, hizo todo un recorrido.. hace lo mismo que hace cualquier laburante nada mas que lo goza, lo disfruta mucho. Para mí ese es el valor máximo, es una actividad que no te da guita, no te da nada de guita, te da placer, todo lo que no te da en guita te lo da en placer y me parece que eso es por lo que seguimos haciéndolo porque sabemos que va a ser muy difícil vivir de eso. (Entrevista 5. Lorena)

Hemos visto hasta aquí que el trabajo artístico presenta una tensión entre el deseo de un quehacer teatral independiente y la necesidad de una sustentabilidad económica. Encontramos que la mayoría obtiene sus ingresos de otra actividad que les permite una tranquilidad económica para así poder dedicarse al TI, la docencia suele ser la actividad más recurrente para sustentarse. Asimismo encontramos casos donde se elige exclusivamente el trabajo independiente a pesar de su carácter precarizante y se destaca el acompañamiento familiar en estos casos. Más allá de los sustentos económicos también hicimos mención en aquellas ganancias no monetarias y en cómo estas compensan los aspectos menos favorables del TI. Para concluir este apartado retomamos una frase de Del Marmol (2020) que expresa esta tensión que hemos problematizado: “La tristeza de tener que producir en esas condiciones y la alegría de producir en esas condiciones conviven sin contradicción y sin anularse ni contrarrestarse una a la otra”. (p.184)

A lo largo de este capítulo hemos indagado en las dinámicas autogestivas del TI en la ciudad de Fiske Menuco. Iniciamos caracterizando y definiendo a la autogestión como inherente del carácter independiente en tanto produce por fuera de ciertas estructuras institucionales lo que conduce a no contar con un sostén económico. Lxs entrevistadxs la vincularon a la autogeneración/gestación de trabajo que es lograda a partir de una actitud activa y de movimiento. Esta autogeneración es demandante en tanto agota a lxs artistas por su constante demanda, baja rentabilidad y multiplicidad de tareas a cumplir. A pesar de ello encontramos que lo autogestivo se vuelve el camino posible para que lxs teatrístas sigan su deseo de hacer TI. Luego reconocimos algunas formas en las cuales lxs teatrístas sustentan sus proyectos dentro de estas dinámicas autogestivas.

A partir de este recorrido nos problematizamos sobre aquel deseo de un quehacer artístico independiente (el cual presenta varias razones y ganancias) y la necesidad de sustentabilidad a partir de trabajos lucrativos que no se vinculan con el ámbito independiente. Concluimos que esta tensión entre ambas situaciones no significa una anulación sino que coexisten. Nos parece importante destacar que a pesar de los aspectos negativos y de obtener ingresos por otros trabajos, ningunx de lxs entrevistadxs relega su deseo hacia el TI sino que, de manera ingeniosa, lo hace posible. En el capítulo siguiente reconoceremos aquellas formas de organización grupal que tiene el TI en términos de horizontalidad y Creación Colectiva.

Capítulo 6. La grupalidad desde lo independiente: roles flexibles, Creación Colectiva y lazos afectivos

En el presente capítulo buscamos reconocer las formas de organización grupal que se dan en el TI, haciendo foco principalmente en la importancia del otrx, la disposición de los roles y tareas, el proceso de Creación Colectiva y la magnitud de los lazos afectivos. Comenzaremos indagando en por qué el teatro es con otrxs y qué aportes realiza la grupalidad a la actividad artística. Luego seguiremos con la organización al interior de los grupos de lxs teatristas, conoceremos cómo han sido sus experiencias en cuanto a roles, tareas y procesos de Creación Colectiva. Finalmente, cerraremos este capítulo con la importancia y el valor que tienen los lazos afectivos para lxs entrevistadxs.

1. Sin otrx no hay teatro

El teatro es con otrxs, afirman la totalidad de las personas entrevistadas. Durante estas conversaciones se destacan múltiples razones o necesidades por las cuales se requiere más de una persona en el teatro. Estas razones van desde necesitar alguien que se ocupe de los aspectos técnicos a un público que construya sentido ante la obra, desde las personas que se encuentran durante situaciones de la cotidianidad hasta los roles al interior del grupo. La reunión de más de dos personas resulta imprescindible para varias situaciones pero que exista un otrx mirando, en primera instancia, es necesario para que ocurra el hecho teatral. Con respecto a esto Fabiana explica que:

El teatro es un arte comunitario sin lugar a dudas, necesitas de otre para que esté ahí para que ocurra el hecho teatral sino es un juego dramático, un juego de representación (...) creo que desde todos los puntos el teatro suma gente, se necesita el convivio, el encuentro aunque una haga un unipersonal está el público...partiendo de la base de eso que hay alguien mirando siempre. La estructura básica es que hay alguien mirando siempre. (Entrevista 2. Fabiana)

La entrevistada destaca aquí la estructura básica del teatro para la cual es necesario que alguien actúe y alguien que mire. Por lo tanto, podríamos decir que sin público no es posible el hecho teatral. A partir de esta estructura básica vemos como, desde el aspecto más fundante, la actividad teatral requiere de más personas. El encuentro con otrxs va a aportar una gran riqueza según plantean lxs teatristas, una riqueza que va más allá de las

individualidades y que se construye estando en grupo. Lxs teatristas mencionan una potencia o impulso compartido que se genera al trabajar en grupo. Ante esto, Mariana, mencionaba que:

Tiene otra riqueza lo grupal, otra fuerza.. Hay algo del convivio y del intercambio que se genera en las grupalidades que hace que se potencia el hecho en sí, como que se desdibuja el ego ¿viste? y la identidad también de algún modo (...) Cuando somos varies se da un poco esto de que se desdibujan las personalidades propias de los actores y las actrices para que se ponga en juego algo que está por encima nuestro, es como el hecho en sí.. no se si por encima sino que está alrededor nuestro... que nos envuelve... que es como el hecho, la obra en sí. Como que es tan conflictiva la grupalidad como enriquecedora. Hay una potencia que de otro modo no se lograría. (Entrevista 1. Manuela)

Ante este fragmento resulta interesante destacar por un lado, el desdibujamiento de la individualidad para algo más grande que lxs engloba a lxs teatristas que es la obra. En este sentido retomamos la definición de grupo de Rivière recuperada del trabajo de Andrade Salazar (2011) cuando dice que los grupos se proponen, de manera explícita o implícita, llevar a cabo una tarea que constituye su finalidad. En este caso la tarea y finalidad sería realizar determinada obra o proyecto teatral y es aquello que *está por encima* de lxs teatristas, lo que lxs envuelve. Por otro lado, queremos destacar la presencia de conflictividad en las grupalidades con el fin de reconocerla como parte de sus realidades. Según Andrade Salazar (2011) los grupos cuentan con un desgaste natural que los lleva a su disolución una vez que han alcanzado cierta madurez.

Volviendo a la idea de impulso retomamos la palabra de Tomás, quien explica cómo el otrx puede potenciar el proceso teatral y darle un crecimiento al trabajo:

Ni hablar si nos ponemos a discutir sobre la riqueza que te aporta un otro, para mi es invaluable. Para mi el trabajo de una persona sola es como un impulso y por más de que le des vuelta queda ahí, pero si vos tenes un otro que te la devuelve o te devuelve otras cosas y la volvés a empujar ya es un juego de a 2 que no hay otra que ir creciendo en el trabajo. (Entrevista 6. Tomás)

La potencia y el impulso que provoca hacer teatro con otrxs es uno de los aspectos más destacados por lxs entrevistadxs. Para el teatro es fundamentalmente la actividad grupal.

Mencionamos al principio algunas situaciones (con el público, al interior del grupo, en instancias de cotidianidad) en las cuales también se demuestra esta necesidad de trabajo con otras personas y queremos referir a algunas de ellas.

Hicimos referencia que el público realiza una construcción de sentido ante lo visto ya que resignifica; interpreta; se identifica; hace catarsis, en definitiva, hace su propia lectura. Es la presencia del público, su observación ante la obra lo que termina de completar lo que lxs teatristas arrancan o proponen. También se manifiesta al grupo como indispensable para llevar adelante la obra ya que solx no se puede. En ese sentido se mencionan las tareas técnicas como iluminación pero también roles más complejos como el de la dirección el cual aporta una devolución, una mirada externa y acompañamiento. Finalmente destacamos el encuentro con otrxs en la cotidianidad misma de lxs artistas ya que lo colectivo se desenvuelve en varias situaciones como: instancias de formación y en los ensayos. En cuanto a esta compañía cotidiana retomamos los siguientes fragmentos de lxs entrevistadxs:

Yo creo que el teatro es siempre un trabajo de carácter colectivo, siempre. Te formas con otros, piensas con otros, creas con otros. (Entrevista 4. Marcela)

Además creo que la maravilla es esa justamente, ese poder transitar con otros un camino, digo, no solo de espectador-espectáculo sino de el camino de todos los días cuando ensayas, cuando entrenas, siempre es más rico cuando es con otros. (Entrevista 5. Lorena)

Nuestra intención hasta aquí fue plantear la importancia de la grupalidad para la actividad teatral. A diferencia de otras prácticas artísticas que pueden prescindir de un trabajo grupal, el teatro se constituye desde lo colectivo. Una vez destacada esta característica fundamental podemos comenzar a pensar ¿qué tipo de grupalidad se da en el TI? ¿es siempre la misma? ¿Qué características podemos identificar? A partir de estos disparadores es que desarrollaremos a continuación las dinámicas grupales a partir de la problematización de roles y tareas y de la Creación Colectiva.

2. Modos de hacer en grupo: roles, tareas y Creación Colectiva

No consideramos que las grupalidades en el teatro sean uniformes pero sí creemos necesario conocer algunas de ellas y a partir de ellas identificar ciertas características propias de la grupalidad independiente.

Hemos hecho mención que los grupos suelen proponerse una tarea, esta es lograda a partir de la adjudicación y asunción de roles. Debido a ello, hemos consultado a lxs entrevistadxs si en sus trabajos independientes han existido roles y tareas rígidas y/o flexibles y cómo consideran que les han resultado.

Las dinámicas grupales varían de acuerdo a cada experiencia pero varixs teatristas han resaltado como favorable el trabajo desde un grupo ya conformado y estable. Estos grupos cuentan con un recorrido compartido, con criterios en común, con la posibilidad de plantear objetivos más grandes y con una distribución de roles y tareas más optimizada. En contraposición a estos grupos conformados podemos ubicar a las *grupalidades movibles* pero ¿cómo funciona esta dinámica grupal? Manuela nos comenta cómo estas grupalidades funcionan a partir del consenso, de acuerdos y diálogo:

Pero cuándo no sucede eso que son grupalidades más movibles, más fluctuantes funciona lo de tener acuerdos (...) ¿a que nos comprometemos? porque cada uno tiene su trabajo, no somos un grupo exclusivo sino que cada uno tiene sus otras obras, sus otras cosas. Entonces ¿qué hacemos? nos comprometemos a una proyección que podamos cumplir como elenco dentro de esta grupalidad movible que somos. Dijimos: tantos ensayos, tantas funciones, listo, trato, lo hacemos (...) nos volvemos a juntar, si siguen las ganas y salió todo bien renovamos contrato digamos.. Sería un poco así. (Entrevista 1. Manuela)

Estas grupalidades movibles pueden también presentar un desdibujamiento de roles, se tornan más flexibles. Esta flexibilidad no debe comprenderse en términos absolutos y de caos sino que representa aquella posibilidad de modificación o desdibujamiento de límites en roles y tareas. La entendemos a partir de una negociación entre el caos y el orden, en dónde no “todos hacen todo” sino que hay ciertos criterios de orden que se dan junto con alto grado de participación. A modo esclarecedor recuperamos el siguiente fragmento:

En eso sí, siempre tenemos la claridad de que alguien va a dirigir, porque es necesario que alguien tome las decisiones (...) La dramaturgia la hacemos entre todes, todes aportamos, después alguien se ocupa de dramaturgiar la totalidad. (Entrevista 5. Lorena)

En estas situaciones identificamos una activa participación por quienes conforman la grupalidad y además del diálogo y el establecimiento de acuerdos. Con respecto a los roles flexibles Marcela expresa que estos modos son su preferencia al decir que:

Todas son experiencias riquísimas pero si yo tengo que elegir prefiero esas zonas más liminares en donde no sé.. estamos armando una sopa entre todos ya no sabemos por ahí. En un momento sí, sabemos que vos dirigís y yo actúo pero en otro momento estamos muy juntas ahí. (Entrevista 4. Marcela)

Tanto los grupos conformados como los movibles se dan en el teatro independiente bajo condiciones de libertad e independencia lo que permite a cada grupo conformarse y trabajar en base a lo que deseen. Lxs entrevistadxs destacan como bases para construir desde la grupalidad el respeto y el amor por la actividad. Esta libertad e independencia permite que las personas que formen parte del grupo se elijan mutuamente y que distribuyan en base a sus capacidades los propios roles y tareas. Para distribuirlos y definirlos puede haber una instancia de diálogo entre lxs teatrístxs pero usualmente cada persona identifica en qué roles y con qué tareas se siente más cómodx, nos referiremos ante esto como *roles asumidos*. Con respecto a la naturalidad con la que se van dando estas dinámicas grupales Lorena comenta que:

Surge todo como muy espontáneamente, casi ya sabemos todo lo que la otra es como que le resulta más fácil. Como que ya ni se habla de eso, como que decís: bueno es más fácil para mí escribir los proyectos porque me gusta mucho escribir y digo bueno yo acá puedo pensar esto, se lo mando, lo van leyendo, lo acomodamos entre todas... Son como cosas que una asume. Roles asumidos. (Entrevista 5. Lorena)

Reconocemos como un rol asumido específico del ámbito artístico independiente y que es auto adjudicado por la mayoría de lxs entrevistados el rol del gestor. La autogestión constante es demandada por la actividad independiente como hemos visto en el capítulo anterior y es un rol muy presente y natural para lxs teatrístas. Este rol puede ser cumplido por alguna persona específica o por varias a la vez pero es un rol que está muy presente en todxs. Marcela es quien destaca este rol al decir que:

Por supuesto también el rol del gestor es algo que vas incorporando desde el comienzo puesto que hay que conseguir cosas, salir al mundo a buscar funciones, a vender lo que haces, a tratar de conseguir un subsidio, o comprar una luz... ¿se entiende? La gestión también es otro rol que uno va tomando dentro del grupo. (Entrevista 4. Marcela)

En definitiva, la flexibilidad de los roles acompañada de la participación (que luego será profundizada con la Creación Colectiva) son dinámicas alternativas que se dan dentro de un marco independiente. Aquí vemos que el trabajo grupal en el teatro independiente se

distingue de las dinámicas grupales propias del teatro comercial o estatal. Estos modos de hacer bajo lógicas estatales o comerciales se caracterizan por: un mayor control de la producción, por la existencia de la propiedad privada sobre el producto, por jerarquías y dinámicas verticalistas, por la responsabilidad creativa limitada a ciertos roles, predominancia de la competencia y profesionalización formal, por la obtención de un salario correspondiente, por la búsqueda del lucro y la rentabilidad. Desde esta perspectiva del teatro toda pieza es intercambiable. En el siguiente fragmento observamos esta diferencia de lo grupal entre lógicas independiente y lógicas comerciales/estatales:

En verdad estamos en un camino de deconstruir todo eso. Como que nos interesan otras cosas, ya no está tan bueno el director que te dirige como de una manera verticalista que te dice "esto así" con el dedo así, ya no queremos más eso. Entonces nos proponemos cada vez que entramos a un nuevo proyecto como trabajar de manera más horizontal y casualmente nos está pasando que es como todo entre mujeres ¿viste? (...) Capaz que yo ya sé que lo voy a actuar pero si lo dirigimos entre todas, todas todo, todas producimos, todas dirigimos, todas miramos, la opinión de todas vale. También creo que el feminismo vino a traernos todo eso ahora. (Entrevista 5. Lorena)

Esta deconstrucción a la que hace referencia la entrevistada es de sumo interés ya que refuerza la noción de lo independiente, de hacer en otro sentido, de ir en direcciones no dominantes y de poner en juego acciones tácticas como: trabajar en grupo desde la participación, la horizontalidad y flexibilidad. Asimismo asocia estas dinámicas de grupalidad/colectividad como riqueza obtenida desde el movimiento feminista.

Como hemos adelantado, además de indagar en los roles y tareas nos interesa el proceso de Creación Colectiva. Esta es considerada como un modelo de producción teatral latinoamericano que generó una ruptura con la dramática teatral europeizada. Este modelo propone nuevas formas del hacer teatral donde se prioriza el lazo humano por sobre la técnica, dónde hay una tendencia a una mayor participación, donde los roles tradicionales se vuelven más flexibles y en donde la individualidad y la especialización son transformadas hacia la horizontalidad. Consideramos que el análisis previamente realizado de roles y tareas se vincula estrechamente bajo esta noción de Creación Colectiva.

Nos preguntamos cómo se dan estos procesos concretamente en la realidad de lxs teatrístas por ello partimos del impulso como principio de un proyecto de Creación Colectiva. Con

respecto a esto Manuela resalta ciertas tendencias de las personas que nosotrxs denominamos como: impulsores e impulsados.

Obviamente siempre en los proyectos hay por así decirlo gente que tenemos más tendencia a impulsar y otra gente que tiene más tendencia a seguirle el impulso jaja. Esto es así y en lo autogestivo se re ve. Por distintas cuestiones... por personalidad pero también por necesidad digamos...necesidad en todo sentido, vital por estar creando y también económica cuando es tu trabajo. (Entrevista 1. Manuela)

A partir de las entrevistas podemos resumir que una vez lanzado este impulso (la idea) se convoca a las personas para conformar el grupo a partir de afinidades y deseos. Una vez conformada la grupalidad se desarrollan los acuerdos de base para luego poder construir colectivamente el proyecto teatral. Una de las entrevistadas hace alusión a esta dinámica a partir de una metáfora del juego y de una experiencia particular de Creación Colectiva:

Tener una estructura o base para partir a jugar, como decir “estas son las reglas del juego, juguemos” y ahí empezamos a ensayar (...) Entonces fue medio así, tiró la idea y sobre eso vemos.. empezamos juntas a armar la obra. Pensando no en jerarquía sino en roles, ya sabíamos que Juan iba a dirigir y nosotres íbamos a actuar pero él iba tomando de lo que improvisamos y toda esa cuestión, no es que ya había un texto (...) Vamos creando juntas... hay alguien que impulsa, a veces una persona a veces dos... va modificándose de acuerdo al proyecto y ahí ya está. Se abre el tablero del juego y entramos. (Entrevista 1. Manuela)

Queremos señalar dos cuestiones que se desprenden de esta cita: la participación en instancias de creación y el rol de quien dirige. La participación implica para nosotrxs que cualquier integrante del grupo pueda realizar aportes y que éstos sean tomados en cuenta y que pasen a formar parte de la obra. Esta apertura a la participación es relacionada por una entrevistada al concepto de suma y además comenta que hacer preguntas es fundamental para ir construyendo colectivamente, que a partir de ellas aparecen asociaciones que vinculan a otros mundos y disciplinas. Con respecto a la suma en el proceso creativo expresaba:

Toda la propuesta se va enriqueciendo capa por capa a partir de la mirada de todas las personas que vamos integrando el proyecto y ninguna capa queda fuera. Eso es algo que me parece algo políticamente interesante que viene también del teatro comunitario que es el concepto de la suma, una idea más una idea más otra idea más otra idea. No se deja afuera a ninguna pero todas construyen una (Entrevista 2. Fabiana)

Esta suma de aportes y su consecuente desorden es organizado en algún punto a partir de alguna/s persona/s, usualmente a partir de quien asume la dirección o de otra figura coordinadora. Aquí nos encontramos nuevamente con esta tensión necesaria en el proceso de creación teatral del orden y caos.

Con respecto al rol de dirección y su implicancia en las tareas emerge el sentimiento (o no) de pertenencia de la obra que puede ocasionar esta figura. Nos referimos a que en ocasiones esta figura carga con varias tareas con el fin de disminuirlas hacia otrxs integrantes del grupo y esta situación puede producir una falta de pertenencia hacia la obra por parte de aquellxs que actúan. Creemos que al analizar las grupalidades es necesario tener en cuenta este tipo de tensiones con respecto a los roles. Esta es manifestada por Tomás de la siguiente manera:

Hay directores que se ponen más al poncho todo pero para cuidar más al grupo y otros que lo comparten pero que también para distribuir y que me parece que ayuda un poco a adueñarse de la obra y a sentir que es tuya, sos parte y vos puedes también proponer porque pasa eso también. A veces te sentís medio desde afuera como que soy el invitado que viene, actúa y se va. A cuando te adueñas y decís "esta es nuestra obra". (Entrevista 6. Tomás)

Finalmente, queremos concluir este apartado con la siguiente aclaración: consideramos que cada grupo cuenta con sus especificidades y situaciones particulares. Siendo conformaciones de grupos humanos comprendemos su diversidad y por lo tanto, la pluralidad de dinámicas grupales que pueden existir en el ámbito independiente.

3. La magnitud de los afectos¹⁹

Se ha manifestado reiteradamente en las entrevistas la importancia de los lazos afectivos para el teatro independiente. Estos lazos que se construyen entre las personas del campo artístico conforman una red imprescindible para hacer posible sus deseos. Por eso mismo hemos dicho al comienzo que sin otrx no hay teatro y que ésta es una característica particular del campo independiente. Consultamos a lxs entrevistadxs sobre el papel de los lazos afectivos en el TI y a partir de sus respuestas queremos distinguir tres ideas en particular: los afectos como base, la confianza y la comunidad.

¹⁹ Reconocemos la existencia de líneas teóricas para el abordaje de los afectos pero, al igual que en el caso del deseo, la noción de afecto se utilizará a partir de la caracterización que realizan lxs entrevistadxs de los lazos afectivos y no desde su abordaje teórico. La profundización conceptual de éste término está pendiente para próximas investigaciones.

Los lazos afectivos según expresan dos entrevistadas deberían estar de base en el grupo para realizar un proyecto teatral. La primera teatrística menciona que *hacer y crear desde los afectos* es una decisión muy personal y de militancia dejando entrever que no siempre sucede de esta manera.

Me pasa que es algo particular y que no todos les compas lo sienten igual que yo y que es que me gusta crear y hacer desde los afectos. Es algo que vengo militando y más aún en estos tiempos (...) Siempre que me he animado a encarar proyectos fue porque estaba eso de base. (Entrevista 1. Manuela)

La segunda entrevistada comenta que luego de su trayectoria elige siempre trabajar con personas con las que comparte afinidad ideológica, expresa que en la actualidad no trabajaría con alguien que defienda otros ideales poniendo como ejemplo: una persona que defiende el neoliberalismo y sus representantes. Continúa su idea con respecto a una base ideológica diciendo que:

A esta altura no negocio con algunas cosas. (...) No se si esta bien o está mal pero en este momento me pasa así. No quiero tener que defender mi ideología en ningún lado. Partir de una base común en algunos puntos para poder construir algo. Incluso desde el disenso uno puede construir pero tiene que haber una base...de valoración de la vida, de los derechos, de no sé, de cosas que nos hagan estar lo mejor posible (Entrevista 2. Fabiana)

Otra cuestión que surge en relación a la dimensión de los afectos es la confianza. Lxs teatrístas también la consideran como necesaria para una situación ideal de TI. La confianza es expresada en relación a la apertura personal que demanda la actividad teatral independiente, es vinculada a un sentimiento de comodidad y como necesaria para que *“ocurra la maravilla del teatro”* porque sino *“te traba todo el proceso”* y *“si no existe es mucho más difícil llevar adelante el trabajo”*²⁰.

A continuación exhibimos los testimonios de cuatro de lxs entrevistadxs que hacen referencia a la confianza y los lazos afectivos. Manuela va a hacer referencia a la confianza entendiéndola como una entrega genuina que permite un crecimiento en el trabajo y no como una respuesta o un deber impulsado por el dinero.

²⁰ Las frases resaltadas en *cursiva* se corresponden a fragmentos de las citas expuestas a continuación.

Desde ese lugar una se puede abrir y confiar porque desde el otro lado también sabes que va a haber una apertura y que vamos a crecer y aprender juntas. Y no que la otra persona te va a estar demandando desde ese rol que vos tenes que cumplir algo ... que es lo que sí pasa en estas otras lógicas de mercado. Pareciera que vos tenes que responder algo porque yo te estoy pagando... (Entrevista 1. Manuela)

Fabiana también va a hacer mención a esta sensación de apertura al decir que *uno pone su alma al aire* y además menciona que la desconfianza obstaculiza el quehacer teatral.

En la grupalidad se ponen en juego.. y más cuando uno pone su alma al aire porque en el teatro uno queda encarnado por momentos. Entonces es importante la confianza que una pueda generar porque yo no puedo estar pensando en “ah seguro que me va a cagar con algo” ahí no ocurre la maravilla del teatro. (Entrevista 2. Fabiana)

Bianca plantea que la confianza permite señalar posibles incomodidades durante el proceso teatral y menciona, en el mismo sentido que la entrevistada anterior, que cuando no hay confianza el proceso se traba.

No importa lo que pase, si vos estás peleado con tu director no importa la obra tiene que funcionar. Para mi es lo opuesto (...) No quiere decir obviamente que no podés trabajar con alguien y no ser amigue ni tener un vínculo cercano pero sentirte cómoda y bien ahí, de tener la confianza de decir: “mira no me siento cómoda con esto” “me paso que en la escena sentí esto” si no puede existir ese momento donde te abrís... porque además eso entregas toda tu sensibilidad se supone y si hay algo que te traba traba todo el proceso a la vez, se retroalimenta. (Entrevista 3. Bianca)

Finalmente, Marcela plantea que dentro del teatro experimental necesita de los lazos afectivos ya que le brindan confianza y es una instancia de alta exposición. Esta exposición también remite, en cierta manera, a la idea de que hacer teatro significa una apertura personal para quienes actúan.

Después por ahí con otra gente tengo como relaciones más acotadas al momento en el que se desarrollan esos proyectos pero mientras se desarrollan esos proyectos el lazo afectivo es fuertísimo, existe. Y si no existe es mucho más difícil llevar adelante el trabajo (...) Pero cuando vamos a ir a otro terreno de la experiencia por ahí entonces yo no soy tan profesional, necesito de los lazos afectivos, necesito de eso, necesito generar un espacio de enorme confianza. Porque el grado de exposición es muy muy alto. (Entrevista 4. Marcela)

La última cuestión a destacar con respecto a los lazos afectivos, además de entenderlos como bases para trabajar y como constitutivos de la confianza, es la noción de comunidad. Estos vínculos regidos por el afecto tienden a generar red y comunidad al momento de trabajar en el teatro independiente.

Yo creo que tiendo a querer crear como comunidad con todos los grupos con los que trabajo, sean mis grupos de teatro independiente como pienso en las experiencias sobre todo del taller municipal de teatro, en donde se arma grupalmente cada vez una cosa muy intensa, muy diversa y muy rica para mi y donde hay mucho afecto (...) hay una construcción de un campo afectivo sin duda para mi en el trabajo y yo lo necesito y sé que trabajo en ese sentido. (Entrevista 4. Marcela)

Sin embargo, encontramos que la comunidad puede volverse conflictiva cuando se tiende a tomar ese discurso pero sin implementarlo en la práctica, podemos decir en otras palabras que se produce una discordancia entre lo que se dice y lo que se hace. Esta incongruencia es expresada por Manuela al hacer referencia a un discurso vacío y recalando el lugar desinteresado de lo comunitario.

Estamos en un momento en que hay mucho discurso vacío. Hablamos de redes y comunidad pero después en la práctica como que es medio estratégico usar el discurso, en la práctica funciona más por intereses. Yo te llamo a vos porque de vos me interesa tal cosa y una vez que ya tengo eso chau. Eso no es red, eso no es comunidad. La comunidad trabaja desde un lugar desinteresado, desde un lugar donde realmente queremos generar redes para hacernos más fuertes, donde hay intercambio, donde hay flujos de otra índole. (Entrevista 1. Manuela)

Como conclusión de este apartado podemos decir que los lazos afectivos son imprescindibles en tanto hacen que el TI sea posible. En definitiva el campo artístico independiente se apoya en los tejidos vinculares. Además consideramos que el valor que se le da a la dimensión afectiva para este trabajo supone una ruptura en comparación a otros modos de trabajar. También distinguimos desde lxs relatos de lxs entrevistadxs tres cuestiones vinculadas a los afectos. En primer lugar, estos lazos son privilegiados ya que para varixs teatristas deben estar de base para realizar un proyecto. En segundo lugar destacamos que estos lazos afectivos refuerzan y facilitan las instancias de confianza, las cuales son sumamente importantes dado que el quehacer teatral implica un alto grado de exposición. En tercer y último lugar surge la noción de comunidad, la cual se conforma inevitablemente a partir de estos vínculos afectivos.

A lo largo del presente capítulo buscamos reconocer las formas de organización grupal propias del TI en Fiske Menuco. Para ello indagamos primeramente en el valor que tiene el otrx en el teatro y concluimos que el teatro se constituye desde lo colectivo y grupal. A partir de esto nos preguntamos cuáles eran las características de estas grupalidades. Como respuesta encontramos que (a pesar de la distinción entre grupos conformados y grupos movibles) estas grupalidades del TI tenían una tendencia hacia la flexibilidad de roles, a la participación, a la Creación Colectiva y a crear desde los afectos.

En el próximo capítulo retomaremos las conclusiones de los últimos 4 capítulos (los cuales fueron los capítulos de análisis) para elaborar una síntesis general de la investigación. Asimismo se expondrán las líneas de continuidad que se desprenden de esta tesis y cuál es la relación entre el estudio del TI y la comunicación.

Capítulo 7. Reflexiones finales

En este último capítulo comenzaremos con la mirada comunicacional que aporta este trabajo hacia el TI de Fiske Menuco. Luego, retomaremos la idea de resistencia la cual es esencial en la construcción de nuestro objetivo general. Esta noción será recuperada a partir de breves fragmentos de lxs teatristas. A continuación, realizaremos las conclusiones generales que se desprenden de la totalidad de los capítulos de análisis (capítulos 3, 4, 5 y 6). A partir de esta síntesis finalizaremos con aquellas líneas de continuidad que se habilitan a partir del desarrollo de esta tesis de grado.

1. Pensar el TI en clave comunicacional

Este trabajo de tesis se enmarca dentro de la carrera de grado de la Licenciatura en Comunicación Social y por ello decidimos revisar a continuación la relación entre el tema de la investigación y el campo comunicacional.

La elección del tema nace desde un posicionamiento académico y desde una preocupación por el estudio de las prácticas culturales de lxs sujetxs en sus vidas cotidianas. Estas prácticas son entendidas en estrecha relación con la politicidad de la cultura y de las relaciones de poder como mencionamos en el capítulo correspondiente al Marco Teórico. La cultura crea y constituye a la sociedad y escogemos estudiarla a partir de lo que produce, sus expresiones concretas, es decir, desde las prácticas de lxs sujetxs.

Para ello partimos de la base de comprender a la cultura como ineludible de la realidad social y a partir de su complejidad. Esta complejidad implica reconocer en ella relaciones de poder que generan: desigualdades, jerarquizaciones, lógicas dominantes, legitimaciones y a su vez la posibilidad de irrupción y cuestionamiento de estas.

Estudiar las prácticas culturales entendidas en función de relaciones de poder implica discernir de la perspectiva mediática tecnológica a la cual suelen estar asociados los estudios de comunicación. Las investigaciones en el campo de la comunicación tienden a tener un punto de vista funcionalista e instrumentista, en las cuales se privilegia el estudio de los *Mass Media* y las TICs²¹. A pesar de la necesidad de estos estudios elegimos enfocarnos en la comunicación desde un sentido más abarcativo y en relación con la cultura. La comunicación

²¹ TIC son las siglas correspondientes a Tecnologías de la Información y la Comunicación.

no es un área cerrada ni hermética sino que se presenta en todo ámbito de lo social, es un terreno en el cual se disputan, acuerdan y negocian múltiples sentidos y creemos que estudiarlos en la cotidianidad de lxs sujetxs resulta sumamente interesante y necesario.

2. ¿A qué resiste el teatro?

En la presente investigación nos propusimos analizar el carácter político del TI en tanto es entendido como práctica cultural de resistencia. Reflexionamos sobre estas prácticas en el Marco Teórico a partir de la politicidad de la cultura, noción propia de una lectura de los Estudios Culturales. Este abordaje permitió complejizar el análisis de la realidad social, poniendo el foco en comprender a la cultura desde su desesferalización y atravesada por relaciones de poder. Contemplando la existencia del poder podemos pensar que es posible encontrar prácticas que se infiltran ante lógicas dominantes y por ello recuperamos del trabajo de Michel De Certeau con el concepto de tácticas y estrategias. Las acciones tácticas o en sentido resistente se pueden hallar en las prácticas artísticas independientes y es por ello que analizamos el TI en Fiske Menuco.

En los capítulos anteriores construimos tres caminos de análisis a partir de los cuales podemos ver acciones de resistencia, de orden táctico y político dentro del TI. Estos fueron: la ocupación del espacio público, las dinámicas autogestivas y la organización grupal. Más allá de estas dimensiones particulares, nos interesa recuperar en este momento, cómo conciben lxs entrevistadxs la idea de resistencia en el TI en términos generales. Debido a ello en la última parte de las entrevistas se les preguntó si consideraban al teatro como un espacio de resistencia, por qué y ante qué.

Encontramos ante sus respuestas tres cuestiones que nos interesa destacar. Por un lado la idea de la resistencia ligado al arte situado y vinculado con el territorio; por el otro, la resistencia vista desde el potencial reflexivo y cuestionador y finalmente, la resistencia asociada al refugio.

Nos interesa destacar la cuestión territorial que mencionan lxs teatristas de Fiske Menuco porque significa un reconocimiento y puesta en valor del lugar que habitan. Encontramos un posicionamiento político explícito por parte de lxs entrevistadxs al hacer TI en y desde Fiske Menuco. Este territorio es lugar de resistencia en tanto se opone a lógicas centralizadas de producción teatral. En los relatos aparecen los centros urbanos más importantes del país

(específicamente la ciudad de Buenos Aires y en menor medida Córdoba) como aquellos lugares donde se privilegia, legitima y concentra la actividad teatral en el país. Entonces hacer teatro desde “el interior” del país, desde la Patagonia Norte, desde la zona del Alto Valle y particularmente desde Fiske Menuco significa una apuesta política del quehacer teatral en lugares considerados periféricos. Con respecto a todo esto Manuela planteaba:

Siento que hay un posicionamiento político en dar cuerpo y voz a nosotres mismas y que desde ese lugar se genera lo social y transformador (...) y bueno un poco el hacer teatro desde acá., desde este lugar, con la gente que somos, con cómo somos nosotros, con las experiencias que tenemos acá en el valle... es como situarse ¿no? El hacer una arte situado y territorial tiene una mirada política, es hablar desde acá y desde lo que somos y desde lo que a nosotres nos constituye como ciudadanes, como seres humanos, como comunidad de acá de Fiske (Entrevista 1. Manuela)

Además del valor situado, la resistencia es identificada en el TI en tanto es un lugar de expresión artística que permite pensar y reflexionar acerca de otras formas de estar en el mundo. Estas otras formas intentan infiltrarse en las lógicas dominantes que rigen al momento de ser, estar y pensar en esta sociedad. La posibilidad de reflexión y cuestionamiento es descrito por dos entrevistadas de la siguiente forma:

Me parece que justamente es por eso porque es un espacio de expresión, que te abre la mente, que te hace hacer preguntas y que te permite moverte en los pensamiento y las formas de vida y entonces como que es un espacio que genera ruido a otros, a un sistema, a todo lo que constituye el control y esos espacios resisten desde ahí.. (Entrevista 3. Bianca)

Si, siento que es un modo también de posicionarse frente al mundo, de decir yo estoy acá de este modo y más cuando te pasa esto de que... todos podemos elegir lo que queremos decir en un escenario, podemos decir: "yo quiero decir esto, yo quiero hablar de esto, a mi me gustaría esto". Eso, de decirle al mundo esto: "yo te quiero decir esto de este modo" es mi modo. (...) Todo es político igual ¿no? y estas actividades lo son. Yo digo esto acá en escena, yo hablo de esto. (Entrevista 5. Lorena)

El decir ciertas cosas y de cierto modo incluye también la visibilización de aquellas voces acalladas, minorías y otros puntos de vista que son invisibilizados socialmente, implica visibilizar lo incómodo según manifestaba otro entrevistado.

Finalmente recuperamos que, para lxs teatristas, el TI es un espacio de resistencia en tanto es un espacio de salvación para ellxs mismxs (cuestión que también emerge en las razones por las cuales eligen hacer esta actividad). Según observamos en las entrevistas, el TI tiene un componente de salvación ante las situaciones más oscuras, hostiles y de tristeza que presenta el mundo. Es por eso que:

*Es un espacio de resistencia porque la tristeza es demasiado pandémica, más que la pandemia misma entonces encuentro en el teatro una isla de felicidad. Es una usina para mí.
(Entrevista 2.Fabiana)*

Podemos pensar que el TI es considerado como un espacio de disfrute, como generador de energía y felicidad y que este lugar se enfrenta y diferencia de otros más desfavorables. En este sentido recuperamos la idea de teatro como refugio que expresa Fabiana. En la siguiente cita el refugio es asociado al espacio específico donde se realizaba y ensayaba una obra en particular.

“Ya llegué al refugio” me contesta alguien en vez de decirme ya estoy ... y si, es un refugio, una trinchera de resistencia contra el tiempo, contra el hambre, contra el mercado, contra el dolor, sufrimiento, abandono.. todas esas cosas que nos hacen percha bueno el teatro está ahí. A veces te muestra más eso pero no importa porque uno elige estar ahí. Para mí todo lo que te dé la posibilidad de elegir es un espacio para resistirle a todo lo demás. (Entrevista 2.Fabiana)

Todxs lxs entrevistadxs han manifestado que de alguna forma u otra conciben al TI como lugar de resistencia. Hemos destacado aquí tres cuestiones que se repiten entre los relatos y que consideramos importantes de recuperar en el trabajo porque demuestran que lxs teatristas son conscientes de aquello. La resistencia y el carácter político no es entendido a partir de grandes transformaciones sino más bien desde aquellas pequeñas experiencias sensibles, desde una mirada micropolítica que encuentra en pequeñas decisiones un modo alternativo de hacer teatro. ¿Cuáles son esos otros modos? Aquellas dimensiones que hemos construido (que han estructurado la investigación a lo largo de los capítulos 4, 5 y 6) y que a continuación serán expuestas junto con sus conclusiones.

3. Síntesis del análisis

A comienzos del análisis, y con el fin de realizar una presentación general de lxs entrevistadxs, expusimos a qué refiere el carácter independiente del teatro para ellxs y por qué

lo eligen como actividad en su vida. Nos encontramos con que lo independiente es definido por comparación o en contraposición a un antagónico (dinámicas teatrales vinculadas al estado o al mercado). Reconocimos también una heterogeneidad dentro de lo independiente y observamos que no existe un mercado teatral conformado en la ciudad de Fiske Menuco. Podemos decir que lo independiente se relaciona con la distancia/ausencia institucional lo cual conlleva a no contar con un sostén económico que apoye las producciones ni tampoco con su consecuente validación. Por lo tanto, lo independiente en el teatro se relaciona a un hacer alternativo que hayan lxs teatristas. Estos modos traen consigo un no-condicionamiento, una libertad que es acompañada por el deseo, el placer y la pasión que tienen lxs entrevistadxs de hacer TI. Además de un quehacer independiente lxs teatristas identificaron otras características del teatro que realizan y que convive con estas lógicas. Estas fueron: el teatro experimental, teatro físico, teatro de investigación y la performance.

Reconocimos que dentro de las razones por las cuales eligen esta actividad está la posibilidad de creación ilimitada, la cual permite cierto nivel de autoconocimiento y que contribuye también a la sensación de libertad. Otras razones que inciden en la decisión de hacer TI y que aparecen recurrentemente son: la noción del deseo, la pasión, el placer y el retorno a la dimensión lúdica. Dentro de estos motivos también se acentúa el valor de la grupalidad y el vínculo humano.

La primera dimensión específica de análisis sobre estos modos alternativos de hacer teatro fue la utilización del espacio público. Comenzamos resaltando que las prácticas artísticas irrumpen en un espacio público dentro de una ciudad que está preconfigurada y que el teatro ocupa estos espacios siendo un acontecimiento extracotidiano. El quehacer artístico en el espacio público tiene un componente sumamente simbólico y demuestra ser una acción en términos de tácticas ya que se elige tomar un lugar “ajeno”. Estos espacios en la ciudad son escogidos por lxs teatristas de Fiske Menuco en base a la mayor conglomeración de gente ya que esta cantidad de personas aumenta las posibilidades de convocarlxs como público.

Hacer teatro en estos espacios abiertos trae consigo especificidades propias, una de ellas es el entrenamiento específico de actuación que demanda altos niveles de energía. También reconocimos especificidades del público que se va conformando, éste es dinámico e itinerante ya que lxs transeúntes no tienen ninguna sensación de compromiso lo cual les permite seguir con su ritmo si así lo desean. Sin embargo, quienes sí permanecen en el espacio expresan sus devoluciones de manera verbal y no verbal, ambas formas percibidas por quienes actúan.

Además el hacer TI en estos espacios convoca a un público de gran heterogeneidad que reacciona de diversas maneras. Finalmente, dentro del balance que realizan lxs entrevistadxs destacamos la accesibilidad que brinda el espacio para quienes no se acercan a las salas de teatro y la posibilidad, por lo tanto, de un teatro más popular. Concluimos que la búsqueda por un teatro más popular a partir de la ocupación del espacio público representa una postura política por parte de quienes lo realizan.

La segunda dimensión para analizar el carácter político del TI fueron las dinámicas autogestivas. Iniciamos caracterizando y definiendo a la autogestión como insoslayable del carácter independiente en tanto produce por fuera de ciertas estructuras institucionales y por lo tanto sin sostén económico fijo. Lxs entrevistadxs la vincularon a la autogeneración/gestación de trabajo que es lograda a partir de una actitud activa y de movimiento. Esta autogeneración agota a lxs artistas por su constante demanda, baja rentabilidad y multiplicidad de tareas a cumplir. A pesar de estos aspectos encontramos que lo autogestivo se vuelve el camino que encuentran lxs teatrístas para hacer posible la actividad teatral independiente. Además, reconocimos algunas formas por las cuales lxs teatrístas sustentan sus proyectos dentro de la autogestión.

Sobre el final de este capítulo problematizamos sobre el deseo de un quehacer artístico independiente (el cual presenta varias razones y ganancias no monetarias) y la necesidad de sustentabilidad a partir de trabajos lucrativos. Ante esto concluimos que esta tensión entre ambas situaciones no significa una anulación sino una convivencia. A lo largo de aquellas páginas buscamos destacar que a pesar de los aspectos negativos y de obtener ingresos por otros trabajos, ningunx de lxs entrevistadxs relega su deseo hacia el TI.

La tercera y última dimensión de análisis buscó reconocer las formas de organización grupal del TI en términos de flexibilidad, participación y Creación Colectiva. Para ello indagamos primeramente en el valor que tiene el otrx en el teatro y concluimos que el teatro se constituye desde lo grupal. A partir de esto nos preguntamos cuáles eran las características de estas grupalidades. Como respuesta encontramos que (a pesar de la distinción entre grupos conformados y grupos movibles) estas grupalidades del TI tenían una tendencia hacia la flexibilidad de roles, a la participación, a la Creación Colectiva y la creación desde los afectos.

Queremos destacar que lxs entrevistadxs le dieron una gran magnitud a los lazos afectivos y por ello afirmamos que el campo teatral independiente se sostiene en los tejidos vinculares. Este factor afectivo supone una distinción con respecto a otros modos de trabajar en los cuales las relaciones afectivas no tienen este lugar, ni resultan imprescindibles como en este caso. Distinguimos desde lxs relatos de lxs entrevistadxs tres cuestiones vinculadas a los afectos: en primer lugar, que estos lazos son privilegiados en tanto deben estar de base para realizar los proyectos; en segundo lugar destacamos que estos lazos afectivos refuerzan y facilitan las instancias de confianza, las cuales son sumamente importantes dado que el quehacer teatral implica un alto grado de exposición; y en tercer y último lugar surge la noción de comunidad, la cual se conforma inevitablemente a partir de estos vínculos afectivos.

Estas han sido las reflexiones obtenidas a partir del análisis de los relatos de lxs entrevistados y de nuestras inquietudes planteadas en los objetivos de la presente investigación. Reiteramos que, para nosotrxs, el TI en Fiske Menuco tiene un carácter de resistencia en tanto las decisiones sobre los modos de hacer de lxs teatristas no son ingenuas sino políticas. Comprendemos también que en esta ocasión construimos solo tres líneas de análisis para representar esta politicidad del TI sin ánimos de desconocer otras formas que pueden ser entendidas también desde este punto de vista.

4. Líneas de continuidad

A partir de esta investigación se desprenden ciertas líneas de continuidad para ser estudiadas. Una de ellas es la ampliación del objeto de estudio hacia las prácticas artísticas de resistencia dentro de un territorio más abarcativo como la región del Alto Valle Río Negro- Neuquén. Esta línea a seguir implica estudiar otros campos artísticos más allá del TI pero aún así manteniendo la problematización teórica entre cultura, arte y política.²²

²² En este sentido recuperamos las líneas de investigación que se han desprendido de este trabajo y que se han utilizado para la postulación a la Beca Doctoral CONICET 2022. En el plan de trabajo presentado para la beca se propuso: analizar las prácticas artísticas de resistencia en la región del Alto Valle Río Negro- Neuquén durante el período 2015-2023 a partir de la relación entre cultura, política y poder. Como objetivos específicos se planteó: relevar las prácticas artísticas de resistencia vigentes en la región durante el período 2015-2023, indagar sobre la importancia que tienen las dinámicas autogestivas y analizar las significaciones que tienen para lxs artistas sus intervenciones en el espacio público.

Tomando en cuenta esta línea que mencionamos se desencadena también la posibilidad de ahondar sobre la importancia que tienen las dinámicas autogestivas en las prácticas artísticas de resistencia y también en el análisis de las significaciones que tienen para lxs artistas sus intervenciones en el espacio público.

Por otro lado, encontramos que la dimensión afectiva estudiada en el TI nos abre la oportunidad para una profundización teórica de la misma. Dicha profundización podría realizarse a partir de los aportes que brinda la Sociología de las Emociones y otras corrientes teóricas. La última cuestión que queremos destacar y que podría estudiarse con mayor detalle, tanto en el plano teórico como empírico y que emerge en este trabajo, es la tensión entre trabajo, sustentabilidad y deseo de lxs artistas.

A modo de cierre

Para finalizar, entendemos al TI como parte del campo cultural ya que es considerado aquí como un espacio de producción simbólica, de significación y por ello es un espacio de comunicación. En tanto espacio de comunicación, la cultura y el teatro, habilita formas de resistencia micro políticas que buscamos identificar a partir del relato de lxs teatristas y de las dimensiones de análisis que construimos. En este sentido concluimos que en Fiske Menuco el TI tiene un carácter político al tomar la decisión de trabajar en grupo desde la horizontalidad, al ocupar el espacio público y al apostar hacía las dinámicas autogestivas de trabajo. Lo político es entendido a partir de un escenario de tensión, donde hay disenso y/o acuerdo y donde hay una toma de posición ante lo que nos atraviesa como sujetxs sociales. En definitiva estas decisiones (conscientes o inconscientes) por parte de lxs teatristas disputan espacios, formas y dinámicas ante un quehacer teatral estatal o comercial.

A lo largo de estas páginas hemos realizado un análisis comunicacional crítico del TI como práctica artística en la ciudad de Fiske Menuco. Esperamos que este trabajo signifique un aporte académico hacia los estudios de comunicación y cultura, que le sea de utilidad a la comunidad de teatristas de la ciudad y que actúe como disparador para futuras investigaciones.

Bibliografía

Achinte, Adolfo Albán. (2008). “Arte y espacio público: ¿Un encuentro posible?”. En *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 2(2). Pp. 104-111. ISSN: 2011-3757. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021515011>

Alegret, Mauro Alejandro. (2016). “La Creación Colectiva en el teatro de Córdoba”. En *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (24). Pp 110-128. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n24.3147>

Aliani, Maria Eugenia. (2015). “La dimensión comunicacional del teatro comunitario. A propósito de una experiencia regional”. Tesis de grado. Licenciatura en Comunicación Social. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Universidad Nacional del Comahue. General Roca, Río Negro.

Andrade Salazar, José Alonso. (2011) “La intervención grupal: Una lectura de los conceptos de Enrique Pichón Riviere: Artículo de reflexión investigativa”. En *Revista Electrónica de Psicología Iztacala* (REPI). Año 23. No.4. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp 194-228.

Martín Barbero, Jesús (1982). “Apuntes para una Historia de las Matrices Culturales de la Massmediación”. En: Primer Foro Internacional de la Comunicación Social: Comunicación y Poder. Lima.

Capasso, Verónica. (2020). “Aproximaciones desde las ciencias sociales al vínculo entre arte y afecto: Chantal Mouffe y Pablo Vila”. En *RBSE. Revista brasileira de sociologia da emoção*, 19 (55). Pp 161-172. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11842/pr.11842.pdf

Capasso, Verónica. (2011). “Apropiaciones y reapropiaciones del espacio de la ciudad. Un análisis de intervenciones artístico-políticas contemporáneas en la transformación del imaginario sobre lo público”. Revista *Question/Cuestión*, vol.1 N°32. Universidad Nacional de La Plata. Argentina. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1284>

Crespo Blanco, Cristina Martín y Salamanca Castro, Ana Belén. (2007) “El muestreo en la investigación cualitativa”. En *Nure Investigación*, N° 27.

De Certeau, Michel. (2000) “Capítulo 3 Valerse de usos y prácticas. Primera parte una cultura muy ordinaria”. En *La invención de lo cotidiano. 1 Artes del Hacer*. México. Ediciones Cultura Libre. Pp 35-45.

Del Mármol, Mariana. (2020). “Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense”. En *Cuadernos De Antropología Social*. En prensa.

Del Mármol, Mariana. (2018). “Hacer de la necesidad virtud: ser teatrista independiente como modelo de legitimación”. En *Revista Tempos E Espaços Em Educação*, 11(24). Pp 99-110. Disponible en: <https://doi.org/10.20952/revtee.v11i24.7674>

- Desjardins, Pamela. (2012). "El Artista como Gestor y la Gestión como Discurso Artístico. Plataformas, iniciativas y redes de autogestión colectiva en el arte contemporáneo". Universidad Nacional de Tucumán. En *ARSI Arte y sociedad*, revista de investigación.
- Fukelman, María. (2016) "Aportes para la historia del teatro independiente de Buenos Aires". En *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, N° 16. Pp 105-129. Buenos Aires.
- Galafassi, Guido Pascual y Ferrar Florencia. (2019). *Disputas, hegemonía y subjetividad* "De hegemonías y procesos culturales: la dimensión política de lo comunicacional" por Diana Solana y Marcelo Loaiza. Extramuros Ediciones. Pp 181-194
- Gómez Aguilera, Fernando. (2004). "Arte, ciudadanía y espacio." Fundación César Manrique. En *Arte público: memoria y ciudadanía* N° 5.
- González, María Laura. (2013). "Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad". En *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 727-741, set./dez.
- Grimson, Alejandro y Caggiano, Sergio (2010). "Respuestas a cuestionario: posiciones y situaciones". En Richard, Nelly, M.A (ed.). En *Entorno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: Acris Editorial (Universidad de Artes y Ciencias Sociales). CLACSO. Pp 17-31.
- Guber, Rosana. (2001). "Entrevista no directiva. Cap.4, en: La etnografía. Método, campo y reflexividad". Ed. Norma. Bogotá.
- Gusman Romero, Anvy. (2009). "El arte toma las calles. Resignificación del espacio urbano y prácticas artísticas de resistencia." V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Infantino, Julieta (2019). "Sentidos de la potencialidad crítica, política y transformadora de las artes". En *Cuadernos de Arte e Antropología*, Vol. 9, n° 1/2020, pp. 12-28.
- Kunst, Bojana. (2015). "Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad". En Rozas, Ixiar y Pujol Quim (Eds.). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (pp. 151-172). Barcelona: Mercat de les flors; Institut del Teatre; Polígrafa. Disponible en: <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1150>
- Marradi, Alberto, Archenti, Nélica y Piovani, Juan Ignacio. (2007). "Capítulo 12, La entrevista en profundidad". En *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé. Pp 215-221.
- Mellino, Miguel y Hall, Stuart. (2011). "La cultura y el poder: conversaciones sobre los cultural studies". Buenos Aires- Madrid: Amorrortu editores.
- Méndez Rubio, Antonio. (2012). "Comunicación, prácticas culturales y subalternidad". En *Entrevista Perspectivas de la comunicación*, Vol. 5, N° 1.

Mendizabal, Nora en Vasilachis de Gialdino, Irene. (2006). “Capítulo 2, Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa”. En *Estrategias de Investigación Cualitativa*. Barcelona: Gedisa. Pp 65-105

Portocarrero, Gonzalo y Vich, Victor (2010). “Respuestas a cuestionario: posiciones y situaciones”. En Richard, Nelly, M.A (ed.). *Entorno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: Acris Editorial (Universidad de Artes y Ciencias Sociales). CLACSO. Pp 31-37.

Quiña, Guillermo. (2013). “Hegemonía y desconocimiento de las clases sociales: La producción musical independiente en la ciudad de Buenos Aires”. En *Revista Trabajo y Sociedad*, Santiago del Estero. Pp 279-294.

Quiñones, Gabriela. (2018) “El teatro independiente como resistencia cultural”. Tesis de grado. Licenciatura en Comunicación Social. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Universidad Nacional del Comahue. General Roca, Río Negro

Rodríguez, María Graciela. (2009). “Sociedad, cultura y poder: la versión de Michel de Certeau”. En *Papeles de trabajo*. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. Año 2, N° 5. Buenos Aires.

Rodríguez, María Graciela. (2019). “No importa lo que yo diga”: Desigualdad, ciudadanía y democracia en la sociedad mediatizada de la Argentina. En *Intexto*, N° 47. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201947.185-207>.

Rowan, Jaron. (2010). “Capítulo 2 Las industrias creativas y el emprendedor cultural”. En *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños

Vázquez, Cecilia. (2008). “Arte y protesta: notas sobre prácticas estéticas de oposición”. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (ed.) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós. Pp 165-188.

Verzero, Lorena. (2013). “Capítulo 2 Respuestas desde la izquierda: ética, estética y política”. En *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos. Pp 69-132.

Anexos

GUÍA DE ENTREVISTAS

Observaciones y recomendaciones generales

El tipo de entrevista propuesta para la presente investigación es semiestructurada, por lo que se plantean preguntas disparadoras para abordar los diferentes objetivos de interés para el trabajo. Dichas preguntas estarán organizadas en 4 ejes específicos, el orden y/o formulación de los últimos 3 ejes pueden ser manejados con flexibilidad de acuerdo a la dirección que tome la conversación. Se buscará priorizar las propias palabras y expresiones de lxs entrevistadxs a través de un diálogo lo más fluido posible, teniendo una escucha atenta por parte del entrevistador y evitando la dinámica de pregunta- respuesta más estructurada. Se apuntará a lograr un equilibrio entre la libertad de la palabra de lxs entrevistadxs y la orientación necesaria de la entrevista para que no se desvirtúe su sentido.

La duración total de la entrevista (pautada previamente con les entrevistadxs) se calcula en una hora y media o dos.

Cómo mencionamos, esta guía contiene cuatro partes. A continuación, presentamos y comentamos lo que se busca en cada una de ellas:

Parte 1: Presentación y vínculo con el teatro

Duración estimada: 20 a 30 minutos.

En este primer momento se buscará comenzar a conocer a lxs entrevistadxs, su recorrido artístico y su visión acerca del teatro. Para ello se le pedirá una presentación general de su persona y de su actividad artística, la apertura de esta parte nos permitirá observar cómo se define a sí mismx y al teatro que hace. Se respetará la propia palabra del entrevistadx, por lo que sí expresa por ejemplo que hace “teatro alternativo” se utilizará el término alternativo durante toda la entrevista para respetar una coherencia. En este momento es posible que empiecen a aparecer cuestiones vinculadas a los otros ejes restantes.

Parte 2: Intervención del espacio público

Duración estimada: 20 a 30 minutos.

El objetivo de este momento es indagar sobre la intervención del espacio público desde el teatro independiente a partir de experiencias propias o, en su defecto, de la opinión al

respecto. Se buscará conocer el interés de ocupar este espacio, que significado le otorgan, experiencias previas, por qué se tomaron estas decisiones, etc.

Parte 3: Modos de trabajo grupal

Duración estimada: 20 a 30 minutos.

En este bloque se buscará conocer los modos de trabajo grupal a partir de las experiencias de lxs entrevistadxs. En una primera instancia y de manera general se partirá con interrogantes direccionados a cual es la importancia de al grupalidad, cómo funciona, cuáles son sus dinámicas, cómo se ayudan, si se asocian, forman redes, etc; y como segunda instancia los interrogantes se centrarán en el trabajo en grupo vinculado a la creación de una obra/intervención.

Parte 4: Dinámicas autogestivas

Duración estimada: 20 a 30 minutos

En esta parte se buscará indagar en cómo se sustenta económicamente la actividad, qué estrategias desarrollan y cómo les funciona, si apuestan intencionalmente a una dinámica autogestiva y cuál es su valor o intención en esta decisión, etc. En este momento también se hará foco en cuáles factores de la autogestión consideran positivos y cuáles negativos.

Guión

Presentación de la entrevistadora

Agradecer por el tiempo.

La idea de esta entrevista es **conversar** sobre tu experiencia pre pandemia haciendo teatro acá en Fiske Menuco a partir de los **ejes** que te comente cuando te hice la invitación a esta entrevista. Te recuerdo que estos son: el trabajo en grupo, la intervención en el espacio público y la autogestión. Buscamos tener una charla distendida en la que me puedas contar tus experiencias y opiniones. No hay respuestas correctas o incorrectas, es un intercambio basado en tu trayectoria.

Por otro lado quisiera recordarte que esta **entrevista va a ser grabada**, si bien Zoom va a grabar el audio y la imagen quiero que sepas que el video será eliminado y que sólo se usará el audio que luego será desgrabado. Además esta entrevista es de total anonimato, es decir, que tus respuestas no van a quedar asociadas a tu nombre. Estas entrevistas que estoy realizando van a ser mi insumo para analizar, recuperar fragmentos que vayan de acuerdo a lo que estuve leyendo de teoría.

La entrevista tiene un tiempo estipulado de una **hora y media o dos** como mucho. Necesitaría que dentro de lo posible podamos charlar sin muchas interrupciones del entorno.

Antes de comenzar me gustaría preguntarte ¿con qué **pronombre** te sentís identificadx?

¿Hay alguna **duda** que tengas sobre lo que dije hasta ahora?

Bueno ahora sí, voy a **poner a grabar**. Seguramente te aparezca un cartelito que tengas que aceptar a modo de consentimiento.

PONER A GRABAR

Parte 1: Presentación y vínculo con el teatro

La entrevista está organizada en 4 partes y la primera tiene que ver con una presentación general tuya y conocer tu vínculo con el teatro....

Preguntas disparadoras para comenzar:

- ¿Cómo te presentarías a vos mismx?
- ¿Cuál es tu relación con el teatro?
- ¿Cuándo surge? //¿Me podrías comentar brevemente tu recorrido por el teatro?
- ¿Cómo caracterizarías el teatro que haces/hacías?
- ¿Por qué lo consideras independiente/alternativo?
- ¿Es alternativo/independiente/otra palabra con respecto a qué? ¿Ante qué se opone este tipo de teatro que mencionas/haces?
- ¿Por qué elegís hacer teatro?

Bueno/Bien, algo que voy a hacer a lo largo de esta charla/entrevista es una breve síntesis/recapitulación al terminar cada parte. Esto es para destacar los puntos más importantes o interesantes que hablamos en cada eje y para que también si mal interpreto algo me puedas corregir o agregar lo que quieras.

Momento de profundizar, retornando las cuestiones que se percibieron interesantes de

este módulo y se fueron anotando.

*** CONTROLAR TIEMPO: DEBERÍAN IR 20/30 MINUTOS ***

Frases para las síntesis

- En esta parte charlamos sobre..
- Empezamos hablando de...
- Entonces me gustaría repasar toda esta presentación/momento comenzando con...
- Con respecto a/ En cuanto a.... dijiste que/mencionaste que...
- Entre lo que charlamos hasta ahora me gustaría resaltar/distinguir/destacar que....
- Bueno en esta segunda/tercera/cuarta parte hablamos de//me contaste sobre..
- Comentaste tal cosa y tal otra... otra cuestión a destacar/señalar es que..

Parte 2: Intervención en el espacio público

Ahora me gustaría preguntarte si has tenido algún proyecto teatral que se haya desarrollado en el espacio público... Obras/intervenciones/performance..

- De ser así ¿cómo fueron esas experiencias?
- ¿Cómo se eligió ocupar ese espacio?
- ¿Sentís que tuvo algún efecto en lxs espectadorxs? ¿Cuáles? ¿Tuviste alguna devolución del público?
- ¿La intervención tuvo alguna consideración específica dada por el espacio al momento de organizar/pensar/poner en escena?

De no haber participado de ninguna intervención teatral en el espacio público ¿qué pensas sobre ellas?

- ¿Cuáles consideras son sus pros y contras? ¿Qué balance podés hacer de dicha experiencia hoy?

Momento de profundizar, retornando a cuestiones que se percibieron interesantes de

este módulo y se fueron anotando

*** CONTROLAR TIEMPO: DEBERÍAN IR 40/60 MINUTOS ***

Parte 3: Modos de trabajo grupal

En este momento me gustaría que nos focalicemos más en los modos de organización y trabajo del teatro, particularmente de la dinámica grupal.

- ¿Consideras que puede haber teatro sin trabajo en grupo?
- ¿Qué importancia tiene el trabajo con el otrx en el teatro para vos?

- En tus experiencias ¿existieron roles y tareas marcadas y rígidas? ¿Cómo consideras que funcionaron? Por otro lado, ¿has tenido experiencias que tiendan más a una horizontalidad en los roles y tareas? ¿Cómo resultó?
- Hay un autor, Mauro Alejandro Alegret, que habla de la creación colectiva como un modelo de producción teatral que, en pocas palabras, prioriza el lazo humano por sobre la técnica y promueve la horizontalidad ¿Qué opinión tenés al respecto?
- ¿Cuál es el papel de los lazos afectivos/redes si los hay?

Momento de profundizar, retornando a cuestiones que se percibieron interesantes de este módulo y se fueron anotando.

*** CONTROLAR TIEMPO: DEBERÍAN IR 60/90 MINUTOS ***

Parte 4: Dinámicas autogestivas

Ya llegamos al último eje a tratar. Me gustaría que charlemos ahora sobre las dinámicas autogestivas que pueden en ocasiones estar en la actividad independiente.

- ¿En qué consiste la autogestión para vos? //¿Qué es la autogestión para vos?
- ¿Podrías contarme ejemplos concretos de cómo se sustentaron los proyectos teatrales en los cuales formaste parte?
- ¿La actividad teatral es tu principal ingreso? De no ser así ¿cuáles son?
- Si nos corremos del fin de lucro y hablamos de ganancias pero no monetarias ¿cuales son para vos las ganancias que tiene el TI?
- ¿Cuál es tu intención/motivación para hacer teatro(pese a las condiciones)?

La última pregunta que me gustaría hacerte es si ¿Pensas al teatro como un espacio de resistencia? ¿por qué?

Momento de profundizar, retornando a cuestiones que se percibieron interesantes de este módulo y se fueron anotando.

*** CONTROLAR TIEMPO: DEBERÍAN IR 80/120 MINUTOS ***

Cierre:

(Revisar la guía para que no falte ninguna pregunta, preguntar si algo no quedó claro de mis anotaciones)

Bueno, esto sería todo. ¿Tenes algún comentario que quieras hacer o algo en lo que quieras profundizar de lo que charlamos? ¿Alguna duda?

Emilia Segovia Melo

*Teatro Independiente en clave de resistencia:
un análisis de las prácticas artísticas en Fiske Menuco*

Lo último que me gustaría pedirte es que pienses en alguna persona que sentís que querría hacer esta entrevista. El único requisito excluyente es que haya participado de proyectos teatrales de carácter independiente en Fiske Menuco en los últimos años. Podes decirme ahora o después por mensaje.

Opcional: ¿Cómo te sentiste durante la entrevista? También si tenes algún comentario o devolución para hacerme me sirve un montón.

Agradecer por el tiempo dedicado a la entrevista.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1. MANUELA

Parte 1: Presentación y relación con el teatro

- *¿Cómo te presentarías a vos misma?*

En una oración, lo más sintético... ahora en este tiempo en el que había que mandar muchos CVs...lo más sintético para reunir todo es artista escénica. Es un poco más amplio que actriz porque hago cosas con el movimiento... me ha tocado por unas cosas u otras a veces personajes más contruidos desde las acciones y los movimientos y eso amplía más la mirada de ser solo actriz. "Intérprete" también es raro porque se da a entender que uno interpreta lo que otro dice, en cambio, artista escénica te da esa cuestión de creadora. Después un montón de cosas entran ahí porque soy actriz pero también dirijo, escribo, es como que soy atrevida digamos hago un poco de todo.

- *¿Cómo es tu relación con el teatro? ¿Cuándo surge?*

Yo lo situó un poco desde que empecé a estudiar porque en realidad yo antes había hecho talleres, me había metido en un taller municipal de teatro que en ese momento los daba Marité y creaba una manera de acceder al quehacer teatral de un modo público ¿no? Vos ibas, te anotabas y ya estabas adentro. Ahí fue un poco que lo conocí pero fui muy pocas veces. Después me agarro más la loca de quiero probar, me anoto al IUPA y ya fue. Ahí ya empecé con todo, empecé a estudiar y en paralelo empecé con los seminarios, talleres que había me anotaba... Ahí sí empecé los talleres municipales con Marité con más constancia y ya me metí. Capaz que lo que ocurre antes es que hay conexiones, como llamamientos por ejemplo: haber visto teatro. No todes tienen la posibilidad, yo la tuve de chica cuando mi abuela me llevó a ver una obra de Lucía en su sala y entonces ahí fue el primer impacto de "esto es teatro". Después en el secundario con profes que también se comprometen y sacan a los estudiantes de la institución y te llevan a un teatro, que no es lo mismo que llevar el teatro a la escuela ...ya ahí conocer cómo es un teatro.. ya eso genera una llamita. Me acuerdo de una profe de literatura que nos llevó a El Biombo y ahí vi actuar a Marité y por eso después vi que daba los talleres... fue medio así desde que se encendió la llamita de llamar la atención de qué era el teatro. Y una vez que empecé a estudiar fue más dedicado pero creo que primero es haber tenido la posibilidad de ver y conocer de qué se trataba el teatro, haber visto una obra, empieza un poco desde ahí.

Cuando empecé a estudiar me pasó que descubrí que era mi lugar. Siento que cuando una encuentra lo que le gusta, ahí te sentís que podés ser... con todo lo que significa poder ser ¿no? En un montón de lugares estamos como que el cuerpo se siente incómodo, como que pasa desapercibido. Cuando actuaba, cuando empezábamos a improvisar sentía que estaba siendo...aparecía algo ahí de estar íntegro y completo, se borraban todas las barreras esas. Es una sensación de libertad plena, esa es la sensación de estar en escena.. que es muy difícil lograr esa sensación en la vida.. ahí como que aparece una especie de droga que decís: “que más queremos que esta sensación de libertad en el mayor tiempo posible de nuestra vida”.

Bueno ahí empezamos con los talleres, trabajamos mucho en la calle con Marité teatro callejero. Ahí hay algo muy loco y es que empieza la interacción con el público real. Vos cuando estás estudiando haces trabajos pero muy internos.. tenés un final de actuación y te ven tus compañeros y tus profes, no es un público real. Entonces vivenciar ahí la conexión con el público te termina de cerrar, es esto. Lo otro es medio.. falso, estás dentro de una institución.. bah capaz que es medio fuerte lo falso pero bueno estás en ese marco (de formación) .. después el teatro ocurre afuera. Después siento que eso me mantuvo, estar en paralelo con la actividad porque sino en las instituciones, para mi particularmente, me fagocita. En paralelo anotarme en los talleres, seminarios y todo lo que había fue lo que me mantuvo e hizo que termine la carrera medio de toque. Gracias a eso y a ir a la par con el grupo, le fuimos metiendo y sabíamos que en realidad hacer teatro era la posta.

Recuerdo entonces eso, me marcó empezar con teatro callejero. hicimos Clown, máscaras... También hice una intervención cuando ya estaba el tema del Fracking, siempre había una mirada ahí sobre el contexto y sobre lo que sucedía. Eso tiene que ver mucho con quién brinda el taller y con la mirada política como el posicionamiento. Eso estaba bueno porque una iba generando pensamiento crítico en el hacer.. no es entretenimiento como nos hacen creer. “Bueno el teatro es entretenimiento, para reírte un rato y que se yo o yo quiero ir y cagarme de risa un rato” no, para eso mira televisión.

-¿Y cómo caracterizarías al teatro que haces? No lo ves como entretenimiento, lo ves más ligado al contexto...

Esta bien difícil esa jaja... creo que hay distintas maneras y modos de hacer y que todos estan buenos pero que depende mucho de la situación. A mi me pasa que no puedo hacer cualquier cosa, siento una responsabilidad en cada cosas que hago, me pongo muy exigente. Siento que tener la posibilidad de hacer teatro te coloca en un lugar que estás comunicando, entonces me parece que por eso no podría hacer cualquier cosa sino siento que para mi tiene que ver con

una manera de pensar, de ver el mundo, de una manera crítica, con un pensamiento... no se si podría decir que el teatro que hago es tal, como que tiene un nombre. Sí siento que en mi caso está atravesado por una mirada ética del trabajo que no es lo mismo que moral, sino que hay una ética y un posicionamiento sobre lo que se hace. Por eso también hay un montón de cosas que no haría, por ejemplo: no me anoto en cualquier casting.. de por sí nunca participe de muchos castings.. siempre los laburos que fui los generé yo “bueno esto es un texto que tengo escrito, vamos, nos ponemos a ensayar” como probando de un modo más colectivo y horizontal que se pueda y sobre eso ir generando un pensamiento sobre la práctica. Pero yo nunca participé de eso, ni fui a un casting, ni participé en un elenco de algo... Por ejemplo, hace poco se abrió un casting para Fundación Cultural Patagonia y si bien yo necesitaba laburo y era un sueldo estable durante 4 meses me generaba mucho ruido interno. Digo “para un elenco en fundación, tiene que estar el texto muy bueno y realmente reflejar algo que quiero decir” sino la sensación sino es como actuarle a fundación. Mis mismos compas me gastan diciéndome “*bueno Manu pero necesitas laburo*” pero para eso voy a vender.. no se... vendo comida ¿me entendes?. Una está poniendo el cuerpo ahí, no es joda, para mi es una responsabilidad.

-Ahí se pone en juego la responsabilidad y la mirada ética del trabajo que decías. Vos te sentís afín a ciertas maneras de pensar y ver las cosas más críticas que se contraponen a otros modelos distintos, que tienen elenco, que hacen castings, que están asociados a instituciones... Pensando más en estos otros modelos con los que por ahí no te sentís más cómoda ¿Cómo los podríamos seguir describiendo?

Lo que pasa es que se entran en unas lógicas más de lo estatal y eso va más de la mano del patrón- empleado por así decir. Entonces es como que si vos accedes a eso sos una empleada estatal, hay una cuestión verticalista que tiene que ver con todo el funcionamiento de toda la sociedad patriarcal. Es una mirada donde el que está más arriba que vos vale más su palabra que la tuya. A mi me da la sensación que las personas que ocupan esos lugares se corresponden a esas lógicas y por ende, quien en ese caso, dirige un elenco tiene otro peso. Cuando en realidad en el trabajo autogestivo lo que tratamos de hacer son roles. No es que yo porque dirijo la obra vale más mi palabra que la de la actriz, todas nos estuvimos juntando a ensayar durante un año y medio para hacer la obra y es posible gracias a todas que estamos presentes desde cada rol haciendo lo posible.

Eso va de la mano de toda una mirada mercantilista del arte, con lógicas meritocráticas, de legitimación. Hay toda una mirada de legitimación sobre el arte que si ya tenes un nombre y

un apellido reconocido por una trayectoria de no sé qué y que te la dió no sé quién... entonces tu palabra vale y por eso sí te hacen entrevistas y apareces en el Diario Río Negro. Va todo de la mano y cuando te quieres escapar de esas lógicas tenes que encontrar otras estrategias y recursos para visibilizar tu trabajo. Sino es como que no existiese todo lo demas, lo que existe es lo que sale en el Diario Rio Negro que es Fundación Cultural y algunas que otras obras que entran en esas mismas logicas.

-¿Y por qué elegís hacer teatro bajo estos parámetros e ideas que venimos charlando? Más horizontales y más críticas...

Y... es como.. no se quien decía esto pero es como un ensayo de la vida el teatro. En realidad una aprende un montón de cosas de los vínculos humanos y del ser humano en sí, del bicho humano que somos jaja. Para mi es un poco utópico dedicarse a hacer teatro, es medio raro pero a la vez es posible. Poder hacerlo es la sensación de que bueno todo eso que nos dice el sistema que no, en realidad si se puede si nos juntamos y nos ponemos de acuerdo entre un par. Yo siento que en el teatro, en el hacer teatro, en la fuerza de lo organizativo y de que se junten personas lo tiene el teatro y un montón de otras cosas ¿no? Digo, dentro del arte es la disciplina que reúne un montón de cosas porque es necesariamente grupal. No existe un teatro no grupal, así sea un unipersonal tenes el técnico que te pone la luz... está el público... en cambio hay otras artes que pueden ser más individuales como las visuales. Entonces el teatro tiene eso, está ahí en carne viva la fuerza que tiene la organización colectiva y es como una demostración de que realmente el mundo y la civilización, la sociedad podría ser de otra manera si quisiéramos ¿viste? Si nos juntáramos un par.. sino no podríamos estrenar una obra de teatro porque para estrenar primero tenes que consensuar entre un grupo de personas, ponerse de acuerdo, se ensaya, se piensa sobre lo que se hace hasta llegar a hacer funciones y que se sume el público. Pero para todo esto hay todo un trabajo interno, vincular y grupal para que eso se de y eso yo no lo cambio por nada porque no lo he podido encontrar en otros espacios.

Después en la vida cotidiana es super individualista todo lo que hacemos. Entonces es como una perlita que yo la encontré en el teatro y que otra persona la encontrará en.. no sé.. cocinar qué se yo. Emm.. es como una creencia o como una convicción siento que está puesta ahí, hay mucha convicción.. porque si no decís “bueno, me quiero matar, todo lo que está pasando es un garrón” entonces si no depositamos esa convicción en que algo puede llegar ser un poquito mejor, en que podemos ser un poquito más humanes ¿que nos queda no? Como escuchar a esa gente que dice “no, está todo hecho mierda, no se que, exitingamosnos y muramosnos” si,

de una pero ahora estamos viviendo entonces ¿que hacemos mientras tanto? Yo también me quiero extinguir pero mientras tanto vivo, por lo menos hagamos un pequeño aporte jaja.

Totalmente. Bueno, algo que voy a hacer a lo largo de esta charla es una breve síntesis/recapitulación cuando terminamos las diferentes partes...Para recapitular esta primer parte que se propone ser una presentación y establecer un vínculo más general con el teatro podemos decir que tu acercamiento con el teatro parte desde la infancia pero como espectadora y es recién con los talleres municipales que empiezas a hacer teatro desde una manera menos implicada hasta que comienzas tu formación de lleno en IUPA. Ahí vas aprendiendo desde adentro de la institución pero también complementando con el afuera y con el grupo que te acompañó durante la cursada...En el afuera (talleres y otras actividades) encontrás una posición política y te vas nutriendo de esa vinculación con el contexto.

En cuanto al teatro que pensas y tu manera de verlo está ligado al sentimiento de responsabilidad que conlleva comprender al teatro como espacio de comunicación, a un pensamiento más crítico con un posicionamiento político, a una mirada ética, como un trabajo... Que no es la misma mirada tal vez de un teatro más estatal/institucional que tiene otras dinámicas como las que comentabas del elenco, el casting, las lógicas mercantilistas, etc.

Después con respecto a por qué elegís teatro surge mucho el privilegiar los lazos afectivos, priorizando la grupalidad y la fuerza que tiene, la convicción y como una manera de hacer la vida más vivible.

Parte 2: Intervención en el espacio público

Me gustaría que ahora pasemos a la otra parte que tiene que ver más con la intervención teatral en el espacio público. Mencionaste al arte callejero, experiencias de clown y con máscaras... podrías comentarme un poquito más ¿cómo ha sido tu recorrido en la intervención en el espacio público?

Emm habrán sido, en formato obra, como 3 obras de teatro callejero, contando esta de las máscaras (taller municipal), La Valentina y Abya Yala. Eso pensando más en teatro callejero, que es una obra que se realiza en el espacio público, es una obra, empieza y termina. Y la intervención por ahí no tiene formato de obra sino que interviene el espacio más como una irrupción, por ahí son cosas más cortitas y no tienen el desarrollo de una obra, que si bien el teatro callejero se hace en el espacio público pero se hace en una plaza a tal hora, la gente va, ve la obra termina y se va. La intervención tiene como otro tipo de operación sobre la gente

que estalla en el espacio público, no es que la convocas a ver la obra sino que vos te acercas a eso.

Hace poco por ejemplo hicimos, por el Provincial de Teatro, una intervención. Unificamos el color, el maquillaje e hicimos elementos con papel de diario e hicimos unas entrevistas a la gente que iba en el canal grande que iba desde San Juan a Maipú. Nos acercamos a la gente y le preguntamos si había visto alguna vez teatro, si conocía, si conocía cuántas salas existen en el lugar y si habían visto teatro en el espacio público... entonces como que intervenimos. La idea fue un poco tener un diagnóstico de que onda con el teatro en Fiske porque si no decimos “che cuesta llevar el público a la sala” y por ahí tenemos que ir nosotros a buscarla. Esa era una manera de tener un diagnóstico para ver qué tanto se desconoce.. por eso que te digo. Nosotras que creo que somos un poco de la misma generación pudimos vivenciar una generación piola en ese sentido, con más acceso. Hoy por hoy, mi hermanito, mi sobrina... nulo más que nada ahora con la pandemia. Se empieza a generar una rotura en el lazo social donde no tienen ese acceso al arte desde un lugar popular o público. La mayoría nos respondían eso que habían visto hace mucho o que no habían visto, por ahí algún nenito decía que si en el jardín. Entonces lo que me quedo pensando después de eso es que lo importante son esas experiencias porque te marcan en la vida, haber tenido una experiencia sensible con el arte después te queda eso resonando en el cuerpo. Entonces es importante que nos acerquemos al público para que veamos de qué manera lo podemos hacer lo más popular posible para que el día de mañana esos chiques tengan otras posibilidades porque sino no la ves. No ves que te puedes dedicar al arte, es como que eso no, porque te vas a cagar de hambre, eso es un hobby. Un hobby es entretenimiento y eso está en la tele. Ahí me di cuenta la importancia de que vayan obras a las escuelas, de que les profes saquen a les chiques con el teatro como con el arte en general.

-Hicimos la distinción entre las obras más preparadas del teatro callejero y este otro tipo de intervenciones... Me interesa saber refiriéndonos más a aquellas obras ¿cómo se eligió ocupar ese espacio?

En general lo que se intenta hacer desde el teatro callejero es ir donde está la gente. Entonces vemos que en este momento el canal grande está convocando más cantidad que el canalito que en su momento, yo de adolescente, era mucho más el canalito... bueno vamos al canal grande, donde hay más aglomeración de gente. Una vez que llegamos nos encargamos de hacer la convocatoria a quienes están ahí. Con el taller de máscaras hicimos en el canal cuando asfaltaron el camino de la parte de la Mendoza, con Abya Yala hacíamos en plazas.

Después la idea también es ver, caigamos a ver que onda en el barrio tal. No funciona por redes el teatro en calle sino que funciona así, la gente se está juntando en tal lado y hay que ir ahí.

-En estas 3 obras que mencionas ¿sentís que tuvieron efecto en los espectadores? y si tuvieron ¿cuales fueron? o devoluciones del público...

Yo creo que sí. Con los adultos pasa que al principio hay una resistencia, les cuesta. Les niños es como que enseguida ven y se acercan y eso también hace que vengan los padres. Con *Abya* que es una obra que trataba sobre la conquista del desierto, la gente se emocionaba por el tema. Se acercaban, te saludaban. Te das cuenta cuando esa ida y vuelta porque la sentís en el cuerpo porque hay gente que ni te conoce y viene a darte un abrazo, se identifican con los personajes... y eso ya me parece que es una transformación, que algo te sensibilice hoy por hoy es un montón. Por ahí mucha gente es la única o la primera experiencia que tuvo y no le salen palabras pero te lo está manifestando de ese otro modo. Estamos en una sociedad que todo el tiempo hay que poner en palabras las cosas y a veces es más eso. Te das cuenta por la mirada, por los ojos, se quedan ahí, no se quieren ir enseguida. Se genera una ceremonia que cambia el aire, el clima y entonces no se quieren ir, es algo como de protección que se genera. Ahora con las redes pasaba que nos agregaban a la página de la obra de *Abya Yala* y nos escribían por ahí. Eso está re bueno.

-En estas obras hay ciertas consideraciones y especificidades del espacio público.. de pensar cómo se va a hacer, cómo se pone en escena ¿cuales consideraciones has tenido?

Hay un entrenamiento súper particular. No porque seas actriz-actor puedes hacer teatro callejero o lo que sea en el espacio público, hay herramientas distintas que el teatro en sala. Por ejemplo el entrenamiento de la proyección del cuerpo y la voz distinto al de la sala, en la calle vos tenes que poder convocar a mucha distancia, llamar la atención. Que la gente vaya pasando por ahí y quiera quedarse. Eso se logra de muchas maneras, desde lo visual también con vestuarios producidos, máscaras, maquillaje. Pero desde el entrenamiento se trabaja eso: un buen calentamiento de la voz, mucha articulación, mucha proyección. Imaginemos que estamos para 10.000 personas. Yo no trabajé con micrófono pero hay gente que se dedica solamente al teatro callejero y tiene micrófono, nosotras hicimos todo sin. Igual también te nutre después para teatro en sala pero es distinto el código. Se trabaja también desde la proyección del cuerpo, desde líneas en el espacio mucho más proyectadas emm... es como la sensación de apertura total y pensar mucho en los frentes. Son varias cuestiones pero todo tiene que ser en función de que sea atractivo y que pueda convocar. En la sala no te pasa

porque la gente saca la entrada y te va a ver. En cambio en la calle vos tenes que generar ese interés para el que va pasando para que quiera quedarse.

-¿Qué balance podés hacer desde tus experiencias? ¿Qué ventajas y desventajas encontras en hacer teatro en ese espacio?

Es mucho mayor el desgaste pero a la vez... tiene sus cosas y sus cosas. Ambas cosas en el aspecto autogestivo son agotadoras, no romantizo lo autogestivo. La posta es que es desgastador, porque así sea en sala tenes que estar militando la venta de entradas, ir a llevar a la casa, no se que, pelearla para que vaya publico, tener para que vayan 20-30 personas. Y del mismo modo en la calle... es agotador estar en esa sintonía de intentar atraer para generar un público que pueda estar ahí permeable a ver esa experiencia artística. Pero a la vez cuando sucede es gratificante, "bueno tuvo sentido". Cuando no sucede te quieres matar porque no solo te implicó un desgaste sino que no funcionó. Volves a tu casa y te quieres dedicar a cualquier otra cosa.

Una vez nos pasó que fuimos re contentes a la plaza y resulta que no había nadie y la gente que pasaba, pasaba Dijimos no vamos a hacer porque sino sería un ensayo. Nos volvimos a casa con las cosas, no la hicimos. Te queda como esa angustia. El teatro callejero tiene eso, tenes que tener la convicción de hacerlo porque si no, no lo haces. Encima es a la gorra y 2 pesos te dejan a veces, monedas como la última vez antes de la pandemia... Claramente estamos en un nivel cultural malísimo. Aún hablando al final que es nuestro trabajo y bla bla bla igual. Si no se paran y se van, esa es otra que te pasa, vamos a pasar la gorra y se van. Lo que tiene la calle es que muchas veces lo terminamos haciendo por militancia y convicción y no lo podemos pensar como trabajo. A menos que salgas a hacer funciones a escuelas. En cambio el teatro en sala si podes pensarlo como trabajo, si te tenes que ocupar de estas cosas, de vender entradas...Pero bueno es un trabajo, terminas la función, dejás el porcentaje a la sala, repartimos y listo me voy con un mango a mi casa del trabajo que hice. La calle es muy miserable lo que te queda y si sos 4 ya está nos quedó 50 pesos a cada uno. Ese es el tema, muchas veces la gente que termina haciendo eso tiene resuelto lo económico por otro lado y entonces si lo re hago de militancia, total tengo mi sueldo y no necesito para comer. Si no es medio angustiante porque sí sí necesitaba y ese día la gorra fue muy mal ¿que onda?

-Claro. Esta sería la parte que tiene que ver más con el espacio público. Entre lo que charlamos resalto: esta distinción que hiciste entre las obras más formadas y las intervenciones más cortas y efímeras, que buscan ir a los lugares donde hay más gente, para

convocar y llamar la atención. Donde también hay especificidades como la voz, el maquillaje, los distintos frentes...

Pienso también que las intervenciones tienen, además de lo efímero, algo más claro que comunicar. La intervención tiene como otro fin, como esto que te decía: vamos a intervenir para ver si la gente vio teatro o también otra intervención que hicimos para el día del teatro rionegrino y cortamos Tucuman y San Juan. Ahí dimos visibilidad que con la pandemia no estábamos pudiendo trabajar y fuimos con carteles en lo que duraba el semáforo. Siento que las intervenciones tienen un objetivo de comunicación más puntual. Después la del agua hace poquito también exponiendo lo que está pasando con el fracking y la megaminería y ahí cortamos Tucuman y Avenida Roca. Es como que tiro una bomba jaja. Las intervenciones son más puntuales... también se me ocurren las que hacemos para el 8M.

Y después también es muy interesante lo del público, los adultos y su resistencia y la facilidad de los niños para acercarse... Las devoluciones no verbales también. Dentro del balance entre pros y contras vemos un gran desgaste pero también algo gratificante cuando el público es permeable al arte. Lo último para resaltar es esta diferencia también entre el teatro callejero hecho más por militancia y convicción y a diferencia de un trabajo en sala considerado como tal. También el espacio público no generando esa ganancia monetaria...

Parte 3: Grupalidad

-En esta tercera parte quiero que charlemos, que un poco estuvo saliendo, de la dinámica del trabajo grupal, un poco lo dijiste pero ¿qué importancia tiene para vos el trabajo con el otrx en el teatro?

Para mí es fundamental, yo lo vengo eligiendo desde que empecé también porque lo aprendí así, no es de la nada. Siempre que puedo elijo la grupalidad. Hay momentos en que una entra en crisis y dice “che bueno tanto cuesta encontrarse y yo necesito laburar”... bueno hago algo sola, que igual ya sabemos que no es sola porque invito a alguien a dirigir....

Tiene otra riqueza lo grupal, otra fuerza.. Hay algo del convivio y del intercambio que se genera en las grupalidades que hace que se potencia el hecho en sí, como que se desdibuja el ego ¿viste? y la identidad también de algún modo. Una está ahí y es una y no es una, es el personaje.. entonces cuando somos varias se da un poco esto de que se desdibujan las personalidades propias de los actores y las actrices para que se ponga en juego algo que está por encima nuestro, es como el hecho en sí.. no se si por encima sino que está alrededor nuestro... que nos envuelve que es como el hecho, la obra en sí.

Como que es tan conflictiva la grupalidad como enriquecedora. Hay una potencia que de otro modo no se lograría, se ponen en juego otro tipo de redes. Como esto que te decía yo: cuando trabajas autogestivamente tenes que poner otras estrategias y otras redes, quizás quien te hace la nota no es el diario Río Negro pero sí va a ser tu amiga que esta trabajando en una radio en el segmento de cultura, sí va a ser tu compa que se armo autogestivamente un coso de discusión en su instagram, no se... eso siento que pasa con la grupalidad que es super conflictiva pero que a la vez cuando es posible se van tejiendo esas otras redes de las que tanto hablamos desde la teoría pero que desde la práctica ¿que es? es esto. Aca hay una traba, pero seguimos estando, resistiendo justes, seguimos teniendo acuerdos en común ...como en que sí podemos acordar. Porque sino lo primero es escapar y decir “bueno listo hago algo sola” y como que no.. porque nos estamos escapando así del ser social que somos de esa manera. Siento que el teatro nos pone en aprieto en ese sentido, como que nos expone eso que somos...eso está bueno para mi. No lo romantizo para nada, hay veces que es super conflictivo y realmente te dan ganas de decir “de esta me bajo” porque es lógico, son vínculos humanos que por más que se generen todas unas cuestiones de trabajo hay veces que comienzan los choques... hay muchas cosas que se ponen en juego pero si, tener como tener determinados acuerdos en común hace que se pueda generar ese convivio.

-De eso te quería preguntar... de esos acuerdos ¿En tus experiencias existieron roles y tareas marcadas así de forma más rígida? ¿funcionaron?

Si, por ejemplo hay una diferencia que es cuando ya existe un grupo conformado. Ponele somos nosotras 3 y somos el grupo perlita no se cuanto jaja. Entonces ya hay como unos criterios en común, viste que los grupos que tienen más años tienen cierta solidez que hace que puedan tener objetivos más grandes y otros recorridos. Eso tiene su peso sobre todo para lograr más cosas a nivel estatal, por ejemplo: subsidios y un montón de cosas ...tenes un grupo más sólido de años. Todavía el sistema en el que estamos sigue avalando y legitimando el tema de la trayectoria y todo eso, entonces siempre y cuando sea desde un lugar sano y saludable esta buenísimo tener un grupo consolidado, te da otras herramientas.

Pero cuándo no sucede eso que son grupalidades más movibles, más fluctuantes funciona lo de tener acuerdos. Por ejemplo, te voy a dar el ejemplo de Revólveres: somos 6 actores y actrices ¿que hicimos? Dijimos vamos a hacer una obra para Casa Que Arde bla bla bla, somos esto, los invitamos... y dijimos bueno, tenemos una reunión ¿a que nos comprometemos? porque cada uno tiene su trabajo, no somos un grupo exclusivo sino que cada uno tiene sus otras obras, sus otras cosas. Entonces ¿qué hacemos? nos comprometemos

a una proyección que podamos cumplir como elenco dentro de esta grupalidad movible que somos. Dijimos: tantos ensayos, tantas funciones, listo, trato, lo hacemos. Funcionó perfecto, ensayamos e hicimos la cantidad de funciones. Luego de hacer esa cantidad, que era nuestro primer contrato para que funcione la cosa, nos volvemos a juntar, si siguen las ganas y salió todo bien renovamos contrato digamos.. sería un poco así.. todo entre nosotres para que realmente sea posible. Sino o te la pasas ensayando por tiempo ilimitado o se frustra el proyecto ahí y no pasa nada. Hicimos eso y funcionó perfecto, al punto de que quedamos re manija, la obra re fluyó con la gente, la gente la re disfrutaba y nosotres también entonces nos volvemos a juntar y seguimos. Empezamos a decir todos los jueves, listo, de aca en mas nadie se pone nada los jueves, ya sabemos que hay función, salen del trabajo y se vienen para acá, calentamos, etc. y en la semana nos encargamos de vender las entradas.

-Me gustaría preguntarte de esta experiencia de Revólveres un poco el proceso creativo... También te comento que retomo a un autor que se llama Mauro Alejandro Alegret que habla de la Creación Colectiva como un modelo de producción teatral (en otro contexto, Córdoba en los 70) pero es interesante porque prioriza el lazo humano por sobre la técnica, donde se promueve la horizontalidad y donde también se desdibujan varias figuras del teatro como la del director, el actor, el dramaturgo y cada uno con sus forma de hacer las cosas... entonces pensaba en el caso de Revólveres, y también si tenes en otra experiencia, ¿Cómo fue la creación? ¿Fue exclusiva de una persona o sentís que fue más colectiva?

No, fue re colectiva. Fue pensada así. Obviamente siempre en los proyectos hay por así decirlo gente que tenemos más tendencia a impulsar y otra gente que tiene más tendencia a seguirle el impulso jaja. Esto es así y en lo autogestivo se re ve. Por distintas cuestiones... por personalidad pero también por necesidad digamos...necesidad en todo sentido, vital por estar creando y también económica cuando es tu trabajo. Si bien fuimos más impulsores con Juan después que ya convocamos a les chiques, hicimos la reunión y acordamos estas cuestiones (que previamente habíamos charlado con Juan, planteamos mínimos acuerdos para que funcionen las cosas) ...Una vez que se abrió el juego se abrió.

Para lograr hacerla y estrenarla en poco tiempo había que tener una estructura o base para partir a jugar, como decir “estas son las reglas del juego, juguemos” y ahí empezamos a ensayar. Juan tenía esta idea de un personaje que recibe a sus visitas y en el medio se fue modificando en función de lo que íbamos improvisando. Entonces fue medio así, tiró la idea y sobre eso vemos.. empezamos juntas a armar la obra. Pensando no en jerarquía sino en roles, ya sabíamos que Juan iba a dirigir y nosotres íbamos a actuar pero él iba tomando de lo que

improvisamos y toda esa cuestión, no es que ya había un texto. Es esto que te digo de cuando se menciona intérprete que parece eso ¿no? que en la música pasa también... es el músico que interpreta la canción de otro. La Creación Colectiva es todo lo contrario, vamos creando juntas... hay alguien que impulsa, a veces una persona a veces dos... va modificándose de acuerdo al proyecto y ahí ya está. Se abre el tablero del juego y entramos.

-Supongo que cada uno va aportando en la improvisación pero también a lo largo del tiempo. Quiero decir, hicieron la primera función, la segunda y para la tercera ¿salió cambiar esto o modificar aquello? ¿Fue más como un proceso de construcción? ...

Sí, totalmente. Porque de hecho habíamos planteado esto de que a veces tendemos a ensayar mucho tiempo hasta que estrenamos y entonces acá la propuesta era lo contrario: ustedes ya son actores y actrices entonces pongamos la carne al asador digamos, planteemos las reglas del juego y juguemos y que se vaya creando también con el público y puliendo. Las funciones siempre van a ser distintas, pero uno después charla y va puliendo cosas, que funcionó más o menos... funcionar en el sentido del vínculo con el público.

-¿Cuáles serían esas señales con el público que te dicen que va fluyendo la obra? ¿De que se guían?

Pensando en Revólveres... funciona un poco cuando la misma gente que viene a ver va corriendo la bola. Esto de que dicen "me re divertí, quiero que venga fulano de tal". Esto de las redes que mencionaba antes se empieza a dar cuando la cosa funciona. Si a la gente realmente le da ganas de compartir eso que la paso bien con más gente, entonces el boca en boca empieza a fluir. De repente ya teníamos gente para el otro jueves y ese jueves ya para el otro y entonces sigamos agregando jueves.

Después ahí en la escena, en lo inmediato .. cuando son cosas de humor te das cuenta por la risa, escuchas y la sentís a la gente .. lo mismo cuando es algo más conmovedor...se siente en el aire que la gente está conectada con vos y cuando es en un espacio tan íntimo, como pasó con Revólveres, la vibración está más cerca, te puedes dar cuenta. A veces también el silencio, o eso cuando vos decis no escucho nada al público "no se qué onda ¿cómo la estan pasando?", a veces es que realmente es un público tímido pero que lo demuestra de otra manera, estan super enganchados pero le da vergüenza reirse o lo que sea... a veces te puedes estar comiendo el viaje pero en realidad la gente esta re enganchada. Hay gente que es un público más ...se acercan y te dicen lo que les pasó.

- Ahora saliendo un poco de Revólveres y ampliando el espectro a todas tus experiencias ¿cual es el papel de las redes y lazos afectivos en el teatro?

A mi me han pasado varias cuestiones... Me pasa que es algo particular y que no todos los compañeros lo sienten igual que yo y que es que me gusta crear y hacer desde los afectos. Es algo que vengo militando y más aún en estos tiempos. Va más allá de que ideológicamente coincidamos o no, tiene que ver con los afectos puntualmente. Siempre que me he animado a encarar proyectos fue porque estaba eso de base.

Por decirte en su momento XY con Tomás, teníamos ganas de trabajar juntos porque nos habíamos hecho muy amigos en la cursada, habíamos estado en obras juntos, entonces fue hacer una apuesta más grande. Hagamos una obra de teatro independiente juntos, a la par. Esa fue la primera apuesta grosa porque a partir de ahí ensayamos, viajamos a Regina, Juan nos dijo que sí, laburamos a la par, armamos equipo, eso... pudimos hacer funciones, tuvimos varios amigos que nos acompañaron y apoyaron, pudimos ir a festivales, circula otra cosa. Después lo mismo con Pájaras, yo no me hubiera animado a dirigir. Si bien antes con Presagio dirigí también pero era en el marco de un taller de creación, fue distinto. En cambio Pájaras es un texto que yo tenía, era ya otra la responsabilidad y me anime porque hay un lazo afectivo con las chicas sino no me hubiese animado con cualquiera. Desde ese lugar una se puede abrir y confiar porque desde el otro lado también sabes que va a haber una apertura y que vamos a crecer y aprender juntas. Y no que la otra persona te va a estar demandando desde ese rol que vos tenes que cumplir algo... que es lo que sí pasa en estas otras lógicas de mercado. Pareciera que vos tenes que responder algo porque yo te estoy pagando... una cosa así...

A mi me ha pasado eso y siento que es lo que me ha sostenido, lo mismo Revólveres. A los chicos que invitamos fue porque había unas ganas de actuar juntos, había algo afectivo, respeto sobre el trabajo y sobre el vínculo... eso para mí es fundamental.

Después tengo un montón de compañeros que no, hay gente que hace teatro independiente y la milita pero desde un lugar de hacer la obra que funcione. Y yo eso no comparto y habita en el mismo territorio que yo, y obvio que si capaz tengo la plata voy a apoyar pero son otras lógicas. Es una lógica de mercado "Yo veo que hoy por hoy funciona esta lógica porque Netflix tal y tal cosa entonces hay que hacer una obra así con tal texto y que haya tal música y hacemos una obra funcional, la mandamos, nos queda el subsidio y sabemos que lo ganamos y que entramos en festivales porque funciona".

-Esas lógicas/experiencias también habitan en el TI y me parece interesante para pensar su heterogeneidad y que existen grises y que la lógica del mercado se filtra

Si, mi sensación es esta: estamos en un momento en que hay mucho discurso vacío. Hablamos de redes y comunidad pero después en la práctica como que es medio estratégico usar el discurso, en la práctica funciona más por intereses. Yo te llamo a vos porque de vos me interesa tal cosa y una vez que ya tengo eso chau. Eso no es red, eso no es comunidad. La comunidad trabaja desde un lugar desinteresado, desde un lugar donde realmente queremos generar redes para hacernos más fuertes, donde hay intercambio, donde hay flujos de otra índole.

-¿Por qué pensas que se utilizan estos discursos vacíos de redes y comunidad?

A mi me parece que es también una estrategia de este sistema. Es lo mismo que pasa con el feminismo: Vemos que está la ola y nos ponemos el pañuelo verde y que se yo... es una manera también de vender. Y en realidad en la práctica es todo lo contrario... es perverso.. Cuando se hace conscientemente es perverso cuando es inconsciente y la persona no se da cuenta bueno es otra cosa, hay ingenuidad y otra cosa. Cuando se es consciente es perverso porque vos decis yo se que si aca digo que “estoy haciendo una obra feminista va a venir... voy a poder...” siento que va por ahí, por un interés más fagocitante, una cosa para vender, te vendo esto para que creas que yo.. y estar en determinados lugares ¿viste? al final esa gente es la que termina estando en lugares de poder, tomando decisiones, y es gente muy tóxica, muy manipuladora. Yo siento que hay que estar doblemente atenta, hay veces que te invitan a cosas y terminas poniendo el cuerpo, confiando y resulta que te das cuenta que era una estrategia política para otra cosa, que generalmente era para fines individuales.

-Si si. Con esto cerramos la parte que tiene que ver con las grupalidades. Hablamos que la colectividad y la grupalidad es fundamental en el teatro, que tiene una fuerza y una riqueza muy importante. El intercambio potencia el hecho en sí, hay algo superior que los envuelve como grupo, la obra. La grupalidad también es conflictiva, hay tensiones pero también potencia redes de amistad y aguante. Estos lazos terminan siendo sostén y en tu experiencia partís de esta base para después de ahí construir. Hablamos también de los acuerdos que se hacían en el caso de Revólveres, cómo funcionaron en el proceso creativo... y después lo último que charlamos fueron estas falsas lógicas de redes y comunidad que resultan no ser tales en la práctica del teatro independiente.

Parte 4: Dinámicas autogestivas

-Para ir cerrando pasamos a esta última parte que es sobre dinámicas autogestivas. Un poco estuvimos charlando de esto pero para comenzar y no abusar de la hora... ¿Cómo definirías la autogestión? Cuando digo autogestión ¿en qué piensas?

Pienso que es una manera alternativa de generarse trabajo, desde un lugar independiente. Cuando uno se dedica al laburo autogestivo tenes una demanda de estar constantemente en movimiento porque tenes que generarte el laburo para tener tu ingreso económico.

Esto también me gusta mencionarlo porque a veces con todo lo que la pandemia parece que les artistas les hace falta plata y no es solo eso, crear para nosotres es un sostén vital y anímico. El bajón de la pandemia es eso, no estas pudiendo hacer lo que te gusta hacer, lo que te da placer y te hace bien, eso es y no el trabajo como algo explotador. Trabajo que en muchos casos, al contrario, fue un alivio la pandemia para un montón de gente porque lo ven como una tortura. En nuestro caso es un trabajo que elegimos porque hacemos lo que nos da placer pero a la vez es nuestro trabajo. Romper ese mito que lo hacemos por amor al arte. Sí también, amamos lo que hacemos pero no lo hacemos por amor al arte, es nuestro trabajo.

La autogestión tiene esa demanda constante que a veces en un momento es desgastante. Yo me encuentro muchas veces en un ritmo que quizás no elegiría a priori pero bueno me tengo que hacer cargo de lo que elegí. A veces tengo que estar como en 3 obras, en otra hago las luces, en otra dirigí, en otra actuó, también hago lo del libro, escribo una dramaturgia... esa exigencia... lógicamente elegir esa vía para poder llegar a la canasta básica para poder llegar al nivel de vida. Para poder llegar a eso tenes que estar ocupando varios frentes porque solo con una obra no podes. A veces una es manija y podes hacer eso pero otras veces me pasa que dan ganas de poder no hacer nada unos días y a veces no podes. Pero obviamente no se compara ni ahí con el laburo explotante que termina siendo el laburo estatal... bah no sé... ahí entra el tema de la autoexplotación que también puede entrar en lo autogestivo.

Lo ideal en realidad sería... bueno esto que salió mucho a la luz del trabajo precarizado en la pandemia... que existan políticas culturales que nos amparen realmente. Pero ¿qué pasa con las personas que no pueden pagar una entrada? Está bien de ese modo, vos garantizas, bueno juntas plata y te queda un mango. .. pero ¿con los que no? Ahí también tenemos esa exigencia de para quién hacemos lo que hacemos y el tema con lo popular y lo no popular, hago un poco de calle para estar con otra gente. Es como que todo el peso recae sobre nosotres cuando en realidad el Estado debería estar presente con políticas que nos garanticen laburo... por decirte que nos paguen funciones, acá en el municipio no existe. Una vez conseguimos caché para una feria Semilla que nos pagaron una función de teatro callejero pero son las perdidas.

En realidad si el estado estuviese presente debería garantizar que el arte sea democrático, popular y que le llegue a todos, eso sería el ideal.

Lo positivo que si tenemos en el teatro y que no pasa en otras disciplinas artísticas es que tenemos un Instituto Nacional del Teatro hace ya varios años que nos ampara en ese sentido. Los laburantes independientes lo que podemos gestionar es: subsidios de producción de obras, para giras.. después obvio entras en ese papel burocrático que tenes que rendir y todo lo demás. Por lo menos tenemos ese organismo que en otras disciplinas no existe por ejemplo en la danza. Eso está avanzado más en el teatro que tiene que ver con esto que hablamos antes que tiene que ver con esta fuerza de lo colectivo que fue pujando para que exista el INT, consejos provinciales... Lo del instituto es algo seguro, de hecho en pandemia fue el organismo que gestionó una política para que llegue plata a los laburantes que no lo hizo ni provincia ni municipio. Lo único que hizo provincia fue lo de las cajas de alimentos. Es un poco todo eso, lo piola es la potencia y también el garrón.

-Claro. ¿Podrías contarme algunos ejemplos más concretos de cómo se sustenta el teatro independiente? ¿Cuáles son esas estrategias más allá de la venta de entradas?

Aca en Fiske los apoyos de cada organización va de acuerdo a la personalidad jurídica, por ejemplo casa de la cultura es una sociedad civil entonces se sostiene mucho desde las cuotas de los socios y socias, además fue el único lugar apoyado por el municipio acá. En el caso de El Biombo, que es una compañía tiene subsidios del INT y después es mucho a pulmón. La Estación es medio particular, porque si bien tienen como un consejo de administración y el municipio garantiza los impuestos. Un montón de otros espacios han tenido que cerrar porque no han podido pagar los gastos o mudarse a espacios más chicos o nada. Volver a ensayar en las casas.. te las vas ingeniando por otro lado. A parte tenes el subsidio del INT pero no te va a durar todo el tiempo, se complica mucho.

-Hablando más de tu caso particular... ¿la actividad teatral es tu principal ingreso? de no ser así ¿por donde obtenés los ingresos mínimos para subsistir?

En mi caso, es mi principal ingreso. También hay una decisión y una apuesta ahí que a veces la sufro jaja pero la reafirmo porque es el modo que fui encontrando y que también una se va haciendo fuerte en esto porque hay gente que está con vos y que te apoya, que te va a ir a ver. Lo que pasa es que yo sí puedo decir como positivo que tengo una familia que me acompaña y hay otros casos que eso no sucede. Si bien tuve ayuda del INT sobre todo el año pasado cuando tuvimos que parar por completo en el primer tramo de la cuarentena tuve esa ayuda de los subsidios que entran tarde pero que pude generar un ahorro, el IFE, estas ayudas del INT y

después el apoyo de mis viejos. Pienso si no lo tuviera realmente si es terrible la situación de los artistas independientes porque quien no tiene eso no tendría para pagar la comida.. ni hablar si tenes que pagar alquiler como es mi caso.. te quieres matar porque se te va la mitad al alquiler.

Lo que pasa es que yo tampoco tengo ambiciones en esto del estilo de vida, yo priorizo mi tranquilidad y mi paz mental y poder lo más que pueda sostener esta convicción de hacer desde lo placentero y desde este lugar. Si hago tanta cantidad de funciones, vendo tanta cantidad de libros y como para que me alcance para pagar el alquiler y comer ya esta. No tengo el peso que si veo en un montón de gente que labura 8 horas, que andan con depresión y ansiedad, que no tienen tiempo para estar con sus afectos... todo una cosa que implica estar dentro del sistema que es una explotación. Sí hay una demanda y una exigencia en lo autogestivo pero por lo menos tengo paz mental, eso no tiene precio.

- *y corriendonos de todo lo monetario, del el fin de lucro.. ¿Cuáles son las ganancias no monetarias que tiene el teatro independiente?*

Y... lo vincular en primer lugar. Me parece que es indispensable el encuentro. Hay un maestro del teatro que decía esto “ lo indispensable para que exista el teatro era alguien que actúe y alguien que mire” eso ya es teatro, la importancia del encuentro. Eso me parece indispensable y más con todo esto que está pasando qué es realmente una agujita en un pajar. También el teatro independiente genera mucho pensamiento crítico, es un reflejo de lo que somos, de lo que estamos siendo y lo que podemos ser también. Socialmente es muy potente lo que puede generar el teatro y lo que podría también, tiene un componente muy transformador. El hacerlo y vivenciar como espectador también. Sobre todo pasar por la experiencia de hacerlo porque es poder comprender que existen muchas realidades que conviven y es un poco lo que nos ciega en este contexto. La realidad es esto que veo yo y el teatro un poco lo que hace es romper con esas estructuras y que la sociedad pudiese ser más comprensiva que va de la mano de generar un pensamiento crítico.. la empatía que también se viene nombrando un montón pero ¿qué es lo empático hoy? ¿cómo yo hoy estoy siendo empática? A veces son palabras que se usan mucho pero que en el teatro se ponen en juego posta. Es mucho el aporte que hace socialmente, sobre todo desde el aspecto social y transformador. También vos podes ver esto que decía Lorca “al ver con distancia podes analizar la distancia” y ver algo ahí expuesto en teatro te hace repensar y revivir cosas y experiencias y eso es en definitiva lo que tiene que ver es con ser un poquito más humanes, mejores personas. Capaz esas mínimas experiencias hacen que al menos tu mirada cambie,

que puedas ser mas amorosa con quienes tenes al lado, un poquito más comprensiva... encontrar esas otras maneras más saludables realmente.

-La última pregunta tiene que ver con todo creo yo y tiene que ver con esto de pensar el teatro desde un lado más crítico, lo intencional, la postura y posición política... Lo que a mí me moviliza justamente para esta tesis es ver que pasa con el carácter político del teatro independiente y es a partir de ahí que se desprenden los ejes que estuvimos charlando. Con respecto a esto último del carácter político ¿te gustaría agregar algo más?

Pensaba en algo que dice Lucía siempre que es “lo principal para ser culto es conocerse a uno mismo” y siento que hay un posicionamiento político en dar cuerpo y voz a nosotres mismos y que desde ese lugar se genera lo social y transformador... Cuando una se mete con las propias sombras, miserias, monstruos y las propias alegrías... En una entrevista que me hizo Sole también le decía esto... tenemos el pensamiento super colonizado, entonces siempre va a ser más importante y va a tener más relevancia y legitimación la voz de alguien de no se donde, en el caso de nuestro país, de Buenos Aires... y bueno un poco el hacer teatro desde acá., desde este lugar, con la gente que somos, con cómo somos nosotros, con las experiencias que tenemos acá en el valle.. es como situarse ¿no? El hacer una arte situado y territorial tiene una mirada política, es hablar desde acá y desde lo que somos y desde lo que a nosotres nos constituye como ciudadanes, como seres humanes, como comunidad de aca de Fiske... Ahí en lo micropolítico hay grandes transformaciones y no en creer que yo con mi obrita voy a transformar el mundo. Pero sí por lo menos generar estas pequeñas experiencias sensibles que le puedan llegar a la mayor cantidad de gente, que pueda alegrar, conmover, sonreír.. que le pase algo en el cuerpo, con lograr eso... ahí hay una mirada política y ética del laburo. La cultura la hacemos entre todes... viste esto antes que mencionaba del mercado del arte y eso tiene que ver con una mirada elitista donde pareciera que la cultura la hacen los artistas y en realidad no... que esté el teatro en las escuelas tiene que ver con eso con democratizar, todas las voces son importantes y vale la pena escuchar y que puedan decir. Poder tener una vivencia así de ver una obra o hacer teatro te implica eso, meterse con uno y poder sacar para fuera eso que es, porque sino no están pudiendo ser en el mundo.. viste cuando sentis que acá no voy a decir esto porque tal cosay también ¿en qué momento nos preguntan en la escuela vos de donde venís? ¿De dónde sos? ¿Qué sabes hacer? Eso es como no. Somos cositos que llenamos de conocimiento ahí en la escuela. Y en realidad tenemos un montón de conocimiento y un poco desde el teatro uno intenta laburar y potenciar eso que ya somos y que podemos seguir siendo y las proyecciones que tenemos.. las oportunidades también..

porque si alguien nunca vivencia eso ¿cómo va a saber que es posible hacerlo? Como laburar del arte. Es como lo que pasa con la meritocracia, vos no sos merecedor de esto porque sos pobre.. entonces son esas pequeñas cosas que hacen que tengamos un pensamiento cada vez más colonizado y como que el arte y todo lo demás está por fuera de nosotros. Nosotros no. Eso nos han hecho creer y ahí hay una perversión y unos intereses políticos para manipularnos y un montón de cosas.. Ahí me parece que hay una re fortaleza en general. Esa autonomía y esa autoestima de que las personas puedan ser cada vez más uno, ser ellos mismos, con todo lo que son y con todas las vivencias que ya traemos.

ENTREVISTA 2. FABIANA

Parte 1: Presentación y relación con el teatro

-¿Cómo te presentarías a vos misma?

Yo soy Fabiana, soy actriz, soy profesora de teatro por experiencia y no por academia. Si soy actriz por academia también porque he estudiado en la Universidad de Cuyo, Mendoza. Soy principalmente una trabajadora artística independiente aunque trabajo para el estado pero mi labor artística... en verdad trabajo para el estado con trabajo artístico también pero soy completamente independiente en todas las búsquedas. Eso soy. Además canto en una banda hace un montón de años, casi 20. Dirijo teatro y también escribo a veces.

- Y ¿cuál es tu relación con el teatro? ¿Cuándo surge?

Muy chica, era una nena tendría 8 o 9 años. Me llevaron a unos talleres que había en Casa de la Cultura en su momento, también funcionaba el INSA ahí. Era un taller de expresión creativa del Insa, que era un taller integral del arte. Entonces ahí las distintas expresiones artísticas se prendieron en algún lado. Teníamos títeres, expresión corporal, plástica... sabía que para el lado de plástica no iba a ser porque soy poco hábil con las manos jaja ya lo era de chica.

El desarrollo del teatro en sí... yo luego de ese taller y creo que fui 2 o 3 años siempre fui muy lectora desde muy chiquita vivía dentro de la biblioteca. Bueno eso, la pulsión del arte siempre estaba presente pero no llegó a desarrollarse hasta después de los 15 años. De la mano de mi profe de Lengua. Ella hacía bastante poco que estaba en la ciudad, siempre muy pila y muy sensible con los estudiantes que tenía a cargo. Entonces nos lleva al grupo de 3er año a La Libanesa, un salón que estaba en la calle Neuquén a ver una obra que se llama "El lazarillo de tormes" en la cual actuaba el Teatro de las dos Lunas, un grupo de teatro independiente de la ciudad. Bueno, fuimos a ver la obra y yo quedé fascinada desde el minuto

O hasta el final de la obra. Fascinada con todo porque entendía que era un cruce de lenguajes artísticos, que todos los lenguajes estaban puestos ahí en la escena.. no se si lo sabía pero lo intuía.. todo ese mundo me parece fascinante. Recuerdo salir caminando con ella, con todo el grupo, pero la agarré del brazo, le cruce el brazo como comadres y le dije, la frené en Tucumán y Neuquén y le dije “yo me quiero dedicar a esto, yo quiero hacer esto en mi vida”. Eso debe haber sido un miércoles supongamos, el lunes teníamos una propuesta de teatro leído que ella había presentado y sus posibilidades le permitían darlo como taller de teatro leído. Por supuesto que yo sentí todo el tiempo que eso era para mí eso, ego más ego menos, yo sentía que era una propuesta dirigida para mí especialmente y por supuesto que fui parte de ese trabajo. Estuve medio año haciendo ese taller y ella también me derivó a Casa de la Cultura donde había talleres de teatro para adolescentes. Entonces ese año sobre fin de año empecé a ser alumna de Norma, no se si has escuchado de ella pero ha sido formadora, “el semillero” le decían a lo que ella hacía porque muchos/muchas/muches de nosotros/nosotras/nosotros fuimos parte de eso, de estudiantes en algún momento.

Yo nunca me quedé quieta con eso, me encantaba lo que hacía con Norma pero más que nada con el grupo de gente que compartía porque eran más grandes que yo. A mi me parecía re interesante eso de compartir con gente más grande. Hice un par de años con Norma en Casa de la Cultura, terminé la secundaria, mientras hacía otras formaciones por el costado. Estudiaba música, cosas de escritura, talleres de escritura. Finalmente cuando termine la secundaria me anote en el INSA, todavía era INSA no era IUPA aún, te estoy hablando del año 93 y me habían quedado materias colgadas de la secundaria. Curse primer año de la licenciatura del teatro no era profesorado todavía, curse casi un año y como me quedaba física, matemática y biología colgadas tuve que dejar para terminar bien y rendir las materias. Al año siguiente volví a cursar el primer año por completo. Y ... lo de los cruces ¿no? cósmicos... ese año que comencé primer año de nuevo nuestra profesora una actriz grosísima que había venido de Buenos Aires pero estaba muy enferma y antes de terminar el primer cuatrimestre de ese año ella tuvo que dejarnos y responder cuestiones de su salud. Entonces digo un poco la suerte también contratan como profesora suplente de esta señora a Marcela que casualmente era LA actriz que a mi me había enamorado en “El lazarillo de tormes”. Una cosa tremenda porque además fue mi profesora más zarpada, lo es aún. A mi me gustaba mucho su forma no asociada a lo más conocido que nos daban las docentes que yo tenía acá. El modo de ver el teatro que tenía el Teatro de las dos Lunas y particularmente en este caso Marcela me capturaba poderosamente. Un trabajo mucho más físico, de mucho entrenamiento

y mucha disciplina. Nosotras, digo nosotras porque éramos 2 estudiantes y un compañero que estaba de colado que hacía las materias troncales. Entonces estábamos los 3 en una precariedad institucional impresionante porque imaginate sostener una estructura de una carrera para 3 personas. Era imposible prácticamente y así y todo nosotras le poníamos mucha garra y creo que eso hizo que el espacio pudiera sostenerse hasta fin de año por lo menos y que terminamos el primer año de la carrera. Entonces eso, hice primer año en el IUPA y mientras tanto desde el año anterior me iba formando y participando de todas las propuestas y grupos que Marité iba proponiendo porque también estaba recién llegada a la ciudad..Marité había recalado en Fiske y venía con propuestas de teatro popular que a mi me volaban la peluca.. murga y clown que para mi fue el detonante de un montón de cuestiones. Mientras iba haciendo la academia iba formándome y además participando activamente.. actuando, como asistente de dirección, dirigiendo y dando clases también. Había una compañera del primer año del INSA, no se algo vió en mí y necesitaba alguien que coordinara un taller de niños de teatro en el barrio Brentana. Creo que en realidad necesitaba alguien que pudiera contener a los niños del barrio Brentana y la excusa era el teatro. Entonces empecé a trabajar con 19 años dando talleres de teatro con muy poca experiencia que me había brindado la formación no oficial con los talleres de Norma, lo que venía haciendo con Marité.. entonces no había conocido a Marcela .. asique bueno medio de zarpada y de intuición y de unir esas partes comencé a trabajar dando estos talleres. Las propuesta que traiga Marité como teatro callejero, clown... estaban mucho más ligado al juego teatral lo cual me proporcionaba a mi también herramientas para el trabajo de taller de niños que tenía. Era recontra fácil de traducir. Entonces las 2 formaciones en paralelo, las 3 formaciones en verdad porque ir a Brentana a dar clases a los niños y niñas significaba un aprendizaje y una formación en la vida civil y docente y artística.. la docencia y el arte están totalmente vinculadas con la actividad, si vos tenes poca actividad artística es difícil sostenerla como docente... por lo menos en el teatro es importante la experiencia artística para después salir al ruedo como docente.

En el 94 terminamos, rendí todas las materias pero no nos garantizaban la continuidad.. como te decía éramos 3 personas. Dio la casualidad que una muy querida amiga se iba a estudiar a Mendoza a la facultad de Arte y Diseño y a la pasada averiguó algo sobre la escuela de teatro de la facultad de Arte y vino con la noticia. “Mira la escuela de teatro tiene la carrera de intérprete dramático nacional, son 3 años y un cuatrimestre, hay que rendir una tesis al

final...” la cuestión es que entre la desazón que me producía no saber si iba a poder continuar estudiando acá dije “más sí, vamos”.

Bueno me fui a estudiar a Mendoza a la Universidad Nacional de Cuyo, al año siguiente de mi promoción se cambiaron los planes de estudio y era o profesorado o licenciatura. Mi título quedó un poco venido a menos en relación a las categorías de grado, a esta altura sería una especie de tecnicatura porque han ido evolucionado los planes de estudio, etcétera. Llegué con una carta de recomendación de Marité, me mandaba con una cartita debajo del brazo para dos compañeros amigos de ella de Mendoza, esos dos eran profesores de la facultad uno iba a ser profesor mío en primer año y el otro el último año. Yo llegué con mi cartita de presentación que decía “cuidenme la pichona” jaja era una cosa así, no era mucho más que eso. La cuestión es que apenas le presento la carta a Ernesto adoptó en su proyecto de teatro universitario. Como extensión de la Universidad de Cuyo estaba este proyecto donde se daba teatro en todas las facultades de la universidad, él era el coordinador de ese proyecto y los estudiantes, la mayoría era de años avanzadas y yo que estaba recién llegando a Mendoza a cargo de los distintos elencos. A mi me tocó coordinar el grupo de Ciencias Económicas, gente más grande que yo, que se estaba por recibir de Licenciados en economía, toda gente con otra cabeza pero re copadisimos y con un compromiso re bueno. Empecé con trabajo, no solo a estudiar sino con trabajo porque era rentable, eran 2 mangos pero me venía re bien. Después creo que le empecé a gustar como docente y comencé a coordinar otros elencos... coordinaba la facultad de: medicina, diseño gráfico y de interiores, economía y abogacía. Estudiaba y trabajaba en el mismo ámbito así que vivía dentro de la facultad. Eran años re peliagudos, estábamos con la segunda ola del menemismo, la inminencia de la privatización de la educación y entre esos la universidades públicas, yo creo que debo haber vivido dentro de la facultad 2 meses y medio o 3, tomamos la facultad y vivía ahí hasta que se derogó la ley de privatización, fue una lucha ardua... creo que todavía siento los escalones que usaba de almohada en la espalda jaja.

-Me parece interesante este doble camino paralelo, este doble camino de trabajo y experiencia que no es solo el aula sino que te ibas nutriendo de todas las oportunidades que fueron apareciendo... Me gustaría preguntarte ahora ¿cómo caracterizarías el teatro que hacés ahora?

¡Qué difícil! No estudié, no se jaja.. A mi me gusta mucho el teatro de investigación, cada proyecto teatral es una oportunidad de abrir mundos, de meterme en muchos mundos. Me interesa que sea un teatro de mucha búsqueda y de estudio ¿no? Para el último espectáculo

que hice que es “Adentro del rojo resplandor del fuego” estuve estudiando física cuántica, haciendo entrevistas, como un trabajo de campo a gente que sabe sobre yo que sé el campeón mundial de código morse que vive acá cerca de mi casa. Así investigando los mundos donde me fui metiendo porque yo sé que cuando más vas preguntando más preguntas van surgiendo. Lo que más me interesa son las preguntas en general porque a veces, para mí, dentro del ámbito del teatro y también de la educación, uno busca la respuesta tan fácil y nos perdemos la oportunidad de descubrir muchas capas que tiene una misma cuestión. Es un teatro de mucha investigación, cualquier proyecto teatral tiene para mí esa posibilidad de leer y de abrir.. bueno ahora con el tema de los enlaces esta buenísimo... se trata de eso de abrir enlaces aunque no virtuales todo el tiempo a veces los enlaces son corpóreos también. Me gusta eso meterme en el laberinto de la construcción colectiva, no suelo trabajar con textos escritos por otros, me cuesta muchísimo el formato que otro piensa desde el texto teatral, me cuesta horrores leer teatro, no lo elijo nunca como literatura posible.

-Claro, después vamos a charlar un poquito sobre lo que tiene que ver con construcción colectiva. Me interesa que al principio te mencionaste como trabajadora artística independiente. Quería que nos focalicemos en el término independiente ¿que significa para vos? ¿independencia con respecto a que?

Que no le debo nada a nadie, todo lo que va surgiendo va surgiendo de mis mundos y los mundos de la gente que voy compartiendo creaciones. Me siento un poco border en un punto porque no sigo ni estéticas, ni discursos, ni nada hecho por otros solo como una posibilidad más de alimentar en tal caso la apreciación, el campo sensible, los campos de conocimiento diversos.. pero no voy buscando nada más que estar contenta con lo que estoy haciendo, emocionada, con la piel erizada todo el tiempo, con la cabeza activa, todo lo que se complementa y no me haga depender de la mirada de otro o de la forma de otro.

-Claro, que no te condicione en tu hacer en todo caso que te nutra...

O que me impulse, o que me muestre que por ahí no va también... muchas veces uno dice “uy no ojala que nunca haga esto” atenta a esas cuestiones. Independiente en ese sentido... Con lo único que me doy cuenta que tengo algo claro es que no puedo hacer teatro escrito por otros por ejemplo, no es que no pueda no quiero, no me sale es lo que más difícil.. la dependencia en la autoría de otro sujeto. No me pasa eso con mi director, con los directores de teatro, no me pasa eso, me pasa con el texto teatral en particular. Independiente en ese sentido entonces. Además soy productora en todos los trabajos que participo, tampoco necesito depender económicamente de... bueno tampoco los hay no hay gente diciendo “ a ver quien quiere que

le pague el proyecto” jaja. Entonces es independencia en todo sentido, la libertad de elegir: qué, cómo, cuándo y con quién.. con quién es fundamental y también la independencia creativa.. no se.. eso.

-¿Y porque elegís hacer teatro?

Creo que porque no se si me van a alcanzar los años de vida para hacer todo lo que quiero hacer y el teatro es una buena posibilidad. Mira, cuando yo era chica (yo soy hija única) cuando era chiquita yo tengo memoria de cosas.. 4 o 5 años ponele... y siempre quise ser: astronauta, pintora, abogada, psicóloga, socióloga, veterinaria, cantante, periodista, escritora.. todo eso quise ser siempre y entonces creo que la única profesión que me da la oportunidad de hacer todo eso en la vida en la actuación. Uno arma el mundo, crea el universo... creo que por eso soy actriz .

-Bueno algo que voy a estar haciendo a lo largo de esta charla es una breve síntesis, una suerte de recapitulación de cada parte que vamos charlando. Entonces me gustaría repasar toda esta presentación que me has dado. Me interesa esta doble dimensión de actriz y docente de teatro y docencia que se ve a lo largo de todo lo que me contaste. Hay varias figuras, momentos que te marcan como el de la profesora de Lengua, Marcela, Marité...También esta buena y aporta la experiencia del INSA y esos comienzos acompañados de incertidumbre. Con respecto al teatro que elegis y te interesa es de investigación, de búsqueda, que te nutra y en el que hay mucho estudio tiene que ver con el por qué haces teatro porque hay muchos frentes y tenes muchos gustos. Con lo que tiene que ver con el hacer independiente destaco la libertad que mencionas en el sentido de no sentirse condicionada ni dependiente de nadie y crear desde ahí.

Pienso que yo me enganché con vos también porque justamente tiene que ver con esto. Vos estabas presentando esa ponencia en las jornadas de investigación y aunque no es mi mundo pero sí lo es porque tiene que ver con la comunicación. Entonces cuando escuche ese breve.. llegue al final de la nota .. dije “wow que bueno esto” inmediatamente paré el auto y le escribí a Omar preguntando quién estaba hablando y ahí se hizo la conexión.

Em... a mi me parece que el teatro nos permite .. no se si vivir ponee.. no es esa la palabra... transitar tantas dimensiones distintas de todas las ramas, no solamente de las ciencias sociales y las humanísticas. Por ejemplo, uno de los directores que tuve: Jose y él es físico matemático y tranquilamente... el teatro como cuestión ontológica, del hombre nos da la posibilidad de estar en todas las dimensiones. Somos el centro, el cuerpo es el instrumento, somos

instrumentistas a la vez y eso me parece alucinante. No puedo hacer otra cosa aunque haga mil cosas a la vez.

Parte 2. Intervención en el espacio público

- *Bueno para que nos se nos pase más el tiempo me gustaría pasar ahora a una parte que tiene que ver más con la intervención y las obras en el espacio público. Primero te quería preguntar si has tenido algún proyecto/experiencia que tenga que ver con este espacio y de ser así que me comentes cómo fue*

Si, varias. Como te contaba, una de mis primeras maestras fue Matité y ella llegó a la ciudad.. estamos hablando de los principios de los 90 donde el espacio público todavía yo creo era tímidamente abordado. Lo que sí había era carpa blanca, manifestación, mucha cosa muy cargada políticamente en la protesta y con ya muchas posibles o pequeñas.. no se si pequeñas yo digo pequeñas porque pienso acá en Fiske eran pequeñas pero en Córdoba, Buenos Aires, en capitales más importantes el espacio público fue recuperado mucho antes creo que lo que ocurrió aquí en la dimensión local. Si siento que fue a partir de la mano de Marité, de Oscar como músico y compañero de Marité en su momento empezamos a tomar la actividad callejera como actividad artística, política por supuesto fundamentalmente política necesariamente política pero también en búsqueda de una estética, de un lenguaje, de qué decir y de una responsabilidad importante ahí. Cuando uno copa la calle con un discurso artístico hay que ver qué dice entonces estamos muy de acuerdo los que estábamos en esos grupos por supuesto jaja estábamos muy asociados y sabíamos quién era el que nos estábamos trayendo mal. En esa época sobre todo fue mi trabajo sobre el espacio público, había mucho por lo que protestar, mucho que defender, estábamos amenazados otra vez pero desde otro lado. Esta vez no estaban las botas pero estaba la guadaña de lo privado.

-Claro me imagino porque en ese momento de la historia del país estaba a flor de piel el modelo neoliberal...

Exactamente y creo que los espacios públicos justamente ayudaron a fortalecer otras dinámicas artísticas, otras dinámicas de protesta, otras dinámicas creativas. Creo que haber participado de esos espacios también nos dejaba.. te digo vos participar del espacio público, haciendo de un presidente, una adaptación de Ubú Rey, protestando contra menem y cavallo y todos sus secuaces y todas las porquerías que nos estaban ocurriendo: Pero Esa misma cosa las ponías en la facultad, en la... la estábamos todos peleando desde distintos blancos por recuperar lo público y que no se nos fuera arrebatado nuevamente. En esos años fue más fuerte la participación de espectáculos que tuvieran que ver con la calle.

Luego vino toda mi etapa en Mendoza, ahí mi participación tiene que ver mas que nada con una militancia artística que tiene que ver con trabajar en la villa “La Favorita” de la mano de Ernesto, que es uno de los referentes del teatro popular latinoamericano que eso.. así cómo nos llevaba a trabajar a la facultad con gente que estaba esperando que llegara el profesor también nos metía en medio del bardo de la montaña, en las villas donde las casuchas que se caían que estaban en la ladera de la montaña, muy precario verdaderamente. Ahí nos llevaba a trabajar y para mi fue una de las experiencias más zarpadas porque era de supervivencia un poco, con gente que no estaba ni ahí, no tenía ni ahí asegurado nada... ni siquiera la vivienda porque se desarmaban y se caían las casa por la ladera de la montaña esto que te digo no es una imagen literaria era real que ocurrían esas cosas. Entonces creo que ligado siempre al teatro popular, a llegar a muchos lugares, la mayor cantidad posible.. eso en esa época de los veintitantos.

Después una época fundante pero que también tiene que ver con el espacio público... solo que no fue aquí. Yo vivi 4 años en España y mas alla de que me fui con el titulito bajo el brazo era una sudaca laburando en la calle como estatua viviente, cantando en los bares... y otra vez ahí la cuestión el calle fue supervivencia. Un entrenamiento tremendo también para lo que fue los inicios de los 2000 también aquí, yo me pase la crisis del 2001 en Barcelona pero etaba trabajando super precaria, no dejaba de ser una sudaca indocumentada, totalmente clandestino, muy ligada a la clandestinidad en ese punto porque no estaba permitido que trabajáramos en las calles y si te agarraba la guardia civil te deportaban, era corta la bocha. Pero como yo soy blanca y como tengo sangre europea a mi no me agarraban pero uno un poquito más morochito.. los ecuatorianos... la pasaban mal, la calle era peligrosa para ellos sin embargo única fuente de laburo... para muchos de nosotros durante mucho tiempo. Hasta que yo llegué a trabajar en una escuela de teatro en Barcelona pasaron 3 años y pico, recién después de 3 años y pico y porque me vieron trabajando en la calle me contrataron. Servía como escaparate, allá le llaman bolo, como changuitas teatrales o musicales. Era: estoy haciendo estatua acá y “eey ¿quieres participar como estatua en el cumpleaños de mi hijo?” Dale. Entonces salías de la calle y te metías en una casa, hacías lo mismo y te pagaban un fijo y con eso podías pagar la habitación era de mucha precariedad pero alucinante a la vez. No sé si he armado y desarmado escenografía tan rápido como cuando trabajaba en la calle y veía que venía la guardia civil, era así. Era muy tremendo y eran otras épocas.

-Volviendo un poco a las experiencias acá en Fiske con Marité ... Me gustaría saber ¿cómo se elegía el espacio? o ¿porque se elegía tal espacio y no otro? ¿Cómo fue ese proceso?

Medio que íbamos trabajando donde íbamos pudiendo. Si la muni nos habilitaba trabajar en la plaza de las 500 viviendas nos metemos y ensayamos ahí. En una época ensayabamos.. de hecho la murga se llamaba corta canal porque estábamos al lado del canal grande. Ahora es un paseo divino entre la Avenida Roca y Canal Grande, yo te estoy diciendo cuando tenía 19 años, mucho tiempo atrás. Era un yuyerío , era cualquier cosa, estaba feo. Entonces fuimos desmalezamos, les actrices y actores sacamos los yuyos.. era nuestro espacios de entrenamiento y de ensayo después, a la calle. Medio que íbamos buscando los lugares donde nos podíamos ir quedando y que no nos echaban o que no habían muchas lauchas o mucha mugre jaja o sino lo limpiabamos y era una forma de transformar el espacio y de re apropiarse un ratito porque el espacio público es así, te permite cuestiones efímeras, cosas que tienen que pasar por la dinámica de la vida público y todos sus actores sociales pasando por allí. Creo que la forma de elegir los espacios tenía que ver con lo que hubiese a mano y con lo que se podía, no había una planificación demasiado exhaustiva. Tal vez si pedíamos permiso a la municipalidad para llevar adelante nuestro espectáculo en alguna plaza del centro.. pero en general era medio que íbamos lo tomamos y lo mejoraremos... eso estaba bien.

-y tanto esas experiencias de ensayo como las obras que llegaban a plazas principales del centro ¿que efectos sentis que tenían en les espectadores? ¿Había alguna devolución del público? ¿Cómo se daba esa relación?

Mira, fueron muchos años de estar guardados. La gente no estaba acostumbrada. Creo que los primeros que llegaban a los espectáculos eran amigos y familiares pero yo creo que siempre se disfrutó de esas posibilidades. Siempre contamos con público, siempre hubo gente acompañando más allá de los familiares. Me parece que era algo muy novedoso en su momento aquí. También fueron algunos años ¿no? Yo me fui unos cuantos años y me perdí un poco como siguió.. yo me fui en el 95 pero cada vez que venía en el verano me sumaba a la murga ,a cantar, a tocar , cantar, lo que fuera. Después me fui volviendo más urbana me parece, más de no estar en la calle sino buscando otras cosas pero creo que tuvieron que ver siempre con los trabajos que iba teniendo

-¿En qué año volviste para Fiske?

Definitivamente volví... bueno en finales del 98 vine y estuve un año y pico y fue el año para rendir las materias que me habían quedado, la tesis. En los comienzos de los 2000 me fui a España y volví en el 2004 y después en adelante ya me quedé acá.

-Entonces cuando te volviste en 2004 ya fueron otros los espacios para hacer teatro, lo más callejero fue con Marité antes

Si, y con Ernesto en Mendoza. Yo cuando llegué acá estaba embarazada entonces cómo ajustar todos los trabajos al mango, a buscar la supervivencia y crianza del bebé que se venía. Yo nunca dejé de hacer lo que había empezado hacer, si empecé a resguardar y a poner un poco más en jerarquía... a mi lo que me interesaba era trabajar con el estado para poder bancarle una obra social a mi hija por ejemplo , me interesaban esas cosas . Los intereses se modificaron en relación a la familia que se iba a agrandar. Empece a trabajar en escuelas, mi proyecto de trabajo lo contruí con ... y fue el primer proyecto de jornada extendida que hubo en la provincia en Río Negro, a partir del proyecto que armamos con Juan que se llamaba "Del aula al escenario" salieron los demas talleres de teatro de la provincia, fue un precedente importante. Esto fue en el año 2005.. por eso te digo que al cambiar las necesidades cambiaron los escenarios laborales. Yo igual estuve trabajando mucho años en el Teatro de La Estación muy ligado al arte popular.

-Estaba pensando en que también estos nuevos espacios de lo estatal , de las escuelas te dan otro contraste para pensar el espacio público. También nutren esa perspectiva. De lo que alcanzaste a vivenciar del teatro callejero con Marité ¿qué ventajas y qué desventajas podés resaltar?

Como desventaja y ventaja a la vez la exposición. Es algo que está buenísimo por un lado pero también está el riesgo de otras cosas. Igual nosotros ya estábamos como no se sí firmes a nivel democrático, no se si estamos firmes incluso en este momento. Sí con muchas batallas, espacios conquistados. Para mi el nivel de exposición que te genera la calle es de los más satisfactorios a la vez que de cierta tensión y cierto riesgo que está buenísimo, pero es una adrenalina interesante que te da la posibilidad de resolver. Y el saberse así ¿no? nos puede salir bien, nos puede salir mal, no se como va a salir la obra, confiamos en que va a ir bien porque estamos trabajando un montón en esto pero estamos juntos, estábamos juntos, muy juntos. Todo el tiempo éramos engranaje y mira que éramos un grupo enorme de trabajo, éramos más de 25 personas trabajando bajo la coordinación de Marité y Lidia y durante muchísimos años, después ellas siguieron cuando yo no estuve acá. Eso, la exposición y la

fuerza, la comunión entre los compañeros y compañeras y una gran posibilidad de estar ahí, de estar presente.

Otra cosa que me parece muy interesante del laburo en la calle que me encanta mucho es que uno trabaja a 360° y esa conexión o atención completamente circular.. ojos en todos lados, piernas en todos lados, piel en todos lados, orejas en todos lados, brazos en todos lados.. Me parece un entrenamiento totalmente necesario incluso para estar en una sala de teatro. La calle te lo da porque no queda otra, es bestia la calle, como docente digamos.. como maestro la calle es bestia porque es insoslayable .. estás ahí pero no estoy yo con vos acá... eso me encanta.

Después como construcciones poéticas a mi la calle me parece maravillosa, la posibilidad de poetizar me parece divino, me encanta, me gusta mucho el trabajo que nace desde el espacio.. la dramaturgia que nace desde el espacio. La calle es un escenario divino para eso, muy propiciador.

Después hay cuestiones técnicas: la mirada firme, cuestiones que tienen que ver con la voz.. Bueno en los años que viví en España uno de mis caballitos de batalla era cantar en la calle y tomaba clases de canto con una cantante lírica pero que tenía una banda de trash metal, Madison Jhonson se llamaba. Ella me entrenaba para cantar en la calle, porque como no se podía amplificar además no tenía un mango no tenía ni un micrófono no estaba dotada de equipos. Ella me entrenaba para desarrollar los resonadores y no me lastimara la garganta y que mi voz pudiera estar en toda la vía pública, se me escuchaba de cuadras lejos y a la distancia. Fue un entrenamiento entre la supervivencia, la necesidad de bancar la olla y de no lastimar el instrumento. Eso creo que también la calle te da, afinar y afinar el instrumento, el cuerpo, la voz.

-Bueno en esta segunda parte hablamos un poco de todo, más que nada la experiencia con Marité en el espacio público, la actividad callejera más política, un grupo muy grande, un contexto de neoliberalismo donde se busca defender lo público, los lugares eran medio donde podían y también re apropiandoselo, entre el público destacaste lo novedosos que significaba la calle y que siempre había convocatoria además de los familiares y amigos. Comentaste que volvías para la murga y que después en 2004 empezaste con un laburo más estatal, dedicado a la docencia y a las necesidades familiares, entonces el espacio público pasó a ser parte de otra época. Me parece interesante también lo que decías de esta exposición como ventaja y desventaja, esta sensación de satisfacción y riesgo, también el ser engranaje con el grupo.

Parte 3: Grupalidad

-Ahora me gustaría pasar a algo que tiene que ver con esto último también.. los ejes se van entremezclando... que tiene que ver con el trabajo grupal. En este sentido, ¿qué importancia tienen el trabajo con el otro en el teatro?

El teatro es con otros, no hay fundamentos que tengan teatro para uno solo. El teatro es un arte comunitario sin lugar a dudas, necesitas de otro para que esté ahí para que ocurra el hecho teatral sino es un juego dramático, un juego de representación. Si no hay un otro ahí presente no pasa nada, no pasa teatro pasa otra cosa, no teatro. Entonces eso, creo que desde todos los puntos el teatro suma gente, se necesita el convivio, el encuentro aunque una haga un unipersonal está el público...partiendo de la base de eso que hay alguien mirando siempre. La estructura básica es que hay alguien mirando siempre. Hay un director que me gusta mucho que se llama Peter Brook que tiene una definición simplísima que es: “alguien camina por un escenario vacío y otro lo mira y ya se produce una comunicación, ya hay un acto teatral”. Desde las bases del teatro hasta la construcción de los sentidos vamos a necesitar del otro; que resignifique, que interprete, que haga su propia lectura, que haga una catarsis, que se identifique o que no, la presencia de un sujeto que termina de completar lo que uno arranca/propone. Muchas veces, cuando llevas 40 funciones de un mismo espectáculo, cada vez es diferente porque la energía que se concentra o que empieza a funcionar con determinados públicos hace que el trabajo sea distinto aunque sea la misma obra. Eso también se renueva verdaderamente, no quiero parafrasear a Mirta Legrand pero bueno eso de que el público se renueva es así jaja. Pensemos que el teatro es un arte vivo, vive en el momento en que se está haciendo, después es texto, es plástica... es otra cosa pero en ese momento es vida. Esa vida se retroalimenta con lo que va pasando con el público aunque vos no tengas contacto con el público inusual, esa energía que está ahí es la que te sostiene como actor/actriz en el escenario, entonces es necesario y vital el conjunto en el teatro.

-Y pensando más en los procesos creativos, el pensar una obra.. en tus experiencias.. ¿Existieron roles y tareas marcadas? ¿cómo funcionaron en ese caso?

Bien, a mi me gusta mucho el caos pero siempre necesito ordenar algo. El caos y el orden son aspectos fundamentales dentro del teatro. En ese entramado entre el caos y el orden uno va configurando el discurso. Me parece que está buenísimo porque uno en los distintos procesos de creación tiene como una parte explorativa, en mi caso nunca me pongo plazos... por eso también digo que es independiente la actividad porque no tengo que responder al tiempo de nadie más que el de con quienes estoy compartiendo y lo que vaya surgiendo de eso, valioso y

perla dorada que es el proceso de creación.. para mi es lo más interesante del teatro ese proceso de construcción. Es importante para mi pasar por un momento de despelote total pero que cada uno sepa quién es en ese despelote y eso se da para mi naturalmente. Cada uno tiene mayores inteligencias en algunas cuestiones más que en otras, por ejemplo: si alguien me hubiera dicho “tenés que hacer la escenografía de tu obra” ahí ya tenía muchos puntos en desfavor, pero yo me encargo de componer la música y a mi me funciona eso. Creo que está bueno cuando uno lleva un tiempo trabajando con alguna gente en lo que puede focalizarse, fortalecerse, o construirse desde las fortalezas de las personas. “Yo puedo esto, voy con esto” Yo soy gestora por naturaleza bueno, yo vendo la obra. En mi grupo somos dos actrices, un actor y un (artista) plástico y ese actor es nuestro director, y las actrices además escribimos la obra, pero el plástico además es.. no se .. sabe electricidad por decirte. Vamos complementandonos en todas las tareas que hay que hacer.. pero le revienta hacer notas en la radio entonces las que somos más charletas vamos a la radio y así. Pero eso tiene que ver con la posibilidad de ser lo más libre posible para elegir y ofrecer lo mejor de uno. Porque si yo tuviera que responder a presión, a pedido de otro/a que me diga “tenías que hacer esto porque tenemos este plazo porque no se que...” yo no sé si funcionaría tan bien, para eso tengo mi trabajo en la dirección de Cultura donde me dicen lo que tengo que hacer y que se yo... En el teatro, en el grupo creo que tenemos la posibilidad de ejercer nuestra independencia y nuestra libertad así nomás sin tener que debernos nada más que el respeto y el amor por lo que hacemos, creo que son las bases mínimas para poder construir algo desde lo grupal. Respeto, amor, pasión y entrega por lo que uno hace.

Yo por ejemplo tengo 3 hijos, una vida de señora casada ponele con hijos pero todo el mundo sabe que el teatro es una parte más de esta vida, si esto no está claro no funciona nada. Eso mismo tiene que ocurrir en un grupo. Por eso también tenemos la posibilidad de elegirnos, nadie te obliga a tener que trabajar con alguien a menos que justo te contrataron para no se que y te están pagando .. En nuestros casos elegimos trabajar con las personas con las que trabajamos, eso ya es un plus fundamental. En esto se acomodan los roles de acuerdo a nuestras capacidades y necesidades.

-Esto que decis del grupo elegido a conciencia, cómo se van complementando las capacidades de cada uno tiene que ver con otra cuestión que quería hablar que es la Creación Colectiva. Yo retomo este concepto de un artículo de un autor que se llama Mauro Alejandro Alegret que habla de la CC pero en Córdoba en los 70. En definitiva plantea este modelo de producción teatral que prioriza el lazo humano, que promueve una horizontalidad,

que la creación se da como vos decís... te quería preguntar ¿qué otras cuestiones me podrías comentar acerca de esta creación colectiva en tus experiencias?

Mis últimos trabajos con textos ajenos fueron los que tuve que rendir en el último año de la facultad, año 97. La búsqueda... yo creo que no se.. me obligue a cumplir con la facultad para terminar con eso y listo no se que pero siempre la pulsión para mi fue crear con otro. Todo el universo en el que vamos a vivir un tiempo, 40 minutos, una hora y media, lo que dure el trabajo en concreto, el resultado más todo el proceso. Para mi es fundamental abrir preguntas y que esas preguntas sean las que nos lleven a construir las dramaturgias. De esa manera, cuando nos vamos preguntando y compartiendo esas posibles respuestas aparecen las asociaciones y esas asociaciones te van llevando a otros mundos, a otras disciplinas. En el teatro que nosotros hacemos, digo nosotros porque ya hace bastante venimos trabajando con “La Esther Williams”, siempre me gusta la idea de compartir los conocimientos. Si Marcela dice que con respecto a ... la física cuántica estuve leyendo un libro.. y tá vamos allá... y entonces el escenógrafo dijo “ como cuando tal hace tal cosa” y vamos allá a mirar ese mundo y entonces el director y nos dice... entonces toda la propuesta se va enriqueciendo capa por capa a partir de la mirada de todas las personas que vamos integrando el proyecto y ninguna capa queda fuera. Eso es algo que me parece algo políticamente interesante que viene también del teatro comunitario que es el concepto de la suma, una ideas mas una idea más otra idea mas otra idea. No se deja afuera a ninguna pero todas construyen una. Ese concepto me parece re fundante en el momento de producir un texto teatral o lo que se que vaya a ocurrir, también puede ser una clase. Eso me gusta, no solamente la horizontalidad porque a veces es horizontal y otras veces no. Otras veces soy yo la que conduce una mirada pero después viene Nico y cruza con otra mirada y viene Marcela y cruza con otra mirada. Me gusta mucho que nos dejemos llevar, la confianza que te genera el trabajo en grupo de dejarte llevar por ese vaivén que va construyendo la trama no solamente dramaturgica y narrativa sino la trama grupal , como sujetos también en construcción continua.

-¿Cuál sería el papel de los lazos afectivos ahí?

Para mi son la consecuencia de un laburo copado. Un lazo afectivo se da después de un buen trabajo. Yo no se.. yo me hice amiga de Marcela, te hablo de ella porque es mi compañera actual y desde hace mucho tiempo, mi gente. Primero la admire, después fue mi profe y la admiré 3 veces más pero a la vez hice otras cosas y ahí nos hicimos re amigas. Después me fui a Mendoza y después nos fuimos a España pero cada una con su historia entonces hubo un lazo afectivo pero a partir del trabajo.

Ahora que estoy grande y puedo elegir siempre voy a elegir trabajar con gente que más o menos tenga una afinidad ideológica. No podría trabajar con alguien que va a defender el neoliberalismo y sus representantes, no podría. A esta altura no negocio con algunas cosas. Capaz que cuando era mas chica me daba un poco igual una cosa que otra, o trataba de nutrirme más ampliamente o no me importaba pasar mi cuerpo por esas experiencias. En cambio ahora tengo un rechazo inmediato, no puedo trabajar con gente con la que no tengo al menos afinidad política, por lo menos. No se si esta bien o está mal pero en este momento me pasa así. No quiero tener que defender mi ideología en ningún lado. Partir de una base común en algunos puntos para poder construir algo. Incluso desde el disenso uno puede construir pero tiene que haber una base...de valoración de la vida, de los derechos, de no sé, de cosas que nos hagan estar lo mejor posible. No puedo trabajar con alguien que se cague en un trabajador...si yo tengo que trabajar con alguien que tira un papel en el piso y no le importa que después el barrendero a laburar para él ... ¿entendes? Hay un piso que para mi tiene que estar. A veces se construye ese piso trabajando...

En la grupalidad se ponen en juego.. y más cuando uno pone su alma al aire porque en el teatro uno queda encarnado por momentos. Entonces es importante la confianza que una pueda generar porque yo no puedo estar pensando en “ah seguro que me va a cagar con algo” ahí no ocurre la maravilla del teatro. No puedo avanzar con esas cosas. Tal vez también por eso es que el trabajo independiente es el modo de la elección de ahora poder elegir con quién trabajar. Por ahí cuando estaba en la universidad no tenías muchas chances de elegir, medio que te tocaba y ya, ibas construyendo. Ahora que puedo elegir, elijo jaja elijo que haya una base de valores similares para poder construir algo.

-Bueno han salido un montón de cosas. Empezamos hablando de que el teatro necesita de otro, de alguien que mire, de un público. Que el teatro es arte vivo. En cuanto a los roles y tareas mencionaste esta dinámica de caos y orden que extrañamente conviven y funcionan, estaba esta etapa de exploración y también que cada uno tiene sus cualidades/capacidades que se van complementando. Elegis adrede el grupo despues de el recorrido académico y planteas una necesidad tuya de crear con otros y desde estas bases de valores. El lazo afectivo lo describiste como consecuencias de un laburo copado y me pareció super interesante. Lo afectivo también como condición necesaria.

Parte 4: Dinámicas autogestivas

-Me gustaría ya pasar a la última parte y tiene que ver con las dinámicas autogestivas del teatro independiente. Me gustaría empezar preguntándote ¿qué es la autogestión? ¿en qué consiste para vos?

La autogestión tiene que ver con el acopio y construcción, la resignificación de herramientas para poder vivir o por lo menos acercar el bochín a lo que significaría vivir de la profesión elegida. Creo que en este momento las políticas culturales son más un parche que una promoción de la cultura, igual entiendo que la situación demanda esos parches y que la grieta es grande aún. No me quiero poner a citar mucho a Gramsci pero siento que la batalla está ahí. En esto la gente mediana, de mi edad ponele, que tenemos a las otras a las viejas amadas del teatro que nos marcaron un camino. Que era el de buscar el espacio y defenderlo pero es responsabilidad nuestra que ya tenemos el espacio generar estas herramientas para poder promover nuestro trabajo y poder vivir de nuestro trabajo lo más que se pueda. Pasa que la pata del estado es totalmente necesaria, no es que todo el tiempo tenes paga una función por el jardín de infantes o por una institución, si no está el estado presente es muy difícil llevar adelante. Sin embargo, tenemos una gran gran trayectoria en autogestión, en definir: qué vamos a hacer, con quién, con qué .. como vamos a generar ese con qué.. desde vender empanadas y ravioles los fines de semana para bancar no se que hasta transar con, trabajar con y poder con ese dinero bancar un proyecto independiente. La autogestión es uno de los regalos mas grandes, nos convierte verdaderamente en productores de lo que somos, de lo que somos profesionalmente y como personas, como colectiva, varias cuestiones asociativas. La gestión tiene que ser con otros también, es un trabajo colectivo. Insisto, para mí el teatro es en grupo.

La autogestión la podemos tomar desde distintos lugares ¿no? desde: saber que todos los días voy a tener un plato de comida en la mesa, saber que voy a bancar a mi familia con lo que hago, saber que lo que hago no se aleja mucho de lo que soy eso también tiene que ver con la autogestión porque podría estar trabajando en la fiambrería o laburando de otra cosa para bancar la papa para después poder salir a actuar. La autogestión es uno de los regalos más grandes, nos convierte verdaderamente en productores de lo que somos, de lo que somos profesionalmente y como personas, como colectiva, varias cuestiones asociativas. La gestión tiene que ser con otros también, es un trabajo colectivo. Insisto, para mí el teatro es en grupo. La autogestión la podemos tomar desde distintos lugares ¿no? desde: saber que todos los días voy a tener un plato de comida en la mesa, saber que voy a bancar a mi familia con lo que

hago, saber que lo que hago no se aleja mucho de lo que soy eso también tiene que ver con la autogestión

Hay muchas chicas y chicos que se reciben de docentes de teatro pero no han pasado por el escenario. Van a enseñar teatro y no tienen actividad artística. La autogestión también tiene que ver con eso, con poder además de sostenerme esta vida poder además hacer lo que he elegido para hacer. En ese hacer lo que he elegido para hacer están todas las ramas del mercado ¿no? cómo me vendo , qué es lo que vendo de mi, en qué voy a poner el foco. En una época yo solo daba talleres de Clown, solo estaba con eso y me iba bárbaro pero en un momento se terminó, hay que reinventarse todo el tiempo.

Yo trabajé un montón de años como profesora de expresión corporal en el IFDC de acá de General Roca y en 2018 perdí el concurso de titularización. Ganó en el cargo que yo estaba un profesor de educación física. Me ganó un título, ahí me di cuenta de lo lejos que estaba mi título de la real realidad académica y el papelucho es importante. entonces me vi otra vez en el apuro de gestionar mi vida económica, bancar mi casa, como te decía tengo 3 hijos y la salud mental porque también. Sí claro podría haberme metido a trabajar en cualquier otro lado, pero también gestionarse como sujeto vivo tiene que ver con lo autogestión y tiene que ver con las elecciones que uno hace y las posibilidades y caminos hacia donde se enfoca para que esta autogestión no te destruya como humano. Te digo, si hubiera trabajado en una fiambrería capaz que me terminaba rompiendo el corazón

Creo que la autogestión nos sirve para eso, para enfocarnos, ubicarnos no solamente en las cuestiones laborales sino también como sujetos vivientes, como sobrevivientes de este mundo tremendo y distópico a esta altura. Es LA herramienta del teatro. Siempre le digo a los estudiantes “nadie te pone un revólver en la cabeza y te dice: vas a ser artista, ahora vas a hacer artista”. Los mandatos sociales no apuntan a que uno se transforme en artista, ponele que ahora esté un poco más blando el límite, capaz que ahora estoy un poco pasada de moda con lo que digo pero entonces eso. Nadie te obliga a ser esto, hay que buscar los caminos para poder ser, esos caminos son autogestivos. Podes tener un grupo de docentes que te formen y te ayuden a ver cosas pero después de ahí.... La situación de estudiante es bastante cómoda en un punto, no lo digo en un sentido jodido, esta buenísimo porque es un momento para mirar, de diversificar lo que luego será la construcción de tu propio camino y eso también es la autogestión. Para mi es una de las herramientas mas zarpadas que te da el teatro.

-Y si nos ponemos a pensar la autogestión desde este lado más económico, de sustentarse, de necesitar la plata para substituir o bancar el mismo proyecto. ¿Qué

estrategias concretas se te ocurren dentro del teatro independiente? Mencionaste la venta de comida por ejemplo antes

Bueno yo soy directora del grupo de Teatro por la Identidad también acá, trabajo con Abuelas de Plaza de Mayo. Hemos hecho de toodo para gestionar trabajos artísticos y en esto vuelvo a lo que hablábamos antes, en sostener y fortalecer las tareas en las fortalezas de la gente que está en el grupo. Si Julio es un buen cocinero entonces ese fin de semana hacemos canelones, todos los vendemos y ese dinero va en parte va a la producción de lo que haya que hacer. Espectáculos a la gorra... armar un espectáculo nuevo para que garpe otro que estamos produciendo. En el grupo de Teatro por la Identidad estábamos armando tangram el último trabajo teatral que hicimos y para poder bancar tangram como no teníamos sostenimiento de ningún lado inventamos "Historias del viento" un espectáculo de cuentos y canciones con el que salimos laburar un montón por escuela y esa guita iba para la otra producción. Uno va a armando como pymes teatrales, pequeñas pymes en las que cada uno pone lo mejor de sí.

Con La Esther Williams no me pasó lo mismo porque los 4 que la integramos somos laburantes del estado y entonces tenemos resulta la parte económica. Lo que hemos hecho es invertir parte de nuestro sueldo en la producción del trabajo. Y también recibimos del INT un subsidio de producción en su momento que sirvió para palear cosas que ya habíamos pagado, recibimos la guita luego de haber estrenado pero bueno recuperamos un poco ahí. No mucho más... en este caso en particular tenemos la economía nuestra resuelta, si bien la actuación siempre será una parte de nuestra entrada económica no era la de sostenimiento.

-Claro, esa era otra de las preguntas ¿cómo te sustentas económicamente hoy?

En este momento trabajo en la dirección de Cultura, trabajo en el fondo editorial, soy colaboradora y doy talleres de escritura y listo. Bueno vos me hablabas de pre pandemia pero me tocó ahora en pandemia hacerme cargo del negocio familiar porque mi mamá una persona mayor se tuvo que ir a la casa, un almacén natural. Era o cerrar o era quedarnos al frente. Nos vamos complementando con mi compañero. En este momento nos sostenemos con el estado que nos paga el sueldo.

Pero.. una más .. "Historias con girasoles" por ejemplo es un espectáculo infantil que tengo con el grupo girasoles. Nació en.. mirá 2011 hace 10 años cuando a mi compañero y a mí nos quedaba en el bolsillo 16 pesos para pasar dos semanas. Teníamos un bebé de 2 años, lucía de 6 años y nos quedaban 16 pesos para terminar el mes. Entonces digo ¿cómo surgen también las cosas no? las necesidades son también las grandes preguntas entonces era eso. Piensa piensa piensa y pensé muy poco debo decir en verdad. Llegué a la escuela de mi hija a

buscarla y estaba el director y le dije “ mira tengo un espectáculo de cuentos” mentira, era mentira. Yo venía contando cuentos en mi casa pero no era un espectáculo de cuentos. “- Tengo un espectáculo de cuentos, dura 45 minutos. - ¿Para qué grado? - Todos le digo, de primero hasta séptimo grado - ¿podes venir mañana? - Si - cuanto sale? - ¿Cuánto pueden pagar los chicos? - Y 5 pesos por alumno - ¿y cuántos alumnos son? - ponele que 500” Dije listo, con esto termino de pagar el alquiler y vivo hasta fin de mes. *(Le dice a su compañero)* “Escuchame tengo una función mañana, se va a llamar historias con girasoles -Y yo que voy a hacer en eso? - Vos vas a hacer tal cosa”. Fue una cosa así, en un segundo.. Creo que fue entrenamiento de la facultad también resolver escenas. En dos segundos armé una estructura y salimos al ruedo. Así salió Girasoles, ahora lleva 10 años, obviamente se re contra modificó, creció, esta re contra trabajado, es un espectáculo que está recontra trabajado, lo hacemos con los ojos cerrados y hemos recibido reconocimientos importantes por ese laburo. Nació así. Yo no me olvido mas de esos 16 pesos. Y eso fue proliferando y creo que antes de la pandemia representaba un 50% de nuestros ingresos, trabajamos muchísimo, pienso que debemos haber hecho en estos 10 años 300 funciones aproximadamente. ¿De donde nace? De la pregunta ¿Cuál fue la pregunta? la necesidad ¿que tengo en el bolsillo? 16 pesos ¿cuanto me queda? 15 días. A laburar.

-Quería ahora corrernos un poco de las ganancias necesarias para subsistir y del fin del lucro y preguntarte ¿qué ganancias no monetarias tiene el teatro independiente para vos?

Emmm todas jaja. Porque es un grandísimo ejercicio identitario para mi el teatro independiente. Te conecta con lo más íntimo de lo que uno es, con lo que yo soy, lo que somos como grupo. Es una forma de poner en valor lo que vamos siendo que no siempre es lo mismo, tenemos como bases, pilares que a la vez se van modificando con la vida y con la realidad entonces creo que es el momento en el que mas somos lo que somos .Es el momento mas sincero, mas honesto de la vida. No nos queda otra que ser lo que somos porque hemos elegido eso que estamos haciendo, como te decía antes: nadie te manda a hacer algo, lo haces porque quieres. Y es re difícil saber lo que uno quiere, una de las cosas más difíciles. No estoy cumpliendole el sueño a nadie, estoy cumpliendo mi propio sueño de ser: enfermera, medica, veterinaria, psicologa, sociologa, etc todo eso que también soy, es. Me ayuda a ser cuando hago , cuando soy ese teatro que nadie me impone ni nada.. las reglas se construyen por sí solas, las reglas del universo que una va creando. Entonces es un momento de libertad muy grande que no se si lo puedo sentir en otros ámbitos, el teatro independiente me permite eso.

Eso es lo que más valoro del teatro independiente, poder elegir y ser en esa elección. A veces uno elige pero no puede ser tanto porque tiene compromisos con otros. En cambio acá el compromiso es con la ideología propia, con el sentir propio, obviamente que uno también se construye a partir del entorno, del contexto pero es una buena oportunidad para hacer. Eso es para mí lo más importante en cuanto a valor simbólico de la actividad teatral independiente.

-Bueno ya un poco para terminar... Lo que a mí me motiva para elegir este tema de tesis es estudiar el carácter político del teatro independiente que para mí esta desde la decisión de hacer en grupo, lo autogestivo.. quiero decir.. rondó un poco en todo lo que estuvimos charlando. En esta idea de hacer las cosas distintas, con mayor libertad, otras dinámicas diferentes a las del mercado que condicionan y que son otros modos sumamente válidos pero justamente son otras. Te quería preguntar si ¿piensas al teatro como un espacio de resistencia? y si es así ¿ante qué cosas?

Absolutamente, totalmente que sí. Creo que de resistencia incluso de uno mismo, uno no sé.. encuentra 20.000 excusas para no ensayar...pero un momento en el que las pasiones o la pasión se conjuga con el saber, con la mirada del otro y es fuego y esa pasión para mí es lo que tracciona todo lo demás por eso incluso es un espacio de resistencia incluso de mí misma. Yo podría vender mi alma al comercio, a la dirección de cultura, a la docencia pero no. Tengo el teatro llamándome acá, volvé, volvé. También las maternidades son una locura, pasar por esa instancia desde la concepción al nacimiento, la crianza.. también son momento de me fui me fui para otro lado pero el teatro me trae de vuelta. Es un espacio de resistencia porque la tristeza es demasiado pandémica, más que la pandemia misma entonces encuentro en el teatro una isla de felicidad. Es una usina para mí. En “Adentro del rojo resplandor del fuego” trabajamos en un garaje ¿viste? una casa particular y se llama para nosotros es el refugio “-Che donde estas? - Ya llegué al refugio” me contesta alguien en vez de decirme ya estoy ... y si, es un refugio, una trinchera de resistencia contra el tiempo, contra el hambre, contra el mercado, contra el dolor, sufrimiento, abandono.. todas esas cosas que nos hacen percha bueno el teatro está ahí. A veces te muestra más eso pero no importa porque uno elige estar ahí. Para mí todo lo que te dé la posibilidad de elegir...es un espacio para resistirle a todo lo demás. Que si no estuviera eso no sería posible todo lo demás, también existen la vida de las personas, los hijos, el trabajo, etc.

ENTREVISTA 3. BIANCA

Parte 1: Presentación y relación con el teatro

-¿Cómo te presentarías a vos misma?

Bueno si, soy Bianca. Soy actriz, intérprete de danza contemporánea. Ahora estoy estudiando el profesorado de danza contemporánea, además soy profesora de teatro y de nivel inicial. Actualmente en lo que estoy trabajando es en un elenco en Neuquén en el elenco de teatro de la Escuela de Bellas Artes (ESBA) desde el año pasado que entré en una audición y quedé en el elenco. En todos este tiempo digamos mi laburo así oficial ha sido la docencia y particularmente clases de teatro y después hago teatro independiente.

-¿Me podrías comentar brevemente tu recorrido por el teatro? Cuando surge, como empezas...

Si, siempre cuando me preguntan esto cuento que en realidad siento que siempre me gusto el teatro, toda mi vida pero que no... en mi infancia y en mi adolescencia no tuve la oportunidad de conocer lo que era. Soy de un pueblo muy chiquito, Los Menucos de la línea sur y antes por lo menos no había muchas actividades, solo deportes entonces las oportunidades que tenía para actuar era en escuela, siempre estaba ahí. En la secundaria se hicieron dos proyectos de obra con casting, participé de ellas y quedé, esas fueron mis experiencias.

Después me fui a Carmen de Patagones a estudiar nivel inicial y ahí vivía en Viedma, entonces dije “bueno voy a ver que talleres puedo hacer” había un montón de ofertas de cosas nuevas que no conocía y dije “quiero hacer teatro”. Me anoté, fuí un mes y la verdad es que para mi eso me cambió la vida siento. Aprendí un montón de cosas en ese poco tiempo y dije “quiero hacer esto, quiero dedicarme a esto”. Lo que me pasaba ahí era un poco inexplicable pero me daba muchísima satisfacción y no lo pude continuar por cuestiones personales. Me propuse eso: terminar mi carrera de profesora de nivel inicial y seguir estudiando teatro. Hasta ese entonces yo no conocía que acá en Fiske había una universidad de artes ni que estaban las residencias. Allá llegaba muy poca información entonces no sabía de eso. Ya estando en Viedma supe que si, un amigo se había venido a estudiar acá y entonces antes de recibirme ese mismo año pedí la beca de residencia, quedé y ahí me pude venir directamente

-Claro, primero terminaste el nivel inicial y después te viniste acá

Si, vine con la prioridad de trabajar y hacer materias. Resulta que me re enganche con la carrera, terminé haciéndola al día y haciendo todas las materias. Priorizaba cursar, iba renunciando trabajos, como tratando de acomodarme para estar. Así que entré a la carrera sin mucha experiencia de hacer mucho tiempo teatro. Siento que es mi formación más importante esa, sobre todo mi primer año. Yo digo que mi maestra es Norma que fue mi profe de primer

año de actuación, después pasaron un montón y todos me dieron pero siento que esa base fue super importante. Y ahí estando dentro de IUPA en un principio era cursar y hacer trabajos para ahí, después empecé a laburar con unos de mis profesores haciendo: asistencias técnicas, reemplazo y después empecé a estar en algunas obras con él. En tercer año de la carrera hice un unipersonal, que era la propuesta de una cátedra y se llama “La mujer judía”. En la mesa de exámenes estaban varios profesores, entre esos este profesor mío y me dijo por qué no la seguía haciendo porque le parecía que estaba buenísima. Me animé y como estaba laburando con él le pedí que me dirigiera. Hicimos La mujer judía un tiempo, no sé exactamente bien pero no llegamos a estar un año pero hicimos muchas funciones. Eso siento que fue mi primera obra, si bien participé en otras en esta sentí que fue mi debut, era un unipersonal.. era mucho más arriesgado

- *Ahí empezaste más el laburo paralelo ¿no? de estar cursando y en simultáneo con este profesor.*

Si tal cual y aprendí un montón de la parte técnica en ese momento, estar ahí me dio un montón de aprendizaje también. Eso es lo que siento que tiene el teatro, por eso yo me defino como teatrista.. a veces digo actriz porque es más fácil si no me tengo que poner a explicar. Que se yo.. puedo pensar que soy actriz en el Cine más que nada que me encanta pero en el teatro como que tenes que tener un poco de todo. Sos un poco de todo.. más en el teatro independiente no actuamos solamente también tenes que pensar en la técnica, producir, un montón de cosas. A veces hay equipos que están bien definidos, como en este caso y de ese momento aprendí mucho. Me cambió un montón la cabeza entrar a IUPA y entender un montón de cosas, el contacto con el arte me hizo entender otras cosas de la vida también, cambiar un montón de perspectivas, encontrarme a mí misma, mucho, mucho, mucho. La verdad que siento que ese primer año fue el mejor año de mi vida porque fue un cambio rotundo de todo de, formas de vivir, de pensar..

- *Y después de La Mujer Judía ¿cómo siguió el recorrido?.. más que nada en lo que vos caracterizar como teatro independiente*

Eeh después hicimos alguna obra más con él , pasaron algunas cosas que ... por las cuales siempre estamos atravesadas... No se por lo menos a mi me pasa que ahora estoy con muchos más cuidados. Siento que esos espacios se tienen que cuidar y en ese caso no estaba pasando, ¿viste? Ahí me fui del grupo y seguí laburando.. Yo me recibí al año siguiente y pensaba irme a seguir estudiando en Buenos Aires. Bueno, no me fui porque me daba miedo lo económico un poco.

Así que ahí decidí empezar algo yo, mío. Empecé con un amigo con quien me recibí también a armar una obra de una dramaturgia mía que era teatral pero se terminó transformando o fue más por la danza contemporánea. Estuvimos 3 años en ese proceso, estrenamos en 2019 Matriz. Pudimos hacer pocas funciones, solo hicimos 3 y el año pasado pandemia y ahora hay otro elenco porque una de las chicas dejó, pasaron cositas..

Por otro lado, por otro lado trabajé en una obra performática con Marína García Barros que se llama Pueden dejar lo que quieran que es una dramaturgia de Fernando Rubio, él escribe dramaturgia performática. Y empecé a laburar con los chicos de “Casa Que Arde” que armamos el elenco de “Revólveres”. Ahí si esa experiencia fue re importante porque una puede ensayar, armar una obra, hacer una función pero eso recién empieza. Cuando empiezas a hacer funciones ahí es realmente donde se va puliendo y vas logrando estar a ritmo de hacer funciones seguidas que te da otro conocimiento. Ahí hicimos muchísimas funciones, estaba re bueno, a parte era todos los jueves era tener el ritmo, crecí un montón. Ese proceso fue planteado así, fue un acuerdo de que iban a hacer pocos ensayos e íbamos a lagar. Entonces desde la primera función a la última puf crecí una banda. Estaba con Matriz, con Pueden dejar lo que quieran y Revólveres a la vez. Y después bueno otras cositas que al estar en contacto con una carrera... armando proyectos chiquitos o cosas que van surgiendo así.

También estuve en 2018 en un grupo que se llamó LACTAC (Laboratorio de teatralidades para comer chocolate). Fuimos un grupito de 6 pibas que justo una canticuenticos, Marta, había invitado a una para una jornada para contar cuentos feministas para 3J. Quería hacer cuentos y mezclarlos con una situación escénica. Ella estaba ahí laburando con nosotras, nos empezamos a juntar y a probar cosas, a jugar y entrenar y dice “che podemos proponerle a Marta hacer nosotras las escenas”. Nos re copamos, ella dijo que sí e hicimos 6 escenitas. Fue un laburo re intenso sobre todo por la temática y porque nosotras nos pusimos intensas. Fue un trabajo intenso en poco tiempo, explotó y así como explotó y nació también se desarmó. Es muy difícil trabajar en grupo. Hay que cuidar un monton un monton los mecanismos de funcionamiento para que nos cuidemos principalmente a nosotras y después es el proceso y el producto. A veces cuando se descuida lo personal y lo amoroso del proceso es un bajón porque algo empieza a perderse y quieras o no se va rompiendo. Igual hicimos 2 funciones re hermosas, trabajamos mucho lo performático también como esto de armar una estructura una carcasa e ir con eso, no mucho tiempo de ensayo también, grabamos un video y a la par había empezado con una de ellas de las pibas otro proyecto personal que se llama Acuerpamiento. Mi deseo era poder trabajar la performance, es algo que a mi me interesa y estoy estudiando

un montón. Es otro lenguaje que es muy distinto al teatro aunque a mí me tocan las de las dos como por igual. Pero aparece todo esto que vos decías como la intervención en calle, todo esto que no es pensado, no es tan diagramado ni tan ensayado sino que es algo que sucede y que está atravesado mucho por el deseo personal por cuestionar algo.. por los posicionamientos también. En Acuerpamiento yo quería trabajar los signos impuesto por la cultura a nuestras cuerpas. Entonces le dije a esta amiga que me ayude, a mí me cuesta bastante confiar en mí a veces. No me animaba a dirigir sola y entonces le pedí que fuera mi asistente de dirección para sentirme más acompañada. Trabajamos con pibas que la mayoría conocía de la Asamblea 8M y fue todo medio al mismo tiempo. Me parece que la perfo no trabaja con actores y actrices primordialmente sino con experiencias personales. Fue un trabajo re lindo pero duro re poco por lo mismo porque en el otro grupo sucedían cosas y yo ya teniendo experiencia previas me prometí a mí misma que iba a cuidar ese espacio y que no iba a dejar que nadie se sintiera incómoda. Sobre todo porque trabajamos con cuestiones muy personales, de hecho el primer encuentro fue una entrevista con preguntas específicas: con qué te identificas/qué gestos violentos crees que te impusieron... bueno aparecen un montón de cosas que son fuertes y a todes un poco nos ha pasado. Había que contener mucho y que sea un lugar amoroso. Hicimos varios encuentros y yo fui la que me empecé a sentir incómoda y poco cuidada y dije “no puedo exponer a estas personas a que se sientan vulneradas” entonces ahí corté el proyecto. Lo escribimos y se publicó en la Revista Barda.

Con una amiga queríamos hacer las prácticas y escribir porque yo hago mucha investigación también, estaba ese momento en un grupo Entonces escribimos una ponencia y la llevamos a Córdoba a una Jornada de Género y este año se publicó.

- *Si si mandamela, me interesa. Te iba a preguntar un poco cómo caracterizarías el teatro que hacer. Diste una pista con lo performático pero me gustaría que profundizarías en eso o en qué significa para vos....*

A mí la perfo me empezó a interesar estando en la carrera, en alguna materia seguro lo ví y dije ¿qué es esto? Me empezó a interesar un montón. El otro día lo hablaba con una amiga.. la primera vez que escuche o que supe sentí que era una cosa y hoy con todo el recorrido que he hecho siento que nada que ver, ha crecido un montón. Además es una disciplina por así llamarla de algún modo, compleja. No tiene una definición, tienen muchas definiciones son muchas maneras de hacerlas. Lo que sí puedo decir es que la perfo una de las características que tiene es mezclar la vida con el arte. No es un cuerpo ficcionado, no es un personaje lo que aparece sino que es la persona exponiendo algo. Eso me atraía mucho, eso de decir: quiero

contar esto pero desde mí, no quiero hacer un personaje que diga esto. También ví muchas performers que eran muy...como lo puedo poner en palabras... como algo que viene del dolor o eso que una no puede procesar y que poniendo el cuerpo ahí, haciendo de lo privado público, del dolor del cuerpo algo público como que el acontecimiento mismo hace que eso sane. Hay una palabra que se usa que se llama performatividad que es la capacidad para poder elaborar eso, que haya: un antes, que suceda algo y que después eso te transforme y que de algún momento transforme al resto, al que vé, al que se siente identificade. Cuestiones que tienen que ver con la vida misma, que nos hacemos preguntas...

Asique eso un poco me atrae de la perfo: Creo que me gusta ponerme en esos lugares, de desafío, de contar en mi cuerpo historias que nos definen a todes un poco a lo que yo me acerco. Me pasa que a veces no hay maneras o es muy difícil... expresar cosas que sentimos y a veces siento que el cuerpo e slo que mas me ayuda exteriorizarlo. Me gusta mucho la crudeza, no me molesta sino que es un lugar cómodo. Siento que tengo la capacidad de poder decir: esto que quizás sea crudo yo lo puedo transmitir y que no es fácil para todes.

Después separándolo del teatro, desde el teatro mi práctica ... también con el tiempo te vas dando cuenta o hasta que nadie te pregunta no sabes cómo definirte. Lo primordial, y esto lo hablamos con Manuela que hoy siento que es mi maestra un poco, que tiene que haber una base de amorosidad, placer y deseo. Si estás en un proceso en el que no te sentís cómoda con la persona que labura y un millón de etcéteras no es posible sino parte de esas bases. O lo es pero termina siendo poco sincero vos poniéndote desde un lugar de sacrificio para poder hacer y la verdad eso después se transmite también. Entonces siempre desde esas bases y ser fiel a lo que soy como que también eso he ido descubriendo: no perderme de vista, no perder cuales son mis deseos y mi propia estética. También me gusta ser permeable a diferentes formas de hacer teatro, eso me re atrae por eso siempre estoy haciendo seminarios y formaciones que me permitan tener esa capacidad de cambiar, de decir: este proceso lo encaro desde acá.. este de ...

Después también me gusta mucho el teatro físico.

-Que tiene que ver también con la danza contemporánea ¿no?

Si, de hecho empecé con danza cuando estaba en el último año de la carrera, estaba haciendo la residencia de teatro. Me inscribí a danza por ese interés por querer estar y seguir en contacto con el cuerpo, sentía que no tenía nada donde moverme después. Un viaje de ida porque empecé a encontrar muchísimas más cosas y todo se empezó a conectar con lo

anterior. Son todas cosas que llevan a lo mismo: a potenciar la expresividad del cuerpo y a conocerlo.

Después en la última obra del año pasado que estrenamos (Pájaras) también pasó con esa que con unas amigas queríamos hacer algo juntas, nos conocemos desde que yo vivo acá. Habíamos hecho cosas juntas, habíamos hecho una variedad en Casa de Un Amigo y armamos un montón de cosas re lindas pero nunca nada juntas. Una de mis amigas se va de viaje y quedamos 2 nomas. Manuela había lanzado en ese momento la propuesta de dar un taller pero más al estilo de que la persona lleve una idea y dirigirla. Fuimos con Florencia, hicimos improvisación, a Manuela no le cerraba y nos dijo tengo 3 propuestas: seguir con improvisación, no se que otra idea y tengo esta obra que es mía y que me gustaría retomarla. Ella ya la había escrito durante la carrera en la materia de dramaturgia y cuando ella mostró a fin de año, ella ya me llamó para hacer la obra. Yo ya la conocía un poco a la obra, fue re encontrarse con eso y si bien ya estaba escrita... siempre usamos la dramaturgia de modo de que sea una base pero no que sea nos aprendemos la letra, la decimos y listo. Sino como empezar a buscar el material desde la acción, desde el hacer. Eso también es otra cosa que creo caracteriza mi forma de hacer teatro. Entonces entrar a escena, improvisar, tener algunas cuestiones de texto y pasó lo mismo, cambió un montón la obra a partir de poner el cuerpo, hay cosas que quedaron, otras se modificaron pero terminó siendo más que de Manuela de las 3. Aparecieron textos propios, ella nos daba tareas, eso fue también en 2019 en Octubre, hicimos hasta fin de año, después vacaciones cortamos y habíamos retomado en Marzo y empezó la pandemia. Nosotras sostuvimos los ensayos, hicimos unos cortes por momentos y después tratamos de mantener todo lo posible por eso pudimos estrenar a fin de año. Como que eso nos re sostuvo sino hubiera estado más complicado todavía.

-Si me imagino. Te quería preguntar, hacer foco en el teatro independiente. ¿Cómo lo caracterizarías? ¿Independiente con respecto a que?

Bueno para mí el teatro independiente es hermoso porque permite mucha libertad en la creación y en cómo trabajar pero al mismo tiempo es un trabajo duro y difícil de sostener. Hay muchos momentos en los que me pregunto ¿cómo se hace esto? Bueno estas experiencias como las que pase cada una me entró. Había algunas que eran más cómodas porque solo tenía que ir a actuar o esto, acompañar a la técnica y no tenía que pensar en nada más, parecía como re fácil. Después cuando empecé a tener proyectos más personales o en donde éramos compañeros que recién iniciamos darme cuenta de todas las decisiones que tenes que tomar

es un re compromiso, es un compromiso y un gran laburo que le tenes que dedicar mucho tiempo para que pueda funcionar

-Si esto tiene que ver con lo que decías antes de ser teatrista ¿no? De nos solo voy y actúo y ya sino más bien desde un lado más integral con todo el esfuerzo que implica

Si totalmente, llega un punto en donde se vuelve un poco estresante el hecho de decir “¿cómo sigo?”, las decisiones que tomas... Ahora con Pájaras nos pasó bastante.. ¿Cómo hago para que siga viniendo gente? Bueno difundamos...la difusión a mi me ... digo ya compartí, ya difundí , ya no sé qué más hacer... es complejo siento pero bueno siento que sigo apostando a eso porque es lo que me hace bien y porque tengo la libertad de poder hacer lo que deseo y no rendir cuentas más que al propio deseo y al cuidado de eso que estamos armando.... y poder compartir las experiencias que en definitiva las obras son experiencias que compartir desde lo propio, es mucho más desinteresado y sincero creo ¿no? Después también siento que está bastante limitado...bueno acá pasa eso un poco.. que hay lugares definidos para hacer teatro. Yo creo que el teatro independiente tiene permitido eso de buscar otros lugares pero es una decisión también es algo que nos re preguntamos con Manuela siempre ¿por qué siempre viene la misma gente viene al teatro? ¿por qué siempre los mismo lugares? ¿por qué en otros lugares no hay? ¿por qué no vamos nosotros? Últimamente estoy pensando mucho en eso que tenemos que movernos nosotros a los lugares si queremos que otra gente lo vea, y creo que eso es una posibilidad que tiene fuerte pero que está en la decisión de hacer.

-¿Y porque elegís hacer teatro?

Emm. primero por lo que me genera. Siento que me hace feliz, es el lugar en el que me siento yo íntegra, que soy plena, en el que juego... que también siento que tiene que ver conmigo y con lo que soy de añorar la infancia. Puedo pasar horas estando con niños y prefiero eso a estar con adultos. Siento que ese lugar me permite ese jugar.

Después siento también que si no lo comparto no tiene sentido. Eso que me pasa a mi, poder ser canal y transmitir cosas es otro de los motivos. Por eso creo que más allá de toda la ... no se a veces pienso un montón de formación y cosas pero si yo no puedo transmitir todo eso que me atraviesa la piel, que me atraviesa el cuerpo como que ahí hay un problema. No es algo que vos vas y te mostrás sino que es algo que tenes que dar, la otra persona va a eso también a recibir algo.. algo que te conmueve, que te transforma, que te enoja pero que te genere algo.

-Bueno acá terminamos esta primera parte de presentación. Algo que voy a hacer a lo largo de esta entrevista es una breve síntesis o recapitulación para cuando terminemos cada parte. Más que nada para destacar los puntos más importantes o interesantes que estuvimos

charlando pero también por si yo mal interpreto algo que me puedas corregir y agregar lo que quieras.

En esta primera parte te definiste como actriz, como teatrista, hablaste de tu docencia en el nivel inicial y desde el teatro, tu formación en danza contemporánea... Hablaste también de tu trayectoria y de cómo también sentiste que no conocías mucho del teatro antes de entrar al IUPA pero que sin embargo apostaste a eso y fuiste haciendo laburos a la par de la carrera, con este profesor pero también habitando otros espacios. En cuanto al teatro que te interesa destacaste: la performance y darle valor al cuerpo y mezclar esto que decías la vida con el arte y no interpretar un personaje guión al pie de la letra sino que el cuerpo sea canal. Hablaste también del dolor y como la perfo resulta sanación. En cuanto al teatro en particular mencionaste esta base que estas descubriendo del amor, el placer y el deseo y construir desde ahí, de ser fiel a lo que una es y no perderse de vista me parece que esta re bueno pero a la vez ser permeable en las diversidades estéticas que puedan existir. Bueno la danza se mezcla con el teatro físico. El TI te da esa libertad para crear pero aún así reconocés que es un trabajo duro y difícil porque no solo implica ir y actuar sino que implica difundir, encontrarle la vuelta, encontrar estrategias...

Si a eso si quieres agrego el tema de que hay muy poco apoyo al TI, todo es a pulmón. No solo el esfuerzo de esto de hacerse cargo de las decisiones sino justamente de lo económico. No nos podemos dedicar, o muy pocas personas lo han logrado, solamente al teatro independiente. Si, te da de comer pero es muy difícil. Después salen subsidios y cosas que bueno no son tan fáciles tampoco y son como concursos y a veces se priorizaron grupos conocidos o con trayectoria. Si, de una está bárbaro pero también los que iniciamos creo que somos los que necesitamos más apoyo y bueno no sucede. Son cosas que estamos cuestionando para poderlas cambiar.

-Sí totalmente, cuando después charlamos un poquito sobre autogestión también se relaciona con esto que estás diciendo. Después por último, en el por qué elegís teatro va por una sensación que dijiste que te sentis que poder ser, desde una felicidad y ser genuina e íntegra. De entenderlo también como juego y es algo que te interpela desde tu mirada e infancia. También esto de ser canal me llamó la atención y que esta re bueno.

Hay una frase que me acordé que es de danza y que dice “seguimos bailando porque aún no entendemos muchas cosas de la vida” como si eso del hacer te permitiera encontrar respuestas o buscar y buscar. Eso también es importante para el otre, esto de compartir, que también genere/abra interrogantes o que le genera respuestas a la gente de cosas de la vida.

Parte 2. Intervención en el espacio público

-Ahora me gustaría pasar a un segundo momento que tiene que ver con la intervención en el espacio público. Me gustaría saber si has tenido algún proyecto o experiencia que se haya desarrollado en estos espacios.

Si, respecto a la perfo un poco las intervenciones que hemos hecho en 2018 con la asamblea 8M las cuento como parte, fue algo de la grupalidad estuvimos varias metiendole la cabeza a eso. Con LACTAC estuvimos haciendo fotos, íbamos a hacer... teníamos muchas ideas de hacer cosas en la Iglesia y que se yo pero bueno al final solo quedaron fotos y este videos que fue un poco... riendonos de la religión y de los provida, jugamos un poco con eso e hicimos un video de una canción. Después... El año pasado propuse que fuimos re poquitas porque estábamos en pandemia, hicimos “Un grito” para el 3J y también fue como una propuesta que surgió de mi con instrucciones. Se sumaron varias personas, estuvo re bueno y fue en la plaza y fue filmado pero después una de las compañeras me pidió que no lo comparta porque la chica que nos filmó la había enfocado mucho a ella y no estaba de acuerdo.

Este año hice lo mismo, hice una propuesta por contactos y bueno no prendió. Es algo que me desiluciono mucho porque también me lo vengo preguntando el ¿donde están los cuerpos? Cuesta un montón la grupalidad y salir a la calle y a veces cuando es una sola persona no basta. Pero bueno estoy buscando la manera de que todas las ideas que se me vienen poder llevarlas a cabo sola o con las personas que estén.

Y después hicimos también el año pasado.. como mucho de intervenciones viste en relación a El año pasado cuando fue el día nacional de teatro hicimos una intervención callejera para poder visualizarnos y reclamar esto que el Estado nos dejó solos con respecto a la pandemia. En vez de dar subsidios o acompañamiento hacía concursos y que bueno en ese momento no era esa la idea, no significó mucho la idea de concurso.

Después en la Asamblea por el Agua, que estoy activando ahí ahora, hicimos el año pasado.. Yo en realidad antes iba cada tanto y no me había comprometido mucho porque tampoco estaba muy activa porque me sentía más en una situación de desánimo más que otra cosa. El año pasado fui a una de las fotos por Chubut a fin de año y ahí pregunté si se estaban juntando porque ya también en la del 8M se desinfló y pasaron algunas cosas que decía necesito activar en otro lugar. Apenas me incorporé ahí también está participando Marité que fue profesora mía, e s teatrista y me dijo “ te vas a encargarte de esto”. Hicimos una intervención el año pasado que la pensé así como secuencia corporal con algunos gestos, algo sencillo y que se

pueda unir cualquiera. Entonces la pensé, se las mostré y después el día que nos juntamos la mostré, iban a ir unos músicos a acompañar con percusión y medio que fue todo armado en el momento.. lo armamos y lo hicimos. Después para el día del agua este año hicimos una intervención que en principio convocamos para armar la idea entre todes, fue difícil porque todos estábamos tirando ideas y nada se concretaba. Entonces después hablé con Marité y le dije tengo esta idea y me parece que estaría bueno llevar algo cerrado para que el resto después se sume y ya. Entonces llevamos una idea, mucho cuerpo, trabajamos con una tela celeste y percusión que nos acompañó. Esa gustó un montón, tuvo repercusiones, varias personas me han dicho, creo que también impactó mucho usar un elemento como una tela grande celeste. Ahora estamos craneando otra para septiembre, queremos hacer una intervención grande en el río y con Marité charlando dijimos armemos un equipito como de cabeza que piense la idea y después sumamos mucha gente. Ahí estamos charlando y aparecen ideas interesantes para hacer.

Este año también para el Festival Provincial de Teatro hicimos una intervención callejera en el anfiteatro. Eso surgió porque cada año que se hace el provincial es presencial y va rotando de ciudades. El año pasado no se hizo y con la situación este año dijeron bueno lo hacemos virtual pero estaría bueno que en las localidades suceda algo presencial, más intervención. Se sumaron: Las grutas, Bolsón y Nosotras. Acá está la colectiva de actrices y ellas tomaron la posta de decir hagamos algo, ahí fuimos convocando y salió algo re lindo que se llamó “invocación teatral” Yo hice un personaje con máscara que estaba el inspector de cultura y yo era el asistente, después estaban los teatreros como intentando hacer teatro y aparece el inspector y no los dejaba hacer, pedía cosas como: podían hacer pero sin mover la boca, fue bastante divertido. Funcionó la invocación porque ahí hay pibis que se juntan a bailar y habían puesto una competencia de freestyle y ni sabíamos. En el espacio ya había gente y después de nosotros empezaron a pasar esas cosas y todo se mezcló y estuvo re bueno. Nos quedamos manija de seguir en el espacio público pero quedó ahí, cuesta un montón .

- *En las experiencias que si se dieron como eligieron estos espacios*

Emm por ejemplo lo de la Asamblea por el Agua fue en Avenida Roca y Tucumán y lo del teatro (provincial) también porque son las zonas más transitadas pero al mismo tiempo te puede jugar en contra. Eso depende de lo que quieras. Por ejemplo en la intervención esta de teatro la gente nos mató a bocinazos, yo estaba en los zancos y era la que hablaba y aunque tenía el megáfono no me daba, no se me escuchaba, me costó un montón, no funcionó mucho eso. Creo que ahí por ejemplo está bueno tener la bandera que pasa en la Asamblea por el

Agua y le gente dice “ah es esto” y no gente que nos viene a joder. Lo de la intervención de teatro pensamos en un lugar en donde podamos... siempre el objetivo es como buscar público ¿no? que lo vea la mayor cantidad de gente. Primero habíamos pensado en el canal y en hacerlo como muy interactivo, recorrer de Maipú a San Juan. Esa parte interactiva quedó, había una primera parte donde fuimos a buscar gente a decirle vamos a ver el teatro o conoce el teatro? una cosa como una entrevista. Eso también funcionó, algunas personas se acercaron. Que convoque y que convoque a otro tipo de público, tiene que ver con lo que te contaba hoy, van otras personas ahí o personas que pasan ahí a sentarse y descentralizar un poco. Yo estoy como mucho en esa ahora, querer descentralizar, sacar del centro las cosas porque sino se vuelve elitista. El arte es un poco así pero creo que ahí es donde tenemos que preguntarnos ¿para qué hacemos lo que hacemos? Creo que se elige pero eso depende del objetivo y el mayor objetivo es que siempre lo vea la mayor cantidad de gente posible.

- *¿Y sentís que estas intervenciones tuvieron efectos en los espectadores? ¿has tenido devoluciones del público?*

Con esto de la Asamblea por el Agua te decía que la última intervención hubo como mucho movimiento, de decir bueno la vi, ví fotos, hubo mucha repercusión. Generalmente positivas depende de que, las del 8M recibieron repercusiones tremendas y terroríficas que salí yo con miedo al otro día. Hubo cosas muy jodidas porque se vio una parte, la gente se quedó solo con una cosa bueno sabemos que es un tema complejo igual que hay mucho de todo. En eso hubo muchas repercusiones sobre todo en redes sociales e incluso salí como a atajar ahí un par de penales. Algunas personas se quedaron como que “Nos mancharon toda la iglesia” y yo dije no, ahí pasó otra cosa también y eso es lo que no contaron, muchos no contaron que había una intervención, creo que en el diario nomás leí que se contó como una intervención pero después se desarma y se empieza a malinterpretar todo.

La última que hicimos de teatro también tuvo lindas devoluciones, la gente se quedó con ganas de más y por eso también nos dieron ganas de seguir haciendo cosas. Gente que fue, felicitó, le gustó y tenían ganas de seguir viendo cosas.

Después he estado en la calle con la estatua también eso me había olvidado. Bueno, es re desafiante pero también la mayor cantidad de experiencias son buenas, hay gente que se acerca y te dice cosas lindas, te sonríe, muchas niñas también. Pero también me han pasado situaciones difíciles, en una de las Fiestas de la Manzana que estuve un chabón me agarró, me apretaba y no me soltaba, fue re feo o cosas así o en Neuquén me dijeron “vayan a trabajar”

no se que comentario medio... siempre hay de todo, la mayoría es positivo pero después hay situaciones más difíciles.

- *¿Y cuales piensas que son las ventajas y desventajas de hacer teatro o perfos en la calle?*

Para mi la ventaja tiene que ver con el posicionamiento, como que llegue, que esté ahí sucediendo y la gente lo pueda ver y que no tenga que ir a una sala a verlo y llegar a otras personas parece que esta re bueno. Por ahí eso, pensar estratégicamente que espacios donde suceda, donde haya transeúntes porque la desventaja puede ser que no haya nadie, que nadie se acerca a verlo... hay que pensarlo, ser estratega en esa decisión. No se si hay muchas más... por ahí esto.. si uno está solo depende pueden aparecer situaciones medio complejas pero generalmente si estas con grupalidades no suceden o si sucede como somos una grupalidad pasa medio desapercibido. Me parece que hay más ventajas que desventajas, que pueda aparecer el arte en otros espacios, que puedan verlo otras personas. Ahora se está pensando mucho en hacer cosas en la calle por el hecho de que primero que acá hay pocas salas y que ahora es para poca gente, y otros espacios más independientes como era Casa Que Arde quedan chicos.

-Por que el afuera te da otras consideraciones del espacio¿no? Como varios frentes, la voz, la proyección.. varias cuestiones que de última ya quedan saldadas y facilitan el trabajo en sala después.

Si lo que si es eso, por ahí si es teatro callejero tenes que trabajar mucho la proyección del cuerpo y de la voz. Para esta última intervención lo re laburamos pero no es nada complicado que no podamos obtener.

-¿Hay algo más que quieras agregar en torno a este eje que tenga que ver con el espacio público?

No creo que no.

-Hablamos un poco de todo... como principal mencionaste las perfos vinculadas a la Asamblea por el Agua y las de la Asamblea 8M, esta bueno porque ahí hablabas de las respuestas no? De lo positivo como también de lo polémico del 8M por ejemplo. Aparece un nuevo espacio en relación a esta experiencia que es el virtual con respecto a las devoluciones, los diarios, las redes... Generalmente dan nuevas repercusiones, mencionaste también el provincial de teatro, de las experiencias de estatua... Hablaste también de cómo se elegía el espacio en base de convocar a la gente para que sea más accesible y descentralizar, que termina siendo una de las principales ventajas.

Parte 3: Grupalidad

-Ahora pasaríamos a los modos de organización y el trabajo en grupo, a las dinámica grupal.. ¿Consideras que puede haber teatro sin trabajo colectivo?

No, por mas que se me cruzó por la cabeza los unipersonales igual no. Si no tenes a alguien básico para que te de una devolución no existe, es con el otro siempre. La dirección para mí es un acompañamiento en ese sentido de que hay tipos y tipos de dirección ¿no? creo es fundamental la mirada externa y ahí ya hay un otro y es colectivo, después todo lo que viene después en relacion a lo técnico, iluminación, etc. Sola no se puede

- ¿En tus experiencias existieron roles y tareas marcadas? ¿cómo funcionaron?

En las primeras, las que te conté con este profesor son super marcadas y rígidas. Ibas a actuar y nada, propuesta de actuación y ni siquiera mucho feedback, era medio raro. Pero después las demás si, muy flexibles y cada una te enseña cosas distintas por ejemplo esto que te decía de Pájaras: Manuela dirigía pero nosotras también... era un ir y venir constante y creo que así debería ser el vínculo director/actriz-actor.

Después por ejemplo tenemos una experiencia que me gusta contarla porque es re linda. Fue el año pasado que si bien fue en pandemia con Manuela y otra compa empezamos a escribir una dramaturgia virtualmente por drive. En formato cadáver exquisito, una escribía y la otra seguía abajo. Ahí está el tema de coincidir también porque a veces alguien escribe y vos decís “no, eso no me gusta” y acá era todo un sí, “me encantó lo que escribió” y los sigo y lo sigo, así fue todo el proceso. En realidad era un formato de radioteatro, lo íbamos a hacer, no lo hicimos, lo presentamos para una convocatoria y no quedamos. Ahora este año lo retomamos para hacerlo teatro pero lo mismo, no conseguimos directora y queríamos que fuera mujer y hay muy pocas, nadie se anima a ese rol y hablamos con 2 o 3 y estaban muy ocupadas y dijimos “bueno sigamos solas” y nos vamos medio autodirigiendo y en algún momento llamamos a alguien para que nos vea tipo invitade para que nos de una devolución. Empezamos a laburar así y se re juega esto, hicimos la dramaturgia, nos vamos a autodirigir... Después con Matriz también si bien había un director todo el tiempo estaba en feedback con él y tomamos decisiones de puesta en escena y esas cosas. Asique si, creo que habilita un modo de trabajo más independiente y cuando es amoroso y compañero.... se desdibuja eso y nadie se molesta porque vos a portaste una cosa que se supone que no debías.. Hay roles pero son flexibles y con aportes.

- *Bueno tiene que ver con esto. Yo trabajo con una noción de creación colectiva que es este modelo de producción teatral y de hacer que prioriza el alzo humano, que prioriza la horizontalidad, que es más flexible y colectivo y que si bien hay roles todos están en pie de igualdad y a partir de ahí se va construyendo. Esta experiencia de ¿Drive tenía un título?*

Si, Plantarse.

- *Y en esto de la creación colectiva que retomo de una articulo esta bueno lo que plantea de come se van desdibujando estas figuras de actor/director así rígidas y aparece un coordinador y se vuelve todo más flexible. También aparece construir desde la improvisación, desde el sí como otras formas de construir colectivamente.*

Tal cual, como decíamos hoy que es re difícil trabajar colectivamente pero cuando se da es así, yo creo que hay que estar atenta a eso porque cuando se da una dice es por acá. Por algo estamos coincidiendo en nuestra poéticas, en nuestras formas de hacer, y es re valioso encontrar esos espacios. Con Manuela ahora me pasa que estamos en esa, me está dirigiendo un unipersonal y yo lleve la idea así como hice con Matriz pero le dije a Matias que haga lo que quiera pero cambió todo, no me disgustó pero cambió la esencia de lo que estaba. Con Manuela me pasó lo mismo, yo le lleve una dramaturgia y le dije “yo quiero hacer esta obra” y ella todo el tiempo re fiel a mi deseo, como me dice “¿y acá que quisieras hacer?” es como si fuera un acompañamiento de lo que yo deseo hacer y que obviamente ella se acoplo y le gusto, sino no lo haría ,pero vamos las dos y todo el tiempo me avisa eso a que yo diga lo que quiero y ella lo que ve y vamos ahí trabajando en conjunto. Siento que eso también agiliza cuando te entendes porque hicimos en total 4 ensayos y ya casi prácticamente ya está.

- *¿Y cuál dirías que es el papel de los lazos afectivos en el teatro?*

Bueno como dije hoy, la base. Antes no lo percibía tanto así y hay como una ... no se de donde salió esta forma de pensar; bueno si, del patriarcado obvio; pero no se de donde más pero he escuchado a varios colegas decir que lo más importante es la obra, no importa lo que pase, si vos estás peleado con tu director no importa la obra tiene que funcionar. Para mi es lo opuesto si yo no creo desde... que me pasa en la vida en las escuelas, tengo problemas para sentirme cómoda cuando no hay lazos afectivos, cuando me siento incómoda con formas de las personas no puedo ser, siento que es la base de todo la afectividad. No quiere decir obviamente que no podes trabajar con alguien y no ser amigue ni tener un vínculo cercano pero sentirte cómoda y bien ahí, de tener la confianza de decir: “mira no me siento cómoda con esto” “me paso que en la escena sentí esto” si no puede existir ese momento donde te

abrís... porque además eso entregas toda tu sensibilidad se supone y si hay algo que te traba traba todo el proceso a la vez, se retroalimenta. No puedes sostener algo a lo cual no te entregaste ¿viste?

-Hay algo más que quieras mencionar sobre esto que estuvimos charlando de la grupalidad, de los modos de trabajo con otros, de lo colectivo que no hayamos mencionado?

No, creo que lo más importante ya lo mencioné varias veces. Esto de estar muy atento al otro, estar atento a uno y al otro y la empatía creo que juega un rol también importante ¿no? Saber que el otro no es un instrumento aunque nuestros cuerpos sean instrumento para esta tarea pero nada saber que a veces no.. escuchar eso.. capaz que no.. a veces no viniste al 100%, o te pasaron cosas... a veces una como tiene el entrenamiento deja sus cosas y está ahí presente pero a veces no se puede o hay personas que no funcionan así. Atender a que los demás no tienen la misma forma de trabajar que una. Si me dicen a mi Bianca, re puedo hacer eso, nunca me ha pasado de no poder hacer y si a otro no le funciona así tengo que entender que el otro es diferente a mi y que funciona de otra manera.

-Bueno entonces empezamos hablando de entender la grupalidad como base del teatro, no se puede entender sin un otro. Hablaste también de la necesidad de una dirección o de una mirada externa. De tu experiencia como asistente o formando parte de actividades con este profesor las tareas eran super rígidas pero después en el resto de los proyectos las dinámicas eran más flexibles y horizontales. Después me contaste de Plantarse y como fueron construyendo virtualmente esa dramaturgia, que se auto dirigen.. Hablamos que los lazos afectivos deberían estar de base porque una entrega una sensibilidad y tiene que encontrar un lugar cómoda, tanto en el teatro como en la docencia, todo espacio que habitas tienen que tener eso de base o sería el ideal. También esto último que decías me parece interesante, el estar atento al otro de no perder esa empatía y saber que hay distintas realidades o formas distintas... ¿quieres decir algo más?

Me acordaba de esto que a veces es la lógica de escuchar los procesos como que a veces llevar el mismo mecanismo de cómo funcionamos en este sistema de hacer, hacer, hacer, ir rápido y terminar.. bueno empezar a bajar un cambio porque también se contamina los procesos de eso. Cuando las cosas dejan de fluir o a veces se traban los procesos porque hay una sobrecarga o un estrés... Yo siento que desde que estoy trabajando con ella (Manuela) estoy empezando a implementar esto, de decir hoy no se puede ensayar por x motivos o decir no lo quiero hacer y saber que es un contexto re complejo y hay que empezar a darse ese

tiempo. Realmente siento que fluye de otra manera y pasa eso, empiezas a escuchar otra cosas y escucharte un poco más.

También esa es la lógica que estamos intentando ir en contra ¿viste? de cambiarla y tendemos como seres humanos que somos a copiar las lógicas, por más que las reneguemos terminamos copiandolas en otras cosas entonces es estar atento a eso también.

Parte 4: Dinámicas autogestivas

-Esto último que veníamos charlando creo que se relaciona con el último eje a tratar en esta entrevista que tiene que ver con las dinámicas autogestivas. Que para mi pueden repetirse estos patrones de productividad o sobrecarga. Para empezar con esto me gustaría preguntarte ¿en qué consiste la autogestión para vos? ¿cómo la entiendes?

Si se relaciona con lo anterior. Primero esto de... creo que parte del deseo, del interés de hacer y no quedarse sentada esperando que te llamen o que .. ese deseo romántico de la dirección o la obra de mis sueños sino decir “¿que tengo yo y que quiero hacer?” y ponerme en campaña a hacer, no hay una excusa.. siento esto: “no hay directora, listo. No hago nada porque no hay directora” y no, hay que gestionárselo. Primero confiar en el deseo propio, tenerlo claro, hacerse cargo y después buscar aliadas para trabajar en la grupalidad.

Me ha pasado eso de que me han dicho “bueno hagamos tal cosa” una idea de otra, re si pero si la otra persona no activa no me puedo cargar su mochila siento que empieza por una y por el deseo, después cuando ese deseo es compartido va a funcionar mejor porque vana a ser varias personas empujándolo.

Eso es fundamental, activar porque sino no pasa. Gestionarte eso, las personas que... bueno hay personas que es difícil convocarlas porque laburan de esto y sino les pagar no van a aceptar entonces.. poder crearse los propios aliadas o personas que estén interesadas en hacer y que sepan y les interese construir desde acá, se como funciona que es difícil y que si hacemos funciones vamos a obtener de las entradas y bueno sabiendo de todas esas condiciones. Lo que más me viene a la mente es pensar en aliados y construir grupalidad. Hay muchas personas que sabemos de qué se trata entonces creo que existe esa empatía de muchas de decir: “sé que es así, de modo colaborativo” siempre buscándonos y decir: “acompañame en esta y yo te acompaño en la otra” tiene que ver con eso. Después pienso en usar todos los recursos, en la difusión que te decía hoy, a veces es re difícil pero hay aliadas como las radios o medios que pueden ayudar a difundir... saber buscar. Creo que es eso, estar todo el tiempo activos saber buscar, preguntar, pedir, no creer que no se puede hacer porque no lo ofrecieron

, es el moverse. Todo radica ahí. Después estar atenta y pillar a las cosas como los subsidios, si me quedo y no investigo yy.. no me voy a enterar de nada. En Matriz mandamos 2 veces un subsidio y no quedamos pero igual lo mandamos, es decir: no me doy por vencida porque sino ahí ya está. Creo que se resume en eso, en estar atenta, buscar, no quedarse en el molde. Nosotras ahora con Pájaras queremos hacer funciones fuera de acá de Fiske, yo nunca hice gira con obra y me encantaría. Estamos esperando un subsidio para poder gestionarnos nuestros propios elementos. Capaz que ahí sale algo pero si no vemos la posibilidad pero también tener contactos, estamos viendo eso, que lugares de la provincia y lugares no convencionales o de circo donde podamos hacer funciones. Después es ir, llamar, preguntar, pedir y saber que tampoco es que te van a pagar un montón de plata sino poder conseguir lo mínimo: el alojamiento o los pasajes y después nos gestionamos nosotras el resto. Hay que moverse, es un trabajo de producción.

-Para sustentar los distintos proyectos teatrales hablaste de subsidios, pero si no se dan ¿qué otras estrategias posibles hay?

Emm claro por ejemplo la tela de la intervención desde la asamblea del agua la pedí. Tiene que ver con eso de apostar a prestame esto, tenés esto. Ahora con danza estoy armando un proyecto en Historia de la danza y necesitaba zapatos y uso muchos las redes (sociales) para pedir y me ha funcionado bastante. Pedir a conocidas cosas de vestuario es mucho más fácil. Después para la del agua nos pintamos los ojos y le pedí a una amiga que nos maquillara y nosotras hicimos vaquita y le pagamos a ella las pinturas, listo. La intervención de teatro fue más fácil porque el INT nos daba un presupuesto para hacerlo, entonces la persona que filmó nos dio un presupuesto, le pagamos y listo. Después encontras eso, los intercambios, por ejemplo con Pájaras necesitábamos fotos y una amiga que le encantó yo voy y les saco y no les voy a cobrar nada porque me gusta lo que hacen. Funciona mucho el intercambio en relación a lo artístico porque vos quieres fotos y la persona que hace fotos necesita la gente y así. Hay gente con la que he hecho cortometrajes de IUPA y ahí no te pagan obviamente porque son estudiantes y entonces después digo le voy a escribir a tal porque necesitamos fotos para tal cosa. Es recordar que yo le di la mano alguna vez y eso esta buenísimo.

Después por ejemplo creo que hay que empezar a buscar lógicas de .. de producir cosas reciclando, con pájaras Sil no ayudó y son todas cosas recicladas menos la ropa. Empezar a ingeniárselas por ahí ; reciclar, reutilizar. Te facilita un montón de cosas pero también estás colaborando al ambiente y lo demás. Después si no hay subsidio y se necesita plata, es poner

del bolsillo propio, lamentablemente es así. Con Matriz nos pasó que perdimos mucha plata pero después con las entradas cubrimos todo pero no nos quedó ganancia.

-Y hablando también del bolsillo propio.. ¿La actividad teatral es tu principal ingreso? y de ser así ¿cual es?

Ahora sí, pero porque estoy trabajando en este elenco que es pago porque es parte de una escuela de bellas artes y lo paga el estado. Es como un sueldo docente pero sino siempre ha sido la docencia.

-Y como en paralelo estos proyectos más independientes...

Si que me encantaría. Ahora que no estoy en la escuela tengo contradicciones pero siempre pensé en eso, me encantaría trabajar del teatro. Es muy inestable, puedes hacerlo, de hecho Manuela lo hace pero es muy inestable y que se yo son un montón de cosas, es jugársela. Por eso cuando salió lo de la ESBA, dije bueno me gusto el proyecto, la directora, todo, es un re laburo.

-Y si nos corremos de la parte monetario, de llegar con la plata y de donde salen los ingresos y demás ¿cuáles crees que son las ganancias no monetarias del teatro independiente?

Primero eso, si es lo que vos desees y amas hacer tenes cubierto eso que creo es lo más importante. Hacer lo que te gusta, dedicarle todo el tiempo que tengas a eso. Creo que se relaciona con eso que me preguntabas antes del por qué lo haces. Es lo que me da felicidad y me hace bien. Ahora estoy más aliviada de tiempo y también le puedo dedicar mucho más tiempo, de sentirme más presente en eso que hago siento que lo cambia un montón y es re distinto a hacerlo como algo más. Confío en que cuando le pones tiempo a una cosa eso te va abriendo puertas , yo estoy en ese momento ahora de preguntarme “capaz que se van a abrir puertas, si lo empujo lo empujo...” le ha pasado a otros compañeros que sí . Es como darle energía.

-La última pregunta que me gustaría hacerte ya para ir cerrando es si ¿piensas al teatro como un espacio de resistencia? y de ser así ¿por qué?

Si, totalmente. Primero porque siento que se le da poca importancia a nivel “la educación es importante pero el arte no” y ahora se ha reforzado esa idea, que el arte/la cultura no es esencial ahora con esto de lo esencial y no esencial. Me parece que justamente es por eso porque es un espacio de expresión, que te abre la mente, que te hace hacer preguntas y que te permite moverte en los pensamiento y las formas de vida y entonces como que es un espacio que genera ruido a otros, a un sistema, a todo lo que constituye el control y esos espacios

resisten desde ahí, Primero porque tienen que bancarselas solos, justo estoy pensando en los espacios de teatro o arte independiente... se resisten a esto y a otras formas de pensar y de ser. Para mí es re liberador y te hace pensar en otras formas de estar en el mundo entonces sí re. Por eso también no dejar de hacer permite como seguir... me ha pasado y creo que para la mayoría de la gente que hacemos teatro cuando no está se siente horrible... es un espacio que te permite resistir a vos, a estar viva. A mí me pasa con el cuerpo en general y con el arte en general que si no estoy haciendo algo creativo no puedo vivir y tampoco si no lo puedo compartir. Creo que para todes es importante para quien lo hace y para quien lo ve. Que todo lo hacemos, lo constituimos entre el que hace y el que ve porque sino no existiría como que es ese intercambio.

Siento que podría decir mucho más de esto pero no puedo ponerlo en palabras.

- *Comenzamos hablando de la autogestión, de como parte del deseo y la necesidad de moverse, gestionarse una misma los proyectos. En este sentido mencionaste la importancia de buscar aliadas y formar grupalidad que comparte el deseo sabiendo que las condiciones no son las mejores. Mencionaste también la utilización de todos los recursos posibles, de reciclar, de pedir, a estas estrategias se le suman los subsidios, la gorra o vaquita, intercambios entre el ámbito artístico, el bolsillo propio. Mencionaste que tu principal ingreso es actualmente a partir del elenco de la ESBA pero siempre la docencia fue la actividad que te sustentaba. Como principal ganancia destacas hacer lo que te gusta y que parta desde el deseo. Finalmente piensas al teatro independiente como un espacio de resistencia en tanto es un espacio de expresión, de pensar y hacer preguntas y que hace ruido a otras formas de pensar el mundo más ligadas al control*

ENTREVISTA 4. MARCELA

Parte 1: Presentación y relación con el teatro

-¿Cómo te presentarías a vos misma?

Bueno, yo soy Marcela. Soy actriz, soy directora y soy docente teatral. Esas son las tres patas de mi relación con el oficio y no son las únicas porque también soy dramaturga pero eso viene como detrás de las tres cosas que enuncié primeramente. El ser actriz, el ser directora y ser docente son tres formas de entender el oficio, de relacionarme con él y de reflexionar sobre esta materia que me interesa tanto que es el teatro, lo teatral.

- *Perfecto y me podrías comentar brevemente tu recorrido por el teatro.. ¿cómo surge?*

Si, empecé a estudiar teatro cuando se abrió la carrera en el INSA en ese momento. Cuando recién se abrió incluso te podías anotar sin haber terminado el secundario, cosa que ahora no es posible eee era una experiencia nueva y habilitaba esas posibilidades así que yo me anoté cuando tenía 15 años, estaba empezando cuarto año del secundario y cursé la carrera que eran 5 años en ese momento. Terminé a los 20 años y ahí, justo cuando terminaba la carrera con un grupo de compañeros haciendo uno de los seminarios obligatorios que nos quedaban para acreditar la cursada conocimos al docente, teórico y director Jose Luis, una de las personas que más sabe de teatro en Argentina.. tuvimos esa enorme suerte de siendo muy muy jóvenes conocer a Jose Luis y poder empezar a trabajar conformando un grupo con él. En ese momento nosotros teníamos en claro que no teníamos ganas de encarar un oficio en solitario sino que nos interesaba el trabajo en grupo. Eran los años 90 y en ese momento el teatro de grupo tenía una fuerte impronta en el quehacer teatral de todo el país. Así que dentro de esa cultura digamos del teatro del grupo, nosotros encontrábamos un modo de expresión que nos interesaba y nos faltaba un director. Y fue el mismo día que conocimos a Jose que dijo “bueno armemos un grupo” que era como un sueño verdaderamente y lo sigue siendo. Uno piensa hacia atrás ese momento y sin duda lo sigue siendo.

Trabajamos con Jose, armamos un grupo de teatro independiente completamente lanzados hacia la vida teatral y la intemperie. Muy interesante todo eso, muy laborioso por supuesto. 10 años trabajamos juntos con el “Teatro de Las Dos Lunas”. Como modo de poder llevar adelante nuestro trabajo de estudio, investigación, de producción de obras y de talleres encontramos la forma de grupo itinerante como forma de sostenernos económicamente ¿no? así que éramos un grupo que viajaba mucho. Durante unos cuantos años andábamos básicamente de viaje, muchos viajes por el país y luego empezamos a hacer algunos viajes por el extranjero.

Fue particularmente un viaje que hicimos a raíz de haber estado en el Festival Internacional de Buenos Aires una obra nuestra la vió un programador madrileño, el programador de Casa de América, una institución que se dedica o se dedicaba mas bien a esas cosas en ese entonces (ahora creo que tiene creo una cuestión más diplomática y menos cultural). Bueno Iñigo que era el programador nos invitó a hacer la función ahí en Casa de América que es un palacio, es el palacio de Linares. Esta era una obra que hacíamos en casas y pasamos de hacerla en una habitación a hacerla en la sala de un palacio lo cual fue muy difícil jaja muy complicada la adaptación. Esa experiencia dejó en parte del grupo del Teatro de las Dos Lunas, parte en la que yo me encontré, el interés de hacer una experiencia fuera del país.. así con esa apertura

“che estaría bueno hacer algo fuera del país”. Así fue como la primera ida a España fue a finales de los 90 y en el año 2000 con un grupo de artistas, parejas, amigos y gente que se embarcó en esta locura nos fuimos a España. Después pasaron un montón de cosas, gente que se quedó más, menos..

Yo me quedé 10 años en Madrid, ahí también como otro hecho afortunado de la vida conocí a Pedro que es actor, director y dramaturgo argentino y empezamos a trabajar juntos. Fue muy prolífico el trabajo con Pedro, fue verdaderamente una escuela de... también ahí no? las Dos Lunas lo habían sido, trabajo muy intenso, muy laborioso y de muchísimo aprendizaje por fuera de la academia. Con Pedro también, toda una experiencia, una escuela digamos muy intensa de teatro, sumado al hecho de la extranjería que es otra cosa.. ser extranjero es otra cosa añadida y muy fuerte en la experiencia vital verdaderamente. Con Pedro y otra amiga que también es de acá de Fiske y otro argentino armamos una Asociación Cultural, La Cantera (que sigue funcionando). Todo ese periodo fueron 10 años de también un enorme aprendizaje, de un valor gigantesco en la experiencia.

En 2010 volvimos, yo estaba en pareja. Me fui con mi pareja, volví con mi pareja. Mi pareja es músico. Volvimos por el deseo de volver al país, de no seguir siendo siempre extranjeros. Como te digo, es super interesante e intensa la experiencia de la extranjería y nosotros sentíamos que ya de alguna manera la habíamos realizado. Volvimos acá a Río Negro, a Fiske. Desde entonces he trabajado con bastante gente desde que volví, tuve esa suerte también. Gente que no conocía antes de irme, gente que ya conocía y que eran amigos por ahí pero con los que nunca había trabajado, trabajar en espacios institucionales... En España mi trabajo era mucho más de carácter independiente y trabajar .. bueno eso ya lo venía haciendo en España... trabajar con gente de todas las edades, eso también. De niños hasta adultos mayores.

Más o menos eso es resumido

-Un pantallazo de idas y vueltas. Esta buenísimo. Si bien me llaman muchísimo la atención las experiencias que contás en tu estadía en Madrid me gustaría hacer foco en el Teatro de las Dos Lunas o después del 2010 acá en Fiske. Pensando en esas experiencias ¿cómo caracterizarías a ese teatro que hacías y qué haces?

Em el teatro en nuestro país tiene una fuerte impronta de experimentación. Em y eso es super interesante. Si bien, está bien pensemos en la vida acá.. cobra más relevancia al compararlas con las producciones o los modos de producción en otros lugares. Eso se pone mucho más en evidencia, el carácter experimental que está en la intención de los teatristas.. que luego lo

logremos más o menos bueno, es otra cuestión. Está en nuestra intención en general la experimentación, en general nos acercamos a los materiales con esa intención. En general la experimentación está asociada a altos niveles de incertidumbre en el proceso creativo puesto que muchas veces se parte de impulsos más o menos explicitados; de textos pero a veces los textos no terminan de organizar, quiero decir, por ahí no es vamos a hacer “esta” obra .. incluso cuando hay una obra “si vamos a hacer esta obra pero vamos a ver” siempre hay un corte que busca problematizar aquello que mira, aquello a lo que se acerca. Eso ya te digo a mi me parece muy argentino y me parece que no es de otros lugares o yo no lo he visto en otros lados del mismo modo. No digo que no los haya porque el mundo es vasto evidentemente.

El teatro que yo veo acá, el que a mí me interesa, al que yo me acerco e intento a hacer tiene un alto componente de experimentación por lo tanto sus procesos son de una alta incertidumbre, de tiempos no prefigurados antes de recorrer esos caminos.. ni de tiempos ni de procedimientos, ni de resultados... tampoco se buscan resultados. Ese es el teatro que, insisto, a mi me interesa o me mueve. Últimamente creo mas en eso además, es un modo de autoconocimiento y de conocer el mundo del arte ¿no? Y bueno la condición de ese autoconocimiento el conocimiento del mundo está en el grado del compromiso con esa tarea y del grado de entrega hacia algo que no se sabe qué es muchas veces hasta bien avanzado el proceso, muchas veces no se sabe qué es. Por ahí más o menos van las cosas, ya te digo es muy particular, en otros lados se pide mucha información antes de comprometerse, antes de decirle sí a un proyecto. “¿Dónde se va a estrenar? -No sé -Pero ¿cuando? -No sé, no sé” No es importante ahora. Se entiende que lo importante todavía está en una zona de penumbra y que va a dar esas respuestas que se están pidiendo pero que esas respuestas no pueden venir a decir cómo va a ser el proyecto puesto que sería poner de alguna manera el caballo delante del carro como se dice. No es el momento, no son las preguntas pertinentes.. para nosotros.. ya te digo en otros lados esas preguntas exigen ser respondidas.

-Claro. Cuando hablaste del Teatro de las Dos Lunas dijiste que además de laborioso y demás mencionaste que era teatro independiente. ¿Cómo definirías al teatro independiente ? ¿Independiente con respecto a qué?

Independiente en relación a toda demanda o exigencia del mercado, que, en realidad, aquí tampoco lo hay tampoco es que haya un mercado para actores, actrices, dramaturgos, gente asociada al teatro que diga “bueno nosotros estamos fuera de ese circuito” digo del circuito

comercial” No lo hay ahora y mucho menos lo había en la década del noventa, acá cuando nosotros laburamos.

Pero en lo independiente además de la cuestión del mercado también se juegan estas características que te mencionaba recién. Independencia en relación a no producir de acuerdo a los modos comerciales de la producción ¿por qué? porque también hay grupos independientes, independientes porque no hay un mercado detrás que está demandando ni pidiendo determinados materiales y sin embargo hay grupos que trabajan con esas lógicas y son independientes se entiende? Pero trabajan con estas lógicas del teatro comercial de aquello que supuestamente.. el mercado, el público, la moda, las tendencias .. sin menospreciar ninguno de estos términos, demandan. Nosotros, las Dos Lunas, era un grupo de teatro independiente en el cual trabajábamos muy intensamente, trabajábamos 8 o 10 horas por día, todos los días de la semana sin descanso, de lunes a lunes. Entonces una parte estaba dedicada al entrenamiento actoral, otra parte al estudio teórico del cual después dábamos cuenta en clases grupales hacia el resto de los compañeros, otra parte del trabajo eran ensayos, otra parte del trabajo era estudiar otras cosas... Había que estudiar danza, instrumentos de música, es decir, otros conocimientos artísticos asociados. Y otra parte del tiempo estaba dedicada, mientras ensayabamos y no teníamos obras para mostrar, a producir algún tipo de actividad económica que nos permitiera comer. Así que durante un tiempo además de todo lo que te digo ahí hacíamos pastas para vender, fideos, raviolos para vender.

-Claro para poder sustentarse de alguna manera

Si si si, porque estábamos haciendo como un trabajo muy hacia dentro de la conformación de un cuerpo de trabajo y no teníamos nada para mostrar todavía. Luego empezamos a salir con obras y con talleres y por eso también es esto que te digo que necesitábamos viajar. También asociado a la cuestión de los mercados... no hay o no había (ahora creo que la cosa ha cambiado) en los noventa no había demasiadas posibilidades de querer vivir de eso y quedarte solamente en un lugar, era difícil porque se te agota el público.

-¿Y en esa época qué edad tenías?

Y 20 y todo una década hasta los 30.

-¿Y en todos esos años te dedicaste exclusivamente a este proyecto o tenías actividades o formaciones paralelas?

Lo del INSA y después esto que te digo de formaciones puntuales de otras cuestiones en relación a la danza por ejemplo o a la música o al estudio teórico con José Luis que es un gran

teórico y que ha escrito varios libros. Pero no en espacios académicos porque además, nuestra vida empezó a ser muy nómada. Jose daba clases también, era profe de actuación de la Universidad Nacional de Córdoba y eso implicaba que nosotros íbamos por ahí 3 meses para instalarnos en Córdoba y continuar procesos de trabajo y de ensayos con él allá. Desde Córdoba nos movíamos para hacer funciones y entonces estábamos moviéndonos bastante. El trabajo de aprendizaje siguió realizándose al interior del grupo en mi caso. Y desde luego fue de una intensidad muy superior mi aprendizaje fuera de la academia que dentro, debo decirlo, y debo decirlo ahora como docente de la academia también y se los digo a los estudiantes, eso es un hecho. Las academias son siempre espectros limitados de la experiencia, no te enfrentan a la experiencia real de estar lidiando ahí con las cuestiones de la vida.

-¿Por qué dirías que elegiste hacer teatro?

Creo que ese motivo puede haber ido cambiando a lo largo del tiempo. Es una pulsión desde la infancia eso por empezar. En mi barrio jugábamos a hacer obras de teatro, llevábamos a los chicos más chicos, les cobramos una entrada, les vendíamos jugos y galletas dentro de la función además de cobrarle la función y con esa plata nos íbamos al cine. Eso lo hacía a los 7,8 años. Primero está esa cosa de deseo. Deseo es la palabra que más resuena en mi y la que más nombro en mis clases. Ese deseo que está más allá de las palabras, que pulsión. Algo muy asociado también al juego de la infancia, a ese espacio de libertad salvaje y maravillosa que tiene o tuvo afortunadamente mis juegos infantiles.

Después creo que en un momento lo hacía porque una sola vida no alcanza porque el actor tiene la necesidad o la... licencia dentro de una sociedad que no da demasiadas licencias para el juego cuando sos adulto... tiene la licencia de vivir otras vidas de alguna manera.

Como forma de autoconocimiento, como te decía hace un ratito también. No hay nada más real para un actor que el momento en el que actúa. Del mismo modo en que paradójicamente no hay más verdad en la vida que en el momento de la ficción. Del mismo modo en que, y se lo digo a mis estudiantes como algo en lo que creo mucho, en la vida cotidiana la mentira puede colarse y puede pasar por verdad y en el teatro es evidentemente visible la mentira. Cuando un actor miente queda evidentemente de manifiesto. Entonces no se es más real que cuando se actúa. Cuando alguien comprende eso entonces es como una especie de vicio o droga la actuación porque es el contacto con esa cosa, con el terreno de lo real que no es la realidad, que es otra cosa. Otra cosa más metafísica, más difícil de poner en palabras. Que te pone en contacto con fuerzas que en lo cotidiano están mucho más diluidas. Fuerzas que puedes encontrar en esos momentos en los donde te sentís arrebatadamente enamorada o en

esos momentos en donde vivís experiencias que te acercan a la muerte. La intensidad de la actuación es eso, y en la vida uno tiene esos momentos claro, pero están mucho más separadas o por otros momentos como de meseta de medio nada... eee de angustia existencial pandémica jaja pero el teatro es esa pura intensidad metida en una hora, en un cuarto, con otra gente que está palpitando lo mismo es una locura

Y porque también es un poco como dice Batiste, hermosamente para mí, es : “el teatro es gente grande en un lugar oscuro haciendo cosas tontas” Cosas tontas en el sentido para mí de la inutilidad en relación a la productividad que se nos pide siempre “mira esto es teatro”.

Recién vengo de dar una clase del taller municipal de teatro que doy con adultos mayores de 60 años. Como no tenemos un protocolo para poder meternos todos en un lugar cerrado, por más de que ellos estén vacunados y yo tenga la primera dosis ni nada de eso, nos juntamos en un patio. En el patio de Casa de la Cultura y se produce una cosa ahí increíble de juego y son toda gente grande, muy grande. Y se asoma siempre una mujer por la ventana y se queda mirándonos, eso pasa todos los miércoles y ya contamos con que ella está ahí. Siempre pensamos que pensará esa mujer de ver a todo ese grupo de gente un miércoles a la tarde haciendo esas cosas no? improvisando, cantando... bueno eso. Eso que parece y que desde un punto de vista es una experiencia muy pequeña, muy artesanal, muy hasta marginal, encierra la potencia de la cercanía a las fuerzas más misteriosas de la naturaleza.

-Me encantó. Bueno algo que voy a hacer a lo largo de esta entrevista es una breve síntesis o recapitulación cada vez que vamos terminando cada momento y cada parte. Es más que nada para destacar los puntos más importantes, interesante que fueron surgiendo en cada eje y también por si llego a malinterpretar algo que me puedas corregir o agregar lo que quieras.

En esta primera charla te definiste como actriz, como docente, como directora. Me contaste un poco sobre tu recorrido y como empieza en el INSA a los 15 años y como a los 20 se forma este grupo de Teatro de las Dos Lunas, teniendo como director a José Luis Lo denominaste como un grupo de teatro independiente donde había mucho laburo y exigente, con entrenamiento, con estudio de teoría, con ensayos, con estudios de otras cosas y también estas actividades económicas para sustentar. Mencionaste también que era itinerante y los viajes que realizaban.

Después tu experiencia en el extranjero, específicamente en Madrid que duró 10 años y tu vuelta a la argentina a partir de 2010. Pero ahí que transitaste mas espacios institucionales, con más variedad de edades y demás.

En cuanto al teatro que te interesa o a cómo lo caracterizarías destacaste el carácter experimental, esa intención de acercamiento desde el hacer teatral. Me gusta mucho también cómo lo relacionas con la incertidumbre, como que los tiempos son más flexibles, no se parte de algo rígido o de un texto sino que se va construyendo (no quiere decir que no haya texto sino que no es imprescindible) y caracterizaste que en el país el teatro es de esta manera (experimental).

En cuanto a lo independiente mencionaste algunas lógicas del mercado que también se encuentran en ocasiones en el teatro independiente ¿no? Entendiendo esa heterogeneidad. Estas lógicas van de acuerdo a al público, a las modas, estéticas posibles.

Me gustó que en esta última parte de por qué eliges hacer teatro y que dieras una variedad de respuestas. Hablaste de esta pulsión de la infancia, del deseo, del espacio de juego y libertad. Después que con una sola vida no te alcanza entonces el teatro da esta licencia para vivir otras vidas también. Hablaste del autoconocimiento de suma realidad y de cómo se vuelve un vicio... y en tanto tiene ese carácter de realidad es intenso y no lo encuentras en otros ámbitos de la vida..

Si, más que realidad es lo real. Lo real no está en la realidad, lo real escapa, se escabulle, es eso como que está por detrás y en esa zona difícil de nombrar de la experiencia. a eso me refiero. La realidad tiende a diluir eso, a diluir esa potencia y el teatro junta todo esos momentos en muy poco tiempo. Es un vicio en ese sentido. Cuando experimentas esa intensidad querés repetir eso.

Parte 2: Intervención en el espacio público

-Bueno me gustaría pasar ahora a lo que tiene que ver con la intervención/utilización en el espacio público. Me gustaría comenzar preguntándote si has tenido algún proyecto teatral que se haya desarrollado en el espacio público.. obras, intervenciones.. y de ser así que me cuentes un poco sobre estas experiencias..

¿Espacio público te referis a abiertos, cerrados o estás pensando en algún tipo de espacio público en general?

-Espacio público entendido dentro de una ciudad, la calle, la plaza, ese carácter de lo público ... no una sala sino esos espacios transcurridos donde no es usual o no son propios del teatro, como otros espacios.

Si, entiendo. En esos términos de espacio público he tenido experiencias en plazas, espacios de reunión abiertos, anfiteatros. Aquí ,bastante en España también... Tienen como otras reglas,

te imponen como otras necesidades, lo abierto por supuesto para un actor ofrece desafíos bien distintos que el espacio cerrado en relación a la gente, en relación a las distracciones, en relación a la convivencia con todo lo que esta circulando por ahí.

-¿Qué experiencias recordas? ¿Cómo fueron?

Experiencias a ver, en relación sobre todo a la narración oral más que a hacer funciones de teatro si a otro tipo de trabajo actoral que es la narración oral y que he hecho acá y que hacía mucho en España yo. Entonces claro, de pronto el desconocimiento del lugar donde vas a actuar y de pronto entender que es muchísimo más grande de lo que pensabas y vos estas sola ahí con tus cosas que además son chiquitas y entonces cómo abarcas eso. Que el público es sumamente diverso porque es la gente que se acerca y entonces cómo capturar esa atención. Esas son como las cosas más positivas. También hay cosas que no están buenas en relación a que por ahí alguien que programó tu presencia en un lugar tiene en otro lado porque es un evento que tiene varias cosas, y nos ha pasado, una cosa en donde están (en España nos pasó, estábamos con una compañera) los bomberos y entonces los nenes iban y se subían al autobomba y apretaban la bocina de los bomberos. ¡Imaginate eso! Era como decir bueno listo no se puede. Digamos todo tipo de experiencias en relación a eso. De todas formas te digo, las plazas son lugares, un poco respondiendo a lo que vos decías, por ahí lugares donde no se hace teatro. Esos lugares ya estaban bastante tomados para el teatro y esta muy bien que así sea ¿no?. Hacer teatro en casas por ejemplo eso ya es más , no es un espacio público pero, en relación a decir "hago teatro en un espacio que no está pensado para el teatro" tiene otras características e impone otra relación con el público. Pero no es espacio público claro.

-Claro. No, esta bien. Si bien el espacio en casas me parece interesante para indagar vamos a quedarnos con el espacio público que entendíamos desde las calles, plazas, etc. De estas experiencias quemencionabas tanto acá como en España ¿cómo se elegía ocupar ese espacio en particular? ¿A raíz de qué?

Eeeh ahí había, en general, esas situaciones estaban enmarcadas en fiestas populares digamos. La fiesta popular era lo que promovía la aparición de estos espectáculos en la calle. Eso era lo que digamos amparaba la presencia nuestra allí. De todos modos yo he visto bastante teatro de calle y no es nunca lo que nosotros hacíamos por ejemplo con el Teatro de las Dos Lunas o ni hablar con otros compañeros .

Ah! Aunque mira ahora que me estoy acordando. Fíjate, en España hacíamos una obra en la que éramos 10 actores. Usábamos mucha agua, terminábamos todos mojados, empapados, vestidos así como si nos hubiésemos tirados vestidos a una pileta. El piso todo mojado... Y

entonces una vez que teníamos antes de una temporada que empezaba en un teatro, conseguimos permiso del ayuntamiento de Madrid (una cosa completamente difícil) para hacer una cosa rarísima que nadie más hizo en España, o yo nunca lo vi en los 10 años que viví allí. Fue hacer una especie de performance con agua en un espacio público que era la plaza de España. La plaza de España es un lugar súper emblemático, está en la gran vía madrileña, en el centro de Madrid, es una plaza muuy grande con una fuente muy linda con agua. Entonces como en nuestra obra había agua habíamos hecho toda una performance ahí, habíamos conseguido permiso para poder estar y terminábamos todas las mujeres de la obra metidas adentro de la fuente en el día, en la cotidianidad del día mientras la gente pasaba por la calle, ya te digo pleno centro. Estaba la policía a caballo ahí nomás por supuesto sabiendo que teníamos los permisos pero viendo que todo se ajustara a la norma de lo que sí estaba permitido. Bueno y había toda una situación performática que estábamos nosotros mas un montón de amigos que se sumaron con diferentes cosas, les ofrecíamos agua a la gente con la imagen de la obra pegada en las botellas de agua mineral para que la obra estuviese ahí. Eso fue como una cosa mas invasiva del espacio público porque si bien teníamos permiso y en España no habría sido posible hacerlo de otra manera esa experiencia sin que nos llevara la policía. Si bien estaba habilitado por ese lado era muy disruptivo por el lado de la expectativa de la gente, la gente no esperaba que eso pasara. Entonces eso si que fue una cosa bien distinta en relación a la novedad, no había nada ahí que enmarcara nuestra presencia no estábamos en los festejos del pueblo ni nada, simplemente la iniciativa de un grupo independiente una vez más haciendo eso.

-Claro, que bueno. Y tanto en ese caso como en este caso bastante particular como en los otros enmarcados en fiestas populares ¿sentís que tenía efecto en los espectadores? ¿Cuáles eran? ¿Cómo eran la devoluciones o la relación con el público?

En general la gente adhiere a la propuesta. Por supuesto como se trata del espacio público puede ser que esa adhesión no dure todo el tiempo que dura tu actuación, eso es algo que puede ocurrir y que esta, digamos, normalizado dentro de la dinámica que tiene trabajar en la calle con lo cual está bien. Hay gente que viene, se queda y luego se va y viene otra y así hay como un recambio de gente. Luego hay gente que está mas en la periferia de lo que ocurre ¿no? mirando desde mas lejos y pero por ahí después se acerca y te saluda como si hubiese estado muy cerca. No hemos tenido o no he tenido trabajando sola nunca situaciones de hostilidad, nada de eso. Sí mucha diversidad, mucha diversidad de público y tener que

pelar, hay que pelar para tratar de llegar a toda la gente con distintos modos como planos del discurso que puedan atraer a distintos públicos eso sí. Con adaptación obviamente permanente a aquello que está pasando y que propone la particularidad de esa función, de ese espacio, de ese público.. pero sí buenas experiencias.

-Esta diversidad de los públicos que decías cómo podrías desarrollarla un poquito más ¿en qué cosas veías esa diversidad?

Bueno, el área por empezar es como la más evidente. Tu trabajo no es para todo el mundo tal vez o no lo pensabas que lo eras y luego te encontras con que una dimensión del trabajo sí puede llegar a más gente pero vos en tu cabeza y pensando en las características de tu trabajo no tuviste eso previamente, no en cuenta, sí no que no pensaste que era así. Emm luego que la diversidad de gente no se... me pasó trabajar.. estoy pensando esto me pasó en España.. gente que me decían "mirá van a venir unos chicos, nunca les han contado un cuento en su vida, no son chicos tienen 17/18 años" Es decir, diversidad en ese sentido también ¿no? Gente que se acerca a una experiencia sin tener ninguna acercamiento previo a algo de esas características... al código en general.. hay una persona ahí que va a narrar algo o que va a actuar algo.. todo eso, todas esas especies de códigos que están implícitos en la cultura por ahí hay gente que no lo tiene y está mezclada con otra gente que sí está como informada en ese sentido ¿entendes? entonces esa también es una .. es una diversidad más grande todavía ¿no? como gente que viene de otro mundo distinto del tuyo, sobre todo eso. Y luego si pensamos en eso, en que haces eso además en un país extranjero está todo ese tema: tu propia diversidad en relación a la de esa gente jaja. Tu propio ser extranjero ahí en ese lugar de exposición en donde evidentemente vos sos un extranjero, eso también es otro universo.

-Y acá en Río Negro igual las diversidades siguen existiendo. Tal vez no en este sentido de ser extranjero pero en edad, en esto que decías del acercamiento a estas experiencias...

Ni hablar, ni hablar, indudablemente eso sigue estando, eso es así. Pienso en la diferencia de trabajar, más allá del espacio público o no, pero de trabajar para gente, para un público que circula por el centro que irme al Cuy a hacer función o a Cuatro Galpones. Esas diferencias que son diferencias sutiles y por ahí son diferencias que no responden a los propios prejuicios acerca de lo que va a pasar en esos lugares ¿no? son diferencias, no son las diferencias que uno espera que pasen. Otros modos de percepción por ahí.

-Hacer teatro en el espacio público supone por ahí algunas consideraciones específicas dadas por el espacio mismo. No es lo mismo, la misma organización que una

sala. Se piensa distinto al poner en escena, organizar. ¿Qué consideraciones sentís que tiene? ¿Cuáles identificas vos?

Bueno la proyección de la voz, el uso del cuerpo evidentemente en relación a la amplitud del espacio grande, eso cambia. Algo de la energía que se concentra dentro de una sala tiene que ser mucho más expansiva en el afuera. Emm esto que te decía ¿no? Yo siempre iba a trabajar con mi valija, con mis cositas. Por ahí estaba en una plaza con 150 personas y mis cositas quedaban chicas, mis objetitos, mis juguetes eran chiquitos, entonces bueno cómo hago que eso no sea una cosa que juegue en contra de mi trabajo. Lo que tengo es lo que tengo por cierto, no puedo usar otra cosa porque lo que tengo es eso. Entonces cómo o qué otras cosas tengo que hacer yo para que eso no se transforme en una contra en mi trabajo.

La cantidad de texto también, son cosas que por ahí son diferentes en espacios cerrados que en espacios abiertos aunque ya te digo yo he trabajado contando que básicamente hay mucha recurrencia de texto pero si , la disposición de la energía evidentemente requiere de otra amplitud en el espacio abierto y tal vez de un tipo distinto de alerta que también en el espacio cerrado lo tenés. No es que en el espacio cerrado estas cómodamente instalado en un lugar seguro porque la escena nunca es un lugar seguro, jamás. Pero esta cuestión de que el público por ahí es itinerante, que nos siempre se queda, todas esas cosas producen inflexiones en la energía de la escena, en la energía del acontecimiento y esas cosas afectan al desarrollo. Uno debe como pilotear en esas mareas jaja.

-Claro. Mencionabas recién de tus objetos como los sentiste chiquitos en esta experiencia como una posible contra o desventaja ¿no? En este sentido me interesa preguntarte ¿Cuáles crees que son las ventajas y desventajas de estos espacios?

Bueno es una buena pregunta porque yo creo que los espectáculos definen en su hechura, van encontrando el espacio para el cual han sido concebidos y que también definen cual es la distancia máxima que soporta entre el cuerpo del actor/actriz y el cuerpo del espectador ¿se entiende lo que digo? Es decir, hay espectáculos donde vos necesitás el espacio grande para ver todo lo que está ocurriendo, las cosas que son más coreográficas, esta obra que te digo la del agua tenía un componente muy coreográfico porque además éramos unos cuantos en escena, éramos 10 y estábamos todo el tiempo en escena con el agua y había una cosa coreográfica que estaba en toda la obra. Entonces el espacio era importante y hay obras que necesitan que el espacio entre los cuerpos sea menor, entonces no todo es para todos lados. Hay cosas que a mi me han dicho "che pero esto con lo de la pandemia ¿no lo pueden ir a hacer afuera?" y no, no, no porque hay algo que se resiente en cuestiones importantes del

contacto, del acontecimiento, del estar con el otro. Esto sea para lugares abiertos o cerrados ¿eh? Estoy pensando en el espacio en general por eso digo que me resulta interesante la pregunta. No todo es adaptable para todo. Yo hago con Fabiana una obra que la hacemos en un garage y la hacemos para cómo máximo 17 personas y la gente esta muy cerca y es importante que eso sea así. Porque todo lo que está armado está armado en relación a esa comunión cercana con la gente. Entonces hay obras que requieren un espacio íntimo y se van a dar muy bien ahí y hay obras que necesitan de espacio y de aire entre el público y el actor y los actores para poder ver algo más de composición general, que sino no se aprecia.

En definitiva no hay ventajas o desventajas de modo objetivo o separadas de pensar la obra que se va a pensar ahí. Siempre es en relación a lo que va a pasar ahí.

-Claro y mirá ahí estaba revisando lo primero que hablamos en cuanto al espacio público y habías planteado como lo abierto del espacio plantea desafíos con la gente, también creo que se relaciona con esto último, con el público, con esa convivencia. Mencionaste que en tus experiencias tal vez en su mayoría fueron enmarcadas en fiestas populares, que en general el público adhiere a las propuestas que se hacen, si bien existe diversidad son diferencias sutiles, el público es itinerante puede estar un rato y después se puede ir.. no es la misma dinámica a una sala que hasta que la obra no termine no vas a salir..

No y además hay algo que es interesante pensar en relación al espacio y a los cuerpos que es la diferencia en la recepción de un cuerpo de un público que se va en un espacio abierto a un espacio cerrado. Imagínate que se levanta gente de la sala y se va, es muy distinto. Y como público hay que tener también un coraje para decir "yo de acá me levanto y me voy" digamos. Es como otra cosa, en cambio el espacio abierto habilita esas posibilidades mucho más.

Si también está un poco esa posibilidad, digo para quién actúa, la tiene en cuenta supongo, sabe que son un poco los códigos que se manejan.. Bueno y por ahí en cuanto a algunas consideraciones propias del espacio hablamos del cuerpo, la voz, de la energía que requiere ese espacio más grande, de la cantidad de texto.. Después me gustó esto último que charlamos de que las ventajas y desventajas dependen de la obra/proyecto/intervención que se está pensando ¿no? Que no todo es para todos y que depende de lo que te permite cada espacio.

Parte 3: Grupalidad

-Me gustaría en este momento que focalicemos más en los modos de organización, el trabajo en grupo del teatro, la dinámica grupal que tiene. Comenzar preguntándote si ¿consideras que puede haber teatro sin trabajo colectivo?

Eeh no, yo creo que el teatro es siempre un trabajo de carácter colectivo, siempre. Te formas con otros, piensas con otros, creas con otros. Eso mas allá de que te toque hacer un unipersonal, incluso en en ese momento. No has trabajado en soledad para eso y no estas solo en ese momento de hacer la función, hay más actuando ahí con vos, hay más experiencia, más trabajo, más registro de cosas que han pasado y que tienen que ver con otros. Siempre es un trabajo de carácter colectivo, siempre. No me imagino un actor diciendo me voy a formar como actor y voy yo solo y estoy yo con un profesor ponele. Cómo docente tampoco me imagino esa situación, tampoco.

- Aunque estuviera con el docente también estaría acompañado...

Además! Exactamente ya no estaría solo. Tal cual. Si no, no.

-En tus experiencias ¿existieron roles y tareas marcadas, así rígidas a la hora de hacer teatro? De ser así ¿cómo funcionaron?

Mirá pasó de todo en los grupos y además de que fue cambiando con el tiempo. Cuanto mas tiempo estas con un grupo por supuesto las relaciones se van modificando como en todo grupo humano. Cuando empezamos a laburar con las Dos Lunas que éramos muy jóvenes y Jose estaba escribiendo un libro en ese momento mientras laburaba con nosotros... nosotros éramos muy estudiantes en ese momento, teníamos muy ese rol... el de actores estudiantes. A medida que fuimos trabajando fuimos adoptando otros roles, éramos actores, seguíamos siendo estudiantes pero además podíamos organizar material para impartir talleres, es decir, ya teníamos otra tarea también de difusión de cosas o de poder salir a exponernos desde un punto de vista formativo digamos, docente casi.

Luego en relación al trabajo de producción de obra, por ejemplo en las Dos Lunas eso, como actores seguíamos muy los lineamientos de Jose Luis también a medida en que fuimos avanzando en el trabajo. El trabajo que hacíamos con Anahí en casa por ejemplo lo empezamos a hacer nosotras dos solas sin mostrárselo a nadie del grupo. Solo cuando el laburo tuvo cierto grado de maduración que a nosotras nos parecía necesario para poder abrir la experiencia, invitamos a Jose Luis e invitamos al resto de la gente del grupo. Es decir, ahí también empezamos a tener una autonomía creativa relacionada a la toma de decisiones sobre el material que quieres hacer y no simplemente a la ejecución de tu parte como actor, es decir,

que ahí vas poniendo un pie en la dirección de actores y en la dramaturgia porque esa autonomía se construye en relación a esos elementos también ¿no?

Por supuesto también el rol del gestor es algo que vas incorporando desde el comienzo puesto que hay que conseguir cosas, salir al mundo a buscar funciones, a vender lo que haces, a tratar de conseguir un subsidio, o comprar una luz.. ¿se entiende? la gestión también es otro rol que uno va tomando dentro del grupo. En España también estaban todas estas cuestiones cuando laburamos con La Cantera. Acá una vez que volví me pasó que ya no tenía ganas de pensar en formar un grupo en el sentido en el que lo había integrado en la década de los 90, esto que te hablaba de la cultura de grupo que impregnó tanto el teatro argentino en esos años, para mi ya era una experiencia por la que había pasado entonces me interesa ahora pensar en los grupos en relación a proyectos y en relación a poder intercambiar roles. Me interesa mucho la posibilidad de estar con un grupo de gente en donde pueda experimentar los roles de: actriz, en otro trabajo de directora, en otro trabajo de directora dramaturga... es decir, que esos roles sean muy móviles, eso me parece sumamente interesante. O en donde la intervención plástica también de alguna manera probamos en la obra del garaje (Adentro el Rojo Resplandor del Fuego), la intervención plástica se meta en la dramaturgia de la obra y nosotros también hagamos intervención plástica, ahí hay como zonas difusas de las especialidades artísticas que se desdibujan y que a mi me resultan sumamente interesantes en la experimentación.

No me interesa ningún rol fijo, también he estado en grupos o en proyectos donde incluso se me ha dicho claramente "no, en esta obra actúa nada mas" jaja. Es como decir "no opines tanto" me ha pasado también. Por supuesto todas son experiencias riquísimas pero si yo tengo que elegir prefiero esas zonas más liminares en donde no sé.. estamos armando una sopa entre todos ya no sabemos por ahí. En un momento sí, sabemos que vos dirigís y yo actúo pero en otro momento estamos muy juntas ahí".

-Me interesa ese punto ¿no? Ver como se van dando estas dinámicas tal vez no se si más horizontales pero que los roles y tareas, si bien existe un ordenamiento, son mas flexibles. En este sentido por ejemplo yo trabajo en lo que vengo escribiendo hasta ahora un poquito sobre Creación Colectiva. Pensarla como un modelo de hacer teatro que prioriza otras cosas por ahí el lazo humano, la horizontalidad, que no haya un guión estricto, que sea más flexible... asique me interesa esto último que decís de por ahí tu búsqueda de los últimos años en cuanto al trabajo grupal. En este sentido me gustaría preguntarte ¿Cuál es el rol de los lazos afectivos?

Uff es fundamental para mí y cada vez más, cada vez más quiero trabajar con gente que quiero. Y quiero mucho a la gente con la que trabajo siempre. Por empezar, he hecho... grandes amigos son amigos míos porque nos conocimos actuando, eso por empezar, gente que no conocía y que empezamos a trabajar juntos y que somos muy amigos. Acá y en España mis amigos muchas veces fueron antes compañeros/as de teatro. Después de ahí vino una amistad fuertísima que sigue, amistad de años.

Después por ahí con otra gente tengo como relaciones más acotadas al momento en el que se desarrollan esos proyectos pero mientras se desarrollan esos proyectos el lazo afectivo es fuertísimo, existe. Y si no existe es mucho más difícil llevar adelante el trabajo, cuando esas cosas se resienten para mí es mucho más difícil. En ese sentido creo que mi relación con el teatro es muy poco profesional, muy poco profesional porque por ahí yo no soy una persona a la que le interese trabajar con todo el mundo ¿entendes? o que a ver... puedo sostener una relación cordial y espacios de trabajo si. Pero cuando vamos a ir a otro terreno de la experiencia por ahí entonces yo no soy tan profesional, necesito de los lazos afectivos, necesito de eso, necesito generar un espacio de enorme confianza. Porque el grado de exposición es muy muy alto.

En espacios institucionales obviamente no, uno trabaja con todo el mundo y está bien, son espacios ricos también pero hablamos del teatro con un una búsqueda experimental... yo necesito que haya mucho cariño. Y entiendo que el trabajo va construyendo ese cariño porque esto que te digo que también de cómo el teatro es forma de autoconocimiento nos deja muy en evidencia quienes somos, de un modo muy elocuente. Eso también va tejiendo trama, vos te vas encontrando con la gente en relaciones que están signadas por esa intensidad y entonces así es que tus compañeros se pueden volver tus amigos.. comparten territorios de la experiencia que son personales. No sé eso me pasa a mí, yo creo e insisto que soy muy poco profesional.

-Esta bien, esto se trata de tu experiencia personal.

Bueno hablamos de varias cuestiones. Hablamos del trabajo colectivo como algo imprescindible desde la formación, desde el crear, del pensar. Dijiste que no puedes imaginarte a alguien haciendo teatro solo o formándose siquiera de esa manera. Hablaste de tu experiencia en el Teatro de las Dos Lunas por ahí con roles y tareas más marcadas ligados a esta posición más de estudiantes, después se fueron sumando otras tareas que tenían que ver con el lado más formativo de talleres o de discusión, que a su vez se va formando el rol gestor también, de conseguir cosas necesarias para llevar adelante cada

proyecto. Más haciendo referencia a los últimos años hablaste esto que te interesan los proyectos.. trabajar con gente que permita roles menos rígidos y más cambiantes, esta experimentación de poder traspasar los límites rígidos de los roles. Mencionaste que los lazos afectivos te parecen fundamentales, que no te consideras muy profesional pero que te ha pasado que muchos compañeros evolucionaron a amistades muy fuertes. Mencionaste que puede ser que no exista ese lazo afectivo pero que a su vez dificulta un poco más el proceso. Después destacaste que hacer teatro (de modo experimental) requiere de un espacio de confianza y en este sentido la exposición es alta entonces crees necesario estos lazos. ¿Hay algo más que quieras agregar con respecto a este tema?

Eeh no sé, yo creo que tiendo a querer crear como comunidad con todos los grupos con los que trabajo, sean mis grupos de teatro independiente como pienso en las experiencias sobre todo del taller municipal de teatro, en donde se arma grupalmente cada vez una cosa muy intensa, muy diversa y muy rica para mi y donde hay mucho afecto, volvemos a ese tema. Podemos no ser amigos, podemos venir de lugares distintos, tener incluso opiniones distintas en cuestiones que son importantes pero hay mucho afecto, hay una construcción de un campo afectivo sin duda para mi en el trabajo y yo lo necesito y sé que trabajo en ese sentido. Entonces sí, promover esta horizontalidad de la que vos también hablabas haciendo referencia a los procesos de creación colectiva para mi son importantes. Si bien yo estoy en esos lugares, hablo del taller, estoy a la cabeza de la coordinación y de lo que va a pasar ahí, de lo que va a terminar siendo eso estee yo dirijo, yo escribo...siempre trabajo tratando de promover que la gente sienta que eso que estamos haciendo le pertenece. A todos nos pertenece por igual porque además creo que es así, creo que el teatro es una reunión.. estaba leyendo a Dubatti ayer para un trabajo que tengo que hacer y hablaba como de la palabra teatro ¿no? como que un teatro es un mirador y es un lugar donde se hacen aparecer cosas, esta cuestión de hacer aparecer algo, una cuestión mágica, producir un acontecimiento. Ese acontecimiento que se relaciona con el convivio, con la reunión de gente para mi tiene un componente afectivo fundamental para poner en marcha eso. Tiene que haber una corriente de afecto, de compañía en el sentido este que también le da etimológico a la palabra: el que comparte el pan, ese es el compañero. Para mi esa cuestión es fuertísima y entonces creo que eso genera o intento yo que genere un sentido de pertenencia a aquello que hacemos, que sea fuerte. De pertenencia y de identidad. Todo lo que hacemos lo hicimos porque somos quienes somos involucrados en este proyecto porque si fuésemos otros sería otro proyecto, o si fuésemos nosotros mismos pero en otro momento de nuestras vidas o en otro lugar del mundo esto sería distinto. Es

decir: ver esa singularidad de la creación y ver la importancia y el valor de cada uno de nosotros como creadores dentro de esta otra cosa más grande que nos contiene a todos que es la obra o esta cosa que hicimos.

Parte 4: Dinámicas autogestivas

- Buenísimo. Bueno para no extendernos demasiado en tiempo vamos a pasar a la última parte que tiene que ver más con las dinámicas autogestivas que pueden estar en ocasiones en la actividad independiente. ¿En qué consiste la autogestión para vos? ¿Cómo podrías definirla?

Bueno un poco lo hemos estado recorriendo al hablar, ha aparecido en todo lo que hablamos. Cuando recién hablábamos de la gestión, esto que vas aprendiendo por necesidad. Todo eso que ayuda a que la preciosura de los ensayos pueda ocurrir digamos, todo lo que está aldeaño a eso y que tiene que ver con las cuestiones mínimas pero importantes: tener un lugar donde poder estar, ensayar y que ese lugar esté calentito o ventilado o que tengamos tal material que necesitamos. Todo eso es gestión. Y hacia el interior de los grupos los hacemos, los teatristas... Hay un término que está bueno que es el de teatrista que encierra todas estas categorías, el que hace todo. Eso también es algo muy argentino. En España medio que los actores esperan que alguien venga a hacérselo y tampoco es que vaya a pasar que venga alguien a hacérselo, entonces las cosas no ocurren. Nosotros hacemos que pasen, eso es algo que también aprendí viviendo afuera. Toda esa dimensión del teatrista es, insisto, el que autogestivamente hace que todo esté dispuesto para que sea posible hacer algo que en realidad parece no tener ninguna importancia ni ninguna necesidad de existencia en el mundo, es decir, el teatro.. la actividad artística, la continuidad de la actividad artística es algo que uno tiene que imponer al mundo o a la realidad porque no hay nada en eso que en el mundo, en la realidad, en la vida que vivimos que promueva de por sí o allane los caminos, la autogestión lo es todo. Es la defensa de ese territorio personal que es el de decir yo soy actor, yo soy actriz ¿y como sos actor y sos actriz? actuando o haciendo obra ¿y que tenes que hacer para eso? bueno, de todo.

- En realidad todos los ejes se entremezclan entre todos para mi es una manera práctica dividir en partes la entrevista. La siguiente pregunta tiene que ver con ejemplos concretos en cómo has sustentado distintos proyectos teatrales. Me acordaba cuando decías hace un rato de hacer fideos para poder sustentar en el Teatro de las Dos Lunas. ¿Qué otras anécdotas o estrategias se te ocurren en ese sentido?

Bueno, con las Dos Lunas eso fue una época así muy concreta e intensa en donde desde el jueves a la tarde hasta el domingo había tareas muy específicas en relación a compra de cosas y para poder llegar al Domingo con las pastas hechas y repartirlas.

Después viviendo en España y también asociado a la cuestión de la extranjería por ejemplo con una amiga teníamos un dúo de bossa nova, empezamos tocando en la calle. Ahí aparece nuevamente el espacio público, tocábamos en el parque del retiro, tocábamos en el metro, tocábamos en bares, afuera... Teníamos muy claro que nuestro trabajo era ir a conseguir ese sustento que nos permitiera luego el resto de la semana dedicarnos a ensayar ¿entendés? Yo estoy comprando mi disponibilidad, mi tiempo pagando el alquiler de mi casa, la calefacción, la comida, el boleto de metro y todas las cosas que necesito para vivir para poder dedicarme a esto. Es decir, clarísimamente la transacción se daba por ese lado. Así con los compañeros en Madrid teníamos, imagínate, donde uno de nosotros se enteraba de que se necesitaban actores para salir tal o cual cosa y que había plata, el teléfono ardía ¡íbamos todos! "Necesitan estatuas vivientes para la inauguración del Casino de Aranjuez" Vamos! Nos tomábamos todos un tren, íbamos y laburábamos. Mil casos donde estas haciendo equilibrio, la historia de la vida del actor, y del artista creo, es la historia del equilibrio muy precario entre necesidad y deseo. Entre contar con el tiempo, con un tiempo además que sea ... no puede ser cualquier tiempo.. no un tiempo en el que estés roto por todo lo que hiciste en el día. Necesitas un tiempo en donde el deseo pueda desplegarse, en donde haya una pulsión vital, erótica de la vida digamos. No gente destrozada por el sistema de mierda en el que vivimos ¿Se entiende? Entonces siempre ese es un equilibrio difícil de sostener.

Con Adentro del Rojo Resplandor del Fuego con Fabiana tenemos pocas cosas pero nos propusimos que si podíamos hacerlo las dos que íbamos a tener las cosas más lindas que quisiéramos. Y era un placer porque decíamos "vamos a comprar telas" bueno queremos esa, el terciopelo rojo "Es la mas cara" "Si, la pagamos". Trabajamos para esto ¿entendes? me gano la vida para poder comprarme ese terciopelo rojo porque quiero ese terciopelo rojo en la obra y no quiero otra cosa. Todo el tiempo estamos haciendo malabares para poder hacer lo que hacemos.

- Y en este sentido por ejemplo del terciopelo rojo vos utilizar otro trabajo, otro ingreso para poder sustentar ese proyecto ¿no? Y un poco otra pregunta era si la actividad teatral es tu principal ingreso y de no ser así cuales son

Hacer teatro no da plata, no da plata digamos. Hacer obras de teatro no da plata, nunca dio demasiado.. Nosotros ya te digo con las Dos Lunas para vivir de eso vivíamos subidos arriba

de una camioneta andando por todos lados y teníamos 20 años digamos. Yo me acuerdo que salía de viaje con \$5 de la época. La actividad docente viene o distintas actividades en relación al teatro vienen a proveer de los fondos que necesitamos para seguir haciendo teatro, es así. Luego la plata de las funciones las usamos para comer con nuestros amigos, tomar vino y esas cosas que también nos encantan a los actores. Quedarnos hasta cualquier hora porque quedamos re manija luego de actuar y que no falta el vino. Y ahí está la plata de la función y es maravilloso, está muy bien. Pero así es el teatro independiente. Me acuerdo en los 90 cuando estábamos tratando vivir de las obras de teatro, Ana Alvarado que es actriz, titiritera, dramaturga, directora teatral, una mina con una trayectoria tremenda y parte de El Periférico de Objetos, un grupo emblemático de los años 90 en Argentina. Ya eran un grupo famoso cuando me dijo: "Vivir del teatro.. nosotros con el periférico jamás nos propusimos eso" y ellos ya eran un grupo que viajaba por todo el mundo haciendo obras de teatro. Un grupo sumamente conocido, es decir, siempre uno está buscando.. Uno tiene la fortuna de lo que hace para vivir este en relación a lo que ama. Eso es, ya no hago fideos, ya no tenemos el grupo de bossa en la calle que me encantaba pero claro había un nivel de precariedad mucho mayor en eso, me dedico a otras cosas que además de darme los fondos para hacer el teatro que yo quiero, que a mi me gusta y comprar la tela que a mi me gusta y que yo quiero. También me permite pensar como te decía al principio cuando me presentaba, también me permite pensar mi que hacer desde distintos lugares. La docencia para mi es un lugar super interesante también porque todo el tiempo me permite hacerme preguntas siempre vitales acerca de lo que hago, siempre poner en cuestión aquellas cosas que creo saber o que creo poder transmitir... ese es un privilegio para mi.

-Claro. Si nos corremos un poco ahora del lucro, de elegir sustentarse o no con el teatro, pero si seguimos hablando de ganancias. ¿Cuáles son las ganancias no monetarias que tiene para vos el teatro independiente?

Emm aportan a mi salud mental indudablemente ja ja y se relacionan con lo expresado a raíz de la pregunta de por qué hago teatro digamos, es el lugar profundamente personal de poder pensar en acción cosas que no se me ocurrirían de otra manera, de mi misma, de las relaciones, del mundo. Están ahí, las encuentro en el teatro independiente. Es un espacio de enorme libertad. Es un espacio absolutamente necesario para mi vida. Absolutamente. Ya sea como actriz, como directora, digamos, volvemos al tema de los roles y puede ser desde distintos lados, como asistente de dirección... pero hay un tipo de conocimiento, un tipo de experiencia que tiene que ver con los cuerpos de la gente produciendo ficción en un lugar y

alguien mirando eso que no está en otro lado. No está en los libros.. es un tipo de experiencia distinta que yo necesito y que extraño mucho cuando no tengo, mucho mucho, y que de verdad. Mi cabeza piensa, más allá de lo que digo de la salud mental, mi cabeza- yo soy mas clara, pienso con mayor claridad cuando hago teatro o cuando me relaciono con el fenómeno teatral. Y porque no puedo dejar de hacerlo además, no sé, no puedo dejar de hacerlo.

- Me interesa un montón esta parte porque también me interesa saber cuales son las motivaciones o las intenciones que hay en elegir habitar estos espacios, este camino de hacer teatro, de la manera que sea; desde asistente hasta directora. Me parece que esta re bueno... La última pregunta que me gustaría hacerte es si piensas al teatro como un espacio de resistencia y si es así ¿por qué?

Si, creo que también el teatro, además de todo lo que ya hemos dicho que es.. es un espacio de resistencia. ¿Y por qué? Bueno.. Adentro el Rojo Resplandor del Fuego hay una metáfora acerca de eso. Esa obra está armada en torno al mundo de la infancia, no como un mundo idílico y mucho menos, sino como un mundo profundamente intenso en donde la percepción es muy intensa. Eeeh esa intensidad de la percepción se va diluyendo a lo largo de la vida adulta del mismo modo en que se diluyen en la realidad las pasiones. El teatro y en Adentro el Rojo Resplandor del Fuego, ese refugio que armamos en el garaje con las paredes dibujadas, con muchos papeles, con cartón es un espacio de resistencia frente a la pérdida de la pasión, a la adultez entendida como la pérdida de la pasión vital y de la intensidad perceptiva. Entonces el teatro, así como esa obra elabora esa metáfora en un sentido más general, yo creo que el teatro es además de otras cosas también un espacio de resistencia poético, un espacio de resistencia poético frente a la hostilidad del mundo, a la hostilidad un poco creativa, a la hostilidad de la realidad.

-¿Hay algo que quieras agregar o profundizar de todo lo que estuvimos charlando en esta entrevista?

Hay algo.. no se si podré decirlo con claridad si no lo pongas. En relación a lo que estoy leyendo de Dubatti que te comentaba que habla de la poesía, de la poiesis y toma las palabras de Rafael Spregelburd: actor, director, teórico y dramaturgo que dice que la ficción en el teatro nos permite vislumbrar el sentido y esto quiero relacionarlo a esto que te decía de lo real. ¿no? Aquello que está en esa zona sin palabras. Dice: “Mientras la realidad disuelve el sentido, lo diluye” y eso encierra para mí, lo leí el otro día y me conmocionó porque encierra para mí una definición de teatro y un por qué del teatro y un qué es el teatro... Ese contacto con esas otras fuerzas misteriosas de la vida.

ENTREVISTA 5. LORENA

Parte 1: Presentación y relación con el teatro

-¿Cómo te presentarías a vos misma?

Me presento como Lorena, como actriz de la ciudad de Fiske Menuco. Primero como actriz, después como docente de teatro y hasta ahí, lo otro todavía no me lo creo jaja.

-¿Qué sería esto otro?

Directora o dramaturga.. porque estoy escribiendo un montón y escribo y escribo pero todavía no me considero escritora así que.. si que voy por el camino.

-Genial. ¿Cuál es tu relación con el teatro? ¿Cómo va surgiendo? ¿Cómo es tu recorrido?

El teatro entra en mi vida de un modo inesperado porque no fui de pequeña alguien que haya tenido como una cercanía muy grande con el teatro. En mi casa no íbamos al teatro, sí al cine. No estudié teatro cuando era chiquita tampoco, en la escuela tampoco. Entonces cuando estaba en cuarto año empecé a estudiar música en el IUPA porque una amiga quería estudiar música y yo la acompañé para que no vaya sola. Entonces entré a estudiar música a estudiar Fagot que no entendía nada pero bueno estaba ahí en este ámbito que me causó como una sensación muy hermosa como todo ese.... ya estaba el IUPA grande era como "wow" un gran lugar. A mi me atraía mucho lo que pasaba en un aula que creo que era la 37 que era la de teatro. Estaba como impactada de ir y mirar por un vidriecito que había en la puerta y ver lo que hacían, me parecía que yo era capaz de eso, que yo podía. Me atraía mucho lo que estaban haciendo, no escuchaba pero veía y entonces ese fin de año empecé un taller de verano que daba Norma en Casa de la Cultura y dije "yo voy a hacer teatro, quiero estudiar teatro". Todavía no había decidido que quería hacer cuando termine los estudios secundarios entonces dije "bueno voy a estudiar teatro, quiero ser actriz". Tuve un año más que fue quinto año que hice todo el taller de teatro como anual digamos, cada vez me enamoraba más de eso y cuando termine quinto me fui a Buenos Aires a estudiar teatro. A trabajar y a estudiar teatro.

Y así fue como entré al mundo teatral, desde ese momento (los 17) hasta hoy nunca dejé de hacer teatro, nunca. Solo en la pandemia, fue el stop.

- El caso excepcional. Y cuando vas a estudiar a Buenos Aires ¿cómo sigue el recorrido?

Empecé a estudiar, hice el ingreso a las dos grandes escuelas de teatro que hay: una es la UNA y la otra es la EMAD. En la UNA no entré, entré en la EMAD, hice un trayecto y después me aburrí porque me pasaba eso en la juventud. Mientras tanto estaba estudiando con otros maestros, iba y venía, ya tenía un grupo con el que hacía teatro, trabajaba de moza en bares, eso fue como mucho tiempo. En el medio hice un profesorado de natación porque soy nadadora entonces dije: "tengo que conseguir algo -Y para poder trabajar mejor" y me hice un profesorado de natación y me puse a dar clases de natación en un club de Palermo muy concheto, tremendo pero bueno que ganaba un buen dinero y me servía para bancarme mis estudios. Entre a la Universidad de Madres de Plaza de Mayo que habían abierto una carrera que se llamaba "Promotor teatral" y me encantó, yo quería entrar a esa universidad de algún modo y había entrado como estudiante de psicología social en un momento pero me atraía mucho más todavía algo que tenga que ver con teatro. En esta carrera estaba como director Raúl Serrano que con él hice todo el recorrido ese y después además terminé en su escuela, en la ESBA de Buenos Aires (una escuela privada).

Y bueno eso, andando, haciendo... mientras hacía tenía un grupo con el que hacíamos obras, esas obras a las que te van a ver tus amigos/as nada más, que hay que remar un montón en Buenos Aires para que alguien vaya a ver tu teatro. Después hacíamos recitales de poesía en otros bares, después empecé a trabajar como asistente de escenario en Paseo La Plaza (centro cultural), conociendo gente me fui metiendo en el ambiente. Cuando ya estaba metida, muy metida y con posibilidades de laburo sentí que no podía vivir más en Buenos Aires, que me agoté la cabeza y a los 27 años me volví. Estuve casi 10 años allá. Me volví a Fiske y desde que llegué empecé a dar talleres en Casa de la Cultura, en escuelas y armamos con Sol el grupo Basta Flora y nunca nos detuvimos. Fue siempre para adelante por eso la pandemia nos impactó tanto, ese año que quedamos en pausa. Yo sentía eso que veníamos como corriendo desde hace años una carrera que estaba buenísima, la que nadie quería ganar nada pero estar y seguí corriendo y de golpe hicieron así ¡tuc! y nos frenaron y fue como muy doloroso eso para mi y para el grupo, no se, para todxs.

- *¿Me dirías en qué año te volviste para Fiske?*

En 2006 porque fue el año en que nació mi hijo también, además eso ¿no? Me enamoré, quise armar una familia, eso era todo acá en Fiske. La vuelta trajo hijo, compañero, trajo familia fue como eso.

- *Y ahí te juntaste con Sol y armaron Basta Flora. ¿Hay algún otro proyecto o alguna otra cosa que te acuerdes y quieras compartir de esos años?*

Cuando llegué a Fiske lo primero que me pasó fue estar a la deriva total sin saber que hacer porque no sentía que podía, no sé, que todos los grupos ya estaban armados, que tampoco era que había tantos, no hay muchos grupos acá, no hay grupo. Hay como otro tipo de formación pero el grupo que es como otra cosa, no hay mucho. Entonces nada empecé a estar con un grupo que estaba armado y hacía infantiles que se llamaba "Acorralados" que es el grupo de Norma. Hicimos un par de infantiles, yo igual no me sentía muy a gusto, estaba como queriendo otra cosa para mi vida. Norma entra a dirigir la comedia de Fundación Cultural Patagonia y me convoca como actriz para una obra de Javier Daulte que se llama Dos Mujeres y ahí conozco a Sol, porque la otra actriz es Sol. Ahí nos conocemos, hacemos todo el proceso de ensayos y de presentaciones dentro de una institución.. como raro trabajar bajo no sé un ambiente... que es como el teatro más comercial sería. Es como que te pagan por mes un sueldo, muy magro pero no importa, te pagan.

Bueno nosotras como fuimos muy aguerridas ahí dentro no queríamos hacer cuatro funciones y que se nos termine el contrato, queríamos seguir actuando con este laburo asique fuimos a un festival que es el Provincial de Teatro de Río Negro y ganamos. Pasó como una cosa así y ganamos. Entonces ese trabajo nos llevó a un Nacional, en el Chaco. En el Nacional conoces a todos los grupos de Argentina que están haciendo teatro y que también compitieron y que van ahí. Entonces ves mucho teatro, ves como trabajan otros grupos, que se yo. Dijimos "tenemos que armar un grupo y hacer una obra que nos guste". Esa obra (Dos Mujeres) mucho no nos gustaba a nosotras entonces queríamos hacer algo que sea nuestro y bueno volvimos de ese viaje muy prendidas fuego y armamos Basta Flora. Justo ese año llegaba Marcela de España, es nuestra compañera ahí en Basta Flora, se suma Marcela y empezamos a hacer un proceso de investigación que no sabíamos para donde íbamos a ir. Sí sabíamos que queríamos tener un laburo nuestro, que lo queríamos escribir, que queríamos investigar tipo laboratorio. Le propusimos esto a Marcela, teníamos un par de fotos de las que partimos. Son dos fotos que son preciosas: una es de Francesca Gutman y la otra de Aino Kannisto que son dos fotógrafas alucinantes, solo eso teníamos. Dijimos: bueno queremos hacer algo con estas dos cosas. Empezamos a entrenar como 3 veces por semana, meternos un año de laburo, a producir de manera independiente, como a meternos a ese mundo. Porque esta obra la hicimos completamente de manera independiente, no pedimos subsidios del estado para nada, fue una producción nuestra.

-¿Cuál es el título de esta obra?

Todo mi sano cuerpo te ofrezco. Queríamos concebir así ese laburo, éramos como 3 pibas que estábamos con ese deseo de armar un laburo así entre las 3 y nada más. Y bueno ahí empezó un viaje con ese trabajo porque hicimos un trabajo así que nos voló la cabeza, nos encanto. Lo escribimos, después lo presentamos, el trabajo empezó a circular por Río Negro, empezamos a viajar mucho con el laburo, fuimos al festival este otra vez, salimos segundas, con ese premio entramos a un catálogo... como que el trabajo nos abrió todas las puertas. Estuvo re bueno. Después también pasó que en el 2015 ese texto fue seleccionado dentro de un... es como un libro en donde incluyen un montón de textos de teatro de la posdictadura que Mauricio Tosi fue el compilador. Bueno así que el texto forma parte de un libro que está buenísimo donde hay un montón de dramaturgias de Río Negro.

-Desde que te volves en 2006 para adelante con Basta Flora, con Casa de la Cultura, en todos los proyectos que tuviste ¿Cómo caracterizarías a ese teatro?

Teatro independiente si, es un teatro independiente. No podría pensar el teatro de otra manera que como lo estoy haciendo. Siento que el teatro es de esta manera, así: buscando los proyectos, armándolos, escribiéndolos, juntándote con gente que tenes ganas de juntarte que generalmente son amigas. Con Sol hicimos ese trabajo pero después hicimos La Extravagancia que es de un autor también, después hicimos La Gran Noche, ahí nos dirigió un director de Buenos Aires que primero fue nuestro maestro y después se copó en hacer algo con nosotras 3 (Marcela, Sol y yo). Nos invitó a hacer un proceso de investigación, que no teníamos ni idea.. nunca sabes para donde vas a ir pero de golpe sabés, de golpe te ilumina. Sabíamos que queríamos hablar del boxeo femenino, del deporte, del entrenamiento extremo en la escena, de estar todo el tiempo en un estado muy de entrenamiento, eso sabíamos. Se lo dijimos a él, le re copó asique empezamos a investigar ese universo y armamos La Gran Noche. Que es un laburo también que tuvo premios y recorrió bastante. Después creo que de ese trabajo nos agotamos porque se nos agotó el cuerpo, era realmente muy extremo entonces había que estar en un estado de entrenamiento permanente. Fue muy alucinante, La Gran Noche estalló. De ese proyecto también se armó un libro que estaba escribiendo Gustavo Bendersky que es un investigador teatral también que hizo un libro y se basó en La Gran Noche. Investigó el grupo, cómo empezamos con el proyecto y así. Todo el proceso.

-Bueno entonces dijiste que entendes al teatro como teatro independiente, hablaste de trabajar con amigas, de trabajar en grupo ¿Qué otras características me puedes dar? o ¿Cómo definís vos lo independiente?

Emm primero porque siento que el teatro en sí ya es una acción independiente de todo y nos dimos cuenta mucho más todavía de esto en el marco de pandemia cuando estábamos completamente desprotegidos, no existía algo que nos ampare, no existía nada. Estábamos de golpe si eras laburante independiente de la escena como me jugué yo bastante tiempo por serlo dando talleres y actuando ósea no trabajando en el Estado digamos porque también puedes meterte como docente (una cosa que a mí me gusta pero que no la elijo para mi vida) me gustaría trabajar de actriz, de docente de teatro, enseñar de teatro de otros modos. Eeeh nos pasó eso que quedamos muy desamparados y ahí nos dimos cuenta que el teatro es una cosa que nos importa mucho a los que lo hacemos, a los que hacemos teatro, somos los que lo vemos, lo pensamos, los que discutimos, los que todo, los que hacemos el teatro. Bueno afuera tenes un público, alguna cuestión pero... los más interesados por el teatro son y seremos los teatreros.. me da esa sensación por eso siento que es independiente y es una acción que uno rema.. es un modo de vida también, es como una forma de vida. De golpe nos juntamos con otras personas y a crear asambleas permanentes para discutir una ley de teatro que no sabemos si va a salir... Es como una pasión también, digo, si no la sentís no pasa nada con eso. Digo, no puedes hacer teatro si no estás apasionado porque no es tan popular como la música y otras cosas, no. Es en grupo, es remando, siempre tenes que conseguir un lugar para ensayar y tenes que pagar, pagar el alquiler, siempre de antemano tenes que poner guita, para la producción tenes que poner guita, todo es tuyo, sale de tu bolsillo, de la silla de tu mamá, del vestido de tu abuela.. es como de gente que aporte.. yo te hago los afiches, te diseño gratis el flyer, siempre tenemos.. mi hermano es diseñador y siempre colabora, siempre como que vamos sumando gente que nada que también nos ve en el camino y te quiere acompañar pienso.

-Y si, y planteando un modo distinto de hacer también. Tiene que ver con todo esto que decías de la pasión o este deseo o este modo de vida que se elige pero ¿por qué elegís hacer teatro?

Es que yo pienso que no podría hacer otra cosa en mi vida, siento eso. Creo que desde los 17 años tomé esta decisión de decir "yo quiero ir por este camino". Yo nunca, nunca, ni por un segundo dije "no, este año me bajo, este año no quiero" al contrario siempre digo "este año con qué proyecto me meto" soy una piba que está en 3 proyectos a la vez. Tengo como mucho deseo de ese mundo que yo siempre siento que nunca lo llegas a conocer del todo, que siempre estás estudiando, formándome, leyendo algo nuevo, viendo cosas.. es como eterno. Y está bueno porque a medida que te haces mas grande te vas convirtiendo en una señora jaja

como en una actriz más grande tenés como más posibilidades todavía, los mejores personajes. Siempre digo ¡qué bueno! esta tarea que hacemos que a la vez es bastante de militancia. En un punto tiene como esa caricia al final, digo ¿no? que vamos a trabajar hasta el último día con el mismo amor. Pienso que todo lo mejor está por llegar siempre.

-Bueno me encantó. Algo que voy a estar haciendo a lo largo de toda la entrevista es como una breve síntesis o recapitulación cuando vamos cerrando cada parte ¿viste?. Esto es también para destacar los puntos más importantes o interesantes que fuimos charlando pero también por si yo malinterpreto algo o si me quieres corregir algo o agregar algo que te acordaste que también lo puedas hacer en estas instancias.

Bueno te presentaste como actriz y como docente y si bien mencionaste que estabas escribiendo no usas el término de escritora por el momento porque te parece mucho. Mencionaste cómo te metiste al teatro recién en los últimos años de la secundaria, acompañando a una amiga al IUPA y sorprendiéndote de esa aula 37\ . Así decidís formar parte de los talleres de Norma en Casa de la Cultura y luego irte a Buenos Aires. En Buenos Aires vas conformando grupo, vas teniendo distintos trabajos para sustentarte el estudio y 10 años después te volvéis a Fiske. Acá lo que más me interesa destacar es esta idea de que crear y hacer Basta Flora, laburan muy intenso durante un año y surge Todo mi Sano Cuerpo te Ofrezco y a partir de ahí empiezan a tener más reconocimiento y a sumar otras obras. Caracterizaste al teatro como independiente en el sentido de que es independiente a todo y mencionaste cómo se vio esto en el contexto de pandemia que aún estamos viviendo. Ahí se sintió el desamparo de lo independiente. Hablaste también de este teatro independiente como un modo de vida y de hacer las cosas y de remarla, hacer con amigas y de estar en grupo, de este deseo y esta pasión que tiene que ver con el por qué elegís hacer teatro. Desde ese momento del aula de IUPA sentiste un deseo y una motivación enorme de seguir apostando a ese camino y que planteas que lo vas a seguir haciendo hasta el último día.

Parte 2: Intervención en el espacio público

-Me gustaría pasar ahora al segundo momento que tiene que ver con la intervención en el espacio público. Espacio público entendido como calle, plazas y demás y no como instituciones públicas. Me gustaría saber si has tenido algún proyecto que se haya desarrollado en este espacio? Ya sea perfos, intervenciones, obras y si fue así ¿Cómo fueron estas experiencias?

Si ahí no te voy a poder sumar mucho porque no hice casi. Hay una formación dentro de la carrera de estudio que es teatro callejero, que es alucinante, está buenísima, me pareció atractivo pero no lo transite yo.

Lo que hice sí es trabajo en salas y lo que empezamos a hacer acá por la falta de salas. Porque hay 3 salas acá nada más: El Biombo, Casa de la Cultura y la otra es La Estación y listo. Lo que hicimos fue empezar a investigar en espacios alternativos, en casas. Lo más cercano a lo que te puedo decir hacer algo que tenga que ver con el aire libre es un proyecto con el que estamos ahora metidas con Marité, Manuela y Sol también como producción más que nada. Que es un laburo que decidimos hacer al aire libre, en patios. Con esto de que se nos cortó toda la cuestión laboral a partir de la pandemia también dijimos "No, tenemos que tener un laburo que si es necesario hacerlo afuera podamos hacerlo afuera entonces lo concebimos afuera" Ya lo estamos ensayando en un patio ahí estamos trabajando con este laburo que todavía no tiene nombre pero que nosotras les decimos Las Rusas. Esa es mi experiencia como de teatro afuera. Generalmente siempre ha sido adentro mi camino.

-Y por mas de que tus experiencias fueron mas entre paredes me imagino que por amigos o conocerás/habrás estado de público en algunas situaciones de teatro callejero... ¿Cuál es tu opinión sobre ellas? por lo menos desde afuera.

Si, me parece muy interesante. Me parece que es otro palo, es otro palo donde hay otros códigos, otro estado de actuación que es completamente hacia afuera nada que ver cuando hacemos teatro afuera de una sala, afuera ocurre otra cosa porque estas en conexión con todo el entorno, intentando captar a las personas pero captar más todavía a las que no te están mirando, no se, es enorme. Me da la sensación que es como un despliegue de energía brutal que a mi me atrae mucho como espectadora. Consumo mucho eso, cuando veo que hay algo así afuera enseguida voy y quiero ser parte o llevar a mis hijes y verlo. Si me da como eso, siempre veo a la gente subida a los zancos, como ese mundo tan grande, como alto, por encima... me parece hermoso. Me atrae también la cosa popular ¿no? cómo llegas a todo el mundo, como llegas a la persona que no entra a una sala de teatro a comprar un ticket y entrar a sentarse porque es muy complicado el tema de llevar el público a la sala. Es otro tema a parte en nuestra vida, cuando tenés función es una remada total de decir "bueno tenemos que hacer nosotras mismas como actrices tenemos que conseguir el público" es como eso también. El laburo es arduo.

En la calle te pasa que el público está ahí vos tenes que tomarlo, cautivarlo pero ya esta andando, ya va en bicicleta, ya esta en la placita jugando... Es diferente, es mas popular. El teatro no es tan popular a veces me da la sensación, todavía no logramos llegar a todes.

- Claro. Mencionaste otros códigos, otras energías y yo pienso...hay como cuestiones mas específicas que te las da el espacio, pienso la proyección de la voz o del cuerpo. Mencionabas este proyecto de Las Rusas en el patio, para este proyecto al ser también ¿están pensando en consideraciones específicas del espacio?

Emm lo que pasa que cuando estás haciendo algo que es al aire libre por ejemplo lo que tenes que tener conciencia es que tenes que estar muy atenta y muy presente a todo lo que pasa. Adentro de una sala vos sabes lo que va a pasar, sabes porque ya sabes las luces, sabes el sonido en qué momento, sabes todo. La mayoría medio que tenes un guión. Afuera te pasan cosas como que de golpe puede empezar a llover, o canta un pájaro y no podes dejar pasar esa maravilla o viene una mariposa y la perseguís o justo nació una flor nueva que antes en el ensayo anterior no estaba y todo eso entra al trabajo. Pero creo que es cuando una consigue estar despierta a eso, estar presente.. que es lo que buscamos en los entrenamiento también, estar presente aquí y ahora reaccionando y accionando a lo que sucede. Afuera te pasa eso todo el tiempo por eso me parece re interesante el laburo de teatro de calle porque digo "claro ellos tienen que estar atentos a todo" atentos a si se cae un niño y llora, atentos si alguien dice algo, si alguien se levanta y se va, todo. Es como que te entra ese mundo. En la sala es distinto porque vos estás acá, la gente está allá, no se es como diferente.

- Hablabas de esta dificultad de llevar gente hacia las salas que en la calle, en cambio, está ahí circulando y vos la convocas como puedas... pero en esta dificultad de llevar gente a la sala...¿Qué estrategias han salido para poder lograrlo?

No se, no hay estrategias todavía es como, es el tema de conversación de todes en todos los festivales que vamos. Es como decir a todos nos pasa lo mismo ¿eh?. Salvo el teatro en Buenos Aires que tiene un lugar ya destacado dentro de la sociedad, el porteño consume teatro porque el teatro está en todos sus días, creo que el mejor teatro de mi vida lo vi en Buenos Aires y las mejores propuestas. Tremendo nivel.

En los pueblos así en otras ciudades como nosotros acá más pequeños, igual Fiske es privilegiada dentro de todo porque tiene una escuela de teatro muy grande que es la del IUPA, es un semillero muy grande entonces ahí tenemos como personas a donde ir a captar público asique nada.. es como... llevar al público al teatro es el tema de conversación de casi todos los encuentros de grupos. Decimos "bueno ¿Qué nos está pasando que el público no reacciona y

viene al teatro? ¿Qué estamos haciendo? ¿Un teatro muy para los teatreros? ¿Qué está pasando con nuestra investigación? ¿Estamos dejando afuera al público?" Son todas las preguntas que tenemos de forever que decís ¡uy! a todos nos está pasando lo mismo ¿estamos dejando afuera al público? ¿hacemos teatro entre nosotres? Nos interesa más la mirada de otro teatrero otra teatrera ¿y el público? Es una discusión también.

También nos pasa que nos morimos de alegría cuando ya tenemos la sala, vendimos un par de entradas y estamos seguras de que esa noche nos va a ir bien, que tenemos 15 personas o por lo menos 20 y aparece gente espontánea del público. Porque pasó por ahí, vio que había una función y entra. Para nosotras cuando eso pasa es como el milagro, ocurrió el milagro, que entren 2 públicos perdidos que entraron a ver teatro por curiosidad y que vengan y te lo digan después. "No, yo nunca voy al teatro pero vi tu trabajo.." Yo digo bueno, ahí sucedió el milagro, listo.

Pero es complicado, cuesta mucho llevar al público, pensamos si las entradas son muy caras entonces siempre estamos...es como que hay que pensar mucho y todo eso lo hacemos los mismos que después vamos a actuar. Vendes tus entradas, te armas tu flyer, te lavas tu vestuario y lo tenes ahí, te armas tu escenografía con los tornillos, te pones tus luces... eehh.. todo hacemos nosotras, es re loco eso, es alucinantes, es como re artesanal. Hasta pienso que si alguien te ayuda o algo no se sería como raro, estamos tan acostumbradas a andar solas que no sé, es raro.

-Si, que también se pone en juego cuando decías del valor de la entrada y estas discusiones que se deben dar, pero desde hacer la escenografía, el flyer no deja de ser trabajo. Como que ahí se pone en tensión de decir yo pongo mi esfuerzo y mi energía porque me encanta hacer esto pero a la vez como se juega con los precios y con los publicos que van o no van.

Es que llega un punto que ya no lo piensas, no piensas en eso, no piensas que bueno ahora me toca a mí en ponerme a hacer las cosas, las haces porque sabes que es parte. Sabes que tu vida de actriz no es solo actuar, tenes que hacer todo lo demás, es asumido eso. Lo asumis y vas, si hay que volantear voleanteas y si hay que llevar entradas en bicicleta hasta la casa de alguien para garantizarte de que te la paguen, lo haces, lo hacemos. Ahora lo hemos hecho, ahora hace un par de meses como eso "¿Quieres una entrada? Bueno voy y te la llevo". Todo eso lo hacen los mismos que después ves actuando, está bueno.

-Si, bueno después vamos a hablar un poquito de la autogestión y creo que van a volver a salir estas cosas. En realidad las partes de las entrevistas están todo el tiempo

entremezclándose. En esta parte mencionaste, como características de acá que hay pocas salas. Que no has tenido experiencias de teatro callejero pero si te gusta verlo y te convoca un montón y te interesa. Como espectadora de esas instancias puedes decir que hay otras códigos, que la conexión con los otros es más fuertes o requiere más energía para captar la atención, consideras que es más popular porque lo ve el público que está ahí circulando. Además mencionaste una experiencias que se está gestionando en un espacio de aire libre, en un patio... en este espacio que es distinto a la sala decís que hay que estar atenta y presente a las cosas que pueden pasar porque no está todo tan controlado como en una sala y ahí sale un poco el debate y lo que charlábamos de cómo llevar gente a la sala y lo planteas como una incógnita de varios. ¿Hay algo más que quieras agregar con respecto a esto?

No, eso. Creo que es eso. Son las preguntas que nos hacemos permanentemente y más en las ciudades mas pequeñas, digo, Río Negro tiene su movida (no en toda la provincia pero si hay ciudades que son particularmente poderosas en teatro: Fiske, Bariloche, Bolsón) Tienen mucha trayectoria de grupo justamente, de gente que se agrupa y se acuerpa y hace. Me parece que el motor de esto es lo grupal, no se puede concebir el teatro si no estás con otros. Lo mismo pasaba en esto cuando te aparecen propuestas para ver a través de una pantalla y el teatro no puede ser así, el teatro no es eso, el teatro es con otros, es un hecho vivo que dura un ratito y después se esfuma, no queda nada, desaparece. Es como listo, fuiste, lo vibraste y se terminó, no quedó nada de eso... queda una foto por ahí o un video muy malo... Siempre es malo lo que queda, lo que vos viviste es siempre la maravilla y creo que lo hace especial al teatro justamente eso, que es como el arte del instante, sucede y termina y es con otros. Si no tenes público no existe, si no tenes compañeros alrededor solo no podés hacerlo tampoco.

Parte 3: Grupalidad

-Bueno justamente ahora quería que charlemos un poco del trabajo grupal, de los modos de organización, de las dinámicas colectivas y una de las preguntas era si consideras que puede existir teatro sin trabajo colectivo.

No, no lo creo jaja me adelanto a la pregunta. Creo que el teatro es una cosa que es con otros, así en todo sentido. Además creo que la maravilla es esa justamente, ese poder transitar con otros un camino, digo, no solo de espectador-espectáculo sino de el camino de todos los días cuando ensayas, cuando entrenas, siempre es más rico cuando es con otros. Por eso a mi me pasó todo este tiempo de sentir como una gran tristeza cuando todo esto parecía que se terminaba y parecía que se terminaba para siempre. De golpe llegamos a hablar de teatro

muerto, cosas así que decís ¡ay no! El teatro no puede morir... después empezamos a leer que el teatro superó 20000 pestes de todo tipo desde su creación, sus comienzos y que nada está vivo, no va a morir nunca porque estamos quienes lo hacemos y nos encanta, no lo podríamos abandonar. Pero a la vez eso, si no tenes otros no podés hacerlo, es completamente colectivo. Es lo mas lindo eso me parece.. no sé llegas a un ensayo y te olvidas de todo lo malo. Yo siento que es como un espacio sagrado también que te puede salvar la vida. A veces como que transitar la vida en este mundo es difícil, hay cosas que duelen, hay cosas malas y entras al teatro y vos sabes que son horas en las que la cabeza se te va y estás ahí. Es como un espacio de meditación, yo siento como mucho agradecimiento también de ser parte de este movimiento.. porque por eso siento que no podría hacer otra cosa en mi vida, siento que soy esto y lo elijo todos los días de mi vida además, todos.

-Y en los trabajos en grupo en general que has tenido ¿existieron roles y tareas así marcadas y rígidas? y si fue así ¿Cómo consideras que funcionaron?

Está buenisima esa pregunta porque en verdad estamos en un camino de deconstruir todo eso. Como que nos interesan otras cosas, ya no está tan bueno el director que te dirige como de una manera verticalista que te dice "esto así" con el dedo así, ya no queremos más eso. Entonces nos proponemos cada vez que entramos a un nuevo proyecto como trabajar de manera más horizontal y casualmente nos está pasando que es como todo entre mujeres ¿viste? decís "uy mira otra vez somos todas mujeres, que loco y que bueno" no sé, nos agrada mucho ese ambiente que armamos entre nosotras también. Directora tiene que haber porque siempre hay alguien que tiene que tomar las decisiones pero a la vez es como todo muy hablado emm.. todo consensuado, eso esta bueno, todas tenemos además de actuar otros roles dentro que están buenos. Como decir: "bueno vos te vas a ocupar a armar esta cosa" como eso entre nosotras, como sugiriendo esas tareas que a veces lo único que quieres es actuar pero no, vos sabes que dentro de un proyecto independiente pasan otro montón de cosas: de ir a averiguar precios, de venir, armar un proyecto, de pedir un subsidio eso hay que pensarlo un montón porque tenes que ir y pedirlo al INT y le ponen un puntaje, entras como a una instancia de evaluación todo eso es parte del proyecto, del camino.

Ya hace rato que venimos pensando como en dinámicas en las que todas seamos todo. Ahora con Sol por ejemplo y otra compañera estamos pensando en un laburo que yo escribí que es una obra, un monólogo. Entonces decíamos "¿Cómo lo vamos a hacer? Bueno hagámoslo entre todas" Capaz que yo ya sé que lo voy a actuar pero si lo dirigimos entre todas, todas todo, todas producimos, todas dirigimos, todas miramos, la opinión de todas vale.

También creo que el feminismo vino a traernos todo eso ahora ¿no? Porque antes, digo cuando yo hacía teatro en Buenos Aires o en una parte también acá era el director con sus roles y no se podía discutir, cosas que por ahí queríamos discutir y decíamos "No no pero si lo dijo el director.." como que aceptar. Ahora como que se pone en discusión eso. No, no está bueno. Deconstruir los roles y hacerlos como circular, es mejor, como que hay algo más pleno, que te enamora mucho más todavía del proceso. Me parece que está pasando eso también.

-Yo justamente retomo en la escritura de la parte teórica un autor que analiza la Creación Colectiva en otro contexto pero bueno me llamó justamente la atención esto de creación colectiva. Este modelo más de producción teatral más horizontal, que prioriza más el lazo humano, los vínculos, que intenta deconstruir todas estas figuras del director, etc y pone a todes en un pie más de igualdad y desde un papel más propositivo. En este sentido te quería preguntar qué opinión tenes al respecto o qué más podemos sumar a esta noción... Me quedo pensando en cómo se organizan... vos dijiste todas hacemos todo ¿Cómo conjugan eso con la organización? ¿Cómo se ordena ese caos?

Eso sí, siempre tenemos la claridad de que quién va a dirigir, porque es necesario que alguien tome las decisiones. Capaz que dirigir ya es una palabra que es muy grande o muy recta, suena como algo más duro pero a la vez también puede ser como algo más de decir "bueno yo me pongo en este rol y yo voy a tomar las decisiones" porque es importante que alguien lo haga eso también sino es un lío el laburo. Las experiencias que hemos tenido entre nosotras ¿no? estos laburos que se armaron de manera colectiva, con directoras mujeres, en el caso que concebimos La Gran Noche con Andrés como director varón, era todo consensuado, había como mucha cosa.. también está él del otro lado mirando porque alguien tiene que haber pero a la vez "¿Qué les parece esto? ¿Lo dejamos, lo sacamos?" La dramaturgia la hacemos entre todes, todes aportamos, después alguien se ocupa de dramaturgiar la totalidad.. de hecho ahora Marité está en ese camino ella nos lee como va el guión y nosotras decimos "ahh en esta parte tal cosa..." como que siempre hay una posibilidad de participar. Ya no es más "esto es así" no puede suceder más eso, no se si habrá grupos que se manejan de esos modos no tengo ni idea por lo menos en estos que yo transito no existe más la cosa "esto es así y así se queda" no, no. Hace un montón ya que puedo decir que el teatro es distinto, no es que hay alguien que toma las decisiones, las decisiones son en grupo. Es un grupo que define, que decide, si quiere viajar, cuanto quiere viajar, donde quiere viajar, que juntamos la guita entre todas, que nos movemos de la manera más humana y placentera. Tratamos de que todo sea

como bueno, no sé. Pienso que a veces lo hacemos de manera inconsciente ahora que lo estoy hablando con vos y digo son unos logros tremendos, como en poco tiempo hemos dado vuelta la fórmula. Antes era como todo medio rígido el asunto ¿viste? como a veces en educación sigo siendo.. el maestro de este lado del saber y los estudiantes, alumnos allá que no están iluminados... no sé como una cosa así. Yo siento que en estos caminos que vamos transitando ahora empieza a pasar algo que está buenísimo, que yo lo descubro mientras voy charlando con vos porque como lo vengo haciendo todo este tiempo no me doy cuenta. Todo muy preguntado, a vos qué te parece esto y acá qué les parece lo otro y allá... es eso. Me parece que es el modo que tiene para que sí sucedan las cosas y estén buenas y que se sostengan en el tiempo también.

Nosotras con Sol hace 10 años que estamos juntas, Todo mi Sano Cuerpo tiene 10 años en escena. Festejamos ahora en Marzo/Abril 10 años cumplió el laburo, de no parar nunca, no sé la cantidad de funciones, un millón debemos haber hecho. Decíamos "Claro pero es tan horizontal el laburo este" pasa todo esto, va creciendo, que siempre decimos "respetamos hasta la coma del texto, el punto tal cual" pero el laburo mutó y se convirtió en un laburo ultra feminista. Habla de mujeres que mueren en manos de hombres y nosotras no lo concebimos con ese pensamiento, hoy por hoy el laburo cobró una fuerza que es brutal y decíamos "wow que bueno haberlo seguido" ¿no? porque nada en el medio fuimos madres, nos divorciamos, no sé nos paso la vida pero seguíamos haciendo teatro, así y todo. El teatro es el lugar que te ampara, que te cuida de todo mal.

-Claro, si yo me acuerdo haberla visto a la obra en Casa de la Cultura y me re gustó. Quisiera retomar cuando estuvimos hablando de roles y tareas y vos dijiste "sabemos que vamos a actuar pero sabemos que vamos a hacer otras cosas" esas otras cosas ¿en función de que se van dando? De las facilidades de cada uno o alguien te sugiere...¿Cómo se va dando esa dinámica?

Surge todo como muy espontáneamente, casi ya sabemos todo lo que la otra es como que le resulta más fácil. Como que ya ni se habla de eso, como que decís: bueno es más fácil para mi escribir los proyectos porque me gusta mucho escribir y digo bueno yo acá puedo pensar esto, se lo mando, lo van leyendo, lo acomodamos entre todas... Son como cosas que una asume. Roles asumidos. Nadie me dice "Lorena vos que escribís bien vas a escribir" sino que bueno yo asumo este rol, voy a ir a averiguar estas cosas, a comprar las telas, empiezo a mirar fotos para armar el Dossier, no sé, todas lo hacemos como asumiéndolo. No me doy cuenta que suceda que alguien diga vos tenes que hacer esto o lo otro. Yo creo que eso ya no.

Cuando era más chica sí. Cuando laburé en Buenos Aires haciendo teatro tenía como tareas que por ahí no me gustaban pero decía "uh tengo que hacerlas" o alguien te dice que tenés que hacerlas. Acá todas hacemos lo que mejor nos sale.. por ahí si no podes delegás también, está todo bien.

-Y en esta parte de hablar de la grupalidad, de cómo se organizan y cómo se van dando me interesa preguntarte ¿cuál es el papel de los lazos afectivos en el teatro?

Me parece que es fundamental laburar con personas que además de que admiras como artista también sentís cariño por esas personas y respeto ¿no? como que eso me parece fundante de cualquier situación que vaya a habitar, que haya eso.

A nosotras se nos dió justo que en estos trayectos que hacemos (Basta Flora siempre somos nosotras dos pero vamos sumando personas, nunca estamos solas) Ahora paso que en el 2019 estrenamos El Color de las Horas, que es un laburo que armamos de manera colectiva con Marité y en la asistencia de dirección estaba Manuela y armamos un cuarteto super sólido, como si hubiesemos estado juntas de toda la vida. Nos pusimos a escribir, investigamos la obra de Marosa Di Giorgio que era la poeta que queríamos tomar para armar este laburo, se dió como que ese grupo se fusionó super bien y pudimos como transitar un camino muy hermoso de proceso de creación hasta el estreno que fue genial, viajamos bastante, después nos agarró la pandemia y nos partió al medio. Con ese laburo veníamos como con mucha fuerza, estábamos re copadas, es un laburo que hacemos en casas. Es una merienda en la que la gente merienda con nosotras, nosotras mientras les vamos contando, es precioso el laburo. Tuvimos que dejar de hacerlo completamente porque no se puede dar alimentos a las personas, no nos podemos sentar al lado de las personas.. eso fue como un garrón total.

Y así, juntas como en ese grupo al que ahora se incluyó Merlina seguimos todas juntas haciendo este laburo en el patio (Las Rusas). Como tenemos buena onda, buena conexión ¡trun! dijimos "bueno tenemos que hacer algo que nos salve la vida" y ahí ya armamos este laburo. En el medio de todo este quilombo generar teatro siempre es re saludable, es como un respiro.

-Genial. Bueno en esta parte charlamos un poco sobre la importancia del teatro con otras, no hay otra posibilidad. Vos decías que es como la maravilla justamente el trabajo con el otro y transitar todo un camino y no solo el momento de la obra. En cuanto a roles y tareas mencionaste como por ahí en Buenos Aires u otras experiencias era más rígido y bueno hay un director que tiene la jerarquía. Pero eso fue deconstruyéndose casi de una manera inconsciente ¿no? pero se va ampliando esta posibilidad de participar que se da de manera

orgánica y natural según lo que me vas contando. Donde prima la horizontalidad, donde hay diálogo, consenso, donde se charla y pregunta. También resaltaste el hecho de que estos trabajos y espacios se están dando mayoritariamente entre mujeres. Después en cuanto a esta idea de que no solo se actúa sino que en el TI todos hacen todo, entonces esas tareas se eligen por las facilidades de cada una pero ya están tan aceitadas que son roles asumidos, eso también es interesante. Después en cuanto a los lazos afectivos de los grupos que se van conformando mencionaste que por un lado hay admiración pero también cariño, respeto, sentimiento de cuidado.. Crees que esos valores son fundamentales para cualquier situación que elegís habitar. También dijiste que el teatro te ampara, que sana y eso también está bueno para pensarlo, mas que nada porque yo estoy pensando al teatro desde un lado más humano y que valore los lazos sociales y afectivos.

Parte 4: Dinámicas autogestivas

-Me gustaría ahora pasar ahora a lo que tiene que ver con las dinámicas autogestivas en el teatro independiente. Quiero comenzar preguntándote ¿en qué consiste la autogestión para vos?

Emm en todo esto que veníamos hablando, de todo esto. Si, yo creo que es eso como armarte de un buen equipo de un grupo de personas con las que quieras estar y tener un deseo, me parece que ahí surge todo lo demás. Creo que la autogestión es un camino que a mi me parece alucinante porque es como que amas mucho mas todo lo que surge de lo propio. Así como decís: le puse todo a esto, es mío, es como hijo, tenés el mismo cariño por lo que creas así porque es tuyo, porque no le pediste nada a nadie, porque además te das cuenta que lo puedes hacer y eso está re bueno. Darnos cuenta que somos como muy capaces y poderosas también de poder gestionar lo que queremos. Muchas veces nos pasa que decimos "uh pucha nos vamos a tener que conformar esta vez con no tener el vestuario que queríamos porque no nos alcanza la guita" pero decís bueno no importa es como que buscas lo mejor que tener para eso. Siempre usamos como todas cosas que hay en nuestra vida alrededor, siempre decimos: todo lo que falta en las casas está en el teatro. A veces mi mamá va a ver obras y dice "ay mirá la pollera de la abuela" Se da cuenta que hay cosas que se han perdido y siempre dice que todo lo perdido va a parar al teatro, bueno es un poco cierto eso. Nos pasa a todes igual.

Acá en las provincias no pasa que haya muchos grupos que tengan posibilidad de armar sus laburos de maneras así como en Buenos Aires o Córdoba, Mendoza que son ciudades más grandes donde el teatro está más incluido dentro de todas las manifestaciones culturales y

como de una producción más.. No quiero decir mejor porque no considero que esto sea peor pero de manera que vos puedas dedicarte a la actuación nada más. El tema que otro va a dedicarse a armarte la escenografía que vos quieres y eso. Acá nosotras estamos pensando siempre cómo, diciendo "esto no lo voy a poder tener ¿cómo lo resuelvo?" siempre es como la astucia. Cómo que nos vuelve también como muy como muy artesanos con lo que hay, con lo que hay armas lo mejor que tenes no sé. Además eso como que abrazo un montón yo la autogestión. Con mi compañero tenemos un laburo, él es poeta y escritor y yo también entonces armamos un laburo en la pandemia que nos agarró en ciudades distintas, él en Viedma y yo acá. Empezamos a escribir relatos breves a 4 manos, yo escribí una parte él otra parte, se armaron un montón y lo que hicimos fue convocar al Chelo Candia que es un ilustrador para que los ilustre, los armamos en formato de postal y lo hicimos nosotros. Yo armo el formato, lo pongo en la postal, los diseñó, voy a la imprenta, yo vengo, yo lo veo y yo digo es maravilloso lo haces casi sin razonarlo porque eso es parte de nuestro hacer, así nos manejamos en estas partes. En otras partes tal vez se manejen de otra manera no sé, nos manejamos de esta como si la autogestión fuera nuestra bandera.

-Si esta re bueno. Volviendo al teatro, podrías comentarme algunos ejemplos más concretos de cómo se fueron sustentando los proyectos teatrales en los cuales formaste parte.

Si, en general empezamos siempre.. a ver te puedo contar como surgió Todo mi Sano Cuerpo. Decir bueno, armas el proyecto, tenes una idea, armas un proyecto porque todavía no sabes ni para qué lado vas a ir, lo primero que tenes que conseguir es un espacio físico donde ensayar, donde no haya que pagar porque nunca tenemos un peso. Nunca hay plata al principio para esto. Entonces decís vemos si en Casa de la Cultura nos permiten un espacio así como un convenio, sabemos que vamos a estrenar ahí.. Eso por ahí nos resulta por un tiempo pero después siempre nos vienen muy bien los quinchos de los padres, el living sacando el sillón, siempre terminamos en nuestras casas. Después todo lo demás que se va utilizando en el ensayo va quedando por ejemplo: todos los elementos que llevas, objetos, todos son cosas propias que después van quedando y son parte y en un momento ingresa también una mirada (ya cuando está todo medio listo) que es la de decir: vamos a estrenar en tal sala. Vas, pedís fechas que también es muy engorroso porque nunca hay fechas por eso en un momento dijimos: chau nos vamos de la sala, nos vamos a las casas, nos vamos afuera, a los patios, nos vamos porque nunca conseguís fecha. Entonces eso, vas conseguís en alguna sala, nosotras estrenamos en Casa de la Cultura entonces tuvimos la suerte de que los técnicos en ese caso eran nuestros amigos entonces nos armaron de manera amorosa la puesta de luces que fue

maravillosa y todo lo que fue la escenografía fue cosas que fuimos llevando "-¡ah! yo tengo una repisa - yo tengo.." mi hermano nos donó una mesa que él tenía, los otros nos donaron unos caballetes y así se armó. Los vestuarios los hizo la madre de Sol que se da maña con la costura, nos cosió los vestidos, la tela la compramos nosotras.. como de esa manera así como... ay lo digo y es como re inocente a la vez. Y así todo. Podemos pedir un subsidio al instituto que es algo que estamos utilizando como herramienta que el estado nos está dando, esa pata la estamos aprendiendo a utilizar pero es una plata que te llega cuando ya estrenaste. Llega mucho tiempo después cuando lo que vos invertiste ya no vale eso que te dan, entonces no te alcanza para nada esa plata.. la terminamos repartiendo entre todas las que somos y listo. Lo demás ya está, ya lo hiciste, ya pagaste lo que había que pagar.

Generalmente concebimos laburos que no tienen demasiada puesta en escena, demasiada escenografía. Ya lo tenemos asumido a eso y bueno esto va a ser en una mesa, al rededor la gente, necesitamos botas entonces ponemos "¿alguien nos puede donar unas botas?" y siempre alguien te dona unas botas o necesitamos abrigos o ropa de lana. En Todo mi Sano Cuerpo hay muñecas, necesitamos muñecas para intervenirlas y nos empezaron a donar muñecos, muñecas. Es como también.. es entre todes digo el teatro lo abraza mucha gente, lo abraza tu familia primeramente, les amigos que están ahí siempre, es como una construcción así, entre todes.

-Claro. ¿La actividad teatral hoy es tu principal ingreso? y de no ser así ¿Cuál es?

Si, en verdad eso es una apuesta de todos los años. Decir: "yo este año quiero laburar nada más del teatro" y me pongo a dar seminarios, talleres, eso cuando está todo bien sucede y yo he podido vivir del teatro de hacer funciones y en el marco de las funciones también te das un seminario entonces esta re bueno, es como un combo que armas. Entonces viajas no sé a Las Grutas, estas 3 días y además de hacer 3 funciones haces un seminario que dura 3 días, la gente responde muy bien a eso a mi me encanta. Yo viviría así.

Pero lo cierto es que a mi cuando comenzó la pandemia me pasó que yo había apostado a eso en este año y en la pandemia me quedé completamente sin nada, no tenía trabajo, no tenía nada. Tengo una familia que me acompañó por suerte y el camino que siempre tomo yo es la escuela, que no es una cosa que a mi me atraiga demasiado porque las instituciones no me agradan del todo porque hay cosas que nada.. viniendo de trabajar de este modo que yo te narro que es super colectivo, de manera horizontal entras a una institución que es hostil. A mi me cuesta un montón estar adentro de los lugares, no la paso tan bien. Además soy psicóloga social, eso me dio otras herramientas, otra mirada y ahora estoy laburando en una escuela en

ese rol, no quiero dar más clases en las escuelas. Yo ya decidí que como teatrera no voy a trabajar más en escuelas, no quiero poner más el cuerpo porque me cuesta mucho. Siento que dejo la vida, la garganta, dejo todo y es mi instrumento entonces tengo que cuidarme yo de eso. Decidí tomar horas, sí pero haciendo otra cosa. Yo creo que si te organizas y no estás en pandemia además -porque eso te mató todo porque el teatro es grupal entonces no te puedes reunir, dar clases, hacer funciones, todas las herramientas de laburo quedaron censuradas. De golpe éramos un montón de compañeros que estábamos en la misma situación en una asamblea diciendo "¿qué vamos a hacer? ¿de qué vamos a vivir?" bueno se hacían colectas de guita, el Estado Rionegrino completamente ausente, nos mandaba unas cajas con fideos y comida una cosa del espanto, sentimos como un ninguneo espantoso pero el Estado Nacional estuvo más presente y armó subsidios para grupos que perdimos todas nuestras cuestiones y nos daban un dinero mensual, como que nos acompañó en un punto. Ahí pudimos transitar el año un poquito mejor ...pero fue realmente.. compañeras que tuvieron que abandonar sus casas porque no podían pagar más el alquiler, nada, todo lo que pasó, fue del horror. El 2020 fue como no quiero pensar nunca más que esto va a pasar, entonces este año nos prevenimos, dijimos no, yo lo primero que hice fue tomar horas y bien hecho porque ahora se suspendió todo devuelta, yo había empezado con mis talleres re bien y cuando hay esas suspensión de actividades lo estudiantes se van es difícil recuperarlos.. Es como una situación particular. Entiendo que es el momento, que esto no va a volver a pasar pero nos pasó y nos dejó al descubierto que somos trabajadores/as de la cultura que estamos completamente invisibilizados, completamente. Nadie nos registra como trabajadores/as y eso fue como re duro asumirlo, el año pasado nos dimos cuenta de que el Estado nos dejaba a pata todo el tiempo.. el Estado Rionegrino completamente, el municipio mismo acá no gestionaba nada para nosotres, éramos una lucha todo el tiempo. Días y días sin trabajar y sin saber que íbamos a hacer así que resolvimos de otros modos.

-Claro, y este año ya un poco más organizados o buscando todas las opciones posibles ¿no? dentro de las condiciones de cada uno.

Si sí, viendo que podías hacer no sé, tomabas horas si sos docente o si puedes tomar horas en una institución, ves de qué manera vas a zafar también. Y también bueno eso este año que por lo menos teníamos la salida de la vacuna que decís "bueno cuando ya estemos todos vacunados capaz que todo vuelve" todavía sentimos que estamos en una situación complicadísima pero bueno tenemos una esperanza, hoy a mí me vacunaron yo siento ya que estoy empezando a tener fiebre porque dijeron que me iba a pasar y a mí me pasa, yo soy así.

Entonces digo, yo ya me siento re feliz digo estoy vacunada, estoy protegida, mis viejos también ya lo están, las personas mas grandes de nuestros grupos también.. Entonces vamos hacia un lugar por lo menos, el año pasado no íbamos a ninguno, era la nada.

-Si, incertidumbre total

Total. Vivir en la incertidumbre es terrible, nunca me había pasado a mi, un estado de tristeza tremendo.

-Si, super difícil. Si nos corremos un poco ahora del fin del lucro, de las ganancias, si se llega o no se llega monetariamente hablando... ¿Cuáles dirías vos que son las ganancias no monetarias del teatro independiente?

Y son todas, porque generalmente...lo monetario es lo que nunca... digamos...es como injusto a la vez porque sentimos que como trabajadores/as de la escena, como teatreres tendríamos que poder ganar lo mismo que gana cualquier otro oficio, cualquier otra profesión porque es un laburo en el que uno se mete a investigar, se formó, estudió, hizo todo un recorrido.. hace lo mismo que hace cualquier laburante nada mas que lo goza, lo disfruta mucho. Para mi ese es el valor máximo, es una actividad que no te da guita, no te da nada de guita, te da placer, todo lo que no te da en guita te lo da en placer y me parece que eso es por lo que seguimos haciéndolo porque sabemos que va a ser muy difícil vivir de eso. Creo que -no digo la palabra imposible porque no está bueno- pero digo es difícil, casi no existe eso. Conozco personas que viven.. no sé los docentes que fueron mis docentes que son muy grosos a nivel nacional y que sabemos que hay que llegar al cine o a la televisión para poder lograr algo más. Eso en los pueblos, acá, en el resto de las provincias no va a existir nunca, eso no existe acá. Entonces bueno, no sé a mí me gustaría tener una sala, un espacio que fuera mío y poder laburar ahí, armar seminarios ahí. Me parece que nuestro sueño es ese, tener el espacio propio, como el cuarto propio como Virginia Woolf pero es eso, tener el espacio. A mi me encanta entrar a una sala de ensayo y quedarme todo el día, yo podría vivir adentro de una sala, podría estar ahí todo el tiempo, soy muy feliz. Podría dar una clase después de la otra, después ensayar. Siento que eso del espacio es un anhelo de muchos acá, siempre que hablamos entre compañeros decimos "che que hermosura tener un espacio". Y hablando con otros compañeros de otras ciudades todos queremos lo mismo, queremos tener el espacio. Sabemos que vivir de esto es complejo pero como te decía antes, te da tanto placer el camino es como que no te importa eso, no dejas nada, al contrario, es como que te da todo.

-La última pregunta que me gustaría hacerte es si ¿piensas al teatro como un espacio de resistencia y ante que?

Si, la resistencia total, como revolucionario, como algo así. Siempre lo pensé así y en este tiempo mucho más todavía porque nos vimos en una secuencia muy grave y resistimos. Como que nunca abandonas la idea de querer eso, nunca lo vas a soltar, pienso. Es tan grande lo que te pasa en relación al oficio, tan grande que jamás ni por nada que pase -como una cosa tan grave como la que está pasando y pasó- piensas que no lo vas a hacer nunca más. Si, siento que es un modo también de posicionarse frente al mundo, de decir yo estoy acá de este modo y más cuando te pasa esto de que... todos podemos elegir lo que queremos decir en un escenario, podemos decir: "yo quiero decir esto, yo quiero hablar de esto, a mí me gustaría esto" Creo que la poesía también es como un canal super poderoso para lo poético ¿no? poetizar la realidad me parece que es como una manera de llegar a la humanidad de la mejor forma. Eso, de decirle al mundo esto: "yo te quiero decir esto de este modo" es mí modo. Medio que los grupos vamos teniendo como un sello también, "ah Basta Flora medio que ya dice de este modo" habrá otro grupo que dirá de este otro modo... Hay otros grupos que son completamente más políticos y hablan de ese modo. Todo es político igual ¿no? y estas actividades lo son. Yo digo esto acá en escena, yo hablo de esto.

Nosotras en las obras hablamos mucho últimamente de la tierra, de lo que está pasando, de las chacras loteadas, que desaparece el área productiva, de los pozos de petróleo, de los animales que se mueren, del río contaminado.. como que nos viene ese mundo.. últimamente dijimos wow que loco como entró esto a nuestro teatro, bueno es nuestra voz ahora también. Es nuestra voz también, decimos poesía, hablamos de Marosa Di Giorgio, de su modo de mirar el mundo pero a la vez el nuestro es este... Acá nosotros en Río Negro nos pasa esto, como nuestra tierra también, hacernos cargo de lo que nos acontece acá en esta parte del mundo que es la Patagonia y nada eso. Yo sí siento que es un modo de resistencia total, de lucha, está buenísimo.

-Si, de crear esos espacios también para ocuparlos y decir lo que pasa y esta decisión de no estar condicionados y poder plantear todas estas cuestiones de la naturaleza, la tierra, del territorio que vivimos pero porque yo lo pienso y no porque me siento que es lo que tengo que hacer.

No, no para nada, surge ¿viste? Es como una necesidad a la vez. Como si fuera algo que hay que hacerlo bien, sentís como un compromiso también, si estás de este lado tenes que comunicar, tenes que decir algo, algo que nos pueda hacer reflexionar también. Yo creo que el teatro comunica tanto, está buenísimo no perderse la oportunidad de poder también hacer la revolución desde ahí ¿no? aunque sea distinta.

ENTREVISTA 6. TOMÁS

Parte 1: Presentación y relación con el teatro

¿Cómo te presentarías a vos mismo?

Me considero actor y profesor de teatro por empezar. Aclaro porque en algún momento se nos ha cuestionado como qué es ser actor o quién es actor, si es alguien que estudió y tiene un título o simplemente alguien que actúa o alguien que vive de la actuación. Yo en ese momento como que me lo re re planteaba y en este momento me considero actor por todas las actividades que implica. Quizás en este momento no estoy actuando pero si en base al pensamiento que uno le pone, a las prácticas, a todo lo que rodea a eso y a lo que yo quiero desarrollarme también, en el campo que quiero. Y profesor de teatro porque tengo un título jaja a pesar de que también práctico la profesión no es lo que más me interesa ni lo que más me llena o me atrae. Después en la práctica sí, me encanta pero no es algo en lo que me quiero avocar y en lo que me voy a perfeccionar y en lo que voy a estar metiéndole ficha digamos. Sí a la actuación que tiene que ver más con el campo artístico que con el pedagógico.

Básicamente me presento así, después me gusta el teatro físico, el movimiento, todo lo que implique movimiento y dentro del teatro, el teatro físico lo cual no deja otros estilos o géneros afuera pero si me gusta investigar en eso, hacer obras y propuestas que tengan que ver con lo físico, que tiene que ver con un lenguaje que va más allá de las palabras sino que tiene que ver con el cuerpo, es el cuerpo el que está hablando.

Después hago telas, también he dado talleres de telas como instructor, el mundo del circo me llama mucho la atención la acrobacia, los malabares.. Pero básicamente lo que más he desarrollado es la acrobacia aérea en tela....bueno en este momento estoy medio parado todo porque en obras no estamos haciendo.. bah estoy integrando un elenco estable que es el de la ESBA que quedé el año pasado en un casting (uno presentaba curriculum y audicionabas y todo eso sumaba puntos para quedar y quedé). Es un cargo de 2 años y estoy como actor, estaría desarrollando la profesión... lo que pasa es que con la virtualidad.. desde la virtualidad no estamos haciendo propuestas virtuales entonces estoy en ese rol pero no estamos actuando porque se nos impide por la presencialidad y la propuesta no va para adaptarla a la virtualidad. Hoy en día estoy viviendo de eso, de lo que sería la actuación, de hecho porque las horas que tenía como profe las renuncié así que soy más actor que profe hoy jaja. A mi me

gusta pensarlo en lo que estoy desarrollando y lo que me está dando de comer y a lo que le estoy dedicando tiempo.

Después intereses otros, miles. Porque también hago cerámica, cultivo hongos: estoy con las girgolas y medicinales, queriendo hacer mico materiales que es buscar un material con el hongo y deshidratarlo y.. como investigaciones que no tienen nada que ver con lo actoral pero sí con lo artístico y movidas por la curiosidad y que me estoy dando el lujo de seguir ese deseo a ver donde me lleva.

*- Y en cuanto al teatro, me podrías comentar brevemente ¿Cómo es tu recorrido?
¿Cuándo te encentras con el teatro y decís quiero estudiar esto?*

Y el recorrido es largo porque bueno el otro día me acordaba (no se porque surgió esta anécdota varias veces) que cuando iba al jardín fuimos a visitar a una radio y yo quise cantar, pedí cantar y canté en vivo ya era medio artistita de chico. Como esa necesidad de expresión y de estar ahí haciéndome ver. Después me encantaba actuar en la primaria en los actos y cuando iba a 7mo grado empecé teatro, un taller. Me encantó, flashee mucho (allá en Cutral Co) de donde soy yo y era un sótano el teatro asique imagínate que era un mundo, todo pintado de negro...era entrar a otro mundo. Era un taller de dos años que estaba bien programado con los contenidos bien distribuidos por año y todo. En el primer año era mucho juego e imaginación, yo iba con un grupo de todas chicas y chicos mas grandes que yo (yo iba a la primaria y todo el resto iba a la secundaria, eran adolescentes ya) yo era el más chico y me encantaba. Nos hacían hacer juegos de imaginación, nos ponían música... muy simple, muy libre y mucho juego. Yo estaba chocho. Después hice el segundo año al año siguiente, después ahí dejé porque no pudimos rendir porque tuvimos problemas. Dejé, actué en el secundario, volví a retomar cuando estaba en el secundario y estuve varios años más.

Después decidí estudiar una carrera de Ciencias (porque yo me recibí de técnico químico en el secundario), me fui a Regina a estudiar Tecnología de Alimentos asique siempre tuve una pata en el arte y otra en la ciencia y cuando tuve que elegir una carrera elegí la ciencia. Era como la típica, lo que te va a dar plata, lo que te va a dar de comer, el famoso "ser alguien". En mi familia querían que yo me aseguré una profesión porque vengo de una familia muy humilde y trabajadora ¿viste?. Me iba bien, la verdad que me fui a estudiar eso y me iba bien y allá en Regina empecé un taller de teatro en La Hormiga Circular. Ahí conocí a la gente de La Hormiga y también me encantó como estaba organizado, el ambiente que siempre es el teatro, desde entrar y oler un sahumero y ver gente adulta laburando de eso.. es re motivador. Hice un año, ese año medio que se caducó porque no pudimos hacer muestra por

problemas del grupo y al siguiente año no hice pero hice el siguiente, un grupo hermoso con el que todavía tengo amigos. Hicimos muestra, viajamos con esa muestra. Fue una experiencia linda. Seguía estudiando ciencia, ese era como mi hobby en ese momento.

Después tuve una gran crisis emocional, psicológica y de todo tipo y dejé la carrera ya estando a materias de terminarla, había terminado de cursar de hecho, estaba laburando de eso en un laboratorio prestigioso. Tuve una crisis y quise dejar todo, dejé el departamento en Regina, me volví a Cutral, renuncié al laburo y dije "esta carrera no la voy a seguir, no voy a recibirme".

Estando allá con terapia y demás movida, medicado. El psiquiatra me dijo: "bueno ahora tenes que empezar de cero, empecé a hacer actividades que te gusten". ¿A que acudí? al teatro. Llamé a mi profe, él no estaba a cargo pero estaba su hermano y él estaba dando comedia musical. A mi profe siempre le gustó la comedia pero nunca nos dio comedia musical y con el hermano empecé a ir y me gustó la movida, ese género que yo no había investigado mucho. Conocía pero no lo había transitado. Bueno un grupo lindo de chicos/chicas que me contuvieron, me hice amigo enseguida y fue una segunda familia ¿viste? como de toque eso es lo que tiene el teatro, enseguida te atrapa y te contiene y es como terapéutico. Porque también volver después de 6 años a mi ciudad donde yo nací, ya no tenía amigos, toda la gente de mi edad se había ido, estaban en otros lugares o en otra y ellos me ayudaron un montón. Yo ahí como que repunté porque estaba bajón mal. Tenía que ver que hacía con mi vida y dije "esto. voy a estudiar teatro" y ahí elegí venirme a Roca. Le pedí ayuda a mis viejos y me bancaron, yo les dije "voy a laburar, lo que sea pero necesito como un empujón".

Me vine, flashee con el IUPA. El principio fue muy duro para mí porque yo venía del campo de la ciencia y de desarrollarme en eso y de que es algo seguro y toda la cosa y de golpe encontrarme con el arte, donde era todo tan subjetivo y tan un terreno que parecía pantanoso. La misma gente que estaba ahí era como todo bastante muy inseguro, ¿vamos a poder vivir del arte?.. no sé si alguien lo decía pero yo lo presentía o en mi cabeza percibía eso en ese momento. No había terminado de salir de ese bajón y a ponerme firme mentalmente.

Empecé ahí a formarme mucho en danza, mis compas y una docente que tuvimos de conciencia corporal me influyeron mucho en ir por el lado del manejo del cuerpo, del conocer el cuerpo y de destabarlo.. todo a partir del cuerpo. Entonces empecé a tomar clases de danza, seminarios, me metí mucho en el ámbito de la danza y hubo una docente que venía de Buenos Aires que era tipo de esas maestras que ya llevan mil años en el tema...En los seminarios eran

re intensos, eran 3,4 días mañana y tarde 8 horas por día una cosa así. Esta docente me agarra después de una improvisación del uno de los últimos días y me dice "te veo y digo que lindo este chico como baila, haces todos bien pero te veo como que no estás presente, seguro ¿vos estas seguro que te querés dedicar al teatro? capaz puedes estar en el campo del teatro pero no ser actor, puedes ser técnico, escritor capaz que lo tuyo no es el escenario". Y para mí fue como una puñalada en el pecho yo digo no! Sí quiero. ya tuve una oportunidad para algo que quería y ese mundo se me cayó a pedazos, empezar de vuelta decir me la juego con esto y toda la energía y mi tiempo en esto y sí, es lo que quiero . Si no estoy convencido yo estamos al horno. A partir de eso dije me voy a poner las pilas para demostrar que es lo que yo quiero y que nadie vea inseguridad y que no se note ahí. En su momento fue como una cachetada porque yo era chico en el ámbito pero con el tiempo me fui dando tiempo que fue un punto clave pensarme y me ayudó a reafirmarme. La verdad es que lo re agradezco.

Creo que después me ha ido bien, después tuvimos algún que otro docente que nos decía "no les conviene actuar porque piensen que ustedes recién están entrando en este mundo, se están formando y acá hay muchos actores recibidos y mucha gente que lleva muchos años, no les conviene exponerse.." como tirándote abajo. Yo dije: "no, yo voy a actuar porque para mí yo ya actuaba cuando era chico, actuaba en Regina, actuaba en Cutral Co. Una vez que me dedico al teatro no voy a dejar de actuar porque me lo diga la universidad". Todos los años me convocaron y todos los años actué en producciones grandes por suerte y eso me dio una recontra experiencia. Todo lo que yo no podía integrar en las clases lo aprendí ahí.

-Como experiencias paralelas ¿no?

Asique claro, siempre desde que me vine a estudiar, siempre estuve actuando. Juntándome con mi compas o sacando números. El primer año no me acuerdo, si el primer año también estuvimos como secundarios en una obra grande que se hizo acá que fue Amadeus pero nos convocaron a todos como grupo y el día del estreno el director me llama y me dice: "quiero que reemplaces a un actor que no vino que no llega" y me enteré horas antes del estreno, yo entré en pánico total porque era un mega evento para mí. Y me calcé el traje del otro chabón y salí a la cancha y salvé las papas. Así, al otro año me convocó ese director, al otro año otro y siempre así, por año hacía una producción grande con mucha gente, siempre teatro independiente.

Después busqué por otro lado, me enteré que acá había comedia musical y el chabón que venía a darlo y era de Buenos Aires y conocido de mi profe de Cutral, y me dice "si vos quieres le digo que te beque" porque salía caro y me dieron una semibeca. Tomaba las clases

de comedia y a la vez me pidieron que haga algún servicio en contraprestación que podía ayudar asique les dije que podía pintar escenografía. Tomé clases un tiempo y después dejé porque el grupo eran todos adolescentes, estaban en otra y yo me di cuenta que no encajaba ahí. Mi lema es aliméntate de todo lo que puedas y más en ese momento que era estudiante. Yo no le hacía asco a nada porque por ahí la comedia musical está vista como desde arriba y yo no, cero prejuicio y a parte me gusta. Fue una experiencia. Desde ahí no paré nunca de actuar, desde que me vine a estudiar.

-Claro y después de hacer la carrera ¿Cómo siguieron tus proyectos?

Y cuando me recibí, siempre mi objetivo fue actuar. Yo quería estudiar actuación para ser actor ni me veía como profe. Apenas me recibí, yo me recibí en Septiembre, al año siguiente no tenía laburo, me puse a buscar y enganche un taller de 25 horas en Mosconi en una escuela primaria. Yo re contento porque con ese sueldo ya me podía bancar solo y vivir, subsistir pero eran muchas horas de golpe en una escuela primaria con todo lo que eso implica (el trato hacía los nenes, la educación, cosas que yo no tenía herramientas). Por suerte tuve una compañera que me re ayudó y guió en eso, en todo lo burocrático también porque el IUPA no te enseña eso.

Ese año con Manuela o hacía muy poco habíamos ido a Regina a presentarle a Juan el proyecto del que queríamos actuar con él, empezamos lo que fue después XY Degeneraxion. Entonces ese año arrancamos eso y a la vez yo con la escuela lo cual me quitaba mucho tiempo y encima teníamos que viajar a Regina y bla bla bla. Lo bueno de la escuela es que me daba un fondo para yo decir me pago el col y la verdad que La Hormiga no nos servía todo en bandeja. Después nos reconocían y fuimos consiguiendo fondos y lo gestionamos pero en el momento la plata tenía que salir de nuestros bolsillos. Entonces era como bueno, gracias a este laburo estoy pudiendo hacer teatro independiente y yendo por primera vez, a preguntarle a un director que nos dirija. Esto surgió desde una charla que tuvimos con Manuela en la que yo le decía "Siempre me han convocado a mi, siempre me llama un director" siempre veía al proyecto y me gustaba y ahí decidía y terminaba accediendo. Y siempre me han convocado y digo "me gustaría yo elegir con quien quiero trabajar" Porque siempre al final me llevaba un chasco con los directores, algunas situaciones que no me gustaban mucho y decía qué hago acá (en mayor o menor medida siempre hay una situación así). En definitiva era porque yo no lo había elegido. Dijimos eso con Manuela "-¿con quien nos gustaría? -a mi con Juan -ay a mi también -bueno vamos a decirle aunque esté en Regina". Ahí fue que surgió, Juan se re enganchó y ahí empezó el proyecto. Lo que pasa es que después de un año de estar tantas

horas yo estaba medio cansado y quería dedicarle más hora al entrenamiento y al ensayo que a estar en una institución. Entonces además hubo una situación en la escuela muy fortuita pero que me tocó a mí vivirla y quedé medio espeluznado, una situación bastante fea, no fue intencional ni contra mí pero pasó en la escuela y a mí me hizo recular un poco. Al otro año renuncié. Todo bien con estar con un sueldo seguro, que me pueda bancar el alquiler, comer y vivir pero no se si quiero relegar tantas horas de ensayo y entrenamiento y encima estar expuesto a que me pasen esas cosas por trabajar en una escuela estatal o pública. Muy expuesto me sentí, como nos sentimos con todos los compañeros.. lo que pasa es que el docente estudia docencia y ya sabe que va a laburar en la escuela y lo acepta. Yo para mí no era mi única salida laboral. Entonces renuncié y tomé unas poquitas horas y me las fuí arreglando con talleres de este instituto que es el de las Tauro de danza libre que ya para esta altura como me había recibido me ofrecieron dar un taller. Pase de pedir una semibeca a actuar para ellas pagado. Fue algo más profesional, era una entrada económica.

Después fui siempre tratando de priorizar tener tiempo para entrenar y actuar antes de llenarme de guita o tener lujos o comodidades a costas de estar 20 horas dentro de una escuela.

-Claro. Mencionaste un poco al principio que lo que a vos te interesa es el teatro más físico que tiene que ver con el movimiento, de un teatro independiente ¿De qué otra forma caracterizarías el teatro que haces o te interesa?

Y primero que nada independiente porque es un poco difícil no hablar de teatro independiente acá en esta zona, porque si yo pienso en independiente para definirlo puedo pensar en lo opuesto que sería un teatro estatal o un teatro de grandes compañías o de grandes productores o teatro oficial. Acá la verdad que no hay, ni siquiera el municipio de la ciudad de General Roca tiene un elenco estable de teatro, ni tiene un teatro. El único más parecido sería el de Fundación que es una empresa básicamente y ellos eligen a la gente que ponen o no se si hacen casting o no pero eso sería lo más oficial que podría haber. Creo que todo lo demás es independiente a menos que hagas teatro comercial donde haces una comedia muy ligera que te banque un productor (que acá no hay).. ese tipo de teatro que no me interesa pero creo que nadie lo hace acá en Roca, no hablo del Valle. Por ahí en Neuquén si se ve alguna comedia más de living, más porteñas.. que capaz que igual lo hacen con todo el esfuerzo del mundo pero se aseguran que eso le va a gustar a la gente porque es re televisivo y se va a llenar y el público que está acostumbrado a un código más televisivo va a ir. Con eso se aseguran tener muchas funciones, que funcione y que gire gire gire por más de que esté medio vacío de

contenido o siga reproduciendo cuestiones que no modifican el status quo, conservadoras o lo que sea. Pero creo que acá no hay eso entonces yo diría que todo lo que no es el elenco de fundación jaja no es por agarrarmela con el elenco pero se que tienen un sueldo... como lo que estoy yo en la ESBA eso sería un grupo de teatro oficial donde uno tiene un sueldo y vos estás asegurado de tus subsistencia. Aún así yo entré en el elenco porque me interesaba el proyecto o sea el elenco de la ESBA lo que tiene es que: primero que se renueva cada 2 años (o sea que no hay gente ahí super instalada) y se renueva la dirección entonces los postulantes a director/a presentan un proyecto con las 3 obras que van a hacer. Entonces a la persona que queda se la aprueba ese proyecto y va a desarrollar esas 3 obras, después se llama a convocatoria de actores y actrices y te dicen este es el proyecto que se va a desarrollar estos 2 años para que vos lo leas, te fijes si te interesa, si tu búsqueda va por ahí, si quieres estar y ahí audiciones. Cuando me dijeron que la directora era Sofi Ávila que yo ya tenía un leve conocimiento, había visto unas obras de ella con su hermano que me encantaron y leí el proyecto y me gustó, y tiene perspectiva de género, tiene contenido feminista y hay una obra que es de creación colectiva, la primera es para toda la familia .. y todo eso me convocaba a mi. Si quiero estar y más si encima tengo un sueldo para actuar ¿Qué mejor? que eso nunca me pasó digamos. Siempre era vivir de otra cosa para poder actuar independiente, gestionarse un sueldo de cualquier cosa para lo más importante para mi que era actuar entonces ahí me presente. Y ese era el teatro de elenco estable que me convencía pero quizás el próximo ni me convoque y no quiero estar. Por suerte me tocó un elenco re lindo, compañeros re copades, entonces es un placer. No tenemos todos los medios que yo me imaginaba cuando uno piensa en un elenco estable ¿viste?. Decís "ah tenes todo" tenes el espacio, las horas, plata para producir, gente que te va a vestir, te va a maquillar... no. Pero bueno tenes un sueldo y eso es un montonazo entonces esta re bueno.

Por eso digo cuando yo pienso en teatro independiente en realidad no me pienso diferente a nadie acá en Fiske digamos salvo a eso a ese único elenco que hay (que también va cambiando no es un elenco fijo). El teatro independiente somos todos los que hacemos porque tenemos ganas de hacer entonces ahí empezamos a mover, y más allá de la obra que hagamos del estilo que hagamos o lo que sea, hasta incluso te podría decir... bueno por ahí las obras que hacen las Tauro sí no serían tan teatro independiente a pesar de que ellas gestionan la guita y todo pero sí van a algo más televisivo. Ellas le ven la parte más de sustentabilidad, de que sea rentable porque sí, obviamente. Por ahí va un poco... no se si se entiende... mi visión de qué sería teatro independiente.. que para mi es todo pero hay zonas más grises que no lo es

tan y otras que no lo son. Pero en su gran mayoría o en el ambiente en el que estoy sumergido es más independiente artístico digamos creo que donde no hay tanta búsqueda artística sino de producto es donde se aleja de lo independiente y donde tenes un sueldo fijo, una producción ahí en cuanto a lo económico.

Después en cuanto a lo físico es difícil hablar del tema porque está el teatro físico que es un estilo de teatro, que tiene sus reglas, su escuela, su estética y no es que hacemos eso porque tampoco lo estudiamos con Manuela o con quienes hemos estado haciendo...sobre todo yo a veces lo nombré así no es por mandarme la parte pero es porque son un poco las características que tienen en común las obras que he hecho con más continuidad, que mayor laburo le hemos metido, que han surgido desde nuestro impulso y es lo que me interesa, más me gusta y disfruto. Después re he estado...Isrrafel que fue en El Biombo era re de texto, muy clásica pero a mi esta obra me convocaron, yo fui, actué, era un elenco concertado, se terminaron las funciones y terminó ahí y fue una experiencia linda. Pero fue como ir a prestar mis herramientas en función de la propuesta general que era de El Biombo.

Pero por ejemplo Miasma que fueron dos: Miasma I y Miasma II y XY que fueron procesos largos (sobre todo XY que fueron como 2 años y algo) donde uno movilizó la propuesta, uno se juntó y buscó las búsquedas fueron desde ahí. Cuando me formo, en mi vida cotidiana lo pienso desde ahí. Entre elegir.. no sé.. un curso/taller de análisis literario o crítica de obra y elegir un entrenamiento físico.. Elijo un entrenamiento físico. O entre un taller de danza y uno de escritura, siempre elijo el de danza ponele. Donde te quedaste con el cuerpo se nota muy evidentemente en la escena, en la escena y en los entrenamientos. En XY si no nos daba el cuerpo se notaba, porque Juan nos pedía "prueben esto, prueben esto, prueben lo otro" y si no estabas entrenado ibas a decir "basta porque no doy mas" Terminábamos re cansados nosotros cuando empezábamos. Ahí es donde uno dice si me tengo que dedicar a esto tengo que entrenar, tengo que tener el estado para bancarmelo y llevar esos procesos sino tengo que decir "no chicos yo me voy a dedicar a otro tipo de teatro jaja". Un poco por ahí pero no es el teatro físico que uno busca por definición, qué es el teatro físico: viene de tal escuela, de tal maestro y tiene tales características. Es bueno, meterle mucho cuerpo y que se ve...Es algo re loco porque es algo que no se puede para mi describir cuando uno le mete toda la potencia o las búsquedas físicas en el escenario porque es algo que se percibe, estando ahí.. por eso el teatro es presencial. Es difícil de describirlo porque también puede ser una obra que no sea super potente y sea re tranqui pero sea re desde el cuerpo. Como que los bordes son muy sutiles pero sí hay una gran diferencia cuando vas a ver una obra de living donde están todos

sentados en un sillón tirando chistes o peleandose desde lo que se dicen a una escena donde vos vas a ver los cuerpos entrelazados empujando de un lado para el otro o una tensión entre los cuerpos que capaz que no hacen nada pero con la mirada se están comiendo que se yo. Para mi es muy difícil definir cosas pero si cuando la ves decís "esto está mas desde este lado que de este otro).

- *¿Y por qué dirías que elegís hacer teatro?*

Yo creo que fue un camino de salvación digamos en mi caso, muy literal. Yo estaba en la lona en una crisis total, después de haberle dedicado 6 años a una carrera y haberme formado en mi mente que mi vida iba a ser de una forma y me iba a dedicar a una cosa y me iba bien de hecho y quería especializarme y tenía toda una proyección hacia un lado y de golpe eso se cayó. Estaba muy mal anímicamente, emocionalmente y lo único que me quedaba era esto, era como vivir miles de vidas que me estaba perdiendo por ese camino y eso me lo daba el teatro. El volver a vincularme con la gente desde otro lugar que yo ya me estaba alejando y me estaba encasillando en una sola que era la científica, cuadrada, todo tenía que ser de esta forma, había protocolo para todo, para todo había un papel, una forma...y de golpe yo tenía miles de yos mas que estaban muriendo ahí y el camino para que revivan era este, el teatro, el vincularme con gente y el vivir experiencias en el escenario que tenían que ver con otras vidas y con experimentarme a mi mismo desde múltiples facetas y más cuando me reconcilie con el cuerpo. Yo cuando empecé teatro teníamos muy fuerte conciencia corporal, eso y compañeros y todo el entorno me llevó a la danza y a empezar a conocer mi cuerpo y a sacarle más provecho.. y a profundizar en la tela misma y empecé a dar talleres de tela porque la gente me impulsaba. En ese sentido yo soy re bajo autoestima y digo "no, yo no puedo dar un taller, hay gente más preparada" y me empezaron a empujar, empujar hasta que terminé dándolo medio creyéndomela y así con todo.

Lo hago porque me salvó y me sigue salvando, es tan multifacético que yo digo hasta podría hacer teatro sentado en un escritorio porque estoy escribiendo teatro y es hacer teatro o también lo puedo hacer en una cabina porque estoy haciendo luces o sonido y estoy haciendo teatro con otros. Dentro de la interpretación/actuación podes hacer desde títeres (que ni siquiera te ves vos), actuación de voz, más corporal, más textual, en la calle, adentro, afuera, en la casa. Es tan multifacético que es como la vida y es como una exploración. Yo ahora estoy en un camino re contra introspectivo y siempre lo pienso ahí en paralelo. El teatro/la vida y van re de la mano.

Pasa con todas las artes, en la historia de la humanidad las artes fueron ahí, o reflejando lo que pasaba o cuestionando, criticando o proponiendo otras alternativas o mostrando otras visiones a las que estaban ahí. Siempre ahí, a la par de la vida. Entonces lo vivo como una filosofía de vida, como un estilo de vida mas que decir "yo soy una persona que hace esto, aquello y además hago teatro". A partir de esto es que puedo hacer lo otro y gracias a eso hago teatro. El ejemplo más claro fue Casa que Arde, "no voy a estar en mi casa y voy a hacer teatro cuando voy al teatro a ensayar" no, estoy conviviendo con un espacio que propone hechos escénicos, desde ensayos a que gente venga a ver una obra, juntarnos con amigos y estar actuando todo el tiempo, filmar un documental. Fue una experiencia maravillosa esa como decir: no hay una separación tan tajante.

Parte 2: Espacio Público

-Te iba a decir que ahora me gustaría pasar a otra parte de la entrevista que tiene que ver con el espacio público. Entendiéndolo como las calles, las plazas, el afuera de las salas, de las casas también y me gustaría preguntarte ¿has tenido algún proyecto en este tipo de espacio? Intervenciones, perfos, obras y de ser así ¿Cómo fueron esas experiencias?

Si, ya desde chico. Cuando yo iba al secundario que volví al teatro del pasillo allá en Cutral Co, donde yo ya había hecho la cursada de esos 2 años de taller. Una vez que terminabas quedabas como elenco, para hacer obras. No estaba muy armado ese mecanismo pero hacíamos lo que podíamos.

En una surgió una propuesta de hacer estatuas vivientes. Viene una chica que era más grande que yo y ella tenía otros contactos y cae un día y dice "chicos hay una campaña política de tal y yo le ofrecí hacerles estatuas vivientes y nos ofrecen a cambio comprarnos las túnicas y después nos las quedamos" yo tenía 15 años y sí, vamos. Fuimos y estuvimos una noche, un rato, un par de horas que fue mínimo sin nada de experiencia en la estatua viviente. Fuimos y nos quedaron ya las túnicas que eran hermosas. Después ya cuando me fui a Regina a estudiar con uno de esos chicos nos fuimos de mochileros al Bolsón y allá hicimos estatuas vivientes con esas túnicas que nos habían quedado. Fue una experiencia maravillosa porque fue re desde el juego, la inocencia, desde el entusiasmo nomás. Hoy en día hay talleres o mis compas que hacen es porque salieron de un taller, donde vieron teoría, entrenamiento, un montón de cosas que nosotros no teníamos nada pero sin embargo puedo decir que hice estatua viviente. Lo hacíamos por diversión y también sacábamos unos pesos pero no queriendo vivir de eso, subsistir.

Después estando acá lo primero que hice fue un taller de teatro callejero, máscaras y clown que daba Marité, era municipal en el CEMAR y mezclaba esos 3 lenguajes. A mitad de año retomamos una que habían hecho ellos el año anterior, nos sumamos los nuevos y tenía que ver con el río y la contaminación, la hicimos en el Andén. A fin de año hicimos la muestra anual que incluía máscaras que nos ayudó a hacerlas una artista plástica, eran todos personajes, la hicimos en el paseo de la mujer en el canal y fue re linda. En base a los personajes que cada uno había creado libremente Marité armó una historia y entre todos le fuimos dando forma con ella desde la mirada de afuera. Esa fue mi primera experiencia como más seria, profesional y con mucho tiempo de búsqueda. Esa fue como la primera pero era la muestra nada más no era con intención de seguir haciendo funciones.

Después creo que ya vino Abya Yala que es la obra de Pau. Ella hizo La Valentina y yo ahí no me alcancé a enganchar porque no podía por horarios y ví la obra y me encantó. Dije quiero hacer algo y bueno también estábamos haciendo XY con Manuela y dijimos hagamos algo callejero, le quiero proponer a Pau dijo Manuela y ahí fuimos los dos. Pau nos dice: tengo una obra que esta buena con quién más les gustaría, entonces propusimos a Pani y a Goku y ahí salió. Dijimos que seamos pocos cosa de no tener que hacer, que no sea mucho lío de horario para ensayar, gente que esté comprometida. Ella nos propuso una obra que ya había hecho con un elenco y que encima yo había visto cuando ella vino con ese elenco y flashie.

Abya Yala habla sobre la conquista, desde el punto de vista de los pueblos originarios y el enfrentamiento cultural y yo cuando ellos vinieron, que fue cuando yo estaba en tercer año de la carrera, estábamos haciendo una obra en la que trataba el tema pero desde Simón Bolívar y yo era medio el protagonista y era como un soldado español pero que él había conocido a Simón Bolívar y se había dado cuenta de la atrocidad que estaban cometiendo los españoles. El personaje había empatizado con los pueblos originarios y lo había dejado escapar a Simón Bolívar porque creía que él iba a ser el liberador de esos pueblos. Mi personaje estaba en ese aprieto él quería que libere a todo el pueblo, fue re zarapada esa obra, re tensa para mi y ahí fue medio que empecé con el teatro físico porque era re física.

Yo estaba haciendo esa obra entonces habíamos estado investigando sobre los soldados, la época, sobre un montón de cosas y estaba recargado de ese tema y re sensibilizado cuando viene esta obra (Abya Yala) la hacen en la plaza y yo terminé que no podía hablar, un nudo así que los quería felicitar y saludar y no podía ni hablarles a los pibes. Cuando Pau nos dice: tengo esta obra que es Abya Yala y yo digo no, sería un honor para mí hacer esa obra. Incluso

uno de ellos estaba en zancos y el otro zancos saltarines ósea que la imagen y la potencia tenía una pelea de zancos, era increíble. Yo digo no sé si vamos a poder hacer el nivel de despliegue que tenía esa obra porque yo la ví y me impactó muchísimo. Obviamente la adaptamos, la hicimos con nuestras herramientas y con todo nuestro lenguaje, nuestra subjetividad. La hacía con un orgullo porque más allá de la temática poder estar en ese rol... es como si te dijeran "vení a hacer el papel que hizo Andrea del Bocca" jaja.. alguien que vos admiras mucho o que la obra te marcó mucho. Es como mucha responsabilidad, un honor pero también hay que estar a la altura de eso que vi y que me impactó antes por eso es que fue re serio. Entrenábamos, nos poníamos horarios, entrenábamos en invierno y nos cagábamos de frío, hicimos funciones en calor con 40 grados en verano pero era nuestra misión, nuestro trabajo es llevar esta obra a la gente y hacerla aunque hayan dos.

-¿Cómo era la devolución del público cuando la hacían? ¿Cómo se daba esa relación?

Y fue tremendo. Hasta se sentía que la gente quedaba movilizada y que ni te venían a decir nada, no porque no les haya gustado sino de lo impactados que estaban, se re sentía eso. En aplausos, en ver a la gente conmovida, era re fuerte, gente descendiente de pueblos originarios... La hicimos por ejemplo en un encuentro de profes de teatro y en Allen y que vengan los compañeros (gente que está acostumbrada a ver teatro y que ha visto mucho) que te vengan a felicitar, que quieren que vayas a sus escuelas y que su alumnos tienen que ver esa obra es re zarpado, re fuerte. De hecho en esa obra yo hacía el malo, me tocaba ser el conquistador (la figura fuerte como antagonista), el que venía a plantear la bota que pisaba digamos. Porque era el único de hecho, estaba la guerrera, el guerrero de los pueblos, el padre.. eran todos de las tribus de ahí, el pájaro que es el que cuenta la historia y el único externo era el que me tocaba a mí. Al final hablaba yo, un texto que teníamos que habla de esto de recuperar el nombre, de Abya Yala que es el nombre que tenía las tierras antes de que le pongan América y que a pesar de que no somos descendientes directos al menos de los pueblos originarios que tenemos mezcla de europeos o lo que sea nos parece importante hablar del tema y recuperar la raíz. Casi todas las funciones cuando iba a decir ese texto se me cortaba la voz y no podía seguir, tenía que respirar porque era muy fuerte.

Decir esas palabras era como... Nunca me voy a acostumbrar a decir estas palabras, nunca las voy a decir como repitiendo un texto porque siempre era sintiéndolo, pensando cada cosa que decía. También es re difícil que la gente esté en la plaza y se acerque a verte... cuando la gente va a tomar un mate a charlar, a despejarse y no a quedarse a una obra 40 minutos

mirando 4 locos que están ahí gritando. Es como un montón pedirle eso a la gente y que se queden y te aplaudan se recontra agradece en el teatro callejero. Después están les amigos de siempre que te hacen el aguante y van pero en un momento eso se acaba también y está el público real que realmente te vió ahí y se quedó.

-¿Cómo elegían el espacio?

El espacio primero tenía que ser natural digamos, no lo podíamos hacer en cemento por decirte. Eso desde ya que no. Tenía que tener una parte que podamos hacer un fueguito, teníamos una ollita con fuego que la poníamos arriba de unos ladrillos, piedras o lo que sea pero tenía que poder estar ese espacio, que no se queme nada... Y un árbol, que era muy importante porque era parte de la escena y era muy representativo y lo usábamos. Y que la gente se pudiera sentar alrededor. Después tuvimos experiencias con el sol, la hicimos con el sol de un lado y nos dimos cuenta que la gente se encandilaba porque también la hacíamos en el momento del atardecer que empezará bien de día (que la gente nos vea bien) pero en un momento ya al finalizar la obra tenía que estar casi de noche, por el tema del fuego que usábamos, las imágenes, el simbolismo que es usar la naturaleza, usar el sol que se está poniendo.

Fuimos cambiando, la gente tiene que estar sentada con el sol a espaldas porque se encandila, después dependía de las plazas o de los lugares donde estemos, variaba un montón. Básicamente buscábamos eso: tierra o pasto y un árbol y bueno mucho lugar. Corríamos mucho, no era como las obras que vos ves que es un círculo (como el teatro callejero más cirquero) y toda la gente alrededor rodeando o semicírculo/anfiteatro. El espacio escénico era ese, era un círculo pero teníamos muchas corridas ¿viste?. Salíamos, nos íbamos a la mierda hasta que no nos veíamos más porque claro la gente te sigue y no podes parar y salir del personaje. Nos perdíamos, nos metíamos atrás de un árbol y de allá volvíamos corriendo. Sobre todo el mío tenía mucho eso entonces teníamos que buscar un lugar amplio donde poder salir corriendo y dar esa sensación... porque había persecuciones y que sea realmente una persecución. Esa fue muy física también, yo tenía un enfrentamiento con Manuela donde la agarraba como el macho violentador que la quería poseer, después tenía un enfrentamiento con Yarince (que era como el compañero de ella) el que figuraba el arquetipo de guerrero teníamos un enfrentamiento con palos que si nos equivocábamos nos pegábamos un palazo, no era como hacer que... porque en la calle la potencia tiene que estar no podes actuar como que estás enojado y peleando. Si gritábamos y hacían ruido los palos mejor porque llamaba

mas gente, tiene que ser todo muy grande y sobre todo bastante real en el movimiento, los golpes... Ese es mi recorrido en lo callejero, creo que no me olvido de nada.

Después bueno intervenciones así sobre el teatro que armamos algo medio chiquito y hacemos alguna intervención en Avenida Roca y Tucumán para el festival de teatro o el día del teatro o cuando han querido recortar presupuesto para cultura, cosas así. Más tipo marchas pero con intervenciones teatrales que se sacan medio ahí de toque. Ahora por ejemplo estamos con la Asamblea del Agua armando una intervención callejera con Marité, Bianca. La estamos craneando, queremos que sea grande con bastante gente, llamativa, vistosa y esa tiene una temática. Ahí lo que importa es lo que defendemos no tanto el hecho artístico, no tiene que ver con lo lucrativo sino con el mensaje que se está pasando.

-Ok. ¿y hay algo más que quieras agregar con respecto a este tema? Pienso en el taller con Marité de máscaras y clown... en relación al público o estas especificidades que vos decías por ejemplo en Abya Yala con respecto a la energía ¿hay algo de eso en la experiencia de ese taller? ¿O algo que identificas distinto entre ambas experiencias?

Si, totalmente porque primero que el taller de Marité era un taller municipal lo cual implica que vaya gente que capaz por primera vez está experimentando un hecho escénico, que no tenga herramientas. Entonces a lo largo de ese año Marité tenía que brindarles herramientas a esas personas que iban como un hobby o para hacer algo nuevo, quizás no estaban tan comprometidas que está re bien. Es como una posibilidad que tiene todo el mundo de experimentar el teatro, más si es municipal. Obviamente se pide un compromiso porque si vos te empezás a armar algo que vamos a mostrar a fin de año la idea es que no deje nadie ¿viste?. Entonces tiene como ese lugar más pedagógico de enseñanza, de juego, de no tomárselo como un trabajo. Es un ambiente más heterogéneo en cuanto a que las personas van con distintas expectativas, algunos se van a divertir, a conocer gente, sociabilizar, capaz que uno va porque quiere perder la vergüenza. Así como con gente re contra experimentada en el teatro o teníamos unas compañeras que son re grosas en clown y hacíamos un ejercicio y todos nos quedábamos mirándolas a ellas porque era un espectáculo verlas, te cagabas de risa, era un placer. Entonces era una heterogeneidad rica ¿viste?. Y la muestra es como dar un cierre a un proceso, mostrar algo, compartirlo, socializarlo pero no tiene más fin que ese, compartir con la familia. No por eso quiere decir que tenga menos calidad artística porque fue todo re contra laburado, re contra cuidado. Marité estaba con el ojo en cada persona, imagínate que todos teníamos máscaras diferentes que las construimos de maneras totalmente diferente. Con toda esa heterogeneidad de máscaras y de estéticas y estaba todo bien, era totalmente libre porque

era la expresión de cada uno. Ella estaba, y seguía los procesos y te ayudaba, te ayudaba a buscar el personaje para esa máscara, cómo se movía, qué podía hacer y después armar una historia con todo eso. Fue re linda la obra, no porque fuera un taller no era una obra de teatro con todo, no era una muestrita digamos. Era una obra de teatro callejero.

-Y que... qué herramientas.. bueno vos decías que Marité en la construcción del personaje, con las máscaras les ayudaba ¿te acordas alguna herramienta/consejo algo que recalcará ella en cuanto al espacio?

Ella me dio las primeras herramientas como más concisas sobre lo que es el teatro callejero, lo que se llama la actuación en espacios abiertos en realidad. Que es: la voz tiene que estar bien proyectada porque no solo que la gente está lejos sino que también hay ruidos de afuera que se meten a la escena (autos, motos, gente, pibitos gritando, miles de cosas, alguien escuchando reggaetón al palo). Tenés que competir con todo eso y que la gente te pueda escuchar porque también es un garrón que la gente que se acerque a la obra no esté escuchando y esté como incómoda teniendo que preguntar. La voz era uno, el cuerpo es los movimientos grandes y proyectados, siempre tratar de trabajar 45° como los ángulos a las diagonales, no dar mucho la espalda, siempre abierto proyectando arriba, lejos. Las máscaras también tienen todo su lenguaje, no mirar al piso, no meterse para adentro, no mirar muy de perfil porque se te ve toda la parte que no es máscaras (siempre mantener ahí como un rango entre las diagonales). Después buscar mucho la particularidad de cada cuerpo. Eso también te lo da la experiencia, haber visto y trabajado un montón de cosas, enseguida le capta (Marité) lo que va y lo que no. Después como reglas generales un poco eso, siempre ella acude a lo sonoro a tener algunos instrumentos o algún músico acompañando.

Comparado con Abya Yala es totalmente diferente porque en Abya Yala surgió como iniciativa de Manuela y mía y convocamos compañeros que ya sabemos que tienen formación en teatro, éramos 4 intérpretes, tenemos un compromiso con la tarea y queremos laburar de eso o al menos en ese momento nos pasaba eso. Decir queremos trabajar, vamos a entrenar, vamos a poner nuestra máxima disponibilidad para lo que haga falta (desde entrenamiento hasta juntarnos a hacer máscaras, juntar plata, lo que sea para comprar los materiales, investigar, contactar gente, viajar). La idea es hacer funciones y ganar plata, no regalarla, si alguien nos la pide no hacerla de onda, es nuestro trabajo y respetarlo como tal. Tiene su precio porque tuvo su laburo y queremos que se nos pague ese precio y hacer funciones. Son otros los objetivos, también la proyección no era un terminamos acá y listo como así lo es un taller que es un año, terminas en Diciembre la muestra y listo. También las ambiciones en

cuanto a lo artístico porque nosotros hicimos el primer estreno pero después fue como cambiando un montonazo la obra porque nos dábamos cuenta de que tal cosa no funcionaba, capaz las máscaras las podemos mejorar, cambiamos algunas escenas, agregamos otras. Íbamos en un continuo proceso de mejoramiento todo el tiempo que en una muestra no se pasa, te jugas todas las fichas el finde que se hace la muestra, si hay algo para mejorar no lo vamos a poder mejorar porque ya está.

-Claro es el cierre de un proceso como decías.

Y más siendo tantas personas porque capaz que había mucha gente que quedaron re copadas y con ganas de seguir haciéndola al año siguiente pero éramos un montonazo, imposible. Tan diferente que era imposible acordar horarios de función o ensayo a diferencia de un elenco que lo compones entre 4 o 5 con la directora con la intención de poder seguir juntándose y haciendo tanto ensayos como funciones. Ya estás pensando previamente en que sea potable seguir trabajándola, desde lo factible y práctico.

-Yo lo que quería preguntarte ahora era para ya cerrar esta parte que tiene que ver con el espacio público y con estas experiencias.. ¿Cuál sería tu balance de hacer teatro en ese espacio? ¿Qué identificas como pros y contras?

Mira, lo más principal que creo que hay sin pensarlo mucho es que el teatro callejero es teatro popular y el teatro de sala quizás no tanto. Desde mi experiencia en hacer y ver teatro me ha pasado de que haces una obra en una sala y tenes que mover cielo y tierra para que vaya gente. Siempre van los mismos, siempre van tus amigos, tu entorno, la gente que hace teatro, te conoce, capaz que un par más porque no sé.. si la haces en Casa de la Cultura va gente que suele ir y para de contar. Muy difícil. Yo haciendo tanto Miasma como XY que son obras que para mi fueron de las mejores obras en las que he participado, donde le metimos mucho laburo y la gente que la veía te lo hacía saber y tenías buenas devoluciones no iba nadie jaja ¿me entendés? vos te haces un imaginario de que todo el laburo este, que está re buena tu obra (no te pasa siempre pensar eso) y aún así haces una función y 30 personas, re poca gente. Yo a veces flasheo de que se va a correr la bola y un montón de gente va a querer venir a verla porque "a ver que tan buena está o de que tanto hablan acá" y un día se va a llenar y no. Son expectativas recontra ilusorias que al menos me han pasado a mi. No digo que no pasen pero el teatro es para siempre los mismos. Yo tuve esa sensación de que estábamos haciendo teatro siempre para la misma gente, siempre para la gente del teatro, hacer teatro entre nosotros. Eso me daba un poco de paja a mi.

Por ejemplo , he participado de varios festivales provinciales donde medio que te medis, ves que hay en la provincia...que otras cosas se están haciendo, que otros géneros/estilos, cómo se está haciendo teatro, la gente te ve, tus compañeros teatristas te ven y te hacen devoluciones y te das cuenta ahí. Pero volvés a tu pueblo y la vieron tus amigos y dos más por exagerar un poco. Vos decís: al final ¿para qué me gasto tanto y hago teatro si el público real que vos quieres que la vea, en el que pensaste no va a al teatro? Por más que vayas a la radio, a los canales de tele, que sorteas entradas, que las regales capaz no van a ir. Eso me da una bronca, una impotencia porque digo no sé si tengo ganas de que me saluden los teatristas y que me digan que mi obra esta re buena y que soy re buen actor. Es como hacer una super torta de cumpleaños y comértela vos o vos y tu familia y no la compartiste con nadie, no le mostraste a un montón de gente. Capaz que flasheabas que un montón de gente iba a comer esa torta riquísima y la terminaste comiendo vos que ya sabes lo que es y tu familia que te vió hacerla por decirlo en un ejemplo muy concreto.

En cambio el teatro callejero.. vos vas a ir a la calle y te va a terminar viendo gente que no tenía ni pensado ver teatro. Que capaz nunca vió teatro callejero o si ha visto ha visto circo que es lo que más hay, más en las ciudades turísticas pero no una obra que te propone una dramaturgia, un pensamiento, actuación pura o lo que sea apartado de lo que es el circo, que no es por desmerecer (porque me encanta el circo), pero el circo lo que te muestra es virtuosismo, es como mira lo que puedo hacer y vos no, deslúmbrate de la capacidad de la potencialidad que tiene un ser humano que a vos no te va a salir ni a palo, te va a dejar con la boca abierta que está re bueno y todo pero es otra cosa. Otra cosa es: te voy a contar una historia con la que vos vas a empatizar porque te vas a identificar con algún personaje y te va a hacer replantearse cosas o te va a emocionar, o te vas a cagar de risa, lo que sea. Un poco la diferencia con el circo es que el circo es mucho el virtuosismo de la persona que es super humana, se representa a alguien que tiene habilidades que no tiene el común, alguien que escupe fuego.. alguien que se sube allá arriba y se hace unas piruetas. Todas las disciplinas de circo son cosas, habilidades zarpadas que te deslumbran porque es algo extraordinario. En cambio el teatro callejero puede ser más desde la actuación, puede ser algo más ordinario pero que convoca y desde otro lugar, quizás más humilde, sencillo, sensible.

Que quizás no sea necesariamente para niños porque viste que por ahí el teatro callejero de circo es más para el niño, la familia y este tipo de teatro que he tenido la suerte de participar quizás es para toda la familia en el sentido de el adulto lo va a apreciar y no porque llevó al pibito nomás. Que quizás eso, sea gente que no está acostumbrada a ver teatro, que no sabe

del lenguaje. Entonces también tenes que pensar que no le vas a ir con una cosa recontra hermética, el símbolo del teatro, el lenguaje simbólico que va a interpretar el que está acostumbrado a ver teatro porque va a entender todo, porque tiene mucha práctica. No. Vos tenes que pensar que vaya la vecina, el almacenero, la gente que no tiene estudio, la gente que no frecuenta el arte, tenes que pensar en esas personas ¿Cómo le llego? Sin subestimar. Que interese y llame la atención, tenes que ver cómo enganchar y que se quede. Me parece más popular porque es llevar el teatro donde está la gente que es el espacio público, donde circula, donde va a tomar un mate, donde va a despejarse o va a tomar aire. A diferencia de hago el teatro en mi resguardo que es una sala, que está toda equipada y toda hermética y que quizá la gente no va porque: o no tiene plata o cree que no es para ella porque es algo elitista o este desmerecimiento que hay de "ah pero es un grupo de acá" no va a estar bueno, solamente veo las obras de Buenos Aires... Esa diferencia es lo más grande para mi en el espectador, cambia totalmente.

Parte 3: Grupalidad

-Me gustaría ahora que pasemos a esta tercera parte que tiene que ver más con el trabajo en grupo, con la dinámica grupal, con los modos de organizarse y quiero comenzar preguntándote si ¿crees que puede haber teatro sin trabajo colectivo?

Emm no creo que no. Porque mínimamente así sea un monólogo donde te autodirigís necesitas un alguien que te cobre una entrada, un alguien que te avise cuando ya está la gente.. pensando un extremo, un caso hipotético donde alguien haga todo solo (se escriba, se autodirija, se auto ilumine) Siempre necesitas del otro que va a estar, que va a ser intermediario con la gente mínimo. Ni hablar si nos ponemos a discutir sobre la riqueza que te aporta un otro, para mi es invaluable. Esa misma persona pueda tener alguien que la ve de afuera, pueda tener a alguien que le haya escrito el coso o que le ayude con la ropa o le maquille o le de ideas de lo que sea o le construye una escenografía una utilería, un ida y vuelta artístico que va a enriquecer el trabajo de esa persona. Para mi el trabajo de una persona sola es como un impulso y por mas de que le des vuelta queda ahí, pero si vos tenes un otro que te la devuelve o te devuelve otras cosas y la volvés a empujar ya es un juego de a 2 que no hay otra que ir creciendo en el trabajo. Sea desde lo creativo, de la puesta en escena o lo estratégico o el procedimiento de lo que sería el teatro (esto que te digo de alguien que sea intermediario con el público) Asi que creo que no. Creo que también que menos gente ocupa como un soliloquio o un monólogo donde nadie te dirige, nadie te ve y haces casi todo solo es muy excepcional de situaciones medias extremas donde vos decis "no, la verdad tenía

muchas ganas de actuar y no me podía juntar con nadie o no sé" "lo tuve que hacer solo porque no pude de otra forma" para mi la frase sería esa. Como esto que hubo en la pandemia de Solas, como bueno que lo gestionó un grupo grande y había un montón de gente pero estaba la actriz sola pero porque en la pandemia nadie te garantizaba que la actriz se pueda contactar con otra persona entonces era como de urgencia de teatro.

-Si, como un caso excepcional

Si después yo no soy mucho de ver monólogos, tengo como cierto prejuicio. Me he pegado muchos emboles viendo monólogos y no me dan muchas ganas, la pienso 3 veces antes de ir. Sin embargo he visto monólogos muy zarpados y digo "ah mira si se puede hacer teatro de a uno". De a uno en escena pero siempre está el director, el técnico mínimamente. Pero también pensando en las oportunidades de viajar y de moverse y de eso también, que se recurre a minimizar todo en cuanto a recursos humanos porque si fuera por los actores actrices creo que siempre acudirían a un grupito, al menos un grupito. Porque también es más divertido, más llevadero, más enriquecedor, multiplica las miradas...

-Y en tus experiencias ¿existieron roles y tareas marcadas y rígidas a la hora de hacer teatro? y en ese caso ¿como sentis que funcionó?

Sisi, yo eso lo vinculo con lo autogestivo ¿no? que en lo autogestivo uno es multifacético, tiene que serlo. Soy el actor, el que actúa pero también me tengo que hacer/conseguir/gestionar el vestuario, también tengo que pensar mi maquillaje y hacermelo quizás, tenemos que conseguir luces (capaz que es entre todos pero no va haber alguien encargado de eso), gestionar la sala, hacer la publicidad (difundir en las redes). Tiene mucho de eso lo autogestivo.

Si he tenido la posibilidad por suerte de por ejemplo en La Hormiga Circular he estado en un proyecto en particular (era La República Análoga) donde era un proyecto grande que se pensó con todo un grupo de personas que gestionaron/produjeron con mucho tiempo de anticipación (porque era la obra con la que ellos iban a festejar los 30 años). El festejo iba a ser una obra grande donde actúan la mayoría de ellos, donde invitan un director de afuera, donde consiguen todos los medios para pagarle a ese director, para pagarle a los actores, para tener todos los recursos para actuar y que no sea un laburo muy arduo. En ese caso a mi me llamaron como actor y medio que solamente me tuve que dedicar al rol de actor. Estudié la letra, busqué el personaje, ensayé, actué.. Tuvimos una vestuarista que nos diseñó el vestuario, nos lo confeccionó y yo no hice nada ahí, eso era ideal en ese sentido. El maquillaje también... y ahora que lo pienso en Isrrafel un poco también me pasó (El Biombo) no había

una super producción así pero la verdad ellos se re pusieron el laburo a cuestras y también como éramos un montón estábamos cada uno con más participación. No había quizás un rol pero si me acuerdo que hubo una maquilladora. Vino, nos diseñó el maquillaje, nos enseñó a maquillarnos y después si lo hacíamos en cada función cada uno. Después ellos se encargaban mucho de la difusión, obviamente uno comparte e invita y todo pero no hay un super mecanismo de producción que te garantice y vos no muevas un dedo. Ese proyecto fue uno de los que todo marchaba, uno no estaba preocupado por "ay irá a venir gente?" un montón de cosas que implican era como no. De hecho la sacamos en un verano, osea que única tarea sea estudiarte la letra. (De hecho el primer día de ensayo ya teníamos que tener toda la letra aprendida) Era el trabajo de actor y no tenías excusa de "me tuve que encargar de otra cosa", tenías que ser super profesional. Cuando hemos hecho gira me pasaban a buscar acá, yo me subía a una traffic, llegábamos, el vestuario lo bajábamos entre todos y actuaba, terminabas y ya. Era actor y automaquillaje. Era una condición super ideal.

Después en la mayoría de todo el resto de las obras era todo. Un montón de cosas, actuar, ir proponiendo (en XY íbamos proponiendo vestuario porque a pesar de que llamamos gente por ahí se bajaba una y terminamos pensando nosotres y pidiéndole a alguien que lo cosa). Estaba muy presente nuestra parte creativa en cuanto a la sugerencia. No era que lo decidía otro al vestuario, maquillaje o el peinado. Después bueno gestionando salas para ensayar, para actuar, para llevar la obra.. la difusión, llamar a radios, conseguir que te hagan una nota o que salga en algún medio visual o diario o algo. Siempre ha sido tracción nuestra.

-Hablaste de la parte creativa y eso me interesa porque yo retomo a un autor que habla de la creación colectiva en el teatro. A mi me llamó mucho la atención esta idea del proceso creativo que priorizaba el lazo humano, que se trabajaba desde la horizontalidad, que los roles más marcados de director, productor, actor así como tales encasillados se borraban como esas fronteras y aparecían un coordinador y bueno esto que vos decis de que todo se va mezclando un poco y vas haciendo varias cosas a la vez.

Si, ojo que en cuanto a la gestión de los espacios y eso pero por ejemplo: por lo general cuando hay un director o un rol de dirección eso sí se respeta. En ese sentido, no me acuerdo bien cuando me lo marcaron o yo lo aprendí, cuando hay un director el rol de la dirección es del director y no te metés porque eso es para cagada. He visto que pasa mucho cuando la gente es principiante y están marcando una escena y dicen "ah ahí podrías no sé qué" se ponen a dirigir y eso para mi no va. Para algo hay director sino se genera una confusión y un quilombo. En ese sentido hay que ser muy claros, si hay un director el rol de dirección es del

director. Después vos terminas un ensayo y puedes sugerir al director, hay ciertas cuestiones que está bueno mantener sobre todo para: no sobrepasar a la otra persona en su rol a menos que sea dirección colectiva o algo así pero siempre tiene que estar pautado. En ese sentido los roles siempre están bien separados y está bueno que no se mezcle si está una persona que encarna ese rol. Después las gestiones ya sí, el rol del productor en general acá no hay.

De productor teatral acá en Roca no, no sé si habrá en Neuquén o en el Valle pero por lo general no, como que la producción si la puede traccionar el director pero la hacemos medio entre todos. Capaz que el director dice "bueno tendríamos que.." pero me parece que es responsabilidad de todos. En algunos casos se pone más al poncho y quiere hacer todo el director pero eso va mucho en la personalidad. Cuando vos lo compartís con el grupo, primero que el grupo se adueña más de la obra, se siente más parte porque sino te sientes como un invitado como el invitado que viene a comer. No sé Mirta Legrand "bueno a mi me toca comer nomás, esta no es mi mesa, no es mi almuerzo, yo tengo que comer y a lo sumo tengo que responder una pregunta y me voy". A que te digan: "¿me ayudas a poner la mesa? ¿quieres terminar de hacer tal cosa?" te sentís parte y es tu mesa y tu comida. En ese sentido hay directores que se ponen más al poncho todo pero para cuidar más al grupo y otros que lo comparten pero que también para distribuir y que me parece que ayuda un poco a adueñarse de la obra y a sentir que es tuya, sos parte y vos puedes también proponer porque pasa eso también. A veces te sentís medio desde afuera como que soy el invitado que viene, actúa y se va. A cuando te adueñas y decís "esta es nuestra obra" y la defendés y bla bla bla.

Quería hacer esa distinción en cuanto a que los roles: guión, dirección y actuación están separados, se suelen respetar.. producción no suele haber suele estar dividido pero después si, todo lo que es gestión, difusión y búsqueda de espacio si se suele repartir. Como que cada elenco también es un mundillo, se plantean y se dan dinámicas que o se van dando o a veces el director si la tiene bien clara... que se yo Juan de entrada nos dijo: "bueno chicos vamos a tomarlo en serio, vamos a pedir un subsidio al INT, si decimos investigar vamos a investigar vamos a ver que se hizo sobre el tema...yo trabajo con un grupo me gusta ser un grupo, me gusta trabajar con asistente de dirección que tiene tal y tal actividad y el pago va a ser así, me gusta trabajar con alguien en la técnica" y bueno así. Bien claro todo y después si nos pusimos entre todos la obra al hombro. Después otras dinámicas se dan, capaz que otro director no plantea todo tan así porque o no tiene tanta experiencia o tiene otra energía y se van dando, se va viendo. Por eso es tan multifacético. Trabajar en una obra nunca va a ser lo mismo que trabajar en otra obra digamos. Eso es lo bueno que tiene de ir en distintos grupos.

Después hay cosas que los grupos estables tienen que está bueno también que se mantienen.. la temporalidad, la longevidad... Bueno eso nomás, no hablo más.

-Jaja bueno si yo cuando hablabamos esto del director lo pensaba en ese sentido. Claramente va a estar encargado de poner en orden y un montón de cosas pero que esté este espacio en algunas ocasiones digo de negociación o de propuesta o de que esté abierto cierto rango como para decir "ay me gustaría esto" y ser parte como vos decías de la mesa.

Claro claro. Siempre como propuesta está bueno. Con Juan nos pasó cuando estábamos buscando "che qué te parecería si hacemos tal cosa" pero yo esperaba que él me diga "bueno si probalo" ponele. "Manuela porque no te agachas un poquito más" no, porque ahí vos la estas dirigiendo. Como que es muy fino entre el proponer y ponerte a dirigir, dar directivas. Proponer obviamente porque sos parte de lo creativo.

-¿Y cual es el papel de los lazos afectivos para vos en el teatro independiente? ¿los hay, no los hay, son necesarios?

Uff que difícil eso. Sí obviamente porque yo creo que uno hace teatro con la gente con la gente con la que quiere hacer teatro en primera instancia. Después también te pueden convocar y bueno. Para mí el ideal es eso, es arrancar una obra con gente con la que quiero actuar. Si me convocan bueno, voy a evaluar un montón de cosas. Primero: quienes son, segundo: quien dirige, tercero: qué obra, cuarto: mándamela que la leo. No te voy a decir que sí a algo que no se nada entonces me parece re importante eso. A menos que te digan "te llamamos desde este proyecto que ya está todo armado, te vamos a dar todo así" y me gusta la obra y no conozco a nadie y bueno quizás es una experiencia que está buena pero no son las que más se van a dar. Por lo general uno va a tener que gestionarse el laburo o ir a decirle a un compañero "che me gustaría actuar con vos, quiero hacer algo" . Entonces me parece importante, de última si no conoces a la persona la conocerás en el laburo, tratar de ser lo más profesional posible... Después hay una cuestión que se da mucho que es: empezar laburos con amigos/gente con la que te llevás bien, que pase el tiempo (porque también implica tiempos largos el teatro, capaz que todo un año ensayas, al siguiente empezas a hacer funciones, ya pasaron 2 años) en esos años pasan un montón de cosas y quizá empezas a no llevarte igual que te llevabas cuando surgió todo, con todo el enamoramiento que hay a primera vista del proyecto y te empezas a llevar mal pero por profesionalidad el trabajo tiene que seguir.

Yo eso lo estoy poniendo como ahí, como entre pinzas. En algún momento pensé que esta bueno ser profesional y que el laburo es laburo y que uno tiene que poder laburar con la persona que le toque y poder seguir porque el trabajo implica más personas, es más grande

que nosotros dos o que nuestros roces quizá. Pero últimamenteme lo estoy replanteando porque digo "yo elijo esto y yo puedo elegir" tengo un porcentaje de decisión y poder sobre las cosas mucho mas grande que si yo fuera un empleado del Carrefour. Si yo soy un empleado, un cajero no puedo elegir no sé en que caja estar, estar al lado de mi amigo o ser repositor con el que me llevo mejor, no. Ahí no voy a tener tantos grados de libertad pero en el teatro donde yo estoy eligiendo hacer teatro... Si yo ya estoy pasándola mal porque ya no me llevo bien con la otra persona no me parece que sea saludable para la salud mental seguir como si nada, seguir porque hay que seguir. Son lógicas viejas también. Hay que producir.. tiene que ver con algo más capitalista y productivo que con lo que yo te decía hoy: tomarlo como filosofía de vida y disfrutar cada instante. No me voy a vivir a la casa con alguien que no me banco pero bueno ya tenemos una obra.... Yo me fui a vivir con los chicos (referencia a Casa Que Arde) porque eran mis amigos y quise hacer teatro con tal porque me interesa y me llevo bien pero si eso cambia y me voy a replanteas ¿vale la pena? yo ya padecí un montón estar en sitios donde la pasaba mal y no tenía mucha opción y no se si lo quiero seguir haciendo.

Me parece que podemos ser creativos, por algo somos artistas y podemos generar nuevas formas de enfrentar esa nueva realidad. También te implica un ejercicio de estar atento y alerta y estar presente.

Sin ir muy lejos con Miasma nos pasó que estrenamos Miasma I, hicimos un año de funciones y mi compañero de escena se lastimó la rodilla y tenía que operarse, hacer reposo. La que nos dirigía era su compañera pero ella me dijo "yo no quiero parar un año porque él está lastimado, esto tiene que poder seguir. Se me ocurrió remplazarlo yo" para que la obra siga. Bueno también me afectaba a mi parar con un proceso de un año, entonces yo digo que fue inteligente porque no fue un "paramos todo" sino ¿cómo podríamos seguir? sin que nadie se sienta mal. Era un forma de poder seguir cuando habían pasado cosas en el medio. Bueno ahí surgió Miasma II porque yo le dije que si, está buenísimo pero no va a ser lo mismo que yo esté bailando un bolero con un chabón que haga lo mismo con una mujer porque es más heteronormativo, la gente ya lo vió. ¿Que pasa si es un nuevo personaje? le digo, que no se sepa si es la madre o es la esposa y el otro personaje entre los 2 eran uno solo y yo encarno a esos dos de la otra obra y así surgió Miasma II. Nos re contra motivó porque a partir de Miasma I generamos dentro de ese mundo otro mundo alternativo donde había un nuevo personaje.

Eduardo nos dirigió (como no se podía mover estaba desde afuera) y con Melanie la rompimos. Estuvo re bueno y fue una forma creativa de enfrentar y de leer los hechos que estaban pasando y no parar.

Parte 4: Dinámicas autogestivas

-Me gustaría ahora que ya pasemos a la última parte. Tiene que ver con la autogestión.. un poco todas las partes se van entremezclando es como una manera de organizarse la entrevista en realidad. Ya me has comentado varias cositas pero incluso a modo de repaso tal vez ¿cómo me podrías definir la autogestión? ¿Qué es la autogestión para vos?

Y me parece que es no esperar por laburo ser convocado o no ir a una empresa armada sino armar tu propia empresa. Empresa con el sentido de ... no como una fábrica sino una empresa como un objetivo.. "mi empresa es hacer una obra de teatro" no sé ¿entendes? Eso. En empoderarse uno con pulsar y gestar como dar a luz un proyecto que nazca de vos y de la gente que convocas o con la que querés. Como opuesto a un: voy a un lugar donde algo ya está funcionando y me sumo o espero que me llamen de un lugar que ya está funcionando... en cuanto a lo que sea pero en este caso en cuanto al teatro. Y así como hablo de uno hablo de uno como persona y uno como grupo. De decir somos nosotros queremos hacer esto, no tenemos espacio ni un fondo. Bueno. Primero busquemos un espacio, salimos todos a buscar... Ahora tenemos un espacio..

Uno como persona individual y como persona colectiva.

-En esto que decías de "yo conozco a tal que nos puede dar un lugar para ensayar" que sería un poco bueno salir a pedir a conocides ¿que otras estrategias hay en el teatro independiente para esto, para sustentar un proyecto? Más allá de la gorra y la venta de entradas y de pedir.

Y mira te puedo dar las experiencias que he tenido. Con Manuela fuimos a una cooperativa que era La Hormiga Circular y propusimos para lo cual ellos... Primero que propusimos nosotros, queremos esto, pusimos mínimamente la plata para los pasajes y los nylons (sabiendo que en algún momento lo íbamos a recuperar). La Hormiga después nos presta una plata y después pide un subsidio con el que repone esa plata. Obviamente primero antes de prestarnos la plata se aseguraron de que daba el subsidio. Eso ya es acudir a subsidios del INT. Nosotros con Manuela dijimos "hagamos una obra" y terminamos gastando no sé por decirte 50.000 pesos (que no salió de nuestro bolsillo, salió de un Instituto).

Después con Miasma fue Melanie y Eduardo que me llamaron una vez y me dijeron "queremos hacer una obra", empezamos a ensayar, vamos viendo. Listo, empezamos en el living de la casa de ellos (0 plata de nada) y después cuando Melanie lo sintió necesario dijo "necesitamos ya pasar a una sala, nos queda chico el espacio, voy a preguntar a Casa de la Cultura" Fue, preguntó, le dijeron que sí pero que los que estuviéramos en el elenco teníamos que ser socios. Bueno, nos asociamos. Ahí cada uno puso plata pero no era para la obra en sí era una plata que te habilitaba el espacio, podías ir a ver una obra gratis, tenías un descuento... Nos aseguraba un espacio para ensayar. Después nos prestaron la sala para estrenar. Cuando tuvimos que comprar materiales para hacer los elementos dijimos "¿necesitamos fondos? hagamos una fiesta" Hicimos una fiesta y con eso juntamos plata. Bien autogestivo, hicimos la fiesta en la casa de ellos, invitamos gente y de ahí sacamos los fondos. O también una parte ellos iban comprando, iban poniendo plata y cuando hicimos las funciones iban sacando de ahí y reponiendo lo que habían gastado para la producción.

Con Abya Yala siempre fue todo muy de los bolsillos nuestros, las cosas que compramos y eso. Después con las funciones también le pagamos a la vestuarista que le pedimos ayuda para el diseño y la confección de los vestuarios, le fuimos pagando a la gorra (con el mismo trabajo de las funciones de después).

Después ¿qué más? como formas de recaudar fondos... Tenes los subsidios, poner plata y recuperarla con las funciones, pedir plata o hacer eventos no sé vender comida, hacer algún laburo que la plata esté destinada a eso, nosotros hicimos una fiesta porque nos parecía divertido, la gente se prende mas, va, consume, paga una entradita y además hacíamos números artísticos.

Después para Miasma II hicimos una fiesta que tenía que ver con Miasma I entonces se llamó "miasmados" y todas las intervenciones artísticas que habían durante la noche eran: numero artísticos diversos inspirados en Miasma I, lo hacían todos nuestros amigos que habían visto la obra y que querían re versionar escenas. Me parece que son formas recreativas de decir: estamos produciendo, gestionando, compartiendo un espacio, compartiendo materiales y también generando esa expectativa con la obra que vamos a hacer.

-Y la actividad teatral, aunque un poco ya lo respondiste pero no importa ¿es tu principal ingreso? de no ser así ¿cuales son?

Si, en este momento ser parte del elenco de la ESBA (que tengo un cargo de 25 horas) ese es mi sueldo principal. Después tengo unas horitas en secundaria que son muy poquitas que las tengo ahí en disponibilidad que es como profe de teatro. Y después nada más como fuentes

importantes de dinero. Después hago cerámica y vendo pero una pieza cada tanto, no son fuentes ni continuas ni muy importantes de dinero, son como para mantener esa actividad. Capaz que vendo algo, me pago el taller y así y por mantenerme activo creativamente en otros campos. Si, es el teatro.

-Y si nos corremos un poco ahora del fin del lucro y de las ganancias monetarias pero seguimos hablando de ganancias ¿no? ¿Cuales son las ganancias no económicas que tiene el teatro independiente para vos?

Claro. Primero que nada, desde lo emocional. Es como un sostén ahí. Sobre todo cuando estoy haciendo obra como que bueno, ahora no me lo está dando porque no estoy haciendo nada pero cuando estoy es como la pila que me mantiene activo, tengo que ensayar, tenemos que hacer ... y que todo sale desde el entusiasmo y no desde una obligación. Entonces la búsqueda creativa y todo los mecanismos que se despiertan son motorizados por el teatro digamos, por el entusiasmo que me genera digamos. Esa es una de las ganancias, que me genera esa energía y esa energía mueve como un montón de cosas.

Después como la parte social. Yo si no es por el teatro, y me dedico ahora en pandemia y pospandemia, soy muy poco social. Entonces el teatro me mantiene en vínculo con gente, con gente diversa, voy conociendo gente, me van conociendo y ya se destraba como un mecanismo de vincularse con alguien. Diferente a cuando no nos conocemos y hay que empezar de 0.

-Claro ahí ya hay una base o algo en común

Por decirte no sé el hijo del verdulero, una anécdota que me pasó cuando vivía en allá en la San Juan. Iba siempre y un día Esther y Eva salió en canal 10\). Entonces el pibe me dice "¿usted es actor?" yo sii "¿puede ser que salió en la tele haciendo de una señora?" y ya nos pusimos a hablar de algo y me contó que él tenía teatro en la escuela.. toda una charla que capaz que yo iba siempre pero él no me hablaba... es como un empujoncito a vincularse con la gente. Siempre vas a una sala, viajas o si la haces en la calle ni hablar y siempre vas conociendo a alguien ya sea espectadores, amigos de tus compañeres, familia, siempre hay alguien que vas conociendo y te mantiene re activo en lo vincular. El solo hecho de juntarse a ensayar, a hacer funciones y capaz que sino yo estoy adentro de mi casa todo el día y me enfrasco en cosas que son muy de estar solo. Menos ahora que ni se sale ni se nada si uno no dice "che nos juntamos a comer/te voy a visitar" no me surge mucho eso.

También me di cuenta de eso con los talleres que daba de telas, pero mucho de lo que hacía que estaba vinculado al teatro me daba eso, el vínculo con mucha gente. Eso es una ganancia.

Y así no sea presencial porque el año pasado con Solas que fue esto que participamos con Marnuela y Gustavo de monólogos por streaming.. también conocí a las organizadoras que son de San Juan y nos llevamos re bien e hicimos todo un vínculo virtual. Yo ni las hubiera conocido a ellas si no hubiera sido por el teatro digamos. No hay mecanismos que a uno le activen eso. Tenes las redes sociales pero siempre te hablas con los mismos y sino son charlas muy secas, muy cortadas o no sé. Es como que uno se vincula desde otro lado cuando no es por el teatro, al menos a mí me pasa eso... la desinibición que te da en el vínculo. Como tomarse todo mucho mas como un juego.

Por decirte dos cosas porque en realidad las ganancias son un montón y que de hecho es más ese tipo de ganancia que lo monetario y lo económico.

-Y las motivaciones terminan siendo otras, no pasa por la rentabilidad ...

Claro, en lo reflexivo! No sabes cuantas veces me encontré pensando cosas y viéndolas desde otro punto de vista que antes de estudiar teatro ni me... no sé.. Solo el hecho de vamos a actuar en una obra que habla sobre la conquista de América. ¿Yo me iba a poner a pensar sobre eso? viviéndolo en carne propia, sintiendo lo que sentía alguien que estuvo ahí, siendo oprimido, siendo alguien que está haciendo de conquistado pero que se puso a pensar o cómo pensar desde el cuerpo y bueno ni hablar lo que tiene que ver con investigar, leer...

No sé, ahora con el elenco (ESBA) estamos con una obra que habla del medioevo y nos tenemos que poner a ver cómo se vestía la gente, cómo eran las obras de teatro.. Todas esas cosas que no te pones a pensar y a estudiar y cosas que también nos atraviesan en el día a día. Con las que vos te tenes que poner un planteamiento porque no podés hacer una obra y decir: hablar del machismo y mi planteo no sé cual es, yo repito la letra. No. Tenes que tomar una postura. ¿Cuál es mi postura? ¿con qué empatizo? ¿Qué pienso yo? y si no tengo una opinión armada sobre el tema y me veo obligado a armarla que de otro modo no hubiera tomado quizá porque jamás me hubiera encontrado con esos textos, con esa gente, con esa temática. Entonces te abre mucho la mente. Y vincularse con personas, con la heterogeneidad está que te hablo: desde los talleres, como profe también ni hablar, con otras realidades. Es imposible que no te atraviere y te cambie y te transforme.

Y después en la búsqueda artística que uno tiene porque ahí te estoy hablando de cosas que te vienen (un texto, una obra, una temática) y después cuando vos decís: "bueno a ver quiero

desarrollar un proyecto yo ¿Qué quiero contar?" y ahí es un vacío enorme porque te encontras con cosas trilladas, no encontras tu propia voz y ahí es una búsqueda recontra personal. Si no es profunda y no es sincera y va a ser algo medio ahí...

-La última pregunta que tengo para hacerte es si ¿piensas al teatro como un espacio de resistencia? y de ser así ¿ante qué cosas?

Sí y sobre todo de resistencia de sí mismo como una rama del arte que quiere sobrevivir. Como disciplina en sí misma porque siento que es algo que, igual que siempre le ha pasado tampoco es la primera vez, pero siento que como yo te digo: nos vamos a ver entre nosotros nomás, los teatreros. No es algo popular, no es algo que la mayoría de la población reclame ver teatro y que el próximo candidato a presidente tenga propuestas teatrales que abra más teatros, que haya teatro en las escuelas (que es super necesario tanto como matemática, lengua e inglés) ¿me entendés? no es algo que la gente reclame siento yo. Entonces el teatro, les teatreres como que la primer lucha es que la gente quiera ver teatro. Ojalá que vaya una persona nueva al teatro y le guste, se enganche y quiera ver mas y que el teatro sobreviva porque hay gente que lo quiere consumir. Gente que no se dedica a esto. Lo que estamos en el teatro si vamos a consumir porque nos apasiona, nos gusta y estamos en esto. También a veces por hacerle el aguante al compa nomás, vamos a ir siempre. El tema es la gente que no se dedica a esto, que no se dedica al arte, que quiera ir a ver. Entonces me parece que está en resistencia y desde siempre. Hay épocas y épocas o sociedades y sociedades pero sí me parece que ahora con tanta virtualidad, con esto de no poder juntarse, con un montón de cosas, ideológicas también.. Por ejemplo las nuevas generaciones que están tan cooptadas por la pantalla y lo virtual o tan ganadas en ese sentido desde el videojuego, Netflix, el celular que yo digo "hay que ver cuando ellos sean las generaciones grandes si van a querer ir a ver algo presencial cuando se criaron viendo una pantalla" La resistencia es esa, generar que las nuevas generaciones vean y sepan la diferencia, lo aprecien y le gusta y quieran seguir consumiéndolo y sigan sobreviviendo porque realmente hay algo que no está en la pantalla y solo se vive yendo y estando ahí.

Me parece que la primera resistencia, digo la que se me ocurre a mi, es esa. Después si desde los lugares de voces acalladas, desde minorías y otros puntos de vista, de plantear temas incómodos que la sociedad no quiere ver, desde un montón de cosas sí. Siempre es como lo no oficial, lo que rompe.. siempre presenta algo que rompe el teatro con lo que está pasando, cuestiona o te lleva al borde de pensar si las cosas que vos consideras que están bien están bien. Si, es un re arma.

El hecho de estar pensando una intervención artística que es bien teatral en defensa del agua. Es eso. Es la resistencia desde las personas que estamos metidas en lo artístico y nos importa el agua como algo esencial y fundamental y que yo no sé cómo puedo ayudar. ¿Dónde está la resistencia? En que más gente sea consciente del problema y se pueda sumar ¿y cómo? y en la calle. Vamos a ir a una marcha que es artística y que te muestra con imágenes y con sensaciones, sonidos y escenas que van a ir pasando para que la gente la vea y piense.

Me acuerdo una vez fui a una intervención, nos paramos en pleno centro con carteles con respecto al veganismo y a estas fábricas de cerdos y fuimos con las máscaras de chanchos y los carteles. Yo estaba en una esquina y simplemente el hecho de estar parado ahí con las mascarita y pasaban los nenes de la mano de las madres y me acuerdo que uno le pregunto "¿por que tienen una máscara de chanco?" y la madre le explico y capaz que si no hubiera pasado eso en la calle el nene no le preguntaba y no salía la charla esa entre mamá y el nene. Porque tal vez la madre hubiera pensado que era un tema que le tenía que contar al hijo porque es re bajón el tema. Solamente por pararte con una máscara de chanco lograste que ese nene tenga esa conciencia o que surja el tema. Es una forma de mover, de resistencia que fue re simple. Tiene que ver con esa teatralidad callejera y que no es una simple marcha donde vos vas a gritar y con un cartel así que si.

-Bueno eso sería todo. Tienes algún comentario o algo que quieras agregar o profundizar, ¿algo que te haya quedado?

Y que por ahí de esto que estuvimos hablando que es del teatro callejero y lo autogestivo es donde más se ve esa resistencia. Porque si el teatro fuera oficial, de living, comedias livianas que no incomodan a nadie, no hablan de temas y siguen reproduciendo estereotipos. Ponele que estuviera en crisis y se quedará ahí adentro y la gente no fuera y moriría porque si nadie lo ve no existe.

No se si tiene que ver con esto que mencionaba del teatro oficial pero ponele un teatro que es de resistencia pero está en la salas y como es tan incómodo la gente no va y bueno empieza a salir. Empieza a salir e ir donde está la gente y pararse, decirle, mostrarle y creo que ahí es donde más se ve esto de la resistencia. Esto de decir: vamos a seguir vivo como teatro así tengamos que salir a la calle e irnos de la sala y hacerlo donde sea o desde una cámara porque no nos dejan salir a la calle y desde una computadora o desde un audio de Whatsapp.. como que nos vamos reinventando para seguir resistiendo a desaparecer. ¿Cómo se logra eso? gestionándolo uno y que no va a ver un Ministerio de Cultura que te venga a decir "te voy a dar el lugar para que el teatro no desaparezca" ahí están las mentes creativas que se juntan y

Emilia Segovia Melo

*Teatro Independiente en clave de resistencia:
un análisis de las prácticas artísticas en Fiske Menuco*

cranean y gestionan estos espacios de resistencia justamente. En este momento yo lo veo así como para que no desaparezca el teatro, más allá de las ideologías o de las luchas.