

Actas ATENEO TECC 2021

# Procesos socio históricos, y memoria en el arte y la enseñanza.



Compiladoras:  
María Cristina Dimatteo  
Teresita María Victoria Fuentes



**UNICEN**  
Universidad Nacional del Centro  
de la Provincia de Buenos Aires



Piñero, Gabriela

Procesos socio históricos y memoria en el arte y la enseñanza / Gabriela Piñero ; Luciano Barandiarán ; Ana Silva ; editado por Teresita María Victoria Fuentes ; María Cristina Dimatteo. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-658-552-5

1. Arte. 2. Educación Artística. 3. Memorias. I. Barandiarán, Luciano. II. Silva, Ana. III. Fuentes, Teresita María Victoria, ed. IV. Dimatteo, María Cristina, ed. V. Título.

CDD 700.71

Actas ATENEO TECC 2021

### **Procesos socio históricos y memoria en el arte y la enseñanza.**

Compiladoras: María Cristina Dimatteo - Teresita María Victoria Fuentes.

Coordinación Editorial: Aníbal Minnucci - Claudia C. Speranza

Diseño de tapa y separadores: Mariano Schettino

Colaborador: Matías Petrini



**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO  
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES**

**Rector**

**Dr. Marcelo Aba**

**Vicerrectora**

**Prof. Alicia Spinello**

**FACULTAD DE ARTE**

**Decano**

**Lic. Mario Valiente**

**Vicedecana**

**Esp. Claudia A. Castro**

**Secretario de Investigación y Posgrado**

**Dr. Javier Campo**

**CENTRO DE ESTUDIOS DE TEATRO,  
EDUCACIÓN Y CONSUMOS CULTURALES (TECC)**

**Directora**

**Mg. Teresita M. V. Fuentes**

**Vicedirectora**

**Dra. María Cristina Dimatteo**

## ÍNDICE

<b>Prólogo</b>	7
Por Teresita Maria Victoria Fuentes, Cristina Dimatteo	
<b>Procesos socio históricos, arte y memoria.</b>	9
De políticos, afiliados, vecinos y amigos: el rol de las identidades en la escala barrial en el Tandil de la década de 1930	10
Por Luciano Barandiarán	
Memorias del trabajo. Indagaciones desde el audiovisual.	17
Por Fernando Funaro	
La recuperación del oficio de picapedrero como patrimonio cultural inmaterial y su vínculo con la memoria en el arte público de Tandil (1990-2021)	30
Por Barbara Sosa	
Prácticas especializantes y estrategias relacionales en la producción de Daniel Fitte	44
Por Gabriela Piñero	
La Biblioteca Barrio Puerto de Necochea y su re-significación barrial. Indagación audiovisual, hacia una investigación artística sensible.	52
Por Paula Rui	
Daneses, en primera persona	57
Por Virginia Morazzo, Fabián Flores, Cecilia Wulff, Javier Castillo, Micaela López, Carola Gómez.	
Aproximación a las Características y Estrategias de Comunicación Audiovisual en Redes Sociales de Organizaciones Afines a la Conservación y Valoración del Ambiente y su Biodiversidad	60

Por Melina Guerrero

Encuentro de Artes Escénicas en Parque La Movediza- Tandil:  
lo barrial, lo liminal y una gestión independiente 97

Por Facundo Dipaola, Alejo Gonzalez, Luz Hojsgaard, Victoria Rodriguez

Avances epistemológicos en la investigación sobre Teatro posdramático  
y artes performativas en Argentina. 115

Por Miguel Santagada, Cecilia Gramajo, Cintia Vázquez, Anabel Paoletta.

Una historia crítico-tecnológica del cine documental argentino. 123

Por Javier Campo, Agustina Bertone

**Enseñanza del arte en espacios diversos 130**

Organizaciones sociales, actividades artísticas y promoción  
de derechos en Tandil: La tribu, La vía y Atrapasueños. 131

Por María Cristina Dimatteo, Jesica Montagna, Victoria Rodriguez

El sentido de lo artístico, iniciativas autogestionadas  
para la enseñanza de teatro. Un análisis en tres espacios de gestión pública,  
municipal y de organizaciones sociales en Tandil (2008-2018) 146

Por María Marcela Bertoldi, Florencia Berruti, Claudia Castro

El taller de Teatro en la Compañía y Unicornio.  
Experiencias entre agenciamientos, hospitalidad, trayectorias  
y autorías profesionales e institucionales: 2008-2018. 160

Por Araceli De Vanna, Marisa Rodríguez

Trayectoria del espacio La Ñata Roja. Una experiencia de clown  
en Tandil (provincia de Buenos Aires) 177

Por Teresita María Victoria Fuentes, María Marcela Bertoldi

Trayectorias constitutivas de espacios de aprendizaje de Teatro de gestión privada: Bambalinas, Bajosuelo y Club de Teatro. Por Marianela Gervasoni, M Judit Goñi, Jesica Montagna	188
Experiencias teatrales en territorio del maestro Eduardo Hall en los años 90. Por Verónica Rodríguez	204
Exposición de motores. Por Magalí Mariano, Matías Petrini, Mariano Schettino, Claudia C. Speranza	216

## Prólogo

Esta publicación reúne una serie de trabajos presentados a lo largo de las tres primeras jornadas del Ateneo 2021 del Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) realizado durante los meses de agosto, septiembre, octubre y noviembre, con el objetivo de compartir las investigaciones y las acciones que desarrollamos como núcleo de investigación. Fue un segundo año muy particular, en el que la incertidumbre instalada por la pandemia nos presentó nuevamente el desafío de producir y comunicar respetando el aislamiento y la distancia social. Aún así pudimos sostener el trabajo colectivo y los intercambios reflexivos que presentamos, en parte en el libro que permite visualizar algunos de los estudios de investigación realizados.

Las sesiones del Ateneo además, posibilitaron y posibilitan (mediante los videos publicados en la Web) la comunicación de la totalidad de avances de investigación del núcleo y otro tipo de resultados tales como instalaciones y producciones audiovisuales. Se puede acceder a la grabación de las tres primeras jornadas mediante los siguientes links:

<https://www.youtube.com/watch?v=977xA27-AUA>

<https://www.youtube.com/watch?v=74SNNwet7OQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZiPPc4NIxlc>

La cuarta jornada del Ateneo se llevó a cabo de manera presencial, en el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (MUMBAT), en el marco de la XVI Semana Nacional de la Ciencia, la Tecnología y el Arte Científico.

La última jornada, de presentación de diez publicaciones, mostró la potencialidad de los integrantes del núcleo para difundir sus producciones, tanto individuales como colectivas. Fue una jornada deseada en tanto primer encuentro presencial entre los miembros del TECC y la comunidad y disfrutada, pues fue la demostración de una labor imparable de todo el núcleo. Se dedicó a la muestra de diez publicaciones, resultados de investigación. Se presentaron los siguientes libros: *Metáforas de la manipulación. Ensayos*, de Miguel Angel Santagada; *Poéticas de la persistencia. Ferrocarril, arte y memorias en la construcción de territorios*, editado por Jorge Tripliana y Ana Silva; *Dramaturgias, trayectorias y experiencias Artes escénicas en la región sudeste de la provincia de Buenos Aires*, compilado por Teresita Maria Victoria Fuentes y Diana Gabriela Barreyra; *IV Simposio Internacional sobre Cine y Audiovisual II Jornadas Internacionales de Realización y Experimentación Audiovisual*, coordinado por el Grupo de Investigación y Realización Audiovisual de Tandil (GIRAT); *Ritos de aspo. Diario de realización*

*Audiovisual desde casa y coso*, compilado por Matías Petrini y Claudia Speranza (ambos inaugurando la sección Multimedia en Arte Publicaciones); *Acceso a derechos: educación, arte y cultura en la cárcel*, compilado por Analía Umpierrez. Además, las siguientes ediciones virtuales: Material Hipermedia: *Instituciones educativas, directivos y estrategias de inclusión escolar*, dirigido por Liliana Martignoni y María Cristina Dimatteo; Micrositio web *Entramando Territorios*, dirigido por Ana Silva y Luciano Barandiaran y *Ciclo Manifestado lo Sutil. Charlas sobre el entrenamiento vocal del actor/actriz de teatro* coordinado por Rubén Maidana.

Se puede acceder a la galería de fotos de la cuarta Jornada realizada en el MUMBAT mediante el siguiente link:

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=FacultadArte&set=a.4825967880793963>

El presente libro está compuesto por dos apartados, organizados de acuerdo con las diferentes procedencias temáticas de los artículos, que dan cuenta del contexto de producción y explicitan las limitaciones que se presentaron al momento de realizar trabajo de campo y también al describir el uso de herramientas metodológicas que se pusieron en marcha desde la virtualidad.

El primer apartado consta de diez trabajos, y se denomina Procesos socio históricos, arte y memoria. Reúne los aportes de: Luciano Barandiarán, Fernando Funaro, Barbara Sosa, Gabriela Piñero, Paula Rui, Virginia Morazzo, Fabián Flores, Cecilia Wulff, Javier Castillo, Micaela López, Carola Gómez, Melina Guerrero, Facundo Dipaola, Alejo Gonzalez, Luz Hojsgaard, Victoria Rodriguez, Miguel Santagada, Cecilia Gramajo, Cintia Vázquez, Anabel Paoletta, Javier Campo y Agustina Bertone.

El segundo apartado con siete trabajos se titula Enseñanza del arte en espacios diversos. Reúne las colaboraciones de: Cristina Dimatteo, Jesica Montagna, Victoria Rodriguez, María Marcela Bertoldi, Florencia Berruti, Claudia Castro, Araceli De Vanna, Marisa Rodríguez, Teresita Maria Victoria Fuentes, Marianela Gervasoni, M Judit Goñi, Verónica Rodriguez, Magalí Mariano, Matías Petrini, Mariano Schettino y Claudia C. Speranza.

Gracias al apoyo de políticas institucionales desarrolladas por la Facultad de Arte, la UNICEN y otros organismos del Estado – la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU), la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) – materializado principalmente en forma de subsidios y becas, el TECC

# Procesos socio históricos, arte y memoria



## **De políticos, afiliados, vecinos y amigos: el rol de las identidades en la escala barrial en el Tandil de la década de 1930**

Luciano Barandiarán

### **Introducción**

Al trabajar a inicios de la década de 2000 en la historia de los socialistas tandilenses para escribir mi tesis de licenciatura, me encontré ante una serendipia: las identidades y sus características manifiestas en el barrio de la Estación de Tandil durante el período de entreguerras. En el primer plano, pero también en los intersticios y pliegues del periódico local de esa tendencia política, *Germinal*, junto a la identidad socialista, se filtraban con frecuencia otras identidades, como la barrial, y en igual o mayor medida, resaltaba una gran identificación y asimilación de sus lectores con profesiones y oficios vinculados al ferrocarril (Barandiarán, L. 2004). Así, en ese espacio en particular, parecían interrelacionarse varias identidades. Las siguientes reflexiones que quisiera compartir en esta ocasión se vinculan a ese hallazgo particular, hallazgo que por cierto hemos profundizando también en otros trabajos, por ejemplo, cuando analizamos esas mismas manifestaciones pero situadas en las veladas socialistas de las décadas de 1930 y 1940 (Barandiarán, L. y Silva, A. 2015).

### **Los socialistas**

Tampoco había muchos espejos donde comparar el caso hacia el año 2000. Al respecto, es interesante traer a colación una idea de Juan Suriano (2001), cuando al hablar sobre el estudio del socialismo y el comunismo en Argentina, afirmó que por la supuesta escasa relevancia de sus manifestaciones, éstas no habían despertado demasiado interés entre los investigadores comparado con la historiografía dedicada a otros movimientos políticos, ideológicos o sociales como el anarquismo o el peronismo.

Además, la mayoría de los estudios que habían hecho referencia a los socialistas, salvo excepciones (Da Orden, M.L. 1991, 1994; Lacoste, P. 1993; Prislei, L. 2000), se habían centrado en el caso de la ciudad de Buenos Aires. Por ende, la historia del Partido Socialista (de aquí en más PS) a nivel local había sido hasta hace relativamente poco tiempo escasamente estudiada, lo cual se ha revertido. A ese marco debe sumarse el hecho de que la historia de los socialistas tandilenses había sido sólo tratada marginalmente, analizándose cuestiones particulares (Nario, H. 1996; Lionetti, L. 1997; Pasolini, R. 1997).

Entre los nuevos trabajos que se escribieron sobre los socialistas en otros lugares del país, además de observarse las semejanzas de las ideas socialistas compartidas en zonas muy lejanas entre sí (el impulso a las usinas eléctricas, la defensa de la gestión municipal, etc.), lo que resalta es que en cada lugar el soporte popular socialista tenía una configuración específica. Así por ejemplo, en el caso de Mar del Plata, la mayoría de los afiliados eran empleados o comerciantes, empresarios y trabajadores manuales urbanos, especializados o independientes (Da Orden, M. L. 1991, 1994). Pero en Mendoza, si bien el PS tenía un considerable peso en los sectores urbanos, logró el respaldo entre los trabajadores rurales, pequeños propietarios, contratistas y arrendatarios de la viña (Lacoste, P. 1993).

Otro dato interesante que enseñaba el estudio de la experiencia socialista de Mar del Plata en la década de 1920 y sus prácticas políticas era que en su seno existían redes semejantes a la de los demás partidos políticos (es decir, radicales y conservadores), pero su particularidad era que no se basaban en vínculos clientelísticos sino familiares, vecinales, étnicos y otros, originados en la participación en asociaciones deportivas, gremiales y mutuales, espacios de sociabilidad y esparcimiento, etc. (Da Orden, M. L. 1991, 1994).

La pregunta que surgía entonces era quiénes fueron los socialistas tandilenses. Nuestra tesis debió tener en cuenta las particularidades sociales del PS tandilense para explicar los eventuales triunfos y los límites a su posible expansión. Es decir, la particular configuración que adquirió el socialismo en Tandil, en tanto referente identitario, que incluía elementos espaciales (en especial el barrio de la Estación) y profesionales (los oficios y profesiones vinculadas al ferrocarril), habrían conformado las características centrales de una identidad de parte de la ciudadanía tandilense, relacionada con los estratos medios y con los trabajadores calificados del norte de la ciudad.

### **Los vínculos**

En la década de 1920 muchos de los afiliados socialistas eran vecinos, amigos y/o compañeros de trabajo. La existencia de vínculos familiares se observaba sobre todo en las instituciones relacionadas con el partido. Las redes que las sostenían involucraban a personas ligadas principalmente por vínculos de ese tipo:

a) Entre 1912 y 1933 al menos de los 221 afiliados que se mencionan en el *Registro de Afiliados*, el 27 % agrupaba a 27 familias.

b) Entre 1927 y 1954, de acuerdo al *Libro de Actas del PS*, el mismo porcentaje involucraba a 19 familias (Barandiarán, L. 2004).

Además, si se leen los enlaces anunciados en *Germinal*, muchos de ellos se efectuaron entre familias de ferroviarios y vecinos del barrio de la Estación. Otro indicador de la importancia que la red de sociabilidad barrial tenía al interior del socialismo tandilense se observa en las noticias necrológicas del mismo periódico: a pesar de los numerosos fallecimientos de afiliados, a éstos siempre se los caracterizaba como *viejos vecinos del barrio de la Estación*.

De esta manera puede observarse que al igual que el caso marplatense, en el PS tandilense también existían redes, aunque los vínculos fuesen muy distintos a los que podrían haber establecido radicales y conservadores, en tanto estos últimos en ocasiones dispusieron del aparato del Estado para construir otro tipo de redes, más ligadas a vínculos clientelísticos.

Pero además los socialistas se vincularon a distintas instituciones y asociaciones de la ciudad, a través de lazos vecinales, ideológicos, e incluso étnicos. Debe considerarse al respecto que de similar manera que los clubes, bibliotecas y sociedades de fomento, los partidos políticos eran un aspecto más de la identidad barrial, construida a partir de elementos concretos y abstractos. Retomando la diferenciación realizada por Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, Luciano de Privitellio (2003) menciona que el pasaje del vecindario *donde las relaciones cara a cara existían de hecho* a la construcción de la idea de barrio donde las relaciones adquirirían una mayor escala, sólo se comprende: “...a partir de las instituciones donde se sostenían estos valores y se los encarnaba en prácticas y rituales sociales (...) no se trata exclusivamente de las instituciones del barrio sino que, en un sentido más profundo, son las instituciones que crean y recrean el barrio...”.

En el caso tandilense, se puede hacer una analogía con lo que ocurría en los suburbios porteños: tanto el Club y Biblioteca Ferrocarril Sud, la Biblioteca Alberdi, la Estación de trenes, el Teatro de la Confraternidad Ferroviaria o el Centro Socialista (la “casa del Pueblo” situada en calles Las Heras y Alem), también contribuían a formar la identidad del barrio de la Estación.

La tendencia a integrar asociaciones fue una característica de las formas de sociabilidad urbana de la época. Desde el punto de vista del partido político, en este caso del PS, se trataba de una presencia interesada en poner la identidad barrial a favor de sus intereses políticos. A eso contribuía la continua presencia en las actividades barriales de

los máximos referentes partidarios. Al respecto hay que traer a colación la figura de Juan Nigro, dirigente partidario que además fue en la década de 1910 concejal, diputado nacional y senador provincial; y no solamente eso, en tanto participaba en numerosas instituciones locales, la mayoría ubicadas en el barrio de la Estación:

- Era director y actor de la Agrupación teatral Alborada, que generalmente se presentaba en el Teatro de la Confraternidad.
- Simpatizaba con el Club Ferrocarril Sud, que su hermano Antonio presidió.
- Fue miembro de la comisión administrativa de la Biblioteca Alberdi.
- Fue miembro de la comisión administrativa de la cooperadora de la escuela número 11.
- Fue un activo promotor de la escuela número 21, ubicada en Villa Italia.
- Fundó y dirigió *Germinal*, el periódico que además de dar noticias sobre el socialismo denunciaba los problemas del barrio: la situación del Hospital municipal, del alumbrado público, etc.

Numerosos autores que han estudiado el fenómeno barrial (Gribaudi, 1987; Gutiérrez L. y Romero, L. A. 1995; De Privitellio, L. 2003; Barrancos, D. 1991), han observado que la vecindad *aplana* la heterogeneidad del mundo social, estrategia que tiende a disminuir el número de conflictos en el interior de la comunidad barrial, al priorizar la igualdad entre vecinos. Es decir, que la identidad barrial no negaba otras, por ejemplo las de clase o las vinculadas a las profesiones, incorporándolas a todas.

Sin embargo, también en ese espacio se conformaron criterios de distinción, vinculados a la participación en las distintas asociaciones del barrio, en especial en torno a los vecinos caracterizados, una especie de élite barrial. En el barrio de la Estación, Juan Nigro era uno de esos vecinos, pero también lo era el escritor comunista Juan Salceda; y el vecino Pedro Saint-Miqueu, presidente hasta su muerte de la Biblioteca Alberdi y jefe por muchos años de la estación de trenes de Tandil. Ellos eran parte de la *élite barrial*.

Como ya se mencionó, aunque en los años de entreguerras la tendencia a formar asociaciones fue una característica de la sociabilidad urbana, no todos los vecinos colaboraban en las instituciones barriales. Esa indiferencia provocaba reclamos contra quienes no participaban o lo hacían en asociaciones que la identidad barrial no identificaba como propias. El mejor ejemplo de la asimilación realizada por los socialistas de la lealtad partidaria y la identidad barrial lo proporcionan las elecciones nacionales de noviembre de 1931. Efectivamente, durante los comicios resaltaban las diferencias que la identidad barrial intentaba disminuir todo el tiempo. En esa ocasión, *Germinal* informaba las medidas tomadas por los vecinos del barrio de la Estación contra otros vecinos que

habían ayudado a los conservadores. De esta manera, un carnicero y un químico farmacéutico, “...que se prestaron incondicionalmente a las maniobras fraudulentas de los conservadores, están purgando en este momento lo inmoral de su conducta. Toda su clientela la formaban ferroviarios, que de común acuerdo han decidido no comprar más en los referidos negocios, que vivían gracias al favor exclusivo de esos clientes...” (Germinal, 16/12/1931).

Aparentemente, por lo menos para el periódico de tendencia socialista resultaba claro que los empleados del ferrocarril, o eran socialistas; o su moral democrática los impulsaba a boicotear a aquellos que participaban en el fraude. Este boicot señala la disputa política por las identidades partidarias en el marco más general de la identidad barrial. Los socialistas tandilenses asimilaron esta lealtad con la lealtad barrial, por eso denunciaban estas diferencias políticas asociándolas con diferencias barriales.

Es decir que, aunque todo elemento que interfería en la comunidad vecinal se asimilaba como un ataque a la comunidad, mientras que los vecinos insistían en la exclusión de las identidades políticas asegurando que la sociedad vecinal desconocía las diferencias de clase, los socialistas asimilaban la identidad socialista con la identidad barrial. Nuevamente las elecciones proporcionan otro ejemplo de este hecho: en las de marzo de 1934, denunciaron una mesa fraudulenta ubicada en Fulton; los que habrían llevado a cabo esas prácticas habían sido dos empleados municipales, Henry y Raggi, vinculados por lazos familiares a personas que vivían en el barrio y que trabajaban en el ferrocarril.

Por ende, este último caso nos ilustra cómo una misma identidad barrial podía ser utilizada con diferentes fines; mientras que los dirigentes socialistas en ocasiones modificaban su aparente neutralidad y la asociaban a la identidad socialista, denunciando y criticando a quien desde su interior parecía mancillarla, para otros vecinos, posiblemente no socialistas, era una identidad aparte de la partidaria que permitía difuminar los conflictos

### **Palabras finales**

Hemos mencionado brevemente aquí las vinculaciones de los socialistas tandilenses con el resto de los ciudadanos, es decir con sus propios familiares y vecinos, con los que contribuyeron a constituir la identidad del barrio de la Estación y luego de Villa Italia. Es decir, identidades localizadas en el norte de la ciudad que en esos momentos se estaba tornando muy crítica hacia lo que se vinculaba con “el centro”.

A manera de hipótesis, creemos que en estos años el socialismo tandilense se transformó en portavoz de esa zona y de los problemas que aquejaban a sus habitantes, tales como alumbrado, pavimentación, etc.

También, nos hemos encontrado con detalles interesantes sobre las tensiones en la relación entre vida pública y vida privada, como lo expone la noticia necrológica de la muerte del padre de Juan y Antonio Nigro; mientras que en su propio diario, *Germinal*, sólo se reconocían ellos como deudos, en la prensa que leía el resto de los tandilenses aparecían sus nombres junto a los de sus hermanos, que no eran pocos. Muchas de estas cuestiones deben ser aún estudiadas, para comprender mejor elementos subjetivos que formaron parte de las mentalidades de gran parte de los tandilenses del período de entreguerras.

## **Bibliografía**

### **Fuentes primarias**

*Registro de Afiliados del Partido Socialista del Centro de Tandil*, 1913-1933.

*Actas de Asambleas Ordinarias y Extraordinarias del Centro Socialista de Tandil*, 1927-1954.

*Libros de Actas del Honorable Concejo Deliberante de Tandil*; número 5 (1914-1921), número 6 (1921-1927), número 7 (1927-1936).

*Germinal* (periódico).

### **Fuentes secundarias**

Barandiarán, L. (2004) *Sembrando ideas en la piedra. Los socialistas tandilenses, 1912-1946*. Tesis de Licenciatura. UNICEN, Tandil.

Barandiarán, L. y Silva, A. (2015) “Política y sociabilidad barrial: la memoria en torno a las veladas socialistas en el Barrio de la Estación de Tandil durante el período de entreguerras”, *Aletheia. Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación*, vol. 5, nro. 10, pp. 1-16, UNLP, La Plata.

Barrancos, Dora (1991) *Educación, cultura y trabajadores (1890-1930)*, Buenos Aires, CEAL.

Da Orden, M. L. (1991): “Los socialistas en el poder. Higienismo, consumo y cultura popular: continuidad y cambio en las intendencias de Mar del Plata. 1920-1929”. En *Anuario del IEHS*, VI, Tandil.

- (1994) *¿Prácticas tradicionales en un partido moderno?. Socialismo y poder local. Mar del Plata, 1916-1929*, en F. Devoto y M. Ferrari (comps.), op. cit.
- Devoto, F. y Ferrari, M. (comps.) (1994) *La construcción de las democracias rioplatenses: proyectos institucionales y prácticas políticas, 1900-1930*. Buenos Aires, Editorial Biblos-UNMDP.
- De Privitellio, L. (2003) *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gribaudo, M. (1987) *Itinéraires ouvriers. Espaces et groupes sociaux à Turín au début du XX siècle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Gutiérrez, L. y Romero, L. A. (1995) *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Lacoste, P. (1993) *El socialismo en Mendoza y en la Argentina*. Buenos Aires, CEAL.
- Lionetti, L. (1997) “El 1º de mayo en Tandil 1920-1943: la lucha por el control de un espacio público”, *Anuario del IEHS*, nro 12, Tandil, IEHS.
- Nario, H. (1996) *Tandil Historia Abierta*. Tandil, Ediciones del Manantial.
- (1997) *Los picapedreros*. Tandil, Ediciones del Manantial.
- Pasolini, R. (1997) “Entre la evasión y el humanismo. Lecturas, lectores y cultura de los sectores populares: La Biblioteca Juan B. Justo, 1928- 1945”, *Anuario del IEHS*, número 12, Tandil, IEHS.
- Prislei, L. (2000) “El Despertar de un Pueblo: gestión política y debates culturales en una comuna socialista de la cordillera patagónica (1933-1936)”, en Leticia Prislei et alt., *Pasiones Sureñas*. Prometeo/Entrepasados, Buenos Aires.
- Suriano, J. (2001) *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires, Cuadernos Argentinos Manantial.

## Memorias del trabajo. Indagaciones desde el audiovisual.

Fernando Funaro

### Introducción

La siguiente ponencia toma como eje una serie de indagaciones desde el audiovisual en torno a una institución de la ciudad de Tandil conocida como Taller de Picapedreros y Escultores, cuyas actividades tienen como objetivo el rescate de las técnicas artesanales del trabajo sobre la piedra que poseían los canteristas de la región en los siglos XIX y XX, para ser resignificadas y aplicadas en el trabajo artístico escultórico. El Taller de Picapedreros y Escultores se generó con la necesidad de preservar un oficio que se enseñaba de generación en generación, cuya aplicación y transmisión comenzaron a desaparecer a causa de la industrialización y las actualizaciones tecnológicas. Dicho oficio es considerado representativo de la historia e identidad local.

### Picapedreros

La comunidad picapedrera que se estableció en la zona de Tandil estaba integrada por inmigrantes de las regiones alpinas, principalmente por italianos, además de españoles, dálmatas, alemanes y croatas. Alejadas tanto del campo como de la ciudad e instaladas en territorio serrano, estas comunidades trabajaron la piedra utilizando técnicas que se habían transmitido de generación en generación. Así lo explica el canterista -o picapedrero, como se los suele llamar- Alfredo Fadón en una entrevista en 2011:

*AF: Son prácticas que se aprenden con el tiempo.*

*Entrevistadora: ¿cuánto le llevó a usted aprender?*

*AF: Eh, toda la vida y no aprendí.*

*Nosotros teníamos que guiarnos por la seda. La seda es la veta (...) nosotros como la cortábamos a mano teníamos que guiarnos por ahí, por ese corte.*

*Marcábamos la veta, esa marca no nos la teníamos que olvidar nunca más (...) Tiene un corte que se llama Filgus, que no sé de donde vino eso (el término), que tira (la piedra) para un lado.*

Las comunidades picapedreras provenientes de las regiones europeas que se instalaron en las serranías de Tandil, con el fin de extraer las piedras y producir entre otras cosas los cordones, granitulos y adoquines que conformarían las calles de un sector

considerable del territorio nacional, desarrollaban sus propias herramientas de trabajo, sistemas de reciclaje, normas urbanísticas y métodos de organización política con la finalidad de adecuarse a territorios y contextos peculiares. Si se tiene en cuenta que estas comunidades estaban en las sierras, aisladas tanto del campo como de la ciudad, y su trabajo, más bien especializado y artesanal, difería de las características del netamente industrial o rural. *La primera industria grande que hubo acá en Tandil fue la cantera. Llegó a haber tres mil martillos trabajadores cortando piedra. En carreta se mandaban las piedras a Buenos Aires. Después cuando vino el ferrocarril eso fue un auge-* dice Alfredo Fadón

A causa del aislamiento en las sierras, las comunidades picapedreras establecieron una dependencia con sus patrones, al no tener en muchos casos, conocimiento siquiera del idioma de Argentina. Así lo explica el historiador Hugo Nario (1997):

“El patrono, que al principio les daba la comida a cuenta de sus jornales, luego se habrá hecho cargo de las compras, y lo que en un comienzo pudo haber nacido como una atención o servicio personal a sus paisanos dependientes de él, luego se transformó en un negocio complementario cuando abrió almacén dentro del predio de la cantera. Pero, ¿para qué pagarles con un dinero que no sabían manejar si finalmente lo que necesitaran podrían obtenerlo en el almacén de la empresa? Así se implantó el pago con vales que en las canteras del Tandil tomó forma de moneda propia: las plecas, que eran piezas de bronce acuñadas con caracteres distintivos para cada establecimiento y circulación sólo válida dentro de cada cantera. (...) el vasto predio arrendado en cuyo interior quedaba comprendida la cantera se alambró con un cerco muy alto, que por un tiempo impediría asimismo la infiltración de ideas sociales que perturbaran el orden establecido.”

Con el tiempo, la *infiltración de ideas* que mencionaba Nario fue inevitable y las comunidades picapedreras comenzaron a adquirir conciencia de clase, haciendo que varios grupos obreros se sindicalizaran. Así, las luchas por los derechos de los trabajadores de las canteras alcanzaron su auge en lo que se conoció como la Huelga Grande, un conflicto obrero de considerable magnitud que duró meses. Luego de esta huelga todos los patrones de Tandil firmaron el *pliego de condiciones* exigido por los obreros y se formó la Unión Obrera de las Canteras, sindicato que llegó a contar con cinco

mil afiliados. De esta forma, lograron jornadas de trabajo no superiores a nueve horas diarias, libertad para elegir dónde comprar sus provisiones y las plecas dejaron de ser una moneda impuesta (Fuentes, T. 2011).

Finalmente, fue el avance tecnológico y la industrialización lo que generó que el oficio del picapedrero se entendiera como obsoleto en pos de la velocidad en la producción y la acumulación de capital.

### **Taller escultores**

Considerando el saber del oficio picapedrero como un factor identitario y como patrimonio intangible de la región serrana de la provincia de Buenos Aires, se desarrolló en la ciudad de Tandil lo que hoy se conoce como Taller de Picapedreros y Escultores. Este proyecto, encabezado por el artista Eduardo Rodríguez del Pino, se ejecutaba como una articulación entre los antiguos picapedreros de la ciudad y un grupo de artistas de la escultura con el fin de rescatar las técnicas y los conocimientos sobre el trabajo de la piedra que se realizaba antiguamente, para ser resignificado y aplicado en el desarrollo artístico escultórico.

A través de diversos testimonios de integrantes del taller, es posible comprender que este rescate de los conocimientos de los picapedreros se hizo y se hace con diversos objetivos: desde la posibilidad de proveer un conocimiento a artistas para extraer y cortar la piedra sin la necesidad de la utilización de herramientas eléctricas -lo cual se puede ser una ventaja para aquellas personas cuentan con el presupuesto para tenerlas- hasta la noción de preservar un patrimonio intangible, performático -un saber que se fue transmitiendo por siglos de generación en generación y que representa una parte de la identidad de la región serrana de la provincia de Buenos Aires-. Así lo explica Marcelo Bondi, uno de los integrantes del Taller:

*Ellos nos fueron transmitiendo no sólo las técnicas, sino también todo el tratamiento, las vivencias, parte de esa cultura. Esa es una profesión que la trajeron ellos. Acá el criollo no trabajaba la piedra. Acá la piedra la sabía trabajar el inmigrante. Los españoles, italianos y yugoslavos. Estamos hablando del 1900 al 1920 que fue el auge del picapedrero. Yo hago la herramienta, tal como la hacía el picapedrero, con la fragua. Hago el forjado, el templado...*

*Está el uso de punta, el uso de pinchote... cómo cortar la piedra, cómo entender la piedra. Esas son todas enseñanzas que nos han dado picapedreros que han pasado por el taller.*

*Eso es una parte cultural nuestra. Nosotros aprovechamos todo eso para volcarlo al arte. Trabajamos la piedra pero usamos muchas técnicas de ellos. La cortamos como ellos, hacemos los planos como los hacían ellos, usamos la martelina, los cinceles... Otros artistas a lo mejor tienen otras herramientas, pero nosotros la cortamos de esa manera (...) Y toda la historia de esta gente... realmente es... muy atractiva, muy particular por lo que vivieron ellos. Ellos vivieron con otro idioma, otra cultura y tuvieron que adaptarse a trabajar en las canteras. Cuando empezaron lo hicieron de forma cerrada. Vivían en la cantera rodeada por alambrado y no salían. Ahí se creó algo como una dependencia de los patrones. Y así terminaron haciendo un arreglo que era más conveniente para el patrón que para ellos.*

A través del intercambio de saberes, el colectivo de artistas que forma parte del Taller se propone rescatar no sólo la técnica del trabajo sobre la piedra, sino todos los aspectos identitarios, históricos y testimoniales que rodean al acto performativo de la técnica. Los antiguos picapedreros no sólo enseñaban al colectivo de artistas a cortar la piedra, sino que al producirse un vínculo afectivo, también se intercambiaron recuerdos anecdóticos, cotidianos y testimoniales de la vida en las canteras del siglo XX. Estas memorias permiten entender la historiografía como una serie de procesos sociales no solamente desde los grandes acontecimientos políticos o los procesos estructurales económicos, sino también en la dimensión de la vida cotidiana, a partir de lo específico y lo concreto de los aspectos más habituales o aun banales de la cotidianidad, lo que permite poner en cuestión los principios básicos de la organización social (Calderón, F. 1986; Escobar, E, y Alvarez, A. 1992); la lógica de la afirmación de la identidad colectiva en el plano simbólico se combinaba de manera compleja con los intereses y demandas de grupos específicos (Jelin, E. 1985).

Si bien es comprensible que las innovaciones tecnológicas y la industrialización hayan hecho desaparecer el oficio artesanal del picapedrero, es la indagación en ese oficio y en los discursos e identidades que rodean al mismo donde se puede comprender que la historia de des-sujetización emprendida por el capitalismo, en la cual la tecnología constituye un elemento privilegiado de objetivación de saberes y capacidades, tiene como correlato una igualmente larga historia de resistencias que, no obstante, no siempre se han

manifestado como portadoras de otra visión del mundo y constructoras de otra hegemonía o discurso de verdad y que pueden ser, más bien, portadoras de una concepción de un mundo de diversidades sin hegemonías (Ceceña, A. E. 2004).

Lo que hoy se conoce como Taller de Picapedreros y Escultores de Tandil, fue fundado en el año 1998 bajo el nombre Corazón de Piedra, y aunó dos actividades: el oficio picapedrero y la escultura en piedra, otorgándoles además un carácter identitario, materializado en el granito de Tandil, cuya conformación geológica lo convierte en uno de los más antiguos y duros del mundo (Debaz, M. 2021).

No es una casualidad ni un dato menor que el rescate de los saberes picapedreros se haya hecho a partir de un grupo de artistas de la escultura, ya que en lo que concierne al trabajo sobre la piedra, sea de manera industrial o con fines artísticos, muchas técnicas y herramientas son comunes en ambos ámbitos: *Y bueno cuando estudiás la historia del arte, estudias Miguel Angel por ejemplo...son las técnicas que usaban ellos. Las técnicas, las herramientas...eran muy parecidas*, refiere Marcelo Bondi

La tradición puede pensarse como una herencia, pero no acumulable ni patrimonial, sino radicalmente ambigua en su valor y en permanente disputa por su apropiación, reinterpretada y reinterpretable, atravesada y sacudida por los cambios y en conflicto permanente con las inercias de cada época. La memoria que se hace cargo de la tradición no es la que traslada a un tiempo inmóvil sino la que hace presente un pasado que desestabiliza (Martín Barbero, J. 2004), y esto se percibe en el caso del Taller de Picapedreros y Escultores, donde las técnicas aprehendidas, además de ser funcionales, portan consigo un discurso que quienes las ejecutan logran conceptualizarlo, sensorializarlo. Así lo explica Mariana Debaz, una escultora que dirigió el Taller:

*El golpeteo de la punta o el cincel contra la piedra, nos hace pensar en aquellos picapedreros ácratas, de costumbres austeras y duras como la materia que trabajaban; y en no pocas ocasiones, el estridente y agonizante corte de la amoladora, que nos acerca al presente en que los tiempos de trabajo se han acelerado y la tecnología se suma a las técnicas tradicionales (...) En línea con estas apreciaciones, el Taller de Picapedreros y Escultores ha perseguido asimismo la desmitificación del ideario del picapedrero inexorablemente rudo y fuerte, para dar lugar a un hacer escultórico fundado en el correcto uso de las técnicas y las herramientas, como así también en el*

*conocimiento y estudio de las piedras a tallar: su dureza, la resistencia y fragilidad, las posibilidades formales que permite cada caso, etc. (...) Vemos en esta elección un valor y un aporte a la calidad artística, a la cultura en general y a la pluralidad de las artes en el campo de las representaciones tridimensionales en el sentido de repensarnos como actores partícipes de una comunidad en particular, es decir, posicionándonos en un hacer escultórico que involucra la búsqueda de una identidad estética.*

(Debaz, M. 2021)

Una obra producida en el Taller de Picapedreros y Escultores puede o no revelar las técnicas empleadas en su resultado final. El público espectador puede o no notar las huellas de estas técnicas y los procesos sociales, políticos y culturales que en ellas se manifiestan. Pero es tal vez en el proceso de producción del/la mismo/a artista donde el rescate patrimonial se realiza, en la carga emocional que la aplicación de la técnica picapedrera otorga a la persona que la ejecuta. Este rescate y esta carga no puede darse de otra manera que a través de una práctica situada. Es la territorialidad lo que hace que estos procesos sean *sentidos*. El lugar actúa como manifestación de la experiencia y del sentido conectado con prácticas sociales. El *lugar* es una red única de conexiones vitales espacio-temporales sociales y materiales, y los significados asociados a ella (Paasi, A. 1991). Es decir, la sedimentación de la experiencia histórica hace que ciertos vínculos y modos de realizarlos sean posibles, preferibles o exclusivos en ciertas regiones y puedan resultar extraños, excepcionales o inviables en otras. (Grimson, A. 2004)

En torno a los estudios realizados sobre la performance por Diana Taylor (2016), se entiende que este tipo de rescates de la memoria corporalizada, por el hecho de suceder en vivo, excede la habilidad que tiene el archivo de captarla. El video de un acto performativo no es el acto performativo, aunque generalmente venga a reemplazarla como la cosa en sí: el video es parte del archivo, lo que allí se presenta es parte del repertorio. Pero eso no quiere decir que la performance desaparezca. También se replican a través de sus propias estructuras y códigos. Esto significa que el repertorio, como el archivo, están mediados. El proceso de selección, memorización o internalización, y transmisión ocurre dentro de -y a la vez ayuda a constituir- sistemas específicos de representación. Las múltiples formas de actos corporalizados están siempre presentes, aunque en un constante estado de actualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos transmitiendo memorias comunales, historias y valores de un grupo/generación al

siguiente. Los actos corporalizados y representados generan, registran y transmiten conocimiento.

¿Qué es lo que está en riesgo, políticamente, cuando se piensa en el saber corporalizado como lo efímero, como eso que desaparece? ¿Las memorias de quien *desaparecen* si el saber de archivo es el único conocimiento valorizado y que garantiza permanencia? ¿Deberíamos simplemente ampliar nuestra noción de archivo para albergar prácticas mnemónicas y gestuales y el saber especializado que se transmite en vivo? ¿O ir más allá de los confines del archivo? Si se considera el acto performático como un proceso de desaparición, ¿Estamos limitándonos a una comprensión de la performance predeterminada por nuestra costumbre cultural a la lógica de archivo?. En este sentido podría ser ventajoso pensar en un repertorio expresado a través de la performatividad, los senderos de la memoria, y las muchas otras formas de comportamientos reiterados, como algo que no puede ser alojado o contenido en el archivo.

### **Historiografía/Patrimonio**

La propuesta de rescate patrimonial a partir del intercambio de saberes y experiencias que se realiza desde el Taller de Picapedreros y Escultores, pone en tensión entre otras cosas, las formas de concebir la historiografía. En primer lugar, se indaga en una historia local y regional, la cual busca recuperar la memoria histórica de las comunidades que allí existieron, vinculando dichas comunidades en la elaboración colectiva del conocimiento (Lopez Sanchez, R. 2000) y contraponer estas memorias a un relato hegemónico exhibiendo un mosaico muy variado de procesos históricos que ya no pueden ser nominados con el uso del singular, sino que requieren, cada vez más, del uso de plurales (Ternavasio, M. 2016).

Cabe destacar que el trabajo de rescate de la memoria se hace a través de un intercambio de saberes técnicos entre integrantes de comunidades del siglo pasado, cuya forma de trabajo y organización social se considera obsoleta, y artistas del siglo presente que resignifican estas técnicas hacia el trabajo artístico. Si partimos del reconocimiento de este fin de milenio como universal concreto en el que se emparejan, se cruzan y se disocian procesos, punto crítico condensado de una realidad caótica y compleja en la que se gestan los nuevos caminos de una historia de historias en la que los sujetos en acción introducen sus propias pautas y epistemologías, valorar en este caso la historia que se desprende de un oficio que fue casi desaparecido a causa de la industrialización y

tecnologización, permite considerar que la razón histórica no está necesariamente del lado de quienes triunfan en términos políticos concretos.

Hay muchas sociedades, proyectos y revoluciones inconclusas que dejan mayores enseñanzas históricas que los triunfos político militares de los grandes imperios que en cada época han hegemonizado al mundo o regiones de él. Rescatar la memoria de los oprimidos es una tarea básica en el proceso de construcción de identidades, la cual podría considerarse una de las funciones principales de la historia (Lopez Sanchez, R. 2000) que se alejaría del relato que tiende hacia un centro único de proveniencia, e intentaría hacer aparecer todas las discontinuidades que atraviesan a la sociedad (Foucault, M. 1977). Así lo entiende el actual director del Taller de Escultores y Picapedreros, Jorge Fodor:

*Lo que hay que mantener vivo es esa pequeña llama que aún está vivo en el taller de los antiguos picapedreros, que en realidad se hacían llamar canteristas, que trabajaban la piedra con la masa, la punta y sus manos.. su cuerpo. Y tenían una sabiduría...no te digo ancestral, pero muy antigua...y la trajeron acá. Ellos podían mirar un bloque de piedra y saber en el sentido en que tenían que cortarla. Cosa que hoy en día uno no siempre puede. Ellos tenían todo un conocimiento que se pierde si uno no lo pone en práctica. Hoy acá más o menos podemos mantenerlo vivo, pero esto es una abstracción de lo que ellos hacían. Acá tenemos luz, tenemos herramientas eléctricas... ellos vivían directamente en la sierra, salían de su casa precaria, hacían 10 metros y se ponían a cortar piedra. Y tenían un conocimiento extraordinario de la piedra. Sabían cómo posicionar el bloque, como cortar.*

Teniendo en cuenta que el rescate de las memorias se realizó a partir del intercambio de técnicas concretas de trabajo, es posible comprender las prácticas productivas. En este diálogo se han logrado conocer otros relatos como las prácticas cotidianas, culturales, alimentarias, entre otras. desde la perspectiva de los actores. De este modo, deducir cuáles son, para ellos mismos, sus propios contextos, sus concepciones del poder, su manera de procesar lo relacional y sus imaginaciones de mundos de vida diferentes. (Grimson, A. 2013)

### **El audiovisual como herramienta para el rescate de las memorias**

Las indagaciones realizadas en este trabajo toman como eje el análisis de una serie de audiovisuales de archivo realizada en torno al rescate de las memorias de los picapedreros, además de la producción de audiovisuales por parte del autor en base al mismo objeto de estudio. La investigación sobre y desde el audiovisual puede entenderse como una herramienta que, dadas sus características, permite indagar en los estudios de la memoria, logrando hacer hincapié tanto en la subjetivación de la mirada como en el énfasis puesto en el acto de recordación; factores que otorgan valor al rescate de la experiencia personal en la reconstrucción del pasado. En consecuencia, y partiendo de los estudios de los documentales de memoria realizados por Gustavo Aprea (2015), se puede señalar que el lugar y el momento desde el que se recuerda, o sea el presente, adquieren un valor que en etapas anteriores no tenían.

El rescate audiovisual de las memorias de los picapedreros realizados por Ana Fernández Equiza (2018) tuvo como objetivo, en palabras de la misma realizadora obtener aquello *valioso en términos colectivos de esas memorias*. Entendido como un proyecto completamente amateur, la producción tuvo la pretensión de que la *maravilla de la experiencia de vida de los protagonistas quedará en la memoria del Tandil*.

Este tipo de entrevistas permiten la expansión narrativa que tiene que ver con las transformaciones de una historia, aproximándose a la conversación cotidiana—una actividad cuya naturalidad hace quizá imperceptible su importancia—, donde el sujeto, a partir de relatos personales, construye un lugar de reflexión, de autoafirmación (de un ser, de un hacer, de un saber), de objetivación de la propia experiencia (Arfuch, L. 1995).

El hecho de que la entrevista sea en formato audiovisual posibilita, a diferencia de otros formatos posibles, obtener una serie de datos que podrían enriquecer las indagaciones, como pueden ser las gestualidades, el lenguaje de los cuerpos, las cadencias de las voces, los acentos, acentuaciones y una amplia diversidad de elementos relativos al habla, a la performatividad y las subjetividades de un presente determinado.

Si bien el autor de estas investigaciones no pertenece al campo de la historiografía, cabe destacar que a través de la indagación en las memorias sociales desde el audiovisual, las diversas entrevistas permitieron comprender una serie de nociones en torno a qué es aquello considerado patrimonio local por parte de los entrevistados. Para Guillem Prats (2005), el patrimonio local es “un mecanismo universal, intercultural, fácilmente reconocible, mediante el cual toda sociedad define un ideal cultural del mundo y de la existencia y todo aquello que no cabe en él, o lo contradice, pasa a formar parte de un más allá, que, por su sola existencia, delimita y desborda la condición humana,

socialmente definida y, por ende, la capacidad de explicar y dominar la realidad. (...) Esos sistemas de representación no son mutuamente excluyentes y difieren relativamente de una cultura a otra y dentro de una misma cultura en distintos momentos de su historia. Un fragmento de una entrevista realizada a Ariel Díaz, actual trabajador de la piedra que aprendió las técnicas y las experiencias de la mano de un antiguo picapedrero podría esclarecer este aspecto:

*Cuando le pusieron esa capita de brea arriba de las calles adoquinadas yo estuve bastante de acuerdo, porque todavía no estamos preparados para darle el valor que se merecen esas calles de adoquines. Es una forma de guardarlos para que el día de mañana le den la importancia que se merece. Levantar esa capa que hay y acomodar un poco la calle y dejarla impecable para que quede en Tandil como patrimonio histórico. De otra forma hubiesen levantado todos los adoquines, hacen cemento y queda solo el cuento de que algún día hubo calles de adoquines. En esos adoquines está la mano de obra de toda la gente y el sacrificio que ha hecho para hacer los principios de la ciudad. Qué más lindo que para nuestros hijos y nietos el día de mañana... en vez de decirles “¿sabías que las calles eran adoquinadas?”, decirles “vamos a dar una vuelta por el Barrio de la Estación y vemos las calles como eran hace 200 años” y las van a ver igual.*

Tanto en los audiovisuales realizados por Ana Fernández Equiza como en aquellos realizados por el autor de este trabajo, se pretende entender al *sujeto* y al *objeto* no como entidades separadas, sino que el sujeto-investigador forma parte del objeto que se investiga, en la medida en que ese objeto es –en toda circunstancia– delineado por el propio investigador (Lopez Sanchez, R. 2000).

Si Jesús De Garay y Ricardo Yepes Stork (1993) entienden que la narrativa sería el género adecuado para las grandes síntesis históricas, se podría considerar al audiovisual como una herramienta que no sólo permite visualizar y oír una narrativa y las marcas de época de esa narrativa, sino que posibilita además, indagar en las nociones que se desprenden desde los propios aspectos técnicos de la realización (encuadre, montaje, color, duración, música, sonido, etc.), nociones que también dan cuenta de subjetividades, identidades y huellas de un presente determinado.

## **Conclusiones**

Las diversas actividades analizadas en estas investigaciones tienen como eje el rescate de las memorias de las comunidades picapedreras que se establecieron en la región serrana de la provincia de Buenos Aires. Dichas actividades abordan el rescate de las memorias desde diversas perspectivas. Por un lado, las desarrolladas en el Taller de Picapedreros y Escultores de la ciudad de Tandil, lo hacen a través de un intercambio de saberes entre quienes supieron ser trabajadores de la piedra durante el siglo XX y artistas visuales de la actualidad. Este rescate realizado a través del intercambio de saberes y prácticas de oficio se desarrolla como una práctica performativa, aspecto que pone en tensión la noción de archivo como único conocimiento valorizado y que garantiza permanencia, y articula reflexiones tendientes a la ampliación de las nociones de archivo. Por otro lado, las investigaciones en audiovisual que se analizan en este trabajo abordan el rescate de las memorias indagando no sólo en aquello que se recuerda, sino en las huellas de épocas, contextos, lugares e identidades que se manifiestan en el acto mismo de recordar. Esto permite no sólo obtener un conocimiento historiográfico de la época que se recuerda, sino también buscar en el tiempo y lugar presente desde el que se recuerda. A su vez, y siguiendo los mismos lineamientos, en estos casos las “marcas de época” no sólo pueden hacerse visibles en lo que se registra sino también en el “cómo” se registra. Diversos elementos técnicos, subjetivos, productivos y discursivos que componen la realización de una pieza audiovisual podrían dar cuenta de los contextos sociales, identitarios y políticos que operan en el tiempo y el lugar desde el que se realiza la pieza.

### **Bibliografía**

- Apra, G. (2015) *Documental, testimonios y memorias*. CABA: Manantial.
- Arfuch, L. (1995) *La entrevista, una invención dialógica*. Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, L. (2002): “Problemáticas de la identidad” y Robins, R. (2002) “La autoficción. El sujeto siempre en falta” en Leonor Arfuch (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ceceña, A. E. [comp.], *Hegemonías y emancipaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires, Clacso, 2004.
- De Garay, J. & Yepes Sork, R, (1993). “La objetividad, viejo y nuevo problema”, en: José Andrés Gallego (Director) *New History, Nouvelle Histoire: Hacia una nueva historia*. Actas de El Escorial. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- Fuentes, T.M.V. (2011) *Construcción del patrimonio cultural tandilense. Arte e historia en Cerro de Leones (1975) de Alberto Gauna*. Facultad de Arte - UNICEN. II Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política en la Argentina reciente.
- Grimson, A (comp.) (2004) *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires, Clacso.
- Grimson A. & Bidaseca, K. (comps.) (2013) *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires
- Martin Barbero, J. (2004) “Metáforas de la experiencia social” en *La cultura en las crisis latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires.
- Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100918092917/16barbero.pdf>
- Nario, H. (1997) *Los Picapedreros*. Buenos Aires. Ediciones del Manantial.
- Jelin, E. (comp.) (1985) *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires, CEAL.
- Foucault, M. (1977) *La microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.
- López Sánchez, R. (2000) “La crisis de paradigmas en la historia, las nuevas tendencias historiográficas y la construcción de nuevos paradigmas en la investigación histórica”. En *Espacio Abierto*, 9, 391-414.
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*. Buenos Aires, Paidós.
- Nichols, B. (2001), *Introducción al documental*. Coyacán, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Orquera, F. (2016-2017) *Más allá de la ciudad de Buenos Aires: Debates y representaciones en otras regiones culturales argentinas*. CABA, Revista Afuera, Número 17-18.
- Paasi, A. (1991) Deconstructing regions: notes on the scales of spatial life. *Environmental and Planning A*, vol. 23.
- Prats, L. (2005). *Concepto y gestión del patrimonio local. Cuadernos de Antropología Social*, Universidad de Barcelona.
- Taylor, D. (2016), “Actos de transferencia” en *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Ternavasio, M. (2016) Entre Bicentenarios. Una reflexión sobre la historiografía argentina reciente. Repositorio digital. Universidad Nacional de Rosario. [oai:rephip.unr.edu.ar:2133/16595](http://oai.rephip.unr.edu.ar:2133/16595)

## **Entrevistas**

Fernández Equiza, Ana - Co-Realizadora de la trilogía *La vida en tiempos de picapedreros* (Tandil, 4 de octubre de 2018)

Ariel Díaz. Trabajador de la piedra (Tandil, 2021)

Fódor, Jorge. Director del Taller de Picapedreros y Escultores de Tandil (Tandil, 2021)

Bondi, Marcelo. Artista, escultor. (Tandil, 2021)

# **La recuperación del oficio de picapedrero como patrimonio cultural inmaterial y su vínculo con la memoria en el arte público de Tandil (1990-2021)**

Bárbara Sosa

## **Introducción**

Las esculturas realizadas en granito y emplazadas en el espacio público de nuestra ciudad asumen distintas funciones que oscilan entre la propia función estética, el monumento y el memorial. En algunos casos, como en el del escultor Eduardo Rodríguez del Pino, estas funciones se imbrican en el proceso de construcción e ideación de la obra. La misma es una de las más reconocidas por su vínculo con el oficio del picapedrero y su resignificación desde el arte. En este primer avance de investigación, nos interesa indagar si la presencia del oficio de picapedrero en el núcleo del trabajo artístico en la obra de Rodríguez del Pino y de otros artistas contribuye al proceso de salvaguarda del patrimonio industrial inmaterial de las comunidades de Tandil. La metodología de trabajo fue principalmente la observación con participación, complementada con revisión bibliográfica, entrevistas y la recuperación de fuentes periodísticas y audiovisuales.

Para el abordaje conceptual, se escogen aproximaciones desde los Estudios Patrimoniales, en diálogo con algunos conceptos de la Sociología del Arte y las Artes Visuales. Vamos a considerar al Patrimonio Industrial como “el conjunto de bienes materiales asociados a la tecnología y los procesos, la ingeniería, la arquitectura y la planificación urbanística industrial, que además contempla múltiples dimensiones inmateriales plasmadas en las habilidades, los recuerdos y la vida social de los trabajadores y sus comunidades” (ICOMOS-TICCIH, 2011)

## **Aproximaciones conceptuales**

Se entiende por Patrimonio Cultural Inmaterial a los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003)

Los atributos de invisibilidad e intangibilidad de este tipo de patrimonio son una desventaja a la hora de su protección (Colombres, A. 2010) pero también implican desafíos para abordarlo analíticamente y desarrollar indicadores para su estudio. Así como el patrimonio inmaterial posee soportes materiales con los que se manifiesta, consideraremos la patrimonialización de un determinado bien intangible como un proceso de producción cultural que consiste en dotarlo de una condición especial por sobre otros.

Para avanzar en el abordaje de las obras, debemos preguntarnos si se fomenta, se gestiona o se desarrolla el arte público vinculado al patrimonio industrial, quién lo desarrolla y qué sentidos comprende. Nos interesa también indagar si es un arte comprometido con la ciudadanía, que sabe abordar conflictos sociales sin adoctrinamiento ni, por el contrario, seguimiento dócil de una supuesta “voz del pueblo”: un arte del lugar y de su tiempo que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio en que se manifiesta (Duque, F. 2011)

Finalmente, consideramos las obras del espacio público de este corpus analizado en el sentido que les brinda este autor, para quien la lógica de la escultura es inseparable de la del monumento, por su sentido conmemorativo y por su diálogo con el sitio específico en el que se halla emplazada. (Duque, F. 2011)

### **Esculturas y monumentos. Las obras de Eduardo Rodríguez del Pino y otros artistas**

El escultor Eduardo Rodríguez del Pino (Villa Dolores, Córdoba, 1945) es profesor Superior de Escultura de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de la Plata. Reside en Tandil y durante muchos años fue maestro en el Taller Municipal de Picapedreros y Escultores, un proyecto que tiene su propia historia, que incluye el surgimiento en otro espacio impulsado por él mismo, el proyecto Corazón de piedra, y un posterior pasaje a una gestión pública que continúa hasta la actualidad.

Sus obras se ubican físicamente en distintos puntos de la ciudad de Tandil y en ella se entrecruzan cuestiones ligadas a la memoria, al arte y al patrimonio. El lenguaje, la técnica, el procedimiento, el tema, cualquiera de estos elementos nos lleva a una obra que se basa fuertemente en la relación con el granito. Algunas de ellas son:

- Monumento homenaje al cantautor Alfredo Zitarrosa (1936-1989), ubicado en la plaza del mismo nombre, en la calle Rauch entre Primera Junta y Franklin e inaugurado en marzo de 2014.

- Monumento a los Desaparecidos, una iniciativa del grupo Memoria por la Vida en Democracia, inaugurado el 24 de marzo de 2005, cuya autoría es compartida con el artista José Rossanigo. Esta obra comprende un conjunto de vigas incrustadas en la tierra con los nombres de los desaparecidos, con una inclinación de 45 grados como símbolo del punto de mayor resistencia y una base de adoquines de granito en los cuales se labraron huellas de pisadas.
- Obra en la entrada del Centro Clandestino de Detención “La Huerta”, que refuerza un acto de marcación del sitio de memoria de los crímenes perpetrados por la última dictadura cívico-militar
- Monumento a los Picapedreros, Calle Basso Aguirre al 2200, Cerro Leones (Fig. 1)
- Obra sin título, de construcción colectiva/comunitaria ubicada en uno de los predios ferroviarios del Centro Cultural y Social La Vía. La obra se construyó en el año 2011 en el marco de la realización de la Jornada Cultural con Pueblos Originarios organizada por estudiantes de la carrera de Gestión Cultural. El espíritu de la obra era la reproducción/replicación de una *apacheta*.
- Obra sin título, situada al pie de la Piedra Movediza, iniciada por el maestro picapedrero Daniel Fadón y continuada por Rodríguez Del Pino.

Asimismo, este último escultor realizó una gran cantidad de obras efímeras en espacio público en conjunto con artistas locales como Cecilia Pagliaro y Mariana Hoffman.



Figura 1. Monumento a los picapedreros. Artista: Eduardo Rodríguez del Pino.

Barrio Cerro Leones. Fotografía de la autora. Año 2021

Particularmente en sus esculturas, la presencia de texturas y la huella de las herramientas aportan carácter y exaltan los atributos del material. La dureza del granito, su solidez, contribuyen a resaltar la huella y darle ese carácter de trascendencia a través del paso del tiempo, su capacidad de parecer imborrable. Otras características son la ausencia de ondulaciones en el material y el uso de iconografía. La ausencia del color es intencionada y aporta naturalidad. Los vestigios del trabajo del picapedrero, como las frecuentes marcas de los barrenos u orificios en los que se enclavaban los pinchotes, son

parte constitutiva de varias de sus obras. La ausencia de pedestales de cemento es significativa, las obras se ubican, en la mayoría de los casos, en contacto con la tierra. El escultor trabaja sobre piezas con previa elaboración, con bloques que han sido parte de los cordones o de alguna otra estructura. Este trabajo previo ha sido realizado por picapedreros, tal como se aprecia, por ejemplo, en el Monumento a Zitarrosa. (Fig. 2)

*Lo que tengo enfrente a veces es la piedra natural y a veces es la piedra procesada en alguna medida primariamente por los picapedreros, y yo la intervengo. a veces aprovechando lo que la piedra me está mostrando, incluso de esa huella dejada, por las cuñas que usan para partir la piedra. (...) A veces uno no trabaja desde la modificación de la piedra, en un sentido escultórico, sino agregando algo a lo que la piedra ya tenía. (...) “Nos encontramos con el granito y las cosas van surgiendo. Casi conversando, es casi amable de conversar con el material*

(Gauna Villar, A. 2010)



Figura 2. Monumento a Alfredo Zitarrosa. Artista: Eduardo Rodríguez del Pino. Plaza Alfredo Zitarrosa. Bulevar en calle Rauch y Primera Junta. Fotografía de la autora. Año 2021

En cuanto a otros artistas, se pueden mencionar algunas obras representativas de un corpus mayor; unas, de ejecución individual y otras, colectivas. Situada en el Frente del Palacio Municipal puede apreciarse una obra del escultor Blas Domene junto al picapedrero Jesús Duarte. También, artistas formados en el Taller de Picapedreros, contribuyeron con numerosas obras en granito instaladas en espacio público, como por ejemplo la Fuente de los Picapedreros (Fig. 3) ubicada en la Plaza Soriano en el Barrio de la Estación; el rostro indígena realizado en el Puñón Mapuche del Lago del Fuerte por quien fuera docente del taller, la artista Mariana Debaz; la obra situada en los jardines de la Guardia del Hospital, realizada por Marcelo Bondi; las emplazadas en los jardines del Palacio Municipal, entre ellas la paloma de Tito Girolami, por mencionar algunos ejemplos.



Figura 3. Fuente de los Picapedreros. Artistas del Taller de Picapedreros. Plaza Soriano. Barrio de la Estación. Fotografía de la autora. Año 2021

Además, son numerosas las obras de los escultores Ariel Díaz y Paola Chiavaro, quienes no formaron parte del Taller, sino que fueron discípulos del maestro picapedrero Jesús Duarte, de quien aprendieron los secretos del oficio. Sus numerosas obras se emplazan en espacios públicos como, por ejemplo, el monumento a la Madre, en Gardey, la escultura de peces emplazada frente al Centro Náutico y el busto de Raúl Alfonsín ubicado en la intersección de las avenidas Alvear y Avellaneda; todas realizadas por encargo del Municipio de Tandil. Es importante mencionar que además de esculturas, Ariel Díaz y su equipo de trabajo realizan obras para privados en las cuales efectúan el corte y labrado de piedra de forma manual con la técnica de los antiguos picapedreros. A su vez, contribuyen a la difusión del oficio con charlas y muestras en escuelas, en su taller y en eventos como la Fiesta Popular del Picapedrero.

En la obra *Unión* (Fig. 4), de Díaz y Chiavaro, conviven las dos formas de abordar el material: la obra escultórica de líneas suaves y el bloque de granito casi en bruto con las marcas de las herramientas de los picapedreros, rescatada de la cantera, que oficia de base y a la vez complemento de la primera. Se hace evidente cómo la obra se apoya, en el más amplio de los sentidos, en el trabajo del picapedrero. El origen está manifiesto, esta recuperación forma parte constitutiva de la obra y es su nexos con el territorio.



Figura 3. Unión. Artistas: Ariel Díaz y Paola Chiavaro. Plaza Francisco Lester. Barrio Selveti.

Fotografía de la autora. Año 2021

En el corpus de obras que estamos analizando, el desarrollo espacial no está pensado en una función dinámica de las formas sino más bien en una intención de apreciación desde múltiples perspectivas o ángulos, más asociada al concepto de escultura que al de monumento, invitando a rodearla para contemplarla de manera más completa. Se alejan de la imagen monolítica del monumento para dar lugar a un tratamiento plástico que fluye hacia la conjunción de las dos formas de abordar el material: la del oficio de picapedrero con la de los actuales escultores. Asimismo, se complementan con otro tipo de producciones actuales que problematizan la cuestión de la preservación de las sierras, como el Festival de Poesía por las Sierras, el Almanaque Ambiental, e intervenciones participativas en espacios públicos aledaños a las sierras. Esto se enmarca en un proceso más amplio de tensión entre la protección del patrimonio natural y los procesos extractivistas acentuados desde los '90 en la región y en consonancia con lo ocurrido en el sur de nuestro continente. “A lo largo de América Latina se incrementa la conflictividad respecto a la actividad extractiva con grandes cuestionamientos económicos y ambientales” (Fernández Equiza, A. 2013). En suma, en todos los casos el arte hace

contexto, dialoga con el espacio público, que es el que le otorga mayor carga de significación.

### **Consideraciones sobre la memoria**

La memoria del pasado reciente es enunciada por Marina Franco y Florencia Levín (2007) como “resultado de la práctica colectiva de rememoración, de diversas instancias de intervención política y de la elaboración de narrativas impulsadas por distintas agrupaciones e instituciones surgidas tanto de la sociedad civil como del Estado”. En relación a ello nos interesa también pensar las rememoraciones del pasado como espacios de disputa:

“La lucha por el sentido del pasado se da en función de la lucha política presente y los proyectos de futuro. Cuando se plantea de manera colectiva, como memoria histórica o como tradición, como proceso de conformación de la cultura y de búsqueda de las raíces de la identidad, el espacio de la memoria se convierte en un espacio de lucha política. Las rememoraciones colectivas cobran importancia política como instrumentos para legitimar discursos, como herramientas para establecer comunidades de pertenencia e identidades colectivas y como justificación para el accionar de movimientos sociales que promueven y empujan distintos modelos de futuro colectivo”

(Jelin, 2001)

El tiempo es un factor clave en la obra de Rodríguez del Pino. Las temporalidades subyacen y se evidencian, conforman un entramado al servicio de la memoria. También cobra relevancia no sólo la relación con el espacio sino también con los espectadores, por ejemplo, en el monumento a los desaparecidos, en el que las personas pueden caminar en la base donde están incrustadas las vigas.

Podemos decir además que, al tomar bloques de piedra con marcas de las herramientas de antiguos picapedreros como base para la ejecución de las obras, hay una superposición intencional de tiempos. Didi Huberman (2011) expresa que cada obra es un montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos y que la riqueza de la imagen deviene en conocer esos anacronismos de la historia: “la imagen está abiertamente sobredeterminada respecto del tiempo. Esto implica reconocer el principio

funcional de esta sobredeterminación dentro de una cierta dinámica de la memoria”. Es evidente que hay también una memoria de muy largo plazo, que nos remonta a fines del Siglo XIX, con el auge de la explotación pre-industrial de las canteras.

### **De la patrimonialización a la monumentalización**

En el mes de agosto de 2021, se produjo el rescate y traslado de un enorme bloque de granito que poseía vestigios del trabajo de picapedreros. Esta actividad tuvo su origen a partir de que, producto del desmonte de un sector de un campo aledaño al predio del Club Figueroa, quedó al descubierto esta piedra, que fue recuperada por los vecinos organizados con ayuda de la Secretaría de Extensión de la UNICEN, para trasladarla y ubicarla en la Plaza de la Democracia con el fin de convertirla en Monumento a los Picapedreros (Fig. 4). Esta acción en el espacio público se inscribe en un proceso de fortalecimiento de la identidad barrial, que se viene dando desde hace unos años en Cerro Leones y que tiene múltiples manifestaciones entre las cuales la realización de la Fiesta Popular del Picapedrero es sólo una de ellas.



Figura 4. Monumento a los Picapedreros. Plaza de la Democracia. Barrio Cerro Leones  
Fotografía de la autora. Año 2021

Cabe destacar que la importancia de tal acción radica en la intencionalidad, ya que el paisaje urbano contiene numerosos vestigios en forma de bloques de granito con las marcas del trabajo artesanal sobre la piedra que se ubican en paseos públicos y predios privados. No obstante, el acto de mover la piedra desde un espacio privado al espacio común que es la plaza del barrio manifiesta la voluntad de dotar de un valor colectivo a estos vestigios. A ello, se sumó su inauguración en un acto el 10 de octubre de 2021, en el cual se colocó una placa en la que se expresa: “En esta piedra, las marcas de un oficio,

en su historia, la de sus hombres y mujeres, sus obras y sus luchas”. Esta frase resultó elegida entre varias, a partir de un proceso previo de votación entre los vecinos y los organizadores de la Fiesta del Picapedrero.

Entendemos que es un acto devenido de la necesidad de manifestar una memoria colectiva, una memoria que “se construye y cobra sentido en cuadros sociales cargados de valores y necesidades sociales enmarcadas en visiones del mundo” (Jelin, 2002). En este punto habría que poner en discusión si la realización de las cuatro ediciones de la Fiesta Popular del Picapedrero han contribuido a la creación de condiciones materiales y simbólicas a partir de las cuales la comunidad encuentra cada vez más significativo o representativo su pasado canteril al punto de ejecutar acciones tan concretas de salvaguarda del patrimonio inmaterial. De todos modos, no puede dejar de leerse esto en un contexto más amplio, marcado por lo que se ha llamado el *boom del patrimonio*, que implica la creciente manifestación de elementos simbólicos y la revitalización del pasado (Alegría, L. 2013)

Finalmente, este monumento es el cuarto de esta temática en el espacio público y se suma a la ya mencionada Fuente de los Picapedreros ubicada en el predio de la Estación de Trenes, al realizado por Rodríguez del Pino con el apoyo de AOMA Tandil, y al Monumento al Picapedrero emplazado en el Paseo de los Pioneros, que no consideramos para nuestro análisis porque no fue realizado con la técnica de tallado sobre piedra, sino que fue fundido en bronce. En ese último caso, no sólo su forma de producción se distancia del corpus que estamos analizando, sino también hay una tensión con su emplazamiento en un espacio donde el uso más común es turístico.

### **A modo de cierre: La formación de una impronta en el paisaje urbano**

Si pensamos en un mapa del espacio urbano, vemos que la ubicación de las obras y monumentos se distancia mucho entre sí y de los principales paseos turísticos de la ciudad; a nuestro entender también simbólicamente de la concepción mercantilista del patrimonio en términos de Néstor García Canclini (1999). Por el contrario, las obras están situadas en plazas barriales, es decir que se refuerza la noción de espacio público como sitio en el que se busca una materialización de las memorias. Puede leerse como una expresión artística que fluye hacia lo político. En este sentido entendemos que la obra de Rodríguez del Pino encierra y expresa un posicionamiento ideológico vinculado a su propia concepción del territorio y el uso a y también sus propias formas de aportar a las prácticas memoriales.

Por otra parte, si el oficio del picapedrero es patrimonio cultural inmaterial, al menos de parte de la sociedad tandilense y de algunas de las comunidades que lo sienten como propio, la obra de Eduardo Rodríguez Del Pino constituye un componente fundamental en su proceso de salvaguarda y se complementa con diversas acciones de difusión llevadas a cabo por los vecinos de Cerro Leones. El artista en este caso se lanza a la búsqueda de la identidad que descansa en el pasado canteril que nace en los principios del desarrollo de una ciudad que ha adoptado como propia. En esta recuperación de la tradición, parte de la máxima expresión material del oficio de picapedrero, la resignifica y la usa como medio para la expresión de un cúmulo de sentidos diversos que pone de manifiesto en sus obras, entre los que se destacan los vinculados a la memoria. No podemos negar que Rodríguez del Pino se propone una forma de construir los valores inmateriales en y desde el espacio público.

A ello se suma la difusión de algunos escultores que se formaron directamente como aprendices de maestros picapedreros y recientes acciones de monumentalización de bloques con marcas de la labor de los primeros trabajadores de la piedra, que se suma a los distintos monumentos a los picapedreros. De esta manera, las intervenciones en el espacio público van dibujando un mapa de huellas patrimoniales, hacen memoria y aportan al paisaje el derecho de sumarse a un escenario en el que el espacio público se presenta cada vez más como arena de lucha política y social, en la que el Patrimonio también se ve jalonado en función de intereses de lo más disímiles.

Por todo lo anterior, estamos presumiendo un proceso de valoración colectivo y en este punto surge la necesidad de desarrollar indicadores válidos que contribuyan a determinar en qué medida estas prácticas estéticas como el emplazamiento de esculturas en espacios públicos y estos procesos de monumentalización constituyen acciones de salvaguarda del patrimonio industrial inmaterial asociado a la etapa pre-industrial en las canteras en Tandil.

### **Referencias bibliográficas:**

- Alegría Licuime, L. (2013) El Patrimonio desde la patrimoniología a los estudios patrimoniales. En *Azaprima* N°4
- Andruchow, M. [et al] (2020) Colección de obras de la Facultad de Artes: catálogo razonado y estudios críticos. En Andruchow, M. (comp.)- 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Libro digital ISBN 978-950-34-1922-9

- Colombres, A. (2010) *La situación del patrimonio cultural inmaterial en Argentina. En Experiencias y políticas de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en América Latina*. Ed. CRESPIAL, Lima
- Duque, F. (2011) *Arte urbano y espacio público*. En *Res pública*. N°26.
- Fernández Equiza, A.M. (2013) “Desarrollo y conflictos medioambientales. Indagaciones para construir nuevos posibles”. En Fernández Equiza (comp.) *Territorios, economía internacional y conflictos socioambientales*. CIG. UNICEN. Libro digital ISBN 978-950-658-340-8
- Franco, M. y Levin, F. (2007). “El pasado cercano en clave historiográfica” en Franco, M. y Levin, F. (comp.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, N. (1999) “Los usos sociales del Patrimonio Cultural”. En *Cuadernos del Departamento de Antropología de la UAM*. México.
- Gauna Villar, A. (2010) *Las manos de la eternidad*. ND Producciones
- ICOMOS-TICCIH (2011) *Principios conjuntos para la conservación de sitios, estructuras, áreas y paisajes de patrimonio industrial*. París
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno: Memorias de la represión. España.
- UNESCO (2003) *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*, París.

### Introducción

Este escrito continúa las líneas de trabajo planteadas en el Ateneo TECC 2020 sobre prácticas y experiencias que, desde diversos puntos de la provincia de Buenos Aires, reflexionan sobre el neo-extractivismo y sus impactos sociales y ambientales (Piñero, G. 2020a). Retoma y desarrolla, además, algunas de las conceptualizaciones sobre la obra de Daniel Fitte (Sierras Bayas, 1960-) publicadas en un artículo previo (Piñero, G.2020b).

El conjunto de producciones al que haré referencia en esta instancia problematiza el propio emplazamiento (la localidad de Sierras Bayas perteneciente al partido de Olavarría, en la provincia de Buenos Aires) a partir de la generación de espacios habitables que invitan a discutir las problemáticas más urgentes que interpelan a la comunidad.

### Devenires de un hacer

Los años 1990 y 2000 marcaron una transformación en la obra de Fitte en varios aspectos. Las técnicas del dibujo y la pintura que hasta entonces habían dominado sus producciones, se expandieron y diversificaron con la incorporación de objetos de la vida cotidiana y del mundo obrero local y su inserción en instalaciones de grandes dimensiones. El paisaje y la naturaleza local como tópicos recurrentes de su práctica adquirieron un sesgo crítico a partir de las transformaciones que, especialmente en los años noventa, ocurrían en el universo económico y laboral (Sarlingo, M. 2019).

El desplazamiento hacia el espacio público que signa los proyectos de Fitte de las primeras décadas del siglo XXI, coincide con la progresiva vulneración del hábitat y de los cuerpos impuesta por el modelo productivo neo-extractivo. Estas intervenciones funcionan como espacios de encuentro y de diálogo en torno a los debates más urgentes de la comunidad y apuntan a reparar, en este sentido, la erosión de las relaciones sociales y de prácticas colectivas, impuesta décadas atrás.

*El Monte de los Fresnos* (Ilustración 1) es un proyecto iniciado por Fitte en el año 2008 que contó con la colaboración del Municipio, del Rotary Club de Sierras Bayas y de la Fábrica Loma Negra. Su punto de partida fue el estado de abandono en que se encontraba este predio de 22 hectáreas, que había sido proyectado entre los años 1942 y 1962 cuando la fábrica de cemento Portland decidió plantar 22.000 ejemplares de fresnos,

acacias y olmos en un terreno aledaño a la fábrica. El proyecto contempló la señalización de las aves que habitan el lugar y el reacondicionamiento de los itinerarios de paseo (Piñero, G. 2020b)



Ilustración 1 "El Monte de los Fresnos"

Foto: gentileza de Daniel Fitte

En el proyecto de construcción de un escenario permanente para la fiesta anual de arribo de los Reyes Magos a Sierras Bayas, diseñado por Fitte en el año 2017, el perfil serrano característico de la comunidad es reemplazado por una acumulación inerte de piedras bayas extraídas de canteras ya en desuso (Ilustración 2).



Ilustración 2. Proyecto no realizado de escenografía permanente para la Fiesta anual de los Reyes Magos  
Foto: gentileza de Daniel Fitte

Mientras *El Monte de los Fresnos* apelaba a la complementariedad e interdependencia como bases de la reproducción social y natural, en el proyecto de escenario para el arribo de los Reyes Magos, nunca materializado, los cerros volados son reemplazados por materia inerte que ya no funciona como posibilitadora de vida. Dos visiones y destinos opuestos de la localidad se tensionan en ambas obras: el proyecto de una sociedad sostenible fundada en los principios del paradigma del cuidado (Gilligan, C. 2013) y una concepción de lo social orientada por la lógica del dominio y la explotación (Svampa, M. 2015), por una pedagogía de la crueldad (Segato, R. 2018) que transmuta todo lo vivo en cosa. La actualidad, vigencia y tensión de ambas visiones en el seno de la comunidad serrana se evidenció durante el proceso de realización del “Mural del Cerro Largo”, iniciado en el año 2013 (Ilustración 3).



Ilustración 3. Mural del Cerro Largo

Foto: gentileza de Daniel Fitte

Los distintos momentos de realización del mural fueron analizados por diversxs autorxs (Galarza, B. y Corte, V. 2015; Piñero, G. 2020b). Inicialmente, la propuesta consistía en reproducir el perfil del Cerro Largo en la calle principal de Sierras Bayas. El formato apaisado, propio de la postal, apelaba a la revalorización de lo propio. Pocos meses después de iniciado el proyecto, se anunció la explotación inminente del cerro, que impulsó varias acciones de visibilización y resistencia. De este modo, el trabajo de diseño y pintado del mural -que se extendió durante varios meses- coincidió con su progresiva destrucción. Sin embargo, este hecho no alteró la decisión inicial de pintar el mural *completo* previo a las sucesivas *voladuras* que alteraron para siempre su fisonomía. Fitte relata constantemente la violenta situación vivida cuando fue interpelado por un canterista local con la solicitud de incorporar la actividad minera en el mural y reproducirlo con su nuevo perfil (Piñero, G. 2020b). La decisión de negar la minería en el mural desplazaba esta actividad económica como referente identitario único de la comunidad y marcaba un quiebre importante con los modos en que Sierras Bayas se había tradicionalmente pensado y definido. El relato moderno en el que la cantera y la fábrica conducían necesariamente al progreso y bienestar, empezaba a fracturarse.<sup>1</sup> Mostrar el Cerro Largo

---

<sup>1</sup> Al respecto, cuando Sarlingo (2018) analiza los impactos de las fábricas cementeras de Olavarría en la salud de habitantes y trabajadores, sostiene: “[la fábrica] siempre fue representada como el ‘locus’ del trabajo que llevaba al bienestar y nunca pudo ser pensada colectivamente como un lugar de muerte” (81).

sin señales de su progresiva destrucción, desautorizaba la actividad minera por parte de la colectividad serrana y ponía en tensión dos concepciones irreconciliables de la naturaleza: aquella representada en el mural, donde el cerro era reconocido como parte constitutiva de la comunidad, y por ende cuidado y respetado, y aquella otra actualizada en el cerro en el que la naturaleza era reducida a pura mercancía. El contraste entre la vista completa del Cerro Largo que ofrecía el mural, y el perfil roto que se recortaba en el paisaje, funcionaba, además, como recordatorio constante de una pérdida: a fines de los años sesenta, lxs habitantes de Sierras Bayas habían sido testigos de la desaparición del Cerro Redondo, de cuya existencia daban cuenta hoy, sólo unas pocas fotos.

### **Prácticas espacializantes y estrategias relacionales**

Las prácticas y proyectos presentados en el apartado anterior permiten ser conceptualizados desde una serie de coordenadas que enfatizan su trabajo en la reconstrucción de comunidad y ecodependencia que las políticas laborales habían empezado a erosionar décadas antes.

Caracterizar las acciones y proyectos impulsados por Fitte en términos de *prácticas*, enfatiza su dimensión de actividad inmersa en el tejido de los acontecimientos de la esfera social y vital (Diéguez, I. 2019). En el ámbito de lo estético, la idea de práctica se desmarca de la noción de obra como producto cerrado y terminado de valor mercantil, a la vez que recupera la importancia del proceso, el devenir y la experiencia en el quehacer artístico.

Pensar en términos de *prácticas espacializantes*, refiere entonces, a hacer que construyen *espacio* en el sentido de Michel de Certeau (2007):

“ Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. (...) Ahí impera la ley de lo "propio": los elementos considerados están unos *al lado* de otros, cada uno situado en un sitio "propio" y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.

Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. (...) espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan., lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad

polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. (...) A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio "propio". En suma, *el espacio es un lugar practicado.*"

La idea de espacio en tanto lugar practicado, habitado, significado, se vincula con lo que otrxs autorxs refieren como prácticas situadas (en una recuperación de discusiones principalmente ancladas en el feminismo) y territoriales. La noción de espacio enfatiza así el emplazamiento, la idea de un espacio antropológico y de un ser situado en relación con un medio ambiente (social, político, económico, etc.) "un ser situado por un deseo", dice Certeau recuperando a Merleau Ponty, "un ser indisociable de una dirección de la existencia", "hay tantos espacios como experiencias sociales distintas" (2007).

*Lo relacional* dialoga con el trabajo del crítico Nicolas Bourriaud (1999) - atravesado por los cuestionamientos de Claire Bishop (2005) y Jacques Rancière (2010)- , pero trata de recuperar, principalmente, las reflexiones de un conjunto de autoras - Maristella Svampa (2015), María Lugones (2010) y Rita Segato (2018) desde el feminismo decolonial, Carol Gilligan (2013) en su conceptualización del paradigma del cuidado - que tensionan el concepto de individuo autónomo de la modernidad, para pensarnos como seres relacionales, interdependientes e incluso eco-dependientes (Puleo, A. 2010).

### **A modo de cierre**

En su articulación, estas conceptualizaciones nos permiten reflexionar en torno a los modos en que las intervenciones de Fitte pueden ser pensadas como respuestas frente a las políticas económicas y laborales iniciadas en los años noventa. Estas intervenciones, que siempre requieren, en algún momento, de la acción, cuidado y sostenimiento colectivo, dan cuenta del esfuerzo por recomponer vínculos y espacios de sociabilidad y esparcimiento perdidos (*El Monte de los Fresnos*), y por instalar hitos, marcas y lugares que generen una disputa en torno a los destinos y representaciones sobre el lugar propio (*el Mural del Cerro Largo*, el proyecto de una escenografía permanente para la fiesta de los Reyes Magos).

Las transformaciones que en la primera década del siglo XXI se advierten en las obras de Fitte, pueden ser pensadas, en este sentido, no sólo en diálogo con ciertos debates globales sobre el devenir de lo artístico (la ya referida estética relacional, el auge de obras

de *site-specific*, diversas modalidades de instalación en relación con arte de investigación, etc.), sino principalmente a partir de una “crisis de representación” que a nivel local se da en términos institucionales y políticos (Grüner, E. 2004). Este “colapso de las formas de representación de la economía, de la política, del propio arte”, señala Grüner, es una llamada a una “re-fundación de la *representatio*, como producción colectiva de nuevos (...) sentidos para la simbolización de la *polis*”. El conjunto de intervenciones y proyectos de Fitte aquí referidos (a los que podrían sumarse otros) son, en este sentido, producciones que apelan a la construcción de un lugar de encuentro para el debate colectivo sobre los modos del habitar y la imaginación del futuro.

### **Bibliografía**

- Bishop, C. (2005) “Antagonismo y estética relacional”. Disponible en: [http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lopublico\\_loprivado/nota12/claire-bishop\\_relacionismo-y-estetica-relacional.pdf](http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lopublico_loprivado/nota12/claire-bishop_relacionismo-y-estetica-relacional.pdf)
- Bourriaud, N. (1999). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- de Certeau, M. (2008). *La invención de lo cotidiano I: Artes del hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- Diéguez, I. (2020). “Interpelando el ‘caballo académico’: por una práctica afectiva y emplazada”. *Nómadas* 50, abril 2019, Universidad Central, Colombia, pp. 111-121. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n50/0121-7550-noma-50-111.pdf>
- Galarza, B. y Corte V. (2015). “El espacio público tatuado: murales por reclamos ambientales”. En Gravano, A., Silva, A. y Boggi, S. eds. *Ciudades vividas: sistemas e imaginarios de ciudades medias bonaerenses*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Café de las Ciudades.
- Gilligan, C. (2013). *La ética del cuidado*. Cuadernos de la Fundació Víctor Grífols i Lucas, Número 30.
- Grüner, E. (2004). “De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto” en Lobeto, C. ed. *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*. Buenos Aires.
- Lugones, M. “Hacia un feminismo descolonial”, *Hypatia*, vol 25, 2010. Disponible en: [https://hum.unne.edu.ar/generoysex/seminario1/s1\\_18.pdf](https://hum.unne.edu.ar/generoysex/seminario1/s1_18.pdf).
- Piñero, G. (2020a). “Neo-extractivismo y dispositivos de intervención en la provincia de Buenos Aires. Debates artísticos globales y movilizaciones populares locales” en: *Investigaciones sobre prácticas y producciones artísticas. Avances colectivos (con*

*distancia social) en pandemia*. Ma. Eugenia Iturralde, ed. TECC, Facultad de Arte, Unicen, pp. 12-16. ISBN 978-950-658-542-2

(2020b). “Neo-extractivismo y naturaleza en la producción de Daniel Fitte: prácticas situadas y estrategias relacionales”. *Conceição / Conception*, Campinas, SP, V.9, p.1 – 14. ISSN 2317-5737. Disponible en:

[file:///Users/gabrielapinero/Downloads/8662156-Texto%20do%20artigo-89698-1-10-20201223%20\(3\).pdf](file:///Users/gabrielapinero/Downloads/8662156-Texto%20do%20artigo-89698-1-10-20201223%20(3).pdf)

Puleo, A. “Filosofía y género”. *Asparkía. Investigación Feminista*, no. 6, 1996, pp. 7-18. Disponible en:

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1006/914>.

(2019). “La ecofeminismo es la respuesta. The conversation”. Disponible en:

<https://theconversation.com/el-ecofeminismo-es-la-respuesta-126628>.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Barcelona: Manantial.

Sarlingo, M. (2019). “Sinergias contaminantes y hegemonías duraderas en el centro de la Provincia de Buenos Aires, República Argentina”. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 14, No. 1.

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6832408.pdf>.

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Svampa, M. (2015). “Feminismos del Sur y ecofeminismo”, *Nueva Sociedad* No. 256, 2015. Disponible en: <https://nuso.org/media/articles/downloads/1.pdf>.

## **La Biblioteca Barrio Puerto de Necochea y su re-significación barrial**

### **Indagación audiovisual, hacia una investigación artística sensible**

Paula Mariel Rui

#### **Introducción**

En este trabajo se presenta el desarrollo y avance de la investigación que indaga la relación entre los espacios culturales y el territorio, focalizando en las constantes re-significaciones de estos espacios a raíz del intercambio territorial y los distintos procesos institucionales, sociales, culturales y políticos propios del entorno. La investigación y las diferentes formas de indagación giran en torno a la Biblioteca Barrio Puerto de la ciudad de Necochea.

A lo largo de este trabajo se expondrán, como primer punto, las características de la institución que se investiga. En un segundo momento, se abordarán los objetivos de esta indagación, y, por último, se expondrán los primeros pasos de esta investigación, que, en corto tiempo, ha encontrado nuevas herramientas y metodologías repensando las maneras de acercamiento y de investigación artística que demanda el proyecto por sus particularidades.

#### **Sobre el proyecto y la institución**

El proyecto *Re-significación de espacios culturales barriales. De biblioteca a centro cultural: la Biblioteca Barrio Puerto de Necochea y su expresión vecinal*, llevado a cabo por medio de una Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas (EVC-CIN) en el corriente año, se enmarca en el proyecto *Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense* dirigido por la Dra. Ana Silva y el Dr. Luciano Barandiarán, y radicado en el Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de la UNICEN.

La Biblioteca Barrio Puerto, nombrada en su fundación (1932) como Biblioteca Popular Sarmiento, es un espacio que fue mutando según su contexto y emplazamiento. En 1932 comenzó funcionando en una escuela céntrica como biblioteca escolar. Luego, por su crecimiento, fue trasladada para funcionar en una sede independiente, también ubicada en el centro de la ciudad. Posteriormente, comenzó a decaer a raíz de la cercanía de un espacio hegemónico en crecimiento con su misma oferta, lo que produjo el cierre de sus actividades y de la atención al público. Su Comisión Directiva decidió preservarla, aunque sus actividades hubiesen cesado. Años después, en el año 2010, la biblioteca se

re-funda en el Barrio Puerto de la ciudad, logrando una gran identificación vecinal, la cual da comienzo a un proceso de re-significación de la institución, que la lleva actualmente a funcionar a modo de Centro Cultural en avance.

Siguiendo la idea de que la cultura está conformada por todas “las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación o reestructuración del sentido” (García Canclini, N. 1982) podemos considerar la afirmación propuesta por el proyecto de arte y memoria en el que se enmarca esta investigación, que sostiene que “cualquier producción simbólica se encuentra situada, es decir, siempre se da en una situación histórica concreta, y por lo tanto expresa de alguna manera las diferentes dimensiones que hacen a la complejidad de lo social, que se encuentra en movimiento” (Silva, A. y Barandiarán, L. 2017). En esta línea es que se procura contribuir al conocimiento de cómo los espacios culturales, y en particular la Biblioteca Barrio Puerto, mutan constantemente en relación al territorio en el que habitan y con el cual dialogan, evidenciando la importancia del contexto social, político, e institucional, de cada momento histórico y su estrecha relación con el arte y la cultura como motor de expresión y transformación territorial.

### **Metodología y líneas de trabajo**

En dirección con el proyecto en el que se encuadra esta investigación, se trabaja utilizando el testimonio oral como vía necesaria para indagar en la memoria social y profundizar en la *historia reciente* narrada en primera persona, que permite valerse de la subjetividad y la experiencia del entrevistado. El concepto de historia reciente adopta un lugar central en este proyecto, donde pasado y presente logran ser contemporáneos y en ese cruce radican las bases de la investigación: “la supervivencia de actores y protagonistas del pasado en condiciones de brindar sus testimonios al historiador, la existencia de una memoria social viva sobre ese pasado, la contemporaneidad entre la experiencia vivida por el historiador y ese pasado del cual se ocupa” (Franco, L. y Levín, F. 2007).

El proceso de investigación, desde el comienzo, se planteó con un enfoque cualitativo y un desarrollo reflexivo más teórico, pretendiendo, a medida que la indagación avanzara, introducir poco a poco herramientas como entrevistas y registros audiovisuales del barrio, que servirían para las conclusiones finales, y quedarían como insumo para posteriores abordajes en una posible continuidad del proyecto.

Estas líneas de acción fueron pensadas y diagramadas de manera tal que se lograra un desarrollo ordenado, que permitiera que la indagación y el acercamiento al objeto de estudio se lleve a cabo con un caudal de información teórica progresivo. Pero, al avanzar en esa dirección, fue necesario repensar y cambiar el orden y las herramientas de estudio, ya que las características del proyecto demandaban un análisis con mayor subjetividad, reflexión y sensibilidad, que, como realizadora, pude canalizar desde la generación de piezas audiovisuales de manera más temprana a la programada en el plan de trabajo.

La investigación a través del hacer audiovisual abre un nuevo abanico de herramientas artísticas para recuperar un análisis teórico, reflexivo y sensible. Donde puede plasmarse a través de un plano, una entrevista o un sonido un terreno donde lo sensorial toma protagonismo. La investigación en artes permite un intercambio experiencial a través de la práctica que, en este caso, al quedar registrado de manera audiovisual brinda además la posibilidad del visionado y el montaje posterior, dando la oportunidad de encontrar nuevos sentidos cada vez que se trabaja sobre el material.

### **Nuevas herramientas de trabajo y estado actual de la investigación**

Al momento de llevar a cabo el plan de trabajo se avanzó en aspectos teóricos, extrayendo conceptos relevantes de distintos autores para el anclaje de la investigación. En paralelo, la institución dio acceso a los libros de actas desde el año 1962, de donde se pudieron extraer datos precisos de cómo fue transformándose la institución según su emplazamiento en los últimos sesenta años. Estas actas, redactadas minuciosamente, con detalle y precisión en algunos casos, fueron de gran ayuda para tener información concreta de carácter histórico. Pero, cuanto más claros estaban los hechos ocurridos, más necesario era profundizar en el testimonio oral de aquellas personas que fueron y son parte del proyecto, y que, al día de hoy pueden expresar cómo se vivenciaba aquello que supera la historia escrita.

A partir de ese momento, el plan de trabajo dio un giro, o mejor dicho, un avance en cuanto al orden de tareas programadas, y se hizo hincapié en la realización de entrevistas registradas de manera audiovisual, priorizando el encuentro y la recolección sensible de las experiencias y subjetividades que la propia investigación demandó para la reconstrucción de los hechos desde una memoria emotiva y colectiva, siguiendo a H. Borgdorff (2010), se trata de un estudio *en arte* más que *sobre* el arte.

Esta indagación a través del audiovisual no sólo se vale de las experiencias que transmite el entrevistadx, sino que también pone al investigadorx en un lugar activo en

relación a la re-construcción de los datos y la revalorización de la memoria viva. Al plasmar trozos de realidad en un registro que quedará como recurso de consulta e indagación para la posteridad, comienzan a aparecer nuevos desafíos a tener en cuenta, como el uso adecuado de la imagen y la ética comunicacional del realizadorx para con la comunidad y lxs actorxs sociales que se disponen para tal registro, ya que son sus cuerpos, sus voces y sus espacios los que quedarán plasmados desde la subjetividad y el ojo de quien filma.

Es por estos nuevos aprendizajes y desafíos que aparecen en la práctica de la investigación audiovisual que se proyecta continuar analizando y generando nuevos materiales a través del visionado conjunto y los constantes intercambios con lxs actorxs sociales protagonistas, para avanzar en línea con sus intereses y aportes, apuntando a lograr productos audiovisuales y conclusiones lo más cercanas a la comunidad, la cultura, la memoria y la construcción colectiva posibles.

### **Primeras conclusiones/ nuevos caminos a seguir**

Hasta el momento, se realizaron tres entrevistas de manera audiovisual y un primer acercamiento a otra, que no fue filmada por comodidad del actor social. También se captó una considerable cantidad de imágenes del Barrio Puerto y de la Biblioteca en distintos eventos cotidianos que nuclean a sus vecinxs en comunidad, tales como un partido de fútbol en la cancha, una jornada del día del niñx y un taller de barriletes para niñxs.

Con el material audiovisual registrado al día de hoy, se realizó un cortometraje que da cuenta de los puntos más relevantes de la investigación audiovisual, desde un trabajo de imagen sensible. Al mismo tiempo, se efectúa un análisis teórico y reflexivo que se desprende de este material, en vistas a continuar avanzando en la generación de recursos audiovisuales, entendiéndolos como herramienta y producto de investigación y apostando a su riqueza y potencia en cuanto a lo emotivo y experiencial.

### ***Cortometraje De Biblioteca escolar a Centro Cultural, el Barrio Puerto de Necochea se expresa (2021)***

Este cortometraje fue realizado en el año 2021 como aporte para el micrositio Web *Entramando Territorio*, y cuenta con entrevistas e imágenes registradas en el Barrio Puerto de la ciudad de Necochea.

Todos los derechos de uso de imagen de niños menores de edad fueron cedidos por sus madres, padres o tutorxs para fines de investigación y divulgación científica y académica.

Link del cortometraje: <https://sites.google.com/view/centroculturalbarrial>

### **Bibliografía**

Franco, M. y Levin, F. (2007) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Bs.As., Paidós.

García Canclini, N. (1982) *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.

Gravano, A.; Silva, A. y Boggi, S. (2016) *Ciudades vividas. Sistemas e imaginarios de ciudades medias bonaerenses*. Bs. As.: Café de las ciudades.

Silva, A. (2006) *Imaginarios urbanos*. 5a. edición corregida y ampliada. Bogotá. Colombia. Arango Editores Ltda.

Silva, A y Barandiarán, L (2018) *Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense*, proyecto de investigación aprobado por la SECAT en el marco del Proyecto de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación. Código 03/G 170.

### **Entrevistas**

Estela Boreli (Necochea. 2021). Entrevista realizada por Paula Rui [con registro audiovisual].

Marta Jensen (Necochea. 2021). Entrevista realizada por Paula Rui [con registro audiovisual].

Ángela María Safarano (Necochea. 2021). Entrevista realizada por Paula Rui [con registro audiovisual].

## Daneses, en primera persona

Virginia Morazzo

Fabián Flores

Cecilia Wulff

Javier Castillo

Micaela López

Carola Gómez

### Sinopsis

Cómo influyó la ascendencia danesa en la vida y en la identidad de muchas personas de Tandil y la zona. Testimonios audiovisuales y memorias orales de ayer y de hoy.

### Recorrido

En 2008, luego de habernos graduado de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales, conformamos (Cecilia Wulff, Fabián Flores y Virginia Morazzo, entre otros) una productora audiovisual y, de los variados proyectos que teníamos en carpeta, surgió el de realizar el “documental de los daneses” como lo llamamos usualmente, debido a las raíces danesas de una de las integrantes. En ese momento, el protagonista era el abuelo de ella, Christen Zinck Wulff, y pretendía extenderse a los inmigrantes dinamarqueses en la pampa argentina. Pensamos en una estructura narrativa posible y comenzamos a filmar entrevistas con la tecnología disponible en ese momento, priorizando a los adultos mayores, dado que no sabíamos el tiempo que nos llevaría dicha realización. Luego, por distintas circunstancias, el proyecto quedó en *stand by*.

Diez años después, a inicios de 2019, como docentes de la Facultad de Arte - UNICEN, retomamos la idea, pero esta vez en el marco del proyecto de investigación titulado “Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense”, perteneciente al TECC y dirigido por la Dra. Ana Silva y el Dr. Luciano Barandiarán. Nos enfocamos en el Salón Danés de Tandil como protagonista y tratamos de vincularlo a conceptos como memoria e identidad. Sumamos integrantes a nuestro proyecto (Micaela López, Carola Gómez y Javier Castillo). Volvimos a filmar nuevas entrevistas, siempre con miras a construir un documental y dejamos los eventos y a los entrevistados más jóvenes para más adelante. Pero en esta ocasión una Pandemia se interpuso en el proyecto.

En el año 2020 la situación sanitaria mundial se vio atravesada por la Pandemia COVID-19 y el ASPO, entonces empezamos a virar la idea de un documental focalizado en un espacio (que permanecía vacío y cerrado hasta nuevo aviso), hacia un documental que abordara lo danoargentino en primera persona. Salir a filmar no era posible y pedir filmaciones particulares no nos parecía una opción, ya que las calidades de imagen y audio variarían notablemente. En ese momento Cristina Carone llevaba adelante el proyecto Inmigración y Arte<sup>2</sup> en nuestra Facultad, lo cual nos motivó. Decidimos cambiar la entrevista clásica por audios de *whatsapp* donde cada participante (descendiente de daneses) nos contara qué significaba ser danoargentino. De esta manera logramos algunas voces más jóvenes, pero seguíamos con la deuda pendiente: nos faltaban filmar eventos.

Finalmente, llegamos a 2021 viendo que el panorama mundial era incierto y no queriendo renunciar a la idea de un documental. Entonces pensamos en darle un envión a nuestra idea, pero para ello era necesario reorganizarnos. Así fue que armamos una bitácora para la presentación en las XII Jornadas Internacionales de Historia, Arte y Política, que nos sirviera para contar en forma detallada este recorrido aquí esbozado y como puntapié para planificar el documental deseado. De allí, surgió la idea de armar tres micros a modo de tráiler para poder finalizar este año.

Para llevar a cabo este proceso, primero nos dividimos las entrevistas audiovisuales que teníamos realizadas hasta el momento con la intención de seleccionar fragmentos de las mismas. También, seleccionamos algunos fragmentos de los audios. En segundo lugar, con dicho material generamos tres micros en los cuales intercalamos entrevistas audiovisuales con audios sobre pantalla en negro. La selección final de material de archivo para cada micro fue realizada con la intención de encontrar tres grandes ejes que pudiesen vincular los diferentes contenidos. Por el momento se engloban en: inmigración, colectividades, y tradiciones y costumbres. Por último, luego de la edición y en base al primer corte, fuimos puliendo detalles hasta lograr una serie de cortos (de tres minutos cada uno aproximadamente) que pudiesen transmitir aquello a lo que aspiramos como idea general y que lo plasma el título provisorio: “Daneses, en primera persona”.

---

<sup>2</sup> Serie podcast de cuatro capítulos que propone un encuentro cultural con distintas colectividades de la ciudad: los italianos, los daneses, los uruguayos y los vascos a través de la recuperación de las memorias. Dirigido por Cristina Carone, con montaje sonoro de Matías Petrini. El capítulo de este proyecto referido a los daneses se encuentra en: <https://open.spotify.com/episode/7qbS7ufTgxNx0UpafhxtIP>

Otra etapa será la de pensar en la propuesta estética, la extensión y el contenido del ansiado documental definitivo, luego de filmar lo que consideramos que nos falta. Cabe aclarar que nuestra participación en el grupo de investigación tuvo como primera intención correrse de la investigación tradicional a la que estábamos acostumbrados (verbal y escrita) y desarrollar una investigación de tipo audiovisual. No obstante, y por las razones de fuerza mayor ya explicitadas, volvimos una y otra vez a los papeles, y publicamos tres artículos en torno del proyecto: “El Salón Danés de Tandil como espacio de identidad y sociabilidad” en 2019<sup>3</sup>, “Un primer acercamiento al territorio de lo danoargentino”<sup>4</sup> en 2020, y “Pensar la realización audiovisual como proceso de investigación en tiempos de pandemia”<sup>5</sup>, este año. Este material operó a nuestro favor a la hora de trabajar con lo audiovisual.

A continuación adjuntamos el link a los micros:  
[www.arte.unicen.edu.ar/tecc/entramandoterritorio](http://www.arte.unicen.edu.ar/tecc/entramandoterritorio)

---

<sup>3</sup> Disponible en: <http://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/actas/ateneo-tecc-2019.pdf>

<sup>4</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dSN7QipJ8ko>

<sup>5</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=74SNNwet7OQ>

# **Aproximación a las Características y Estrategias de Comunicación Audiovisual en Redes Sociales de Organizaciones Afines a la Conservación y Valoración del Ambiente y su Biodiversidad**

Melina Guerrero

## **Introducción**

En el marco de la investigación doctoral bajo el título provisorio “Investigación y desarrollo de materiales audiovisuales para la conservación comunitaria de humedales en el marco del Programa de Conservación Comunitaria del Territorio (PCCT)”, se llevó adelante la siguiente consulta de información disponible de manera pública en las redes sociales de un grupo seleccionado de organizaciones que trabajan temas de conservación del ambiente y su biodiversidad.

El siguiente informe comparte los hallazgos obtenidos a partir de la consulta antes mencionada, que recuperó datos de las aplicaciones de *YouTube*, *Facebook*, *Instagram* y *Twitter*, específicamente de su información de base como comunidad seguidora, total de publicaciones, cantidad de videos, regularidad de publicación, entre otros datos destacados, así como también de aspectos formales de la producción audiovisual en cada organización y un acercamiento a las posibles estrategias de difusión de su contenido.

Parte del objetivo de este relevamiento era conocer los alcances y posibles obstáculos de la consulta de información pública disponible en las redes sociales. Por ejemplo, la cantidad de seguidores y la fecha de apertura de las cuentas, figuran de manera explícita, mientras que la cantidad de videos y las duraciones preferentes, son datos que hay que construir a partir de un recuento.

Por otra parte, otro aspecto de esta consulta, tenía la intención de analizar y reconocer estrategias de difusión y uso de las redes para comunicación, que puedan ser replicados en el trabajo que lleva adelante el PCCT y establecer posibles comparaciones.

## **Organizaciones Elegidas**

Inicialmente la búsqueda partió de algunas cuentas ya conocidas (Wetlands International, Fundación Azara, Parques Nacionales) para continuar por aquellas que el motor de búsqueda de cada red social sugería como cuentas relacionadas.

La búsqueda fue llevada adelante con palabras clave en cada buscador para descubrir qué otras cuentas aparecían y de este modo evaluar, según criterios internos, la pertinencia de esas cuentas en relación con el estudio. En este sentido, de la búsqueda en

YouTube con las combinaciones de palabras “CONSERVACIÓN + HUMEDALES + ARGENTINA” - “CONSERVACIÓN + HUMEDALES” - “CONSERVATION + WETLANDS”, se obtuvieron resultados del Ministerio de Ambiente de la Nación Argentina, la Tv Pública Argentina, el Organismo Provincial para el Desarrollo Sostenible (OPDS) en provincia de Buenos Aires y otros canales no tan populares y pertenecientes a usuarios particulares.

La búsqueda llevada adelante en Facebook, devolvió páginas como “Humedalesenred” (de Ramallo, Argentina - Delta del Paraná y Río Luján), “Wetlands International” “Tompkins Conservation” y otras páginas de humedales en distintos estados de EE UU, Canadá y Bangladesh, entre otros. En Instagram, mostró resultados de cuentas como “Multisectorial humedales” (Delta del Paraná), “Disney Conservation”, “Wildlife Conservation Society (WCS)”, “UNBiodiversity (Naciones Unidas)”, “Conservation Networking” y “IUCN-Congress”, entre otras. Mientras que, finalmente, en Twitter, aparecieron cuentas de diversos países latinoamericanos como Colombia y Chile y otras cuentas que ya estaban seleccionadas para el estudio.

Los criterios para la selección de las cuentas estuvieron determinados por aquellas características clave del Programa de Conservación Comunitaria del Territorio: valoración de los humedales, su biodiversidad, reservas educativas y trabajo en la región. Era importante atender a la cuestión geográfica, cuentas internacionales que tuvieran alguna comisión en Latinoamérica o la región, para quedarnos con ambas, y cuentas de alcance nacional en Argentina, que no se focalicen en una sola provincia. También era importante contemplar el eje temático sobre el cual concentran sus esfuerzos de comunicación y trabajo. En este sentido, fueron elegidas cuentas cuyo tema principal eran los humedales, pero también aquellas que se dedican a la conservación en general, donde los humedales también tienen una consideración, aunque sea de manera indirecta. De este modo, las cuentas de las organizaciones estudiadas finalmente fueron:

### ***Nacionales y Regionales***

Custodios del Territorio, Fundación Félix de Azara, Fundación Vida Silvestre, Fundación Biodiversidad Argentina, Fundación Humedales, Parques Nacionales de Argentina, Aves Argentinas, Red Argentina de Reservas Naturales Privadas (RARNP), Comité Argentino de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN), Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible (Arg.), UICN - Sur, Wetlands

International Latin America and Caribbean (WI LAC) y The Nature Conservancy Latinoamérica (TNC Lat).

### ***Internacionales***

Wetlands International, Conservation International, The Nature Conservancy y The Ramsar Convention on Wetlands.

### **Redes Sociales Consultadas**

Las cuatro redes sociales elegidas fueron YouTube, Facebook, Instagram y Twitter, donde casi la totalidad de las organizaciones tienen cuentas. Custodios del Territorio no posee cuenta en Twitter, Fundación Humedales no posee cuenta en Instagram y tanto Red Argentina de Reservas Naturales Privadas como el Comité Argentino de la UICN y The Nature Conservancy Latinoamérica no tienen canal de YouTube.

Muchas de estas organizaciones replican parte de las publicaciones de sus correspondientes internacionales; es por eso que quizás algunas hayan optado por no crear una cuenta específica si el contenido ya se encuentra en una cuenta oficial. Sin embargo, algunas otras sí las crean para compartir material propio también. Por ejemplo, las cuentas de The Nature Conservancy, la de Wetlands International Latinoamérica y la del Comité Argentino de la UICN.

La selección de estas redes se hizo atendiendo al interés de comparación del Programa con la actividad de otras organizaciones. Es por esto, que al contar desde el PCCT con cuentas en Facebook, Instagram y YouTube fueron éstas las inicialmente escogidas, a las que se sumó Twitter por estar presente en todas las organizaciones. Esto presenta la oportunidad de conocer qué uso se hace de ellas y así evaluar a futuro la posible incorporación a los canales de comunicación del Programa.

En línea con la elección presentada de estas redes sociales, se comparten algunos resultados de la Encuesta Nacional de Consumos Culturales del 2017 llevada adelante por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA, 2017) dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación. En ella, se observa la consolidación de YouTube y de Netflix como nuevas vías para el consumo de audiovisuales, además de presentar el ranking de las aplicaciones de las cuales la población tiene cuentas abiertas: Facebook (64,4%), Instagram (27,3%) y Twitter (13,2%).

El período de consulta de YouTube fue del 8 al 9 de abril de 2021, haciendo una actualización de los datos al día 9, de todos los canales de interés. La organización de los videos y su información básica, determinó que la consulta fuera más ágil y además, permitió establecer los cimientos sobre los que se empezaron a construir las consultas en las demás redes sociales, de acuerdo a las novedades y a otros datos de interés que éstas presentaban.

El período de consulta de Facebook fue entre el 9 y el 12 de abril de 2021. El carácter de las cuentas consultadas debía ser página pública. El acceso en parte fue a través de la consulta de la sección “información” de las páginas y la sección de “videos”. En esta última, de acuerdo al volumen de publicaciones de video realizadas, la carga por segmentos podía demorar horas.

El período de consulta de Instagram inició el 13 de abril y terminó el 16 de abril de 2021. La consulta se realizó en conjunto desde el teléfono celular y desde la computadora, ya que cada uno presentaba datos que complementaban al otro.

Finalmente, el período de consulta de Twitter fue del 16 al 18 de abril de 2021. Se utilizó tanto el celular como la computadora y desde esta última, la consulta más antigua que se podía realizar era hasta el mes de marzo del 2020 en la sección principal de tweets.

## **Resultados Generales**

### ***Comunidad de Seguidores***

Los usuarios que siguen las publicaciones y acompañan el flujo de nuevos contenidos que se presentan en las cuentas, conforman una comunidad que se conoce como *seguidores* para los casos de Facebook, Instagram y Twitter, mientras que para YouTube son llamados *suscriptores*. En Facebook también está disponible el dato de la cantidad de usuarios que indicaron que les gustaba la página, es decir, uno puede indicar que le gusta una página y además seguir sus publicaciones o puede indicar que le gusta la página y no seguir sus publicaciones. Para la presentación de estos resultados, se tomó el dato de aquellos usuarios que siguen la página, por considerarse una acción más comprometida con los contenidos de las cuentas.

A nivel internacional, de la consulta realizada, se observa que The Nature Conservancy es la que tiene mayor cantidad de seguidores en Facebook (1.391.647), Instagram (803.815) y Twitter (988.508), seguida en las tres ocasiones por la cuenta de Conservation International que tiene en Facebook, 510.588 seguidores; en Instagram,

500.070 y en Twitter, 168.937. Mientras que lo que sucede en YouTube, es al revés. La cuenta de Conservation International es la que mayor cantidad de suscriptores tiene con 123.000, seguida por la de The Nature Conservancy con 20.400.

A nivel nacional, el primer lugar de seguidores está más repartido entre las organizaciones. En este sentido, encontramos que para YouTube, la cuenta de Aves Argentinas está en el primer puesto (6370 suscriptores), seguida del Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible (5090). En el caso de Facebook, la cuenta con mayor cantidad de seguidores es la de Fundación Vida Silvestre (409.568) seguida por Aves Argentinas (188.692), caso que también se repite en Twitter con Fundación Vida Silvestre teniendo 73.554 seguidores, seguida de la cuenta del Ministerio de Ambiente de la Nación (45.358). Finalmente, para el caso de Instagram, se encuentra en primer lugar la cuenta de Parques Nacionales (253.615), seguida por la de Fundación Vida Silvestre (62.547).

¿Puede ser que exista alguna relación entre la cantidad de seguidores y los momentos de inicio de cada cuenta? Esta pregunta podría establecer que aquellas cuentas con más antigüedad han tenido un período mayor de tiempo para ir *cosechando* seguidores, pero esta variable está condicionada por otras que podrían ser las estrategias que se llevan adelante para sumar seguidores a su causa, como veremos más adelante.

### ***Antigüedad de las cuentas***

La primera cuenta que se abrió fue la de Conservation International, seguida por The Nature Conservancy, ambas en YouTube, en 2006 y 2007 respectivamente. Inmediatamente, figura el inicio de actividad de la cuenta de Facebook de Conservation International y la cuenta de YouTube de Wetlands International en 2007 y 2008 respectivamente.

En este sentido, atendiendo a la pregunta antes mencionada, pareciera existir una relación entre la antigüedad de la cuenta y la cantidad de seguidores que se fueron sumando, pero insisto que no es una relación lineal y existe otra cantidad de variables a considerar.

En el ámbito regional, la primera cuenta abierta, en 2008, fue la de Aves Argentinas en YouTube, seguida por la de UICN Sur de Facebook el mismo año. La primera de las organizaciones en completar la apertura de sus cuentas en todas las redes seleccionadas para el estudio es la de The Nature Conservancy abriendo sus cuentas de Facebook y Twitter en 2008 y de Instagram en 2011. Mientras que en el ámbito nacional, Aves Argentinas es la primera en hacerlo en el año 2014.

Es interesante destacar que el mayor volumen de aperturas de cuentas de las organizaciones nacionales se concentra a partir del 2016, dato que puede empezar a verse en los resultados de la Encuesta de Consumo Culturales de 2017 presentada anteriormente, que destaca un aumento en el porcentaje de usuarios en redes sociales en comparación con la encuesta realizada en 2013 con el mismo sentido. Por su parte, si empezamos a ver en comparación lo que sucede con el Programa Custodios del Territorio (como se conoce al programa en redes sociales) abrió su primera cuenta, en Facebook en el 2015, luego la de YouTube en el 2018 y finalmente la de Instagram en 2019. En ciertas ocasiones, puede ocurrir que algunas cuentas se den de alta muy temprano, pero que no sostengan la regularidad de publicación hasta después de unos años.

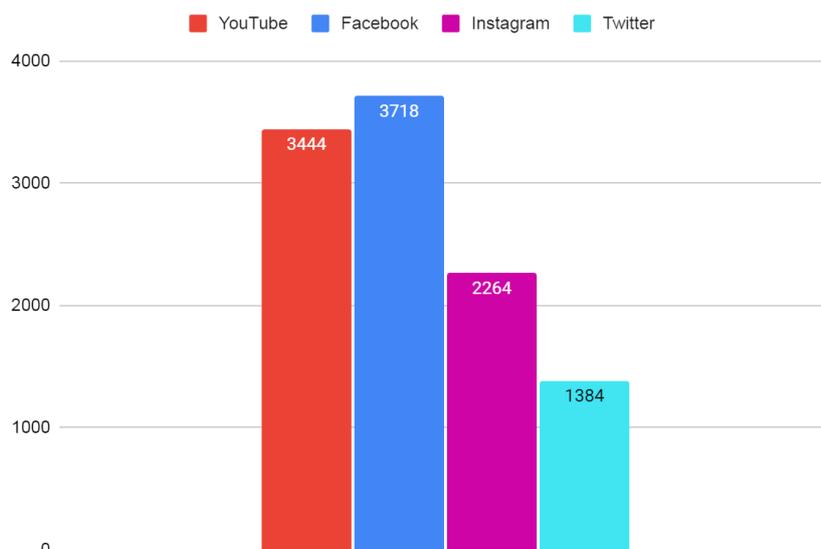
Para hacer otra lectura de la antigüedad de las cuentas, se puede decir que la mayor cantidad de aperturas de cuentas de las organizaciones seleccionadas se concentra en Facebook (11), seguida por 5 organizaciones que decidieron abrir primero una cuenta en YouTube (5) y una sola que se decidió por abrir en Twitter.

### ***Totalidad de Videos***

Uno de los datos que se obtuvo de la consulta, fue la cantidad de videos totales que todas las organizaciones reúnen por cada red social (Figura 1). El resultado arrojó que la mayor cantidad de videos se concentra en Facebook (3718), seguida por YouTube (3444), luego aparecen Instagram (2264) y Twitter (1384).

### **Figura 1**

*Total de videos por cada red social consultada*



*Nota.* Gráfico que representa la suma de todos los videos de las organizaciones por cada red social consultada, en los períodos antes mencionados. Fuente: elaboración propia.

Estos videos se podrían presentar como un estimado sobre el total de publicaciones que las organizaciones tienen en cada una de las redes, ya que, salvo YouTube, el resto no es exclusivo de videos. Tanto YouTube como Instagram y Twitter tienen una forma más accesible de hacer ese cálculo, mientras que Facebook exige que se recargue continuamente la página para ir contando manualmente las publicaciones hasta el inicio de la actividad, a riesgo de nunca llegar por fallas y caída del sistema. En todos los casos, como en 11 de 17 cuentas estudiadas, las más antiguas son las de Facebook, se hace muy difícil obtener esa proporción estimada con los alcances de esta consulta pública para esta red en particular. De todos modos, se presentarán más adelante los resultados de las cuentas sobre las cuales sí se pudo hacer la consulta.

### ***Videos en Cada Organización***

Como se mencionó anteriormente, la posibilidad de poder contabilizar los videos totales en cada una de las redes, permite conocer cuál es la proporción de los mismos por cada organización en cada una de sus redes. Del mismo modo, también podemos comparar dentro de las organizaciones en sí mismas, dónde concentran su mayor volumen de videos.

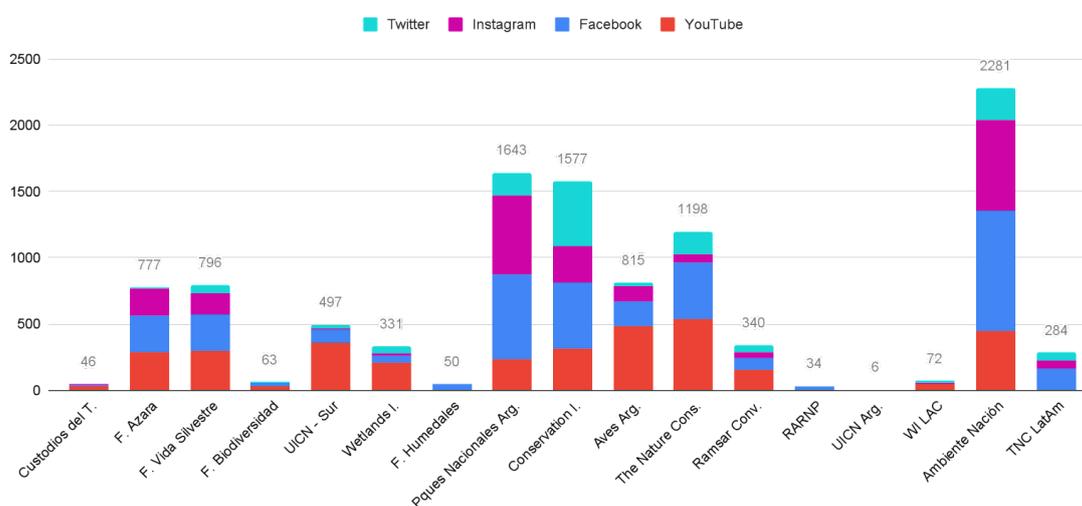
En este sentido, se puede decir que la mayoría de las organizaciones (10) tienen gran volumen de videos alojados en la cuenta de YouTube, mientras que las restantes (7)

los tienen en Facebook. También podemos decir que el podio para las organizaciones con más cantidad de videos entre las cuatro redes se compone de la cuenta de Ministerio de Ambiente (2281 videos), Parques Nacionales (1643) y Conservation International (1577). Concentrando las tres cuentas su mayoría de videos en Facebook.

Es interesante ver cómo la Figura 2 muestra las columnas de Parques Nacionales y del Ministerio de Ambiente tan similares. Esto podría deberse a que la cuenta de Parques comparte mucho del material que el Ministerio genera y difunde.

## Figura 2

*Cantidad de videos por cada organización consultada en cada red social*

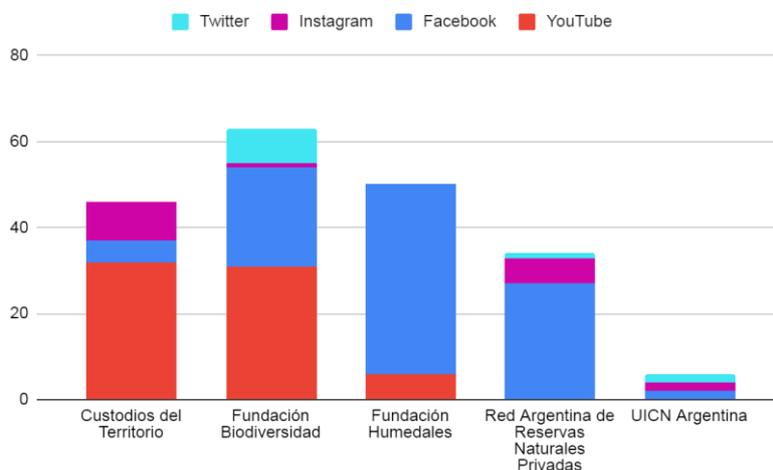


*Nota.* Gráfico que representa la totalidad de videos de cada organización estudiada en cada una de las redes sociales consultadas, en los períodos antes mencionados. Fuente: elaboración propia.

Existen muchas organizaciones que no superan, en su producción total de videos, las 100 unidades (Figura 3). Es el caso de Custodios del Territorio, que no llega a los 50 y además, concentra sus producciones en la cuenta de YouTube, al igual que la Fundación Biodiversidad Argentina.

### Figura 3

*Cantidad de videos total de aquellas organizaciones consultadas que no llegan a 100 producciones*



Fuente: elaboración propia.

Las proporciones de videos según el total de publicaciones, como se mencionaba antes, son valores estimados. Pero podemos reconocer de forma aproximada cuáles serían las organizaciones cuyas publicaciones contienen gran cantidad de producciones audiovisuales y cuáles no tanto. Para la red de Instagram, tanto The Nature Conservancy como el Comité Argentino de la UICN, presentan valores que muestran que de cada 50 publicaciones, una es un video. Mientras que, en el otro extremo, encontramos al Ministerio de Ambiente con un promedio de un video cada dos publicaciones, seguido por Fundación Azara con un video cada tres publicaciones. El caso de Custodios del Territorio, se encuentra en un promedio de 5 publicaciones.

Para el caso de Twitter, la cuenta del Comité Argentino de la UICN vuelve a presentar un valor elevado, en este caso de 757 publicaciones, en las que una es en video. Le sigue la cuenta de Aves Argentinas con una proporción de 628 a 1. En el otro extremo, encontramos la Fundación Biodiversidad Argentina con un valor de 9 publicaciones, seguida por la Red Argentina de Reservas Naturales Privadas con 10. Como se mencionó anteriormente, Custodios del Territorio no posee cuenta en Twitter para presentar esta comparación.

Por el lado de YouTube, la proporción de videos es igual al total de videos, por no presentar otro tipo de contenido. La cuenta con mayor cantidad de videos es la de The Nature Conservancy, seguida por Aves Argentinas y Ministerio de Ambiente. En esta lectura, podemos apreciar que los nombres de estas cuentas, fueron mencionados como

de menor valor en las demás redes sociales. Así, podríamos pensar que tienen definido por cuáles de las redes comparten sus materiales audiovisuales.

### ***Duraciones Destacadas***

Un dato interesante a observar acerca de la consulta fue la duración de los videos que aparecen publicados, con la intención de identificar alguna tendencia o simplemente recuperar cuáles son las duraciones preferentes de cada organización. En esta oportunidad, la indagación se llevó a cabo sobre las redes de YouTube y de Facebook, las cuales, a partir de la consulta sobre total de videos, arrojaron que son las dos redes que los acumulan en mayor cantidad, además de notar que la mayoría de las producciones se repetían en Instagram y en Twitter.

Así, podemos determinar que para YouTube, las duraciones entre las que se encuentran la mayor cantidad de videos por organización, son más diversas que las de Facebook. En YouTube encontramos que, tanto Parques Nacionales como Ministerio de Ambiente, contienen su mayor cantidad de videos por debajo del minuto de duración. La mayor cantidad de las organizaciones, entre las que se ubica Custodios del Territorio, concentra sus producciones entre el minuto 1 y los 5 de duración. Luego encontramos a la Fundación Biodiversidad que su mayor cantidad de producciones en video publicadas se encuentra entre los 5 y los 15 minutos. Finalmente, Aves Argentinas presenta su mayor cantidad de producciones entre la hora y las 2 horas de duración. Una posible explicación para este fenómeno podría encontrarse en que principalmente el contenido de estos materiales son reuniones de socios transmitidas por YouTube, que luego las dejan alojadas para consulta posterior o archivo.

Por el lado de Facebook, las duraciones se distribuyen de manera más equitativa, y se identifican aquellas que se encuentran por debajo del minuto y las que pertenecen al grupo entre el minuto y los 5, donde nuevamente podemos encontrar la producción de Custodios del Territorio.

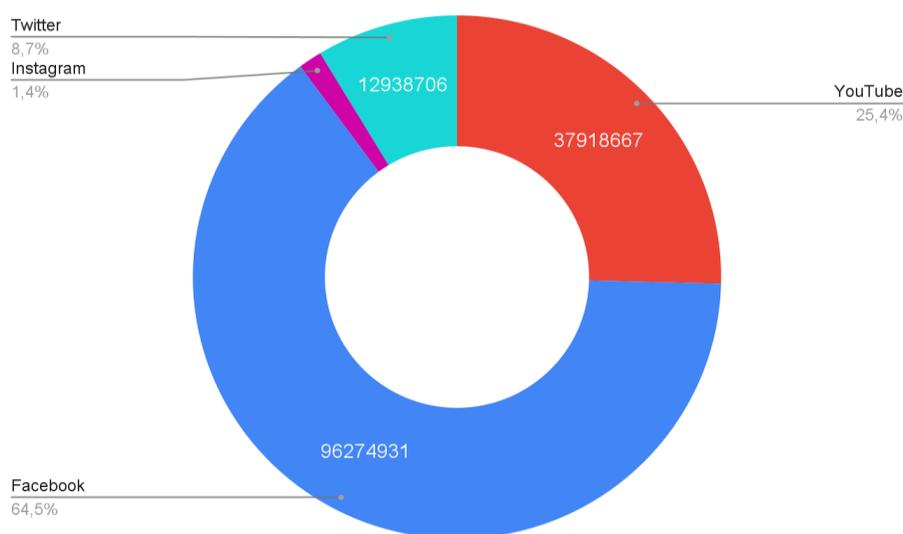
### ***Totalidad de Visualizaciones***

En la línea de presentación de resultados y datos asociados a la publicación de videos en redes sociales, podríamos compartir el número total estimado de visualizaciones presentes en cada red en el período analizado ya mencionado, luego discriminado en organizaciones. Así, se observa en la Figura 4 que la cantidad de

visualizaciones registradas en Facebook supera los 96 millones, seguida por los 37.9 millones de YouTube, luego Twitter con 12.9 millones e Instagram con 2.1 millones. Específicamente, la mayoría de las organizaciones (12) concentra más cantidad de visualizaciones en Facebook, mientras que el resto lo hace en YouTube, entre las que se encuentra Custodios del Territorio.

#### Figura 4

*Cantidad de visualizaciones totales por redes sociales*



*Nota.* Gráfico que representa la totalidad de visualizaciones por redes, en los períodos antes mencionados.

Fuente: elaboración propia.

Algo importante a destacar son los criterios seguidos por cada red para contabilizar una visualización. Se conoce que Facebook toma datos de las visualizaciones de 3 segundos, 10 segundos y un minuto, mientras que YouTube entiende a una visualización cuando ésta supera los 30 segundos de reproducción. Para el caso de Instagram y de Twitter, las vistas se contabilizan a partir de que el usuario haya visto 3 segundos al menos (Schnitmann, A. 2021).

Comparado con lo antes mencionado, podría decirse que la mayor cantidad de vistas se corresponde con la mayor cantidad de videos presentes en la plataforma (Facebook) o que también podría asociarse a la comunidad de seguidores que cuanto mayor sea, más aumentaría las visualizaciones. Sin embargo, estas teorías o aproximaciones a resolver, no deben ser tomadas de manera excluyente, ya que gran parte del secreto del manejo de las redes sociales, se encuentra en las estrategias de difusión de

las publicaciones que permiten al usuario pensar de manera creativa la forma que tiene de acercarse e invitar a otros usuarios a ver su contenido, aunque no formen parte de su comunidad de seguidores.

Por supuesto que cuando se piensa en estrategias, se debe tener en cuenta cuáles son los objetivos a cumplir para llevar adelante una campaña de comunicación de cualquier tipo.

Para el caso de esta consulta es muy difícil determinar cuáles fueron los objetivos que cada organización perseguía a la hora de publicar sus materiales audiovisuales en las redes. Al tratarse de una consulta a partir de datos públicos, han de reconocerse sus limitaciones, teniendo en cuenta la cantidad de información adicional y estadística que puede obtenerse si se contara con el acceso a las cuentas estudiadas (con nombre de usuario y contraseña) y si se llevara adelante un intercambio personal con aquellos responsables de la comunicación y manejo de redes en cada organización.

De todos modos, compartiremos algunos recursos observados presentando ejemplos de la temática de humedales de modo específico. Probablemente, en otro trabajo a futuro, estos recursos podrían ser puestos en práctica, midiendo sus impactos para evaluar la eficacia de la estrategia.

## **Aproximación a las Estrategias**

### ***Actividad de la Cuenta***

Se conoce que para que nuestras publicaciones sean mostradas a los seguidores con mayor frecuencia, debemos ejercitar el algoritmo responsable de la circulación de publicaciones en cada una de las redes (Russo, A. 2020). Esto puede darse a través de recursos pagos, como publicidades o publicaciones pagadas, por ejemplo, recurso que en este trabajo no va a detallarse; o por medios que no representen un monto de dinero, pero sí quizás una inversión de otro tipo, como puede ser el tiempo. Sobre este último conjunto de recursos vamos a compartir algunas observaciones.

Una clave importante es mantener nuestras cuentas en actividad, actualizadas en nuestra información de perfil y contacto, y activas también atendiendo a la regularidad con la que compartimos contenido a nuestros seguidores. En primer lugar, todas las organizaciones, en su mayoría, presentan su información actualizada y una continuidad con las publicaciones. Algunas, como Fundación Humedales, por ejemplo, sólo actualizan una de sus redes, en este caso Facebook, mientras que Fundación Biodiversidad Argentina y Red Argentina de Reservas Naturales Privadas hacen lo propio

con sus cuentas de Facebook e Instagram solamente. UICN Sur decidió dejar de lado su cuenta de Instagram y Wetlands International LAC dejó desactualizada su cuenta de Instagram y de Facebook. Lo interesante para destacar en este último caso es que puede llegar a existir la posibilidad de que hayan mudado o fusionado su contenido con el de otra cuenta que también esté vinculada con el trabajo de Wetlands International en Latinoamérica, que podría ser la de Fundación Humedales en Facebook, llamada Wetlands International LAC / Fundación Humedales.

Es importante recordar que Facebook e Instagram pertenecen a la misma empresa, junto con otras aplicaciones, y este parentesco favorece la aparición de facilidades que permiten conectar entre cuentas para replicar aquello que se publica en una, en la otra.

Con respecto a la regularidad de publicación, la consulta se hizo sobre tres meses distribuidos en el año; por lo tanto, los datos sobre los cuales se van a compartir las observaciones son estimaciones que nos permiten hacernos una idea del volumen de publicaciones según un tiempo determinado.

De este modo, si tomamos como una medida la cantidad de publicaciones realizadas en una semana para cada una de las redes sociales según cada organización, podemos observar que en YouTube, la mayoría de las organizaciones (13) tienen un promedio entre 0 y 2 videos por semana y el caso excepcional es el del Ministerio de Ambiente que presenta un estimado de 6 videos por semana.

Para el caso de Facebook, los volúmenes de publicación aumentan y así, observamos que entre 0 y 3 publicaciones podemos ubicar a 8 organizaciones, entre las que se encuentra Custodios del Territorio; entre 4 y 9 semanales encontramos 5; y por encima de los 10 por semana aparecen el Ministerio de Ambiente (10), Aves Argentinas (13), Fundación Azara (15) y Conservation International (40).

Instagram presenta a 8 organizaciones con 0 a 3 publicaciones, entre las que nuevamente encontramos a Custodios del Territorio. El resto se encuentra por encima de 4, compartiendo el primer lugar Conservation International con Parques Nacionales, ambas con 8 publicaciones semanales.

Finalmente, para Twitter, encontramos 6 cuentas entre 0 y 3 publicaciones, 5 entre 4 y 10; y por encima de 10 publicaciones tenemos a Aves Argentinas (20), Ministerio de Ambiente (22), Fundación Vida Silvestre (35), The Nature Conservancy (36) y Conservation International (48).

### ***Repetición de las publicaciones***

Por un lado, una forma de mantener actualizadas varias cuentas está relacionada con la decisión de repetir o replicar las publicaciones de una red a la otra, ajustando, según sea necesario a las limitaciones de cada red social. Esto se puede apreciar en todas las organizaciones estudiadas. Como mencionaba antes, hay una vinculación natural que involucra a Facebook con Instagram y es ésta la repetición que más se da. Hay algunos casos especiales en que se puede apreciar el compartir un material original exclusivo de una de las redes, por ejemplo, Conservation International con algunos videos sólo presentes en Instagram; o en el caso de Custodios del Territorio, algunos videos de Facebook. Ambos casos presentan un uso y aprovechamiento de las herramientas de creación de video exclusivas de esas redes que explicaría que sólo circulen por ellas. Sobre este punto, comentaremos en profundidad más adelante.

En el mismo sentido en que veníamos con el análisis, otro de los fenómenos que puede observarse es el de replicar las propias publicaciones en la misma red social, es decir, tomar una publicación y repetirla en diferentes días de la semana. Este procedimiento podría estar respondiendo al gran volumen de piezas de publicaciones que circulan en las redes, segundo a segundo. Se conoce que cada minuto se suben a YouTube más de 500 horas de videos (Ceci, 2021), 240.000 fotos son compartidas en Facebook, 65.000 fotos se publican en Instagram y en Twitter se comparten 575.000 tweets (Statista, 2021). Esto lleva a que nuestras pantallas principales actualicen su contenido a gran velocidad y podamos perdernos algunas publicaciones realizadas en ciertos horarios donde nosotros no estábamos en las redes. Replicando una publicación diariamente y hasta en diferentes horarios, se podría llegar a diferentes usuarios que pudieran habérselas perdido días antes. Para presentar un ejemplo, Conservation International replica la mayoría de sus publicaciones de video a diario, principalmente cuando son estrenos.

### ***Usuarios Etiquetados y Uso de #***

Del mismo modo que compartimos nuestras propias publicaciones, podemos ver que algunas de las cuentas analizadas, que se dedican a temas generales en conservación o en ambientes particulares, recurren a compartir publicaciones realizadas por otras cuentas similares en sus intereses, empezando a construir una conversación o diálogo de ida y vuelta entre cuentas que favorece la ampliación de las comunidades de seguidores de cada una y permite un mayor alcance de los contenidos. Entre algunos recursos que se pueden utilizar disponibles por las redes, encontramos el *etiquetado* o mención de una

cuenta existente a través del uso del símbolo “@”. Es importante estar atentos a que no todas las cuentas llevan el mismo nombre en una red o en otra. Por ejemplo, la cuenta de Ramsar Convention on Wetlands, en Facebook figura con el nombre @RamsarConventionOnWetlands, en Instagram como @convention\_on\_wetlands y en Twitter como @RamsarConv. De este modo, aquella cuenta mencionada en una publicación es notificada de este asunto y, de esta manera, se crea un vínculo que conecta diferentes actores con temáticas de interés. Se podría decir que también uno puede “etiquetar” uno a uno a todos sus seguidores, pero hay que reconocer que es una maniobra que insume mucho tiempo considerando la cantidad de seguidores que se pueden tener.

En Instagram es difícil compartir publicaciones, sin hacer uso de aplicaciones externas que favorezcan ese proceso. Facebook sí lo permite, con el botón “compartir” y a su vez, presenta un abanico de posibilidades donde se podría compartir esa publicación, si en una página, un grupo, un mensaje, etc., además de poder sumar texto o algún comentario personal sobre la misma publicación (sin alterar la original). En el caso de YouTube, al compartir, deja a disposición un enlace que puede ser utilizado en la aplicación que queramos, incluso páginas web. Para Twitter, la posibilidad de replicación de una publicación se conoce, por un lado, como “retweet” y se lleva adelante con sólo un clic, sin opciones de diferentes destinos, porque Twitter no las tiene a diferencia de Facebook. Mientras que por el otro, está disponible la opción de “citar un tweet”, que permite agregar alguna apreciación personal, en forma de texto, sin alterar la publicación original. Esta característica podría ser una de las razones por las cuales hay tantas publicaciones seguidas en Twitter, por la facilidad de replicación.

Por otra parte, se puede hacer uso de otro símbolo que acompañe un texto y lo vuelva palabra clave. El uso del símbolo “#” es muy popular en las redes sociales, especialmente en aquellas que permiten hacer búsquedas a partir de éstas. Una vez que nuestro contenido es publicado acompañado de un #, seguido por una palabra clave, por ejemplo #Humedales o #SemanaDelosHumedales (sin espacio), nuestra publicación queda asociada o conectada con todas aquellas publicaciones que hicieron uso del mismo # o como también se lo conoce, *hashtag* (Adame, A. 2019). De este modo, cuando nos interesa un tema en particular podemos hacer una búsqueda específica de publicaciones relacionadas al tema, usando el # adecuado.

## ***Organización del Contenido***

En este recorrido que estamos llevando adelante, caracterizando algunas de las acciones que se observaron en la actividad de las cuentas de las organizaciones consultadas, encontramos también que la gran mayoría carga y crea material haciendo uso de las posibilidades que cada red social le habilita. Pero se considera que es más importante aún conocer las formas en que ese material es organizado en el espacio, ya que favorece la accesibilidad de los contenidos, una vez que ya han sido publicados y pasan a ser parte de la red.

En este sentido, podemos observar que las prestaciones más utilizadas en las cuentas de YouTube son las listas de reproducción que siguen el criterio que cada uno decida y permiten agrupar videos que quizás hayan sido cargados en diferentes momentos del año y puedan no estar disponibles a simple vista. En general, para las organizaciones consultadas, las listas se crean por temas principales, según si abordan problemáticas ambientales, diversidad de especies en ambientes específicos y personalidades entrevistadas. En el caso de Ramsar Convention on Wetlands, sus listas se organizan según los beneficios de los humedales, la 40° y 50° aniversario de la convención, los humedales de importancia internacional, la construcción de capacidades en una comunidad y sus premios Ramsar, entre otros. Wetlands International reúne sus videos según la relación de los humedales con distintos factores, como la reducción de la pobreza o las emisiones de carbono, también según la biodiversidad que habita o en una serie sobre por qué los humedales importan, con testimonios de miembros de la comunidad. UICN Sur, entre otras agrupaciones, tiene algunas listas que describen los programas o proyectos que lleva adelante en diferentes zonas, por ejemplo el programa bosques y uso del suelo, el proyecto integración de Áreas Protegidas del Bioma Amazónico (IAPA), el Programa Regional de Adaptación basada en ecosistemas, Amazonia, etc.

La creación de listas también aplica para Facebook y en el caso de Instagram, encontramos las “guías”, que se crean agrupando publicaciones en general, no sólo videos. El Ministerio de Ambiente tiene una extensa lista, de las cuales destacamos temas como Una Sola Salud, Ley de Educación Ambiental, Cambio Climático, #FaunaNativa y Árboles nativos. Aves Argentinas contiene una sola, pero que agrupa 10 tips para conectarse con la naturaleza. El sentido de estas listas puede ser el de poder encontrar los contenidos relacionados en un solo lugar, más allá de la fecha en que fueron publicados.

También existe una forma de organizar el material que por defecto tienen las redes y es que cada contenido subido, se aloja en su respectiva sección de manera automática.

Existen secciones para los videos de manera exclusiva (en Facebook y YouTube) y según su duración y formato (en Instagram), según los últimos que han sido subidos (en YouTube), hay secciones de fotos (en Facebook y Twitter), de la comunidad seguidora (en Facebook y YouTube), entre otras.

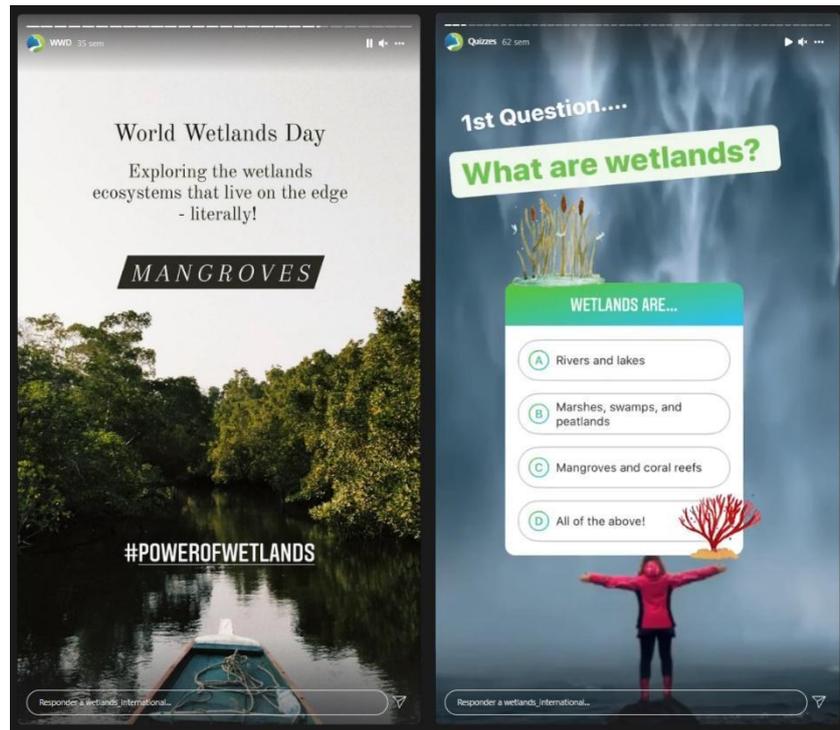
### ***Uso de Historias y sus Destacados***

El formato de *historia* es uno muy popular en las redes de Instagram y de Facebook, discontinuado hace poco tiempo de Twitter (llamado “*fleet*”). Consiste en una pieza de publicación que puede ser imagen fija o en movimiento, a la cual se le pueden agregar una gran variedad de elementos gráficos (frases, música, animaciones, hasta la mención de otro usuario) para volverlo más atractivo. Se encuentran en los márgenes superiores de las interfaces de las redes, donde pueden verse con claridad, ya que según su particularidad, sólo están disponibles por 24 hs.

Sólo en los casos en que se desee conservar la historia por tiempo indeterminado, se la puede seleccionar como “destacada” (una vez publicada) y ésta pasa a ocupar un espacio en nuestro perfil de la cuenta de Instagram (función no disponible en otras redes). Las historias destacadas van ordenándose a partir de grupos que se crean con ese propósito. En líneas generales, el criterio para agrupar las historias suele coincidir con el de las listas o guías ya mencionadas al que se le suma algún otro detalle dependiendo de la red social. Wetlands International tiene en sus historias destacadas, además de las actividades que lleva adelante, una sección de preguntas y respuestas para jugar, por ejemplo (ver Figura 5).

## Figura 5

*Capturas de pantalla de las historias de Instagram de Wetlands International*

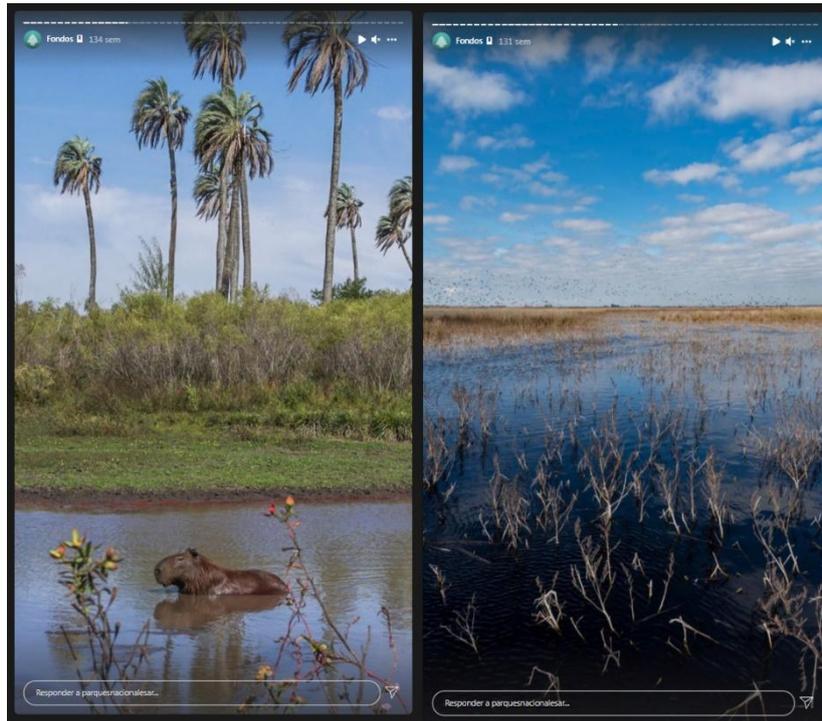


*Nota.* Capturas de pantalla de historias de Instagram de la cuenta de Wetlands International. Der: en el Día Mundial de los Humedales, una publicación sobre manglares. Izq: un juego de preguntas y respuestas para conocer qué son los humedales.

Parques Nacionales tiene un grupo de historias relacionadas con fondos de pantalla para el celular, que recopila los paisajes de todos los parques nacionales presentes en Argentina (ver Figura 6).

## Figura 6

### *Capturas de pantalla de las historias de Instagram de Parques Nacionales*



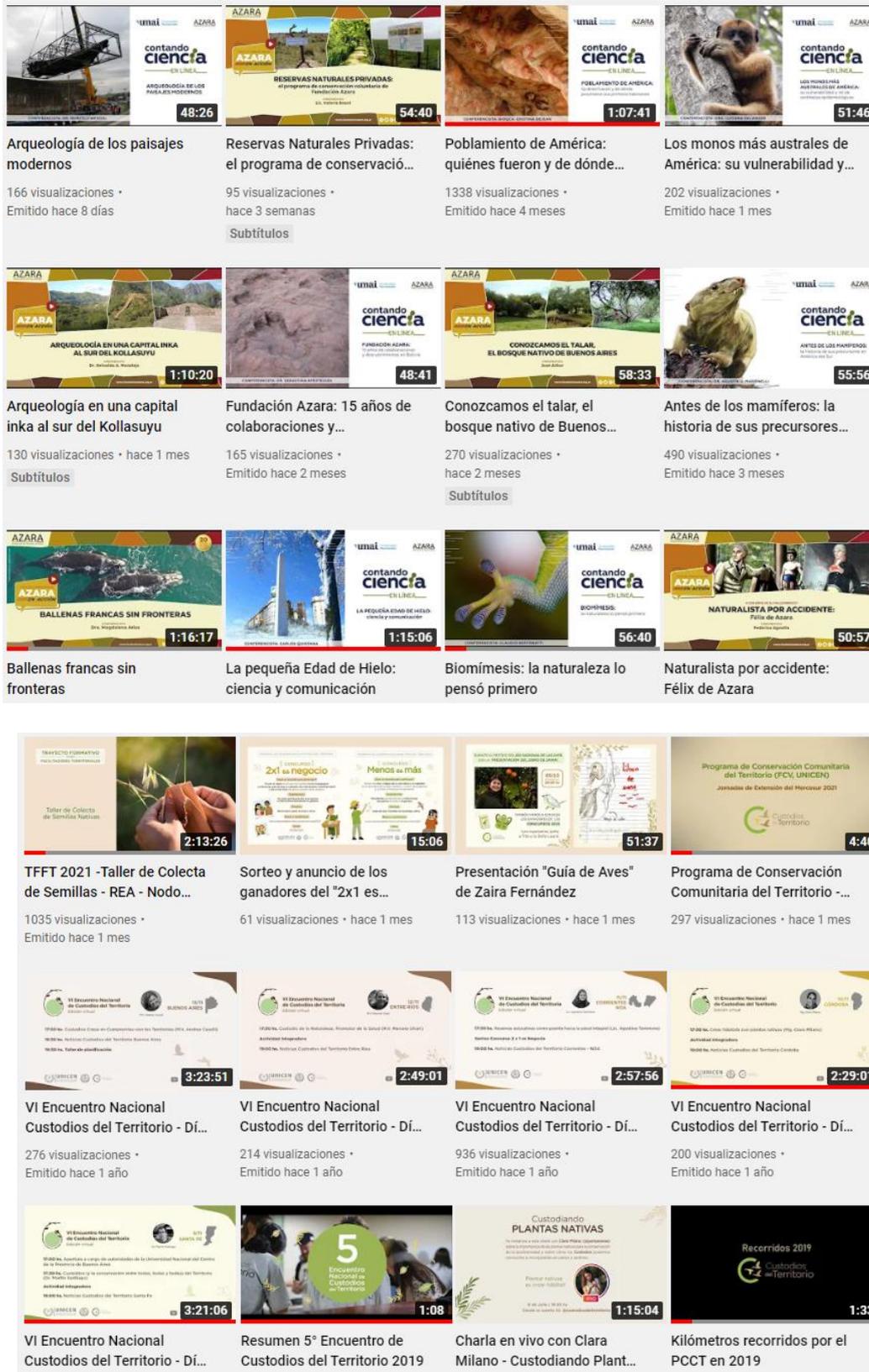
*Nota.* Capturas de historias de Instagram con humedales de la cuenta de Parques Nacionales de Argentina para usar de fondo de pantalla. Der: Parque Nacional El Palmar (Entre Ríos). Izq: Parque Nacional Ciervo de los Pantanos (Bs. As.).

### ***Selección de la Miniatura Acorde***

Un aspecto que puede no ser tenido en cuenta en muchas ocasiones y que favorece la asociación de los materiales y la búsqueda fácilmente, es el diseño de las miniaturas de un video, es decir, esas pequeñas portadas que se muestran de nuestro video una vez que se publica y queda alojado en la red. En el caso de YouTube, es posible modificarla y cargar una imagen creada por nosotros que sea atractiva para los espectadores/usuarios. Por ejemplo, podemos ver en la Figura 7 que el Ministerio de Ambiente en su lista de #FaunaNativa tiene la imagen de la especie con un fondo de colores, atractivo o, que Custodios del Territorio tiene portadas que se asocian a los flyers que difunden la actividad para poder ser reconocidos fácilmente, concursos y charlas. También vemos que Fundación Azara hace lo propio con sus ciclos de charlas de ciencia. En el caso de las otras redes es posible elegir una imagen del video que consideremos adecuada, o en otros casos, queda seleccionada la primera imagen que el video contenga.

**Figura 7**

*Miniaturas de algunos canales de YouTube*



*Nota.* Capturas de las miniaturas de tres canales de YouTube. Arriba: cortos sobre especies animales nativas del Ministerio de Ambiente. Centro: charlas de los ciclos Contando Ciencia y Azara en Acción del canal de Fundación Azara. Abajo: charlas y cortos del canal de Custodios del Territorio.

Es importante reconocer el valor que estas miniaturas poseen, al considerarse, como se viene mencionando a lo largo del trabajo, el intenso volumen de otras publicaciones circulando y el escaso tiempo para llamar la atención de nuestros seguidores, sumado a los tamaños de las pantallas de los celulares que obliga a que las pequeñas imágenes sean muy llamativas.

### ***Creación de Eventos***

Facebook da la posibilidad de compartir nuestras actividades más importantes y de gran difusión, a través de la creación de *eventos*. Esto permite que nuestros seguidores elijan una de las interacciones posibles con el evento que pueden ser “asistir”, “me interesa” “compartir”. De este modo, cuando alguien indica que va a participar del evento o que le interesa, se difunde entre sus seguidores, para que otros conozcan y descubran nuevas actividades que estén por suceder, como pueden ser charlas, seminarios e incluso, reuniones presenciales. Esta herramienta de eventos, funciona como recordatorio en un calendario. Cuando la fecha y el horario se acercan, Facebook envía una notificación al respecto. Incluso, si el evento consiste en una transmisión en vivo, ésta queda alojada en la sección del evento, disponible para acceder a ella en cualquier momento.

### ***Fijación de las publicaciones***

Lo que se busca con esta enumeración de recursos o estrategias es compartir algunas herramientas presentes en las organizaciones estudiadas, que pueden utilizarse para fortalecer distintos modos de compartir los contenidos, según los objetivos que tengamos.

Hacer uso de las prestaciones de las redes para atraer al público seguidor hacia otro contenido de nuestras cuentas o posiblemente orientarlos en un camino o recorrido por ella, puede ser otra estrategia. De este modo, encontramos la posibilidad de fijar las publicaciones, las cuales aparecerán en la parte superior de cualquier perfil de la cuenta, sólo en Facebook y Twitter. Por ejemplo, podemos fijar una publicación que diga que

pueden visitar nuestra página web junto con una dirección URL y esta publicación será lo primero que vean aquellos usuarios que visiten nuestro perfil.

El Comité Argentino de la UICN tiene fijado en Twitter información sobre quiénes son y sus datos de contacto. Fundación Vida Silvestre, en Twitter publica una investigación suya sobre el cuidado de la naturaleza. UICN Sur, tanto en Facebook como en Twitter, presenta el evento de la Conferencia de las Partes de Naciones Unidas sobre diversidad biológica, mientras que, Aves Argentinas en Facebook fijó la publicación que comparte sus logros del año anterior (2020).

En el caso de YouTube, encontramos que se puede hacer uso de las tarjetas y de los elementos finales de pantalla. Las primeras son carteles que se pueden agregar sobre la imagen de nuestro video mientras se está reproduciendo, generalmente suelen contener texto o enlaces para ampliar la información de lo que se ve en pantalla. Mientras que los segundos son miniaturas de otras producciones nuestras que nos gustaría que aparezcan como sugerencia para ver una vez que finaliza el video de interés. Así, haciendo uso de esta herramienta, podemos acercar a los espectadores otras producciones de temas similares de interés.

### ***Páginas Web***

Inicialmente, la consulta pretendía indagar en los usos que las organizaciones seleccionadas hacían de las herramientas disponibles en las redes sociales, pero como otros tantos descubrimientos, resultó interesante conocer cuál es el rol de las páginas web en el nuevo ecosistema de los medios con las redes ocupando el escenario principal.

Parecería que la página web es utilizada para organizar los conceptos principales del funcionamiento de cada organización, conformación del grupo de personas detrás del trabajo que se lleva adelante, disponibilidad de materiales gráficos, además de los específicamente visuales y sonoros (ya presentes en las redes). También es importante destacar la presencia de una sección en cada página de las organizaciones que invita a sumarse al equipo de diferentes maneras. La gran mayoría de las organizaciones a partir de las frases “doná”, “asociate” o “apoyanos”, solicita dinero para acompañar sus causas. Tanto Vida Silvestre como UICN Sur, Aves Argentinas y The Nature Conservancy, invitan a sumarse de manera voluntaria también a participar en eventos o a sumar tu trabajo en investigación, por ejemplo.

Por otro lado, algunas de las páginas están contenidas en las de sus organizaciones internacionales, como el caso de The Nature Conservancy Latinoamérica (The Nature

Conservancy), UICN Sur (IUCN), Parques Nacionales y Ministerio de Ambiente (Argentina Nación) y Fundación Humedales (en Wetlands International Latinoamérica y el Caribe).

Un detalle que surge como observación es que cuando no se cuenta con una sección de noticias o de novedades en la página, es muy difícil reconocer si ésta está actualizada y para estos casos, se suelen consultar los enlaces a las redes sociales a disposición que se encuentran en algún margen de la página web. De este modo, la web queda como un espacio que profundiza en la historia de la organización, sus valores y materiales y la información de contacto para poder sumarse al equipo.

### ***Tipos de Producciones: Reels, IGTV, Transmisiones en Vivo y Más***

Cuando pensamos en los materiales audiovisuales que cada organización decide compartir en sus redes sociales, un aspecto que también se puede observar son los distintos tipos utilizados.

De acuerdo a ciertos criterios, podemos encontrar producciones de corta duración de corte documental o periodístico, unitarios o seriados, spots de lanzamiento de plataformas, materiales bibliográficos, videoclips, micros y GIF (*Graphics Interchange Format* o Formato de Intercambio de Gráficos - serie de fotogramas que se suceden y crean una animación sin sonido que se repite en bucle entre 5 y 10 segundos) (Rockcontent, 2018). Mientras que por otro lado podemos tener producciones de larga duración, como largometrajes documentales, seminarios web o *webinars*, encuentros y debates, muchos de los cuales este último tiempo de pandemia fueron llevados adelante mediante transmisiones en vivo disponibles en YouTube, Facebook o Instagram. Fundación Azara, Conservation International, The Nature Conservancy han hecho uso de este servicio en todas las plataformas. El resto de las organizaciones, en su mayoría han realizado alguna transmisión por YouTube, aunque sea un intento (Fundación Humedales). La Fundación Biodiversidad, Parques Nacionales, RARNP y el Comité Argentino de la UICN no registran transmisiones.

Las charlas o seminarios se observan en varias de las organizaciones (11) entre las que podemos mencionar al Ministerio de Ambiente, Aves Argentinas, Ramsar, Wetlands International y Custodios del Territorio. Las producciones con un perfil más periodístico o de noticias se pueden encontrar en las cuentas de UICN Sur y Fundación Azara. Los GIF, en diversas cuentas (12), siendo la Fundación Azara uno de las que más

uso hace, principalmente en Twitter, con expresiones de diferentes animales en situaciones humorísticas.

Aquellos que presentan formatos seriados, generalmente lo hacen asociados a diferentes especies de un ecosistema, a las ecorregiones, a temáticas complejas específicas o a los diferentes parques y áreas de reserva y éstos son Fundación Vida Silvestre, Fundación Azara, Parques Nacionales y Ministerio de Ambiente.

Como se viene mencionando a lo largo del estudio, cada una de las redes sociales tiene características específicas que determinan la presencia de algunos tipos de producción audiovisual sobre otros y además, organiza estos contenidos de manera diferente. En Instagram se pueden publicar videos de cualquier duración, sólo que su lugar de almacenamiento varía. En las pantallas principales de cualquier cuenta se permite ver completo un video de menos de 1 minuto. Cuando la duración total supera ese tiempo, la aplicación permite ver el inicio en la pantalla principal, pero luego, solicita continuar la reproducción en otra sección dentro de Instagram que se conoce como IGTV. En este lugar es donde también se alojan todas aquellas transmisiones en vivo que hayamos realizado.

Instagram también permite grabar y editar *reels*. Estos son videos producidos a partir de material pre-existente o registrado en el momento de hasta 15 segundos, con la posibilidad de utilizar música en línea disponible (Meta, 2020). Otro espacio donde también se pueden encontrar videos son las *historias*, antes mencionadas, al inicio de cualquier perfil, a la vista y con una gran variedad de herramientas gráficas y de registro en diferentes velocidades muy atractivas para crear distintas producciones. Por su parte, Facebook, también tiene las *historias*, en su pantalla principal y permite videos de cualquier duración y transmisiones en vivo, producciones que aloja en su sección de videos. Finalmente, YouTube, al sólo almacenar videos, no tiene secciones específicas, excepto por su nueva prestación que es la creación de piezas *Shorts*, similar a la herramienta de *Reels* de Instagram, que permite producir, cortar, editar y postproducir videos en la misma aplicación para publicar en su red.

### **Técnicas de *Engagement***

Hasta ahora, a lo largo del trabajo hemos descrito aquellos elementos más técnicos del abordaje o estudios de las redes sociales, y cómo se puede aumentar el alcance de nuestras publicaciones cuando navegan en la red. Pero también es posible pensar en

analizar o estudiar la interacción que nuestra publicación tiene con el público o usuarios, y las formas en que se vuelve posible esa interacción.

Existe un anglicismo, muy popular en el área de *marketing*, que se utiliza justamente para referirse a esta relación en redes sociales, que es el *engagement*. Esta palabra podría traducirse como “compromiso”. Compromiso del usuario a interactuar con la publicación, haciendo uso de las herramientas que están a disposición en cada red social, y de este modo ir fortaleciendo los vínculos que se van generando entre seguidores, la comunidad de seguidores y las cuentas creadoras de contenido.

Este concepto tiene detrás la idea de llevar adelante acciones concretas (Pavelle y Wilkinson, 2019), mediante la exigencia de una participación necesaria por parte de los usuarios que se puede ver reflejada a partir de distintos indicadores. Uno de estos, lo constituyen las reacciones a las publicaciones. Las redes permiten indicar cuáles son las emociones y sensaciones, de manera predefinida, que una publicación produce en los usuarios. En YouTube existe el “me gusta” y “no me gusta”, mientras que en Instagram y en Twitter, existe el “me gusta” solamente. Además, en las historias de Instagram, se puede reaccionar rápidamente con emojis de risa, sorpresa, tristeza, aceptación o reconocimiento de mérito, celebración. En Facebook hay mayor variedad con las opciones de “me gusta”, “me encanta”, “me divierte”, “me importa”, “me sorprende”, “me enoja”, “me entristece”, que también están disponibles para las historias.

Todas las redes en sus herramientas disponibles permiten dejar comentarios escritos o haciendo uso de cualquier elemento presente en sus teclados, como emoticones y *emojis*. YouTube permite desactivar la función de dejar comentarios, uso que ha hecho la cuenta de Parques Nacionales.

Otra de las posibilidades de acción concreta con las publicaciones tiene que ver con poder compartir o enviar a otros contactos la publicación. Twitter y Facebook permiten replicar la publicación para que los contactos la vean, mientras que Instagram sólo permite enviar de manera privada (salvo que se use una aplicación informática externa para poder compartir la publicación tal cual la original). Twitter además, habilita compartir la publicación en otras redes, igual que lo hace YouTube, salvo que éste último, para hacerlo ofrece un enlace correspondiente al video de interés.

También podemos ver que las redes estudiadas ponen a disposición la opción de guardar las publicaciones que nos interesan para poder recuperarlas tiempo después. En el caso de YouTube se pueden conservar los videos en listas de reproducción creadas por nosotros según el criterio que queramos, además de poder hacer uso de la opción de “ver

más tarde”. Facebook, Instagram y Twitter permiten guardar las publicaciones con un botón particular, las cuales luego pueden buscarse en los perfiles personales de cada usuario. En todos los casos, suele estar disponible la opción de dejar públicas o no las listas o grupos de publicaciones que nosotros queramos.

Finalmente, podríamos mencionar que en todas las redes estudiadas existen herramientas para crear actividades interactivas con nuestros seguidores, como pueden ser preguntas y respuestas, espacios en blanco para completar con opiniones, encuestas y todas estas acciones pueden invitar a conocer nuestros perfiles y conectar a los usuarios con nuestro contenido para lograr interés. Otra posibilidad para abordar la acción de los usuarios es la de recuperar aquellos mensajes finales en los videos, que reflejan un llamado a la acción y sobre los cuales detallaremos más adelante junto a la descripción de los recursos del audiovisual.

### **Recursos Audiovisuales (Estéticos, Visuales y Sonoros)**

Si pensamos en los recursos audiovisuales, nos referimos a aquellas características del lenguaje audiovisual que fueron elegidas para construir la representación de diferentes conceptos e ideas. Para esta parte del análisis se seleccionaron aquellos materiales audiovisuales compartidos por las organizaciones de interés, pero que específicamente tomaran el tema de los humedales. Es preciso recordar que el marco general de esta investigación tiene como ambiente predilecto al humedal y las acciones de conservación del mismo.

#### ***Alturas, Tamaños, Movimientos y Colores***

A partir del carácter visual, se puede observar que el tamaño de los planos que muestran a los humedales, suelen ser generales. Estos tamaños permiten incorporar al encuadre una gran cantidad de elementos y representar el ambiente de dimensiones amplias, que además, no sólo muestra espejos de agua, sino la vegetación asociada a ella, ampliando necesariamente el ángulo de visión (Figura 8). En algunas ocasiones se utilizan planos más cerrados o cuyo ángulo de visión es más reducido, principalmente para focalizar y destacar detalles puntuales de ciertos elementos presentes en el ambiente, como pueden ser especies animales que habitan allí o actividades humanas que se llevan a cabo y requieren que la imagen contemple el desarrollo de esa acción en particular.

En este mismo sentido, también podemos reconocer diferentes alturas de esos planos. Las alturas hacen referencia al punto de vista desde donde se nos muestra aquello

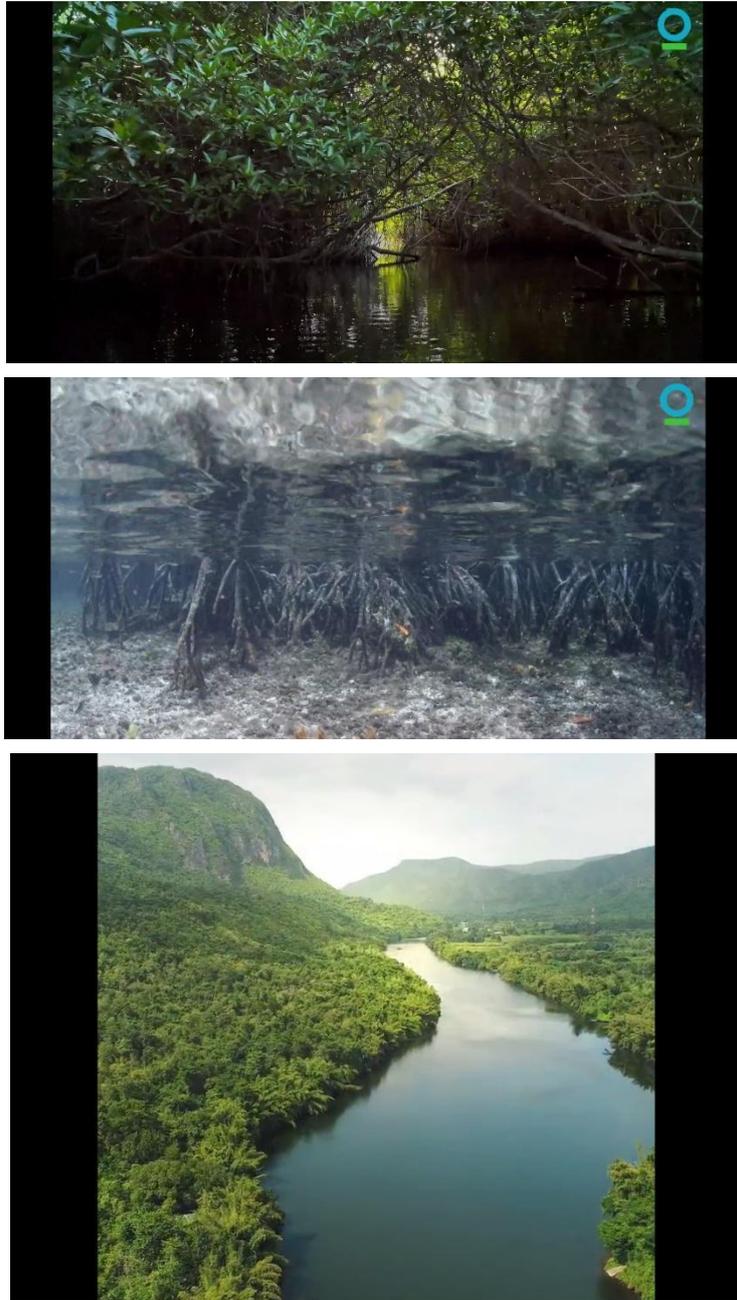
a ser representado. En el caso de las piezas audiovisuales estudiadas, podemos ver que hay muchas imágenes de alturas muy elevadas, registradas con drones o quizás helicópteros; aunque el uso de drones es más popular en el último tiempo. Esto viene en sintonía con el carácter expuesto anteriormente de amplitud de visión de un ambiente natural, si nos alejamos del mismo, podemos ver más de él. Pero también encontramos planos que nos muestran los humedales a la altura de nuestros propios ojos, reforzando esta idea de cercanía. Otros, presentan planos sumergidos dentro de los humedales, con imágenes subacuáticas, que requieren de un equipo especial para estar en contacto con el agua (Figura 8).

Con respecto a los movimientos de la cámara, estos complementan los tamaños y alturas antes comentados. Es por eso que el uso de desplazamientos laterales buscan recorrer el entorno, especialmente en registros muy cercanos, debido a la disposición horizontal natural de los humedales. También encontramos desplazamientos de la cámara que acompañan personajes o desde el punto de vista de los espectadores, buscando la inmersión y el adentrarse en el ambiente como si se estuviera ahí.

Finalmente, al carácter visual se le sumarían las decisiones de correcta iluminación y de representación cromática característica de los humedales, como son el azul del agua; el marrón, del suelo y de algunas especies de flora; y el verde de la vegetación. También podemos mencionar el naranja, asociado al amanecer o atardecer que encuadran la majestuosidad de estos ambientes en representaciones oníricas del espacio; pero además se puede encontrar este color en el fuego, un personaje que forma parte de los ciclos naturales del ambiente, pero en este último tiempo, representado como “enemigo” o amenaza, debido a los incendios intencionales sobre estos espacios.

## Figura 8

*Fotogramas de algunas producciones para reconocer tamaños y alturas de plano*



*Nota.* Fotogramas de diferentes cortometrajes con temática de humedales para reconocer alturas y tamaños de los planos elegidos. Arriba: altura normal con acercamiento hacia dentro del humedal del video de Conservation International. Centro: altura baja, debajo del agua en un manglar en el video de Conservation International. Abajo: plano alto desde dron (probablemente) presente en el video de Fundación Vida Silvestre compartido el día de los humedales.

### ***Sonido Ambiente, Voces Diversas y Musicalización***

El aspecto sonoro podría abordarse desde las voces que representan y describen al humedal, o desde la musicalización y construcción de atmósferas emotivas. Por un lado, puede reconocerse el uso de voces de locutores en un plano fuera de la diégesis, que describen una situación y organizan el relato. También podemos escuchar las voces de algunos entrevistados que en primera persona comentan aspectos relevantes de los humedales y de las actividades realizadas allí. Pero, en la mayoría de los videos analizados, sorpresivamente muy pocas voces no humanas se utilizan para caracterizar a los humedales, a pesar de que se conoce la gran diversidad de especies que estos albergan.

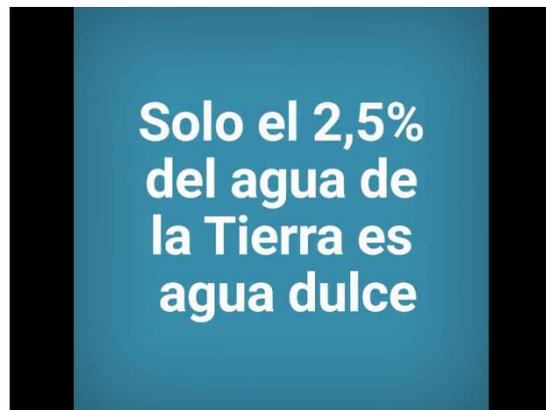
Por el lado de la música, la gran mayoría de los videos presentan melodías que acompañan diferentes sentimientos, desde la angustia por una situación de amenaza, hasta lo esperanzador e inspiracional, que invita a no decepcionarse y a llevar adelante acciones de restauración en los humedales. Del mismo modo, también pueden observarse aquellos videos que mantienen un solo tema de fondo, sin cambios de ritmo, para sostener la comunicación de una noticia o de algún concepto en particular, que suelen usar melodías muy alegres.

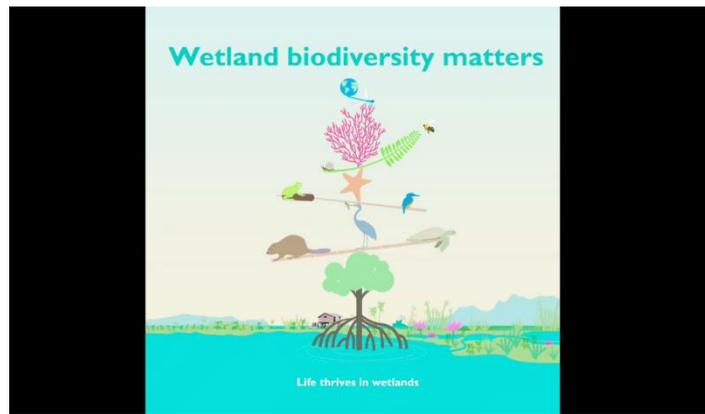
### ***Elementos Gráficos y Animaciones***

La consulta realizada también evidencia el uso de elementos gráficos, como textos que aparecen sobre las imágenes, que recuperan fechas, datos científicos o palabras clave importantes a destacar en la pieza audiovisual. Del mismo modo podemos observar animaciones para ilustrar ciertos procesos naturales, así como también las funciones que los humedales cumplen y sus beneficios para la salud integral. De ambos recursos se pueden ver ejemplos en la Figura 9. Además, el uso de mapas es bastante frecuente para ubicar geográficamente los humedales o marcar recorridos y trayectorias en el espacio.

**Figura 9**

*Fotogramas de algunas producciones que presentan uso de texto sobre la imagen y figuras animadas*





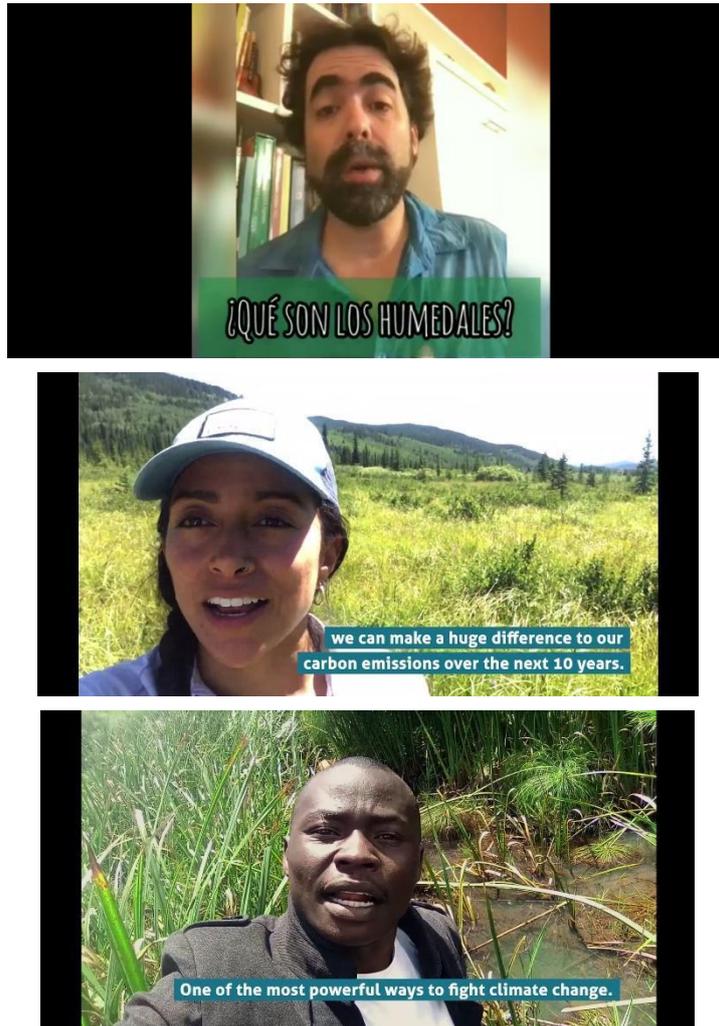
*Nota.* Fotogramas de diferentes cortometrajes con temática de humedales para mostrar ejemplos sobre el uso de texto sobre la imagen y animaciones. Primero, video de Aves Argentinas con el texto sobre la imagen de un humedal. Segundo, video de Ramsar con texto sobre una placa de color sólido que mejora la legibilidad. Tercero, video de Fundación Humedales y WI Latinoamérica y el Caribe donde el texto está sobre una forma gráfica de color sólido que destaca la frase sobre la imagen. Cuarto, video de Ramsar con una imagen animada que representa el equilibrio que se sostiene en los humedales con su biodiversidad. Quinto, video de Ramsar con una animación dibujada.

### ***Uso del Celular como Dispositivo de Registro***

Con respecto a los diferentes dispositivos utilizados, ya mencionamos el uso de drones. También se suman algunas imágenes tomadas desde satélite para ilustrar la cantidad de agua presente en el planeta en comparación con el suelo, por ejemplo. Como se muestra en la Figura 10, se ven imágenes registradas con celular, en primera persona y vertical, muy utilizadas en redes sociales, que recuperan testimonios sobre el día de los humedales.

## Figura 10

Fotogramas de algunas producciones que presentan el uso de la cámara del celular



*Nota.* Fotogramas de diferentes videos para mostrar ejemplos sobre el uso de la grabación propia de los hablantes con el celular. Arriba: video de Fundación Vida Silvestre donde se explica qué son los humedales en primera persona. Abajo: video de Wetlands International donde investigadores cuentan su experiencia en el trabajo de campo sobre humedales.

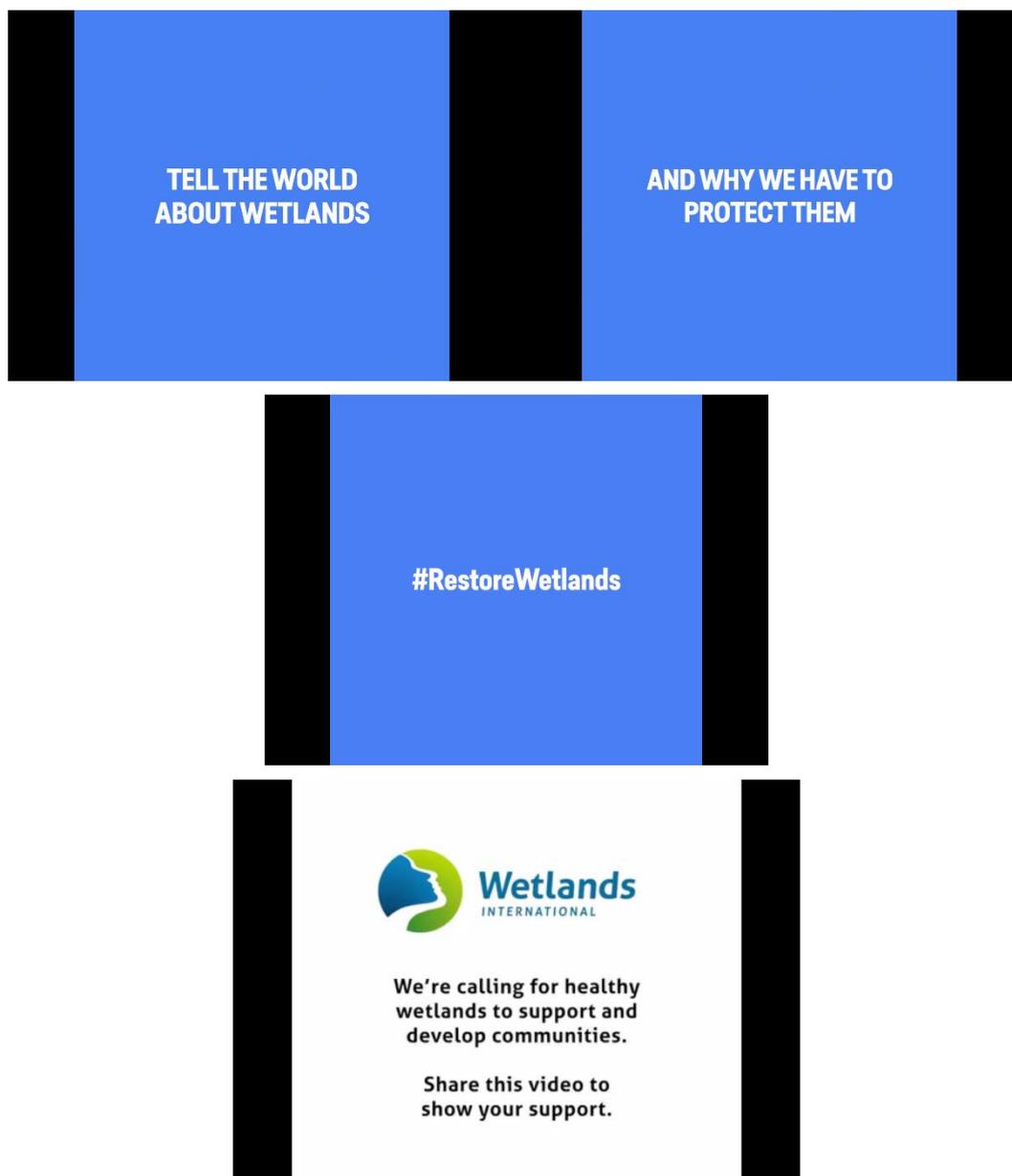
### ***Mensajes Finales de los Videos***

Un aspecto interesante para observar de los videos estudiados son las frases que se muestran hacia el final, como cierre, que suelen redondear la intención de la realización del video y apelar a alguna manera de participación de quién esté mirando. En este sentido, como se ve en la Figura 11, encontramos frases que piden que cuentes al mundo acerca de los humedales y por qué importan; invitan a compartir el video con alguna palabra clave, en este caso, #RestoreWetlands (Restauremos humedales); también

comparten dónde se puede encontrar más información o piden por la ley de humedales, por ejemplo.

### **Figura 11**

*Fotogramas de algunas producciones que presentan frases finales*





## LEARN MORE ABOUT BLUE CARBON

[conservation.org/bluecarbon](https://conservation.org/bluecarbon)

*Nota.* Primero, capturas del video de Ramsar que invitan a hablar sobre humedales y contar por qué importan, junto a un *hashtag*. Luego, fotograma del video de Wetlands International que invita a compartir el video para que muestres tu apoyo a la actividad. Después, video de Aves Argentinas con la frase #LeyDeHumadalesYa para poder seguir en redes. Finalmente, video de Conservation International con una URL para consultar por más información acerca del carbono azul.

En otros casos, el cierre del video se presenta explícitamente como invitación a participar, a sumarse a cierto movimiento, pero sin especificar los medios por los cuales uno podría sumarse (Figura 12). Es importante destacar que no es lo mismo invitar a participar que decir cómo participar, a diferencia de como se mostró antes con ejemplos de acciones concretas.

## Figura 12

*Fotograma de una producción que presenta una frase que invita a participar*



*Nota.* Video de Wetlands International, en su versión en español compartida por Fundación Humedales.

En algunos casos, se observa que la estructura solamente responde y organiza datos para compartir un concepto o en este caso, las funciones de un humedal, es decir, tiene una intención puramente informativa. En otras ocasiones, presenta la situación de amenaza o riesgo en que se encuentra un ambiente, para luego compartir algunas alternativas de manejo o acciones a llevar adelante. Estos ejemplos, alejan el carácter participativo o de acción de parte de los usuarios, por no dejar de manera explícita ninguna consigna de interacción. Según el objetivo que se persigue, F. Hesselink y colaboradores (2007) destacan que es importante recordar, que sólo con mostrar algo o decir algo no significa que se lleve a cabo, es necesario complementar con diferentes herramientas el proceso que lleva a la acción.

### **Conclusiones y observaciones metodológicas**

A modo de cierre, se considera importante recuperar a partir del trabajo presentado, la gran cantidad de información que puede obtenerse de la consulta a las redes sociales de manera pública, tanto datos cuantitativos como cualitativos. Estos datos podrían ser utilizados para reconocer el escenario actual de las posibles interacciones entre las piezas audiovisuales y los usuarios, analizar tendencias de producción, duraciones recurrentes, temáticas destacadas, entre otros aspectos relevantes según los objetivos que cada investigador persiga.

Con respecto al carácter metodológico de la obtención de los datos, es importante destacar que las consultas realizadas sirvieron para reconocer cuáles son las dificultades que se pueden presentar en las diferentes aplicaciones de redes sociales. La principal podría ser, debido al volumen de publicaciones que maneja tanto Twitter como Facebook

e Instagram, que las cargas de publicaciones antiguas para consultar puede demorar muchos minutos y hasta llegar al punto de interrumpirse y caerse, lo cual requeriría volver a iniciar la carga.

Por otra parte, el hecho de que la mayoría de las redes sociales consultadas no se especialicen en videos, como en el caso de YouTube, obliga a que gran cantidad de los datos asociados a este formato, deban ser construidos a partir de la comparación y la consulta artesanal de uno a uno, para luego llevar adelante los cálculos necesarios. Por ejemplo, YouTube pone a disposición el valor total de visualizaciones para un canal, mientras que en las demás plataformas, uno debe contar video a video la cantidad de visualizaciones que obtuvieron para luego hacer la suma total, sin mencionar que puede haber videos con datos faltantes que obligan a que este cálculo sea una estimación.

De todos modos, toda la información presentada en este trabajo fue obtenida de la consulta, con mayor o menor dificultad, atendiendo a las novedades que cada plataforma aportaba como dato para tener en cuenta, desde reacciones varias, formatos audiovisuales diversos, posibilidades de organización de la información, todo a disposición para responder las preguntas que cada uno se haga en este universo de las redes sociales.

Lo expuesto en este trabajo presenta una aproximación para conocer ciertas características recurrentes en la comunicación de temas de conservación y biodiversidad a partir de datos públicos disponibles en las redes sociales. Esta aproximación podría ser un primer paso para abordar el estudio de las redes sociales a la hora de tomar decisiones en la creación y distribución de contenidos en estos temas.

## **Bibliografía**

Adame, A. (25 de abril de 2019). *Cómo utilizar hashtags: una guía rápida y sencilla para cada red social*. Hootsuite. <https://blog.hootsuite.com/es/hashtags-la-guia-completa/>

Ceci, L. (14 de septiembre de 2021). *Hours of video uploaded to YouTube every minute 2007-2020*. Statista

<https://www.statista.com/statistics/259477/hours-of-video-uploaded-to-youtube-every-minute/>

Hesselink, F., Goldstein, W., van Kempen, M. P., Garnett, T. y Dala, J. (2007). *Comunicación, Educación y Conciencia Pública. Una caja de herramientas para personas que coordinan las Estrategias Nacionales de Biodiversidad y los Planes de Acción*. Montreal, IUCN. Recuperado de <https://www.cbd.int/cepa-toolkit/cepa-toolkit-sp.pdf>

Meta. (5 de agosto de 2020). *Introducing Instagram Reels*. Meta. <https://about.fb.com/news/2020/08/introducing-instagram-reels/>

Pavelle, S., y Wilkinson, C. (2020). Into the Digital Wild: Utilizing Twitter, Instagram, YouTube, and Facebook for Effective Science and Environmental Communication. *Frontiers in Communication*. 5:575122. doi: 10.3389/fcomm.2020.575122

Rockcontent. (2 de enero de 2018). *¡Anima tu estrategia con GIFs! (qué son y todo lo que debes saber de ellos)*. Rockcontent. <https://rockcontent.com/es/blog/que-son-los-gifs/>

Russo, A. (26 de agosto de 2020). Cómo funcionan los algoritmos de Facebook, Instagram y Twitter. Rdstation. <https://www.rdstation.com/es/blog/algoritmo-redes-sociales/>

Schnitmann, A. (17 de septiembre de 2021). *¿Cómo cuentan las redes sociales las visitas de los videos?*. Creamos tu video. <http://creamostuvideo.com/visitas-videos-youtube/>

Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA). (2017). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*. Ministerio de Cultura de la Nación. Recuperado de <http://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=2457>

Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA). (2014). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013*. Ministerio de Cultura de la Nación. Recuperado de <http://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=1196>

Statista Research Department. (6 de octubre de 2021). *Media usage in an online minute 2021*. Statista. <https://www.statista.com/statistics/195140/new-user-generated-content-uploaded-by-users-per-minute/>

## **Encuentro de Artes Escénicas en Parque La Movediza- Tandil: lo barrial, lo liminal y una gestión independiente**

Dipaola Facundo  
Gonzalez Alejo  
Hojsgaard Luz  
Rodríguez Victoria

### **Introducción**

En el presente trabajo se reflexionará sobre el Encuentro de Artes Escénicas (EAE), que se realiza en la Sociedad de Fomento del barrio Parque La Movediza de la ciudad de Tandil. Cuenta con seis ediciones anuales desde el 2014 y se lleva adelante durante 3 días consecutivos en el mes de noviembre. Actualmente, dado el contexto de aislamiento social, preventivo y obligatorio a raíz de la pandemia Covid-19 la última edición se desarrolló en 2019. El equipo de gestión del Encuentro decidió posponer la realización del mismo hasta que la situación epidemiológica lo permita, convencidos de la importancia de la relación interpersonal que se genera en el barrio en presencialidad.

Reflexionar sobre el EAE como un “encuentro” implica observar el entramado particular del mismo con el barrio y sus vecinos. Considerando lo barrial como ámbito organizacional en el que se desarrolla, donde se realizan artes escénicas compartidas, nos permite pensarlo como un *lugar*, entendiendo a éste como: “La especificidad de cada lugar es el resultado de la mezcla distinta de todas las relaciones, prácticas, intercambios, etc. que se entrelazan dentro de este nodo y es producto también de lo que se desarrolle como resultado de este entrelazamiento. Es algo que yo he denominado “un sentido global de lugar”, un sentido global de lo local.” (Massey, D, 2004).

Por otra parte, el concepto artes escénicas también indica la diversidad de disciplinas artísticas tal y como se plantea en la contemporaneidad, identificándose desde la estética del arte relacional; pero también considerando la gestión socio-cultural y a quienes promueven este encuentro como agentes culturales.

### **Antecedentes**

A mediados de 2010 se crea la Asociación Civil Docentes de Tandil por la Promoción Cultural y la Solidaridad por iniciativa de un grupo de docentes en relación con una problemática común: las dificultades para concretar el derecho a la vivienda única. Al consolidarse, diseñaron un proyecto que entendían colectivo y permanente. Su

objetivo era que éste no sólo hiciera referencia a la inmediatez del problema habitacional compartido, sino que el mismo se sustentará en determinadas concepciones sociales y ambientales que le dieran identidad. Actualmente, la Asociación cuenta con ciento ochenta miembros y una lista de espera de otros docentes para su incorporación futura<sup>6</sup>.

En sus inicios la Asociación accedió a varios lotes para viviendas en el tradicional Barrio La Movediza, que dista 3 km del centro de la ciudad y que tenía ya una dinámica social propia. Cuenta con instituciones educativas de nivel inicial, primario y secundario. También con un Centro de Integración Comunitaria, dependiente de la Municipalidad de Tandil, el Club La Movediza y una Biblioteca Popular, entre otras.

“ (...) el barrio es un ámbito organizacional y de gestión no sólo en sus instituciones formalizadas (organismos públicos, sociedades de fomento, clubes, organizaciones intermedias ‘voluntarias, ‘etc), sino también en instancias de vida cotidiana que requieren un mínimo grado de organización y método, incluyendo las prácticas y tratamiento del espacio público, la circulación de chismes, los juegos, las fiestas, los circuitos amorosos, los rituales donde se expresan las rivalidades, etc. Todas esas situaciones requieren logística, estrategia, planificación, recursos y modos adecuados de llevarlas a cabo con efectividad y, de acuerdo con la evaluación de los actores, también con cierta calidad.”

(Gravano, A. 2003)

Uno de los tantos requerimientos que demandaba la constitución de una Asociación Civil era la apertura de un Centro Cultural. Así, buscando que el mismo tuviera una acción propia y ofreciera actividades alternativas a las ya existentes en el barrio, proponen diversos proyectos, entre los que se pueden mencionar, -tal se registra en su página web-: por un lado, el Proyecto CAI mater -Asociación Civil y la Jornada de Arte y Música-. Por otro lado, la construcción de un espacio físico para el Centro Cultural. Además, proyectos de capacitación para los miembros de la asociación, abiertos a la comunidad de Tandil con ejes diversos en derechos humanos y ciudadanía, género, cooperativismo, ambiente, urbanismo, reciclado y construcción de viviendas, viviendas ecológicas, alimentación sana, arte y juventud, inclusión social y jóvenes, diversidad

---

<sup>6</sup> Información consultada en <http://www.colectivodocente.com/quienes-somos/> el 4 de junio de 2021

cultural y proyectos comunitarios, etc. También, un proyecto de orquesta juvenil y otro, de cine Debate con la idea de trabajar las problemáticas socio ambientales. De estos nos interesa destacar el Encuentro de Artes Escénicas, proyecto que nos convoca en el presente escrito.

Entre los miembros de la mencionada Asociación Civil se encuentra Álvaro Álvarez, quien da origen al grupo para la gestión del Encuentro de Artes Escénicas convocando así a Facundo Dipaola, Santiago Saracca y más tarde a Darío Ledesma. Ellos no vivían en el barrio, en algunos casos ni siquiera en la ciudad de Tandil pero sus deseos personales, sus trayectorias laborales y su gran capacidad de diálogo permitieron que el Encuentro se geste, se desarrolle y crezca a lo largo de seis ediciones. Apelando así a lo que creen que sería fomentar una mejor calidad de vida planteada como reivindicación social, pues:

“Las condiciones de calidad de vida urbana son el conjunto de situaciones reales de vida social material en la ciudad de quienes la consumen colectivamente, y adquiriendo por ello -en el contexto de la modernidad- un derecho al acceso a la ciudad, a su uso en condiciones de vida ciudadana digna. Se define técnicamente como calidad al resultado del proceso o grado de satisfacción de necesidades -en función de las condiciones reales- y expectativas de los actores en un contexto histórico. Porque el habitar no es independiente de los afectos, los arraigos, las pertenencias e identidades, así como de los símbolos que construye y proyecta cada actor con referencia a la ciudad o al espacio en que le toca vivir y actuar.”

(Gravano, A. 2003)

En este sentido, los organizadores del encuentro en vínculo con la Asociación Civil, actúan sobre el Barrio Parque La Movediza con la propuesta de Artes Escénicas. En esta dinámica *habitan* también los artistas que participan, quizás por única vez. De este modo se plantean los dos grandes ejes de encuentro: el de los/as artistas con los/as artistas en el barrio y el del encuentro con la gente del barrio. Los artistas que participan del encuentro son principalmente locales, aunque se suman también de diversas ciudades: Mar del Plata, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ayacucho, Villa Martelli Bs. As, La Plata, Bahía Blanca, Rio Negro, entre otras.

El carácter que se propone en términos de artes escénicas plantea una mirada multidisciplinar pudiendo encontrar en las programaciones a lo largo de los años espectáculos de danza, teatro, teatro de títeres y objetos, música, etc.

### **Gestión cultural y social**

El trabajo de gestión comienza meses antes de cada edición y se divide en distintos aspectos: la selección y organización de propuestas artísticas a desarrollarse, la organización tiempo-espacio-público, la difusión y promoción del encuentro, la articulación con el barrio y con otras instituciones, el financiamiento, la logística y técnica que requiere cada espectáculo, entre otros requerimientos. A lo largo de las distintas ediciones, la organización ha ido perfeccionándose, teniendo siempre como horizonte la construcción de un evento popular, donde se democratice y se descentralice el acceso a la cultura, a la vez que se construyan redes entre los artistas locales, regionales y nacionales.

*Hay que romper la barrera de lo posible, dice Alvaro Alvarez al respecto. El Encuentro cabalga en una hermosa tensión entre dos objetivos explícitos evidentes que se hacen carne año a año en el programa del encuentro (...). Un encuentro pensado para artistas tiene un lenguaje propio que nos permite estimular determinados debates con determinados ejes transversales y un encuentro para el barrio, con el barrio, desde el barrio, necesita trabajar con otro lenguaje que no necesariamente tiene que ser antagónico. Entonces, el rol nuestro como equipo es pensar cómo acercamos esos lenguajes para que les artistas se sientan convocados a ese debate y para que les vecinos se sientan convocados al encuentro.*

*“Tuvimos que modificar discursos y prácticas.” aporta Darío Ledesma. Discursos como estamos haciendo un festival para llevar la cultura al barrio era algo que salía mucho. En realidad no, el barrio tiene su cultura y nosotros no estamos llevando una cultura superior. (...) Esas tensiones las tuvimos que vivir e ir sobrepasando. (...) Nos es difícil descentralizar la costumbre que tiene parte del público, quienes consumen teatro, quienes van a ver música no se movilizan hasta allá. Pasa mucho que difundimos en espacios de teatreros y después esas*

*personas no están. (...) Quizás no les interesa, no quieren salir de ese circuito céntrico. (...) ¿Es una cuestión de distancia? A mí me parece que no. No es lejos para lo que es Tandil. Es complejo descentralizar al público.*<sup>7</sup>

La organización del encuentro se realiza horizontalmente; quienes llamaremos *agentes culturales*<sup>8</sup> se encargan de la planificación de la programación, la convocatoria, la difusión, el pedido de subsidios, la logística y técnica, entre otras tareas. Sin embargo, reconocen que la gestión también se hace en un entramado, no depende sólo de ellos, sino que se ponderan la devolución del público y el aporte de los artistas y las instituciones con las que trabajan.

Para la selección de propuestas artísticas a presentar, se plantea la necesidad de parte de los organizadores de no decidir unilateralmente qué espectáculo es adecuado para un encuentro de estas características y cuál no lo es. Por el contrario, la selección se arma en una red de artistas tandilenses principalmente abriéndose también a la región y otras provincias en algunas oportunidades; preguntándose qué producciones sería pertinente que se presenten. Se seleccionan obras vistas con anterioridad y se expiden invitaciones y convocatorias a propuestas de equipos de trabajo de la región y del país. Incluso se indaga en producciones que surjan en el mismo barrio, tales como por ejemplo un grupo de adolescentes y pre adolescentes que abordan el estilo del rap, trap, freestyle y que tiene lugar en La Movediza.

Con el correr de las ediciones, el criterio para la programación incorporó distintos bloques temáticos y estéticos que reúnen producciones con similitudes entre sí y las muestran juntas; la elaboración de estos bloques tiene que ver, por un lado, con las similitudes mencionadas y también con la respuesta del público. Se comenzó a debatir en un momento cómo dividir los espectáculos teniendo en cuenta las edades a las que se dirigen y las edades del público, de esta consideración se elaboró un bloque infantil y un bloque de adultos. Otros bloques que han surgido a lo largo de las ediciones fueron:

---

<sup>7</sup>Entrevista a los organizadores del encuentro. Mayo de 2021.

<sup>8</sup>Se considera agente cultural a aquellos actores (individuales, colectivos, institucionales, etc. que concurren en un contexto determinado y en un tiempo o período definido. Los agentes culturales son el resultado del progreso de lo individual a lo colectivo por medio de procesos de organización y estructuración social de acuerdo con los valores, tradición y las normas de su contexto. Los agentes culturales se agrupan para intervenir a partir de sus propias interpretaciones o valoraciones de la realidad para contribuir a la vida cultural de su entorno en un sentido amplio. (Martinell Sempere, A; 2011).

Memoria, Autogestión, propuestas relacionadas con Federico García Lorca, entre otros. Es inevitable el cruce de arte y zonas complejas o problemáticas de la realidad, los bordes y los diálogos que se generan;

“Pretender estudiar el arte escénico que hoy sucede en múltiples escenarios urbanos y artísticos en América Latina, implica interrogarnos sobre las características, los bordes y contaminaciones en las artes contemporáneas así como sus cruces y diálogos con la realidad. Sería estéril intentar encerrar en un laboratorio estas manifestaciones artísticas, aislarlas de sus realidades e intentar aplicarles abstractos procedimientos academicistas. (...) Desde que Turner lo introdujera en el campo de los estudios teóricos, lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno-ya sea ritual o artístico-y su entorno social, aspecto que ha comenzado a ser particularmente atendido por la estética relacional.”

(Dieguez, I., 2007).

Asimismo, se organizan charlas y mesas de debate y la programación está atravesada por almuerzos con los artistas y se cierra con una peña nocturna el último día del Encuentro. La entrada al evento es de modalidad libre y gratuita.

Para su financiamiento, principalmente se articula con el Instituto Nacional del Teatro (INT) a través de la postulación a subsidios, por la línea para producción de eventos que se otorga a la región centro. De esta manera, se asegura el pago a los artistas a la vez que la gratuidad de la entrada. También, se han solicitado subsidios a otras instituciones como el Fondo Nacional de las Artes (FNA) y el Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI).

Han recibido, a su vez, apoyo concreto de la UNICEN para la compra de pasajes necesarios para el traslado de las compañías provenientes de otras localidades. Por otro lado, se envió al Ministerio de Cultura de la Nación una petición de declaración de interés cultural que fue otorgada en el año 2015 y fue declarado en todas las oportunidades de interés cultural por el Municipio de Tandil.

Luego de confirmar los artistas que se presentarán, su orden y/o bloque de participación, se elaboran grillas generales donde se detallan las necesidades logísticas y técnicas de cada propuesta artística (transporte, luces, escenografía, sonido, etcétera) para asegurar la división del recurso humano necesario para cada espectáculo y la división del

dinero conseguido para el financiamiento. A la vez que hacen el trabajo de gestión, Saracca, Dipaola, Alvarez y Ledesma se encargan de transportar equipos, decorar el espacio, disponerlo para la puesta en escena de determinadas propuestas, etc.

*“Nosotros empezamos a trabajar desde muy temprano con el encuentro -dice Facundo Dipaola-. Termina un encuentro, nos damos un tiempo y para agosto empieza una parte muy grossa del trabajo, la convocatoria, después se hace el pedido de subsidio que es un trabajo arduo porque se presenta un historial de todas las compañías, se llama a las compañías que no han mandado los materiales, insistir, me lleva mucho tiempo... me ha pasado la sensación interior de decir: no lo quiero hacer más. Cuando estamos en el momento del encuentro y veo todo lo que sucede alrededor de eso, la gente disfrutando de ese momento como si fuera una gran peña popular, tomando mate afuera, disfrutando de las obras, los nenes que intentan acomodarse y poder ver todo con esas ansias de querer ver todo, que nos ayuden a colgar los banderines, todo eso me vuelve a dar esa sensación de. Claro, lo hago por esto<sup>9</sup>*

La misma diversidad que se encuentra en la organización y realización del evento se propone en su difusión; a lo largo de las seis ediciones se han convocado a diferentes artistas de Tandil y la zona para la realización del diseño de la imagen de referencia que tendrán los flyers y programas de difusión. En los primeros años, se realizaba una *gran caravana* con murgas de la ciudad por las calles de La Movediza, para convocar a los vecinos a que se acerquen. Sin embargo, los organizadores plantean que no sólo les interesa convocar al barrio como espectador, sino que también difunden en otros barrios, organizaciones sociales y culturales, la Universidad, las redes sociales, etcétera.

*La pretensión siempre fue tener la mayor cantidad de articulaciones horizontales posibles con quienes consideramos que caminamos juntos en este camino de pensar una sociedad más linda, dice Alvarez. Incluso, se han confeccionado mapas que indican cómo llegar en colectivo para personas que no residen en La Movediza. En las últimas*

---

<sup>9</sup>Entrevista a los organizadores del encuentro. Mayo de 2021.

*ediciones, se comenzaron a hacer piezas gráficas para cada espectáculo en particular -además de la gráfica general- y se realizaron spots radiales.<sup>10</sup>*

### **El EAE como un “estado de encuentro”**

Diversas miradas filosóficas y posicionamientos de los organizadores confluyeron para que se gestara este encuentro, las circunstancias, las afinidades y el espíritu de generar un espacio de intercambio artístico y social.

Facundo Dipaola recuerda el origen de cómo comenzaba a materializarse lo que parecía estar latente hace tiempo en el recorrido de cada uno:

*Álvaro nos congregó en La Vía<sup>11</sup> (...) Me había invitado Álvaro a La vía con un espectáculo, habíamos charlado lo mismo yo le decía que me encantaría armar algún festival en Tandil, quedó ahí también, esto fue en 2011. Después nos volvimos a encontrar los 3 (...) que veníamos cada uno trabajando en algún campo de trabajo cultural que en algún lugar confluyó y se unió para que esto surja (...) cuando empezamos a armar todo esto él estaba en la Asociación Docente de Tandil con la intención, que aún sigue, de crear el Centro Cultural Tierra y Cultura. Decidimos hacer un viaje juntos y en ese viaje al sur (...) lo decidimos y ahí se empezó a llevar a la práctica; más adelante se sumaría Palito (Darío Ledesma) (...) ahí se fue armando el rompecabezas para que surja.*

Por su parte Álvaro Álvarez sostiene que:

*(...) nace también de una vocación política y un convencimiento de la necesidad generar espacios para la reproducción de la cultura popular en Tandil y para el acceso de vastos sectores a una oferta artística que de otra manera se les es vedada, a mi me parece que esa fue la motivación de fondo cuando lo dialogamos: la convicción de que el crecimiento de la oferta artística y cultural de la ciudad no implica el*

---

<sup>10</sup> Entrevista a los organizadores del encuentro. Mayo de 2021.

<sup>11</sup> Centro Social y Cultural La vía. Tandil.

*acceso y la necesidad de generar de alguna manera instancias colectivas que permitan entre otras cosas acercar a los/as/es artistas a un público que de otra manera no sería público. Entonces creo que en profundo lo más de fondo del diálogo además de todas estas múltiples motivaciones personales, circunstanciales, relacionales, emocionales, afectivas que menciona Santi y en las que acuerdo; también está eso que me parece que es una fuerte identidad que marca el encuentro y por el cual insistimos en seguir haciéndolo en la Sociedad de Fomento del Barrio Parque La Movediza.*

Este tipo de eventos, de rituales comunitarios en los cuales se transparenta la responsabilidad ciudadana del artista, incitan a una reflexión más allá de las taxonomías estéticas. Interesa reflexionar en torno a las dimensiones conviviales, performativas, efímeras, accionistas, participativas, políticas y éticas de estas prácticas. (Dubatti, J. 2018) Podría decirse que el Encuentro de Artes Escénicas es de carácter liminal atendiendo a sus espacios de presentación en tanto físicos como lo es el playón delante del salón de la Sociedad de Fomento, como este último en sí mismo cuando se viste de escena, a las diversas concepciones teatrales que dialogan y se funden en la convocatoria y selección de las prácticas artísticas que tendrán lugar en cada edición y las miradas filosóficas, éticas y políticas de quienes organizan, así como también de quienes participan.

De este modo Ileana Dieguez (2007) ante la condición liminal sostendrá:

“Me interesa estudiar la condición liminal que habita en una parte de estas teatralidades actuales, en las cuales se cruzan no sólo otras formas artísticas, sino también diferentes arquitectónicas escénicas, concepciones teatrales, miradas filosóficas, posicionamientos éticos y políticos, universos vitales, circunstancias sociales.”

(Dieguez, I, 2007)

El entramado de relaciones es tan complejo como sostiene Ileana Dieguez: Cualquier intento por documentar o estudiar las contaminaciones en el arte desvinculadas de la relación con su entorno estaría reduciendo su complejidad y anulando una parte del espeso tejido arte/sociedad o arte/ realidad. (Dieguez, I 2007). Los organizadores son

cuatro personas que provienen de recorridos diversos, con intenciones que se reúnen en un determinado momento y en un barrio en el cual ninguno reside pero desean habitar con este encuentro; en vinculación con una Asociación de Docentes del que sólo uno es parte de ella y con la disposición a trabajar con elencos de diversas disciplinas artísticas.

Todo este entramado, que a raíz de la pandemia Covid-19 decidieron posponer hasta que la situación sanitaria lo vuelva a permitir, es por su carácter convivial, al que no pretenden renunciar ni aunque existan nuevas alternativas virtuales. Les interesa seguir generando y promoviendo el encuentro como una práctica convivial.

“Las prácticas conviviales presentan una serie de rasgos, mismos que resumimos a partir de los planteamientos de Dubatti: reunión de una o varias personas en un determinado espacio, encuentro de presencias en un tiempo dado para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan roles, compañía, diálogo, salida de sí al encuentro con el otro, afectar y dejarse afectar, suspensión del solipsismo y del aislamiento, proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, conexiones sensoriales, convivialidad efímera e irrepetible.”

(Dieguez, I. 2007)

### **Los organizadores como “entes liminales” de diversas trayectorias y oídos bien abiertos**

Quienes son estas personas que gestan y promueven este encuentro con cada edición, quienes desafían lo cotidiano de un ámbito barrial en el cual no sólo no residen sino que han insistido en habitar durante seis ediciones consecutivas, facilitando el acceso a una práctica convivial, a un estado de encuentro, a un diálogo a través de las artes escénicas y un deseo colectivo de compartir ese ritual.

Álvaro Álvarez además de su formación académica como Doctor en Geografía, Magister en Ciencias Sociales y Licenciado en Relaciones Internacionales es docente e investigador que trabaja en temas vinculados a los movimientos sociales, a las disputas territoriales y a la identidad cultural. Es educador popular, miembro del Equipo de Educación Popular Pañuelos en Rebeldía, desarrolla en la actualidad talleres con movimientos sociales, colectivos y organizaciones vinculadas a la educación, el arte y la cultura en diferentes ciudades del país.

Facundo Dipaola además de tener su formación académica en Diplomatura en Títeres y la Licenciatura en Artes a punto de finalizar por la Universidad Nacional de San Martín, participó de los ciclos de educación popular como Álvaro y tiene un recorrido en gestión y producción en teatro. Es docente de educación no formal en diversos talleres de la Coordinación de Educación del Municipio de Tandil, de Educación Superior Terciaria en la ciudad de Olavarría y forma parte del equipo pedagógico del Proyecto Pampares que se desarrolla en la ciudad de Tandil<sup>12</sup>.

Santiago Saracca se formó académicamente en la EMAD en la carrera de Actuación y Profesorado de Teatro, gestor y productor del Festival de la Víspera en la Ciudad de Buenos Aires formó parte del elenco estable del Teatro El Baldío durante varios años. Fue director artístico de diversos colectivos y referentes teatrales como el colectivo Tacantao, la Casa Talcahuano, El Agite Teatral. Actualmente forma parte de La Ménsula Productora y La Ménsula Estudio. Es docente en el nivel secundario y cursa un posgrado en Teatro de Objetos en la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

Darío Ledesma posee formación académica del Instituto del Profesorado de Arte de Tandil (IPAT). Formó parte de la dirección del Colectivo La Nubecita, una revista de distribución gratuita que difundía a artistas plásticos, fotógrafos/as y escritores/as de Tandil y la región. En esa revista realizaba el diseño gráfico, además de escribir algunas notas o cuentos. También formó parte de la organización de actividades culturales en el IPAT como muestras de artes, intervenciones de las aulas, ciclos de cortometrajes, entre otros. Formó parte de la organización de festivales culturales en plazas públicas de Tandil y de las ediciones del fin de semana de dibujo.

La relación que tienen con su formación, con su trayectoria así como entre sí mismos hizo posible la gestión independiente de este encuentro de artes escénicas, atendiendo a la estética relacional tan mencionada a lo largo del presente escrito;

“es el arte que toma como horizonte la esfera de las relaciones humanas y su contexto social-más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- inserto en el auge de la cultura urbana y el desarrollo de los proyectos ciudadanos; un arte que afirma su estatuto relacional en grados diversos entre

---

<sup>12</sup> Desde hace 14 años que la Sala Abierta de Lectura cuenta con el Proyecto itinerante Pampares el cual trabaja en distintas zonas de la ciudad como Movediza, Maggiori, San Juan, Arco Iris y actualmente lo hace en el Barrio 25 de Mayo ofreciendo talleres gratuitos para niños/as y jóvenes.

distintas modalidades artísticas como factor de socialización y fundador de diálogo.”

(Bourriaud, N,1998)

Este encuentro de artes escénicas que afirma su estatuto relacional es gestado por estos organizadores que podría decirse en términos de Dieguez (2007) que son *entes liminales* entendiendo por tales: al estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública; así como también pudiera señalar la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas capaces de retar a las posiciones jerarquizadas (Dieguez, I. 2007)

Entonces se podrá decir que las diversas relaciones laborales individuales de los integrantes de la organización, los vínculos entre sí, los espacios de diálogo generados, estos ciudadanos/artistas y gestores de prácticas artísticas promueven un arte como “estado de encuentro” tal como el nombre lo evidencia y que no inocentemente decide denominarse de esa manera y no de otra.

Estado de encuentro que —como afirma Bourriaud— subraya la dimensión convivial y socializante —el arte como sitio de producción de una sociabilidad específica—, no necesariamente a nivel de colectividades masivas, sino también de microcomunidades y microencuentros que dan testimonio de las efímeras relaciones con el otro (Dieguez, I. 2007)

Pensar la gestión del encuentro de artes escénicas nos lleva a hacer foco en la diversidad que posee el grupo gestor. Esa diversidad fundante, que como decíamos anteriormente podríamos nombrar como *entes liminales* y, que ubica a uno en el terreno del trabajo docente y de investigación en torno a la geografía y la investigación sobre el extractivismo además del trabajo militante en la educación popular; otro, cercano al mundo de las letras, las artes plásticas y el diseño gráfico, otro, recibido en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático y por último, el cuarto con formación en teatro de títeres y objetos. De esta diversidad de actores y gestores culturales nace el encuentro de artes escénicas. Justamente pensado como encuentro que pueda generar otras maneras de comunicarse con el territorio en el que se inscriben.

Santiago Saracca lo sintetiza de esta manera:

*“...esos trayectos previos de cada uno permitieron que se vehiculicen hacia una acción en concreta que tiene un recorrido, estos recorridos desde la teatralidad del grupo, de los otros festivales, de la asociación de docentes, pensar los territorios, pensar las acciones en esos territorios, posibilitaron que esos deseos personales, porque nos escuchó y son deseos personales que muchos artistas tenemos la idea de organizar un festival, siempre es atractivo, es interesante pero que de algún modo entre estas trayectorias previas, junto a esos deseos más aquellos que se generó como instancia superadora de síntesis en esos meses de 2014 le permitió dar un sentido más específico más allá de aquello que puede ser atractivos como encuentro o festival incluso la posibilidad de pensar este carácter si es encuentro o festival que fue algo que también dirimimos como concepto”*

En esta diversidad encontramos una forma particular de gestión enmarcada en una construcción que implique un diálogo con el territorio, un continuo ida y vuelta que permita hacer una lectura de lo que sucede con el trabajo concreto en el campo y de esa manera poder realizar una nueva mirada que permita acercarse más a la comunidad. En este sentido hay un interés por construir nuevos caminos, nuevas maneras de pensar el proceso de gestión de un proyecto de estas características:

*“Intervenir proponiendo medios para la articulación de conversaciones entre grupos grandes de personas en donde se articule la producción de imágenes o de discursos, y típicamente de imágenes y de discursos, con la intervención y la modificación de estados de cosas locales: la ocupación de un lugar, la realización de un intercambio, la realización de un acto real (...) como la ocupación de un edificio, la realización de un intercambio, la organización de una manifestación. (...) Y, entonces, actos de conversaciones grandes y grupos heterogéneos: que sean más que grupos de amigos, quiero decir, o grupos fundados en una identidad preexistente. Es decir, que sean lugares donde se produzcan conversaciones que puedan ser al mismo tiempo sitios de formación de identidades nuevas y no simplemente reproducción de identidades preexistentes.”*

(Ladagga, R. 2006)

Si bien se hace referencia a colectivos de artistas que construyen un proyecto común, podemos aplicar esto también para pensar el grupo gestor del Encuentro de Artes. Esta confluencia de personas de diversas trayectorias intenta, desde su manera de apropiarse de las herramientas de gestión, construir en la conjunción con el público nuevas formas de diálogo que retroalimentan esa gestión y que no reproduzcan las identidades ya establecidas, sino que a partir de esa comunicación puedan generarse nuevas identidades.

Podría de esta manera empezar a pensarse que se produce una nueva forma de vivir la gestión dada por el diálogo con el propio territorio. El proyecto no es pensado como un producto que se acerca todos los años a un mismo espacio y desarrolla sus actividades, sino como un evento dinámico, que busca pensarse en torno a las pautas mismas que depara el territorio y el diálogo de los distintos actores involucrados que piensan desde distintas y diversas miradas esas manifestaciones que aparecen dadas por el propio acercamiento a la comunidad.

Es un encuentro de artistas y un encuentro para el barrio, es una tensión bien interesante de explorar porque un encuentro pensado para artistas tiene un lenguaje propio que nos permite determinadas problematizaciones, que nos permite estimular determinados debates con determinados ejes transversales y un encuentro para el barrio, con el barrio, desde el barrio, necesita trabajar con otro lenguaje que no necesariamente tiene que ser antagónico, entonces el rol nuestro como equipo es pensar cómo acercamos esos lenguajes para que no sean antagónicos para que las/os/es artistas se sientan convocados a ese debate y para que lxs vecinos se sientan convocados a acercarse al encuentro, esa tensión constante y permanente me parece que es muy interesante porque nos anima y nos empuja a discutir y a re discutir año a año, esa programación en función de estos dos grandes objetivos, tender puentes entre los artistas, que existan ejes de debate y discusión que enriquezcan el lenguaje, la propuesta, el arte popular de alguna manera y tender puentes con las barriadas para que este encuentro sea lo más atractivo posible y congregue la mayor cantidad de vecinxs.<sup>13</sup>

Así se puede observar el trabajo de gestión y programación pensado en relación al desafío que aparece a la hora de trabajar sobre esas tensiones. Lograr un encuentro que posibilite un puente de discusión y debate entre artistas y a su vez un lugar en el que sea atractivo para el propio barrio, ese debate al interior de un grupo gestor que tiene una

---

<sup>13</sup> Entrevista a los organizadores del encuentro. Mayo de 2021.

diversidad de enfoques individuales que llevan a trabajar sobre esas tensiones entre el propio grupo de trabajo a la hora de llevar adelante el encuentro.

La misma diversidad que se expresa en los objetivos de esta propuesta, de sus integrantes y su oferta artística se aprecia en los equipos de trabajo que se conforman para difundir el evento con la intención de atraer público hacia él. Si bien la intención es la de democratizar la cultura, la de llevar propuestas a un territorio que no suele recibirlas e indagar en aquellas prácticas artísticas propias del barrio, es cierto que el público es de lo más diverso.

Darío Ledesma sostiene que en las primeras ediciones advirtieron que gran parte de los asistentes al evento eran en su mayoría externos al barrio. Si bien el encuentro nunca fue pensado exclusivamente para esos espectadores, de hecho se difundió en espacios céntricos y se confeccionaron mapas para que quienes vivieran fuera del barrio supieran cómo llegar, sí les llamó la atención en los primeros años. Con el correr de las ediciones, los espectadores se diversificaron cada vez más.

Uno de los públicos en los que más se ha pensado desde la organización y que más ha interactuado a la hora de pensar cada edición del encuentro ha sido el público infantil. Al respecto, sostienen:

Santiago Saracca:

*Un día, creo que era ya el cuarto encuentro (...), colgado de un galpón grande estaban los banners de todas las ediciones, y uno de los nenes se acercó y dijo ‘yo estuve en éste, en éste, y en éste’, él recordaba, y era chiquito, tenía nueve o diez años, pero claramente estuvo desde sus cuatro o cinco años en un evento que se hace una vez al año, recordaba esas imágenes (...).<sup>14</sup>*

Facundo Dipaola:

*“Siempre pongo el mismo ejemplo; había un niño que vino el primer día (yo ese primer año hice a su vez funciones con dos obras, una que se llama Patas a la Obra y otra de títeres para adultos que se llamaba Mudanza). Con Patas a la Obra se acercó un nene que, después de terminar la función, nos dijo “yo nunca había visto esto”, y me parece*

---

<sup>14</sup> Entrevista a los organizadores del encuentro. Mayo de 2021.

*que eso resume un poco la motivación. Ese nene vino todos los años, siguió viniendo, lo vimos crecer, pasó de tener 8 o 9 años a ser adolescente, iba a ver todas las obras que podía. Mi mayor motivación es esa, es la sensación que me produce ver que, tal vez, se pueda realizar, a partir de un evento como este, alguna pequeña transformación, despertar algo en un montón de pibes y pibas. Creo que es esa la mayor motivación.”<sup>15</sup>*

### **Hacia un cierre de reflexiones**

El Encuentro de Artes Escénicas es un evento cultural que se desarrolló durante seis ediciones desde 2014, actualmente suspendido por la pandemia COVID-19. Este proyecto, ideado y gestado por Facundo Dipaola, Santiago Saracca, Darío Ledesma y Álvaro Álvarez en articulación con la Asociación Civil Docentes de Tandil y su Centro Cultural Tierra y Cultura, plantea dos líneas concretas como objetivo para su realización: la creación de redes relacionales entre artistas locales entre sí y la vinculación de estos artistas con el Barrio Maggiori (Parque-La Movediza). Es un encuentro de carácter gratuito, abierto a la comunidad, con una perspectiva diversa, plural y comunitaria.

Este ideal del evento se refleja en coherencia con los discursos de sus gestores, así como también en su organización, planificación, difusión y financiamiento. Fue fundamental la articulación con diversas instituciones, compañías teatrales, organizaciones sociales y culturales, para su realización. Esta coherencia se refleja en los distintos aspectos a tener en cuenta al organizar el Encuentro, al planificarlo, gestionarlo, al llevarlo a cabo y transformarlo. Las ediciones, la devolución del público y el trabajo de los artistas fueron abriendo nuevos interrogantes y proporcionando respuestas siempre provisorias.

Se celebran los desafíos, las tensiones, los diálogos superados en cada una de las ediciones que han atravesado desde la primera hasta las que se espera vengan, ha sido gratificante conocer el espíritu del Encuentro de Artes Escénicas, su detrás de escena y su detrás de la gestión. Destacar que en su reconocer, enfrentar y superar sus tensiones es que se gesta el verdadero diálogo y el verdadero estado de encuentro.

Este conjunto de personas de diversas trayectorias, estos *entes liminales* en su contemporaneidad, gestionando este estado identificado con la estética relacional, las

---

<sup>15</sup> Entrevista a los organizadores del encuentro. Mayo de 2021.

liminalidades entre el fenómeno social y artístico con el entorno. Su diálogo permanente hacia el interior del encuentro tanto en conjunto con los participantes de cada edición lo ubica en un dinamismo social y cultural que lo transforma para potenciarlo, lo desafía contra el estancamiento permaneciendo permeable con cada edición, generando así una construcción tan independiente como colectiva.

### GALERÍA DE IMÁGENES

<https://view.genial.ly/60dfa2d8bd8bce0d65896803/video-presentation-encuentro-artes-es-cenic-as-tandil>



### **Bibliografía**

Bourriaud, N. (1998). *Estética Relacional*. Ed. Adriana Hidalgo. Bs As.

Dieguez, I. (2007) Escenarios Liminales. Editorial Atuel. Bs. As.

Gravano, A. (2003). *Antropología de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Editorial Espacio.

Martinell Sempere, A. (2011). “La función de los agentes culturales. Nuevos escenarios para la reflexión” en *Periférica Internacional. Revista Para El Análisis De La Cultura Y El Territorio..* Recuperado:

<https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/953>

Massey, D. (2004). *Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización* en Treballs de la Societat Catalana de Geografia Nro 57

Ladagga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Ed. Adriana Hidalgo. Bs.As.

## **Entrevistas**

Entrevista de los autores a Facundo Dipaola, Darío Ledesma, Álvaro Álvarez y Santiago Saracca. Mayo de 2021.

## **Avances epistemológicos en la investigación sobre Teatro posdramático y artes performativas en Argentina.**

Miguel Angel Santagada.

Cecilia Gramajo

Cintia Vázquez

Anabel Paoletta

El presente artículo da cuenta del recorrido desarrollado en materia de investigación tomando en cuenta las metas propuestas en el proyecto *Teatro posdramático y artes performativas en Argentina*. Las reflexiones que se comparten a continuación demuestran el grado de avance obtenido. En primera instancia se ha seleccionado y documentado el material pertinente para el proyecto, atendiendo a ser una producción artística premiada en festivales nacionales que proceden de distintas zonas del País. En segunda instancia se inició el trabajo sobre líneas conceptuales correspondientes al teatro posdramático, ciberteatro y performance art, que permiten distinguir algunos índices de interconexión entre ellas. A continuación, compartimos algunas reflexiones de casos específicos.

### ***Todo lo que está a mi lado* de Fernando Rubio**

En este artículo se estudian los elementos del teatro posdramático en la obra *Todo lo que está a mi lado* estrenada en Argentina como una pieza de teatro performático participante del Festival Estival de San Martín de los Andes, en enero de 2017.

La performance transcurre en distintas camas de dos plazas ubicadas en locaciones del Parque Nacional Lanin. En cada sommier yacen acostados una actriz y un espectador para compartir una escena durante doce minutos.

El director Rubio, propone la situación en la que cada actriz se encuentra recostada en una cama y es el espectador que debe llegar hasta allí, para yacer junto a ella (RT en Español, 2018) idea que nace de un recuerdo de la infancia. Cabe mencionar que la historia es una sola para todas las actrices y se cuenta en segunda persona, de modo tal que involucra directamente a los espectadores que comparten la cama con cada actriz. Al respecto el director afirma: “La obra habla de todas las posibilidades que tenemos de vincularnos con lo desconocido, establecer un contacto muy profundo con alguien que quizás nunca más vuelvas a ver” (Onassis Foundation, 2015: min. 4:55)

La presentación de la obra tiene un formato que puede leerse como performance, también se define como intervención urbana y, al mismo tiempo, es desarrollada por actrices que presentan un texto ante un solo espectador.

La experiencia de *Todo lo que está a mi lado* propone un teatro en el que la percepción se encuentra dominada por la “cercanía del organismo vivo” tal como lo ha llamado Grotowski (1970), donde la proximidad entre el actor y el espectador es tan estrecha que toma supremacía la percepción fisiológica por sobre la significación más o menos convencional de la escena.

La performance se transforma en un ritual de 12 minutos que requiere la participación y el compromiso emocional del espectador.

El medio en el que se desarrolla abandona la propuesta dramática de simbolizar un mundo entendido como totalidad, para mostrar un fragmento de la realidad. En este sentido, se considera una propuesta que expande el teatro a lugares no habituales.

Se ha ubicado a *Todo lo que está a mi lado* dentro de la categoría de teatro posdramático y específicamente dentro del *Site specific theatre*, lo cual significa que el sitio se muestra desde una nueva perspectiva. El lugar natural se hace visible y con él, la comunidad que lo habita. Parafraseando a Hans Thies Lehmann (2013), lo que ofrece *todo lo que está a mi lado* es una situación comunitaria donde se experimenta el teatro como tiempo compartido, como experiencia conjunta. Es la necesidad de intensificar el momento en el cual sucede ese encuentro en el espacio público, percibirse allí y también percibir al otro para reconocerse en él.

Si bien es cierto que para la realización de la obra se monta un gran dispositivo de intervención, se sostiene que la propuesta es puro acontecimiento porque se circunscribe a ese encuentro de la actriz que acciona ante un espectador, remitiendo a la esencia del teatro. Es un acontecimiento que puede ser materializado en diversos lugares del mundo, en diferentes culturas, con distintos artistas y un público renovado. Es decir que la mayoría de los componentes puede variar, salvo el encuentro entre la acción de la actriz y la expectación, la prueba de esta afirmación es respaldada por el recorrido por distintos países donde se presentó *Todo lo que está a mi lado*, por ser traducida a más de diez idiomas y dónde participaron más de trescientas actrices en treinta elencos. Durante la pandemia, en 2020, Rubio presentó la propuesta a través de una plataforma digital pensada para conectar distintos dispositivos a internet y vivenciar la obra en tiempo real. La adaptación que sufre la performance para ser presentada a través de la red refuerza

también la singularidad del acontecimiento que se da durante una fracción de tiempo y en un espacio virtual.

### ***Otra vez Rosaura* Dir. Valeria Folini**

También fue objeto de nuestra investigación esta obra, el sábado 5 de septiembre del 2020 a las 20 hs. por la plataforma Zoom, permaneciendo disponible en cartelera virtual todos los sábados del mes de septiembre.

*Otra vez Rosaura* propone durante los 50 minutos que duró la experiencia teatral de tensión constante. Desde el inicio, lxs espectadorxs/internautas pueden visionar a todes lxs participantes del juicio: acusadx- testigxs-jueza-abogadx, en las distintas ventanas de la plataforma virtual. Se observa a cada personaje en el del domicilio real de lxs actores, y no el espacio escénico habitual o un escenario virtual creado con un software de imagen.

En lo que se refiere a la estructura general de la obra y los personajes, la propuesta respeta la configuración diseñada en la novela *Rosaura a las diez* de Denevi, con un giro inesperado al final de la historia destinado a sorprender a la teleaudiencia. Aunque en la versión realizada por lxs artistas de Teatro del Bardo y La Zancada Teatro, existen variaciones que podrían imputarse a cuestiones propias de la experimentación con el medio digital.

*Otra vez Rosaura* presenta un juicio por femicidio donde de forma consecutiva se presentan los testimonios de los testigos y del acusado, entremezclados con la relación íntima entre la jueza y el fiscal, y la mala comunicación con el abogado defensor, que es de origen japonés y no habla el idioma español. En este punto aprovechan la temática da lugar una crítica al sistema de internet que permite el acceso a todo tipo de información, entre ella la información falsa y la mala calidad de información que en este caso se ejemplifica con la traducción errónea que producen los traductores digitales.

Una vez expuestos los testimonios de los testigos, del acusado y habiendo expuesto la defensa y el querellante, la jueza propone dos opciones para realizar una votación virtual a través del chat de la plataforma. La incorporación de la audiencia como jurado estaba anunciada en los flyers destinados a la difusión de la obra (ver figura 1) Acto seguido se cuentan los votos para las dos opciones y, finalmente se dicta la sentencia (que varía en cada presentación dependiendo del veredicto de la ciber- audiencia) A modo de cierre, igual que en la parte final de la novela “Rosaura a las Diez”, que incluye la carta desaparecida de Rosaura, se presenta una escena final donde puede verse la imagen de

“Rosaura” o Marta Correga viviendo en el Palacio Marinera junto a su amiga Iris, víctimas de abuso físico, sexual y moral.



Figura 1. Anuncio del espectáculo sincrónico digital *Otra vez Rosaura*. Extraído de <https://teatrodelbardo.wixsite.com/teatrodelbardo/otravezrosaura>

Esta última escena devela la historia de María Correa, que luego de cumplir una condena de cinco años de cárcel, sola, acude a su amiga Iris. Esta la incorpora a una red de trabajo esclavo donde cambian su identidad a Marta Correga. Logra escapar y se instala en una pensión en la que, finalmente, los abusadores la encuentran y ponen fin a su vida.

Mediante las sutilezas descritas, sumadas a la exacerbación de los personajes y el ritmo vertiginoso propio del tono humorístico de la puesta, los colectivos teatrales cuelan una crítica al sistema judicial y a la carente participación social en temas de violencia de género, trata de personas y vulnerabilidad de los derechos de la mujer.

En esta experiencia de teatro que se realiza íntegramente por streaming, lxs artistas utilizan la plataforma zoom para visibilizar el juicio por femicidio. La obra, desde su génesis fue ideada para ser representada y visionada en vivo, pero a través de una pantalla.

Podríamos decir que hay actuación en vivo durante la expectación de la audiencia conectada a la web, por lo que se *conserva* la esencia teatral en tanto arte efímero, eventual, que sucede en el transcurrir de la acción poética y su expectación, dos componentes de la esencia teatral definidos por Féral se verifican en esta propuesta.

En uno de los flyers generados para publicitar la obra, se destaca la leyenda *Esto no es teatro filmado* reforzando la noción de simultaneidad y acontecimiento efímero, que existe en el transcurrir. Por lo cual se invita a compartir ese proceso, a vivenciar la experiencia que acontece, no en un espacio geográfico, sino en un espacio virtual donde actores y espectadores están telecomunicadxs a través de la conexión en red.

En concordancia con la leyenda esto no es teatro filmado, y atendiendo a la oferta de los colectivos teatrales comprometidos en Otra vez Rosaura, esta práctica teatral supone un “acontecimiento teatral, que se constituye en tres sub acontecimientos: el convivio, la poiesis, la expectación” (Dubatti, J. 2014) De esta forma el teatro sucede cuando hay encuentro de cuerpos presentes, por lo que *la experiencia es activada y compartida en tiempo real por una audiencia que está presente virtualmente y, a veces también físicamente* (Jamieson, H. 2008)

*Otra vez Rosaura* es una *obra abierta* (Eco, U. 1962) que sólo existe en la interactividad, persigue efectos estéticos, políticos y sociales más allá de las palabras virtuales o la escena artística, y tiene una fuerte influencia en el desarrollo de nuevas formas de producción escénica que utilizan la comunicación remota.

### **Antígona la necia. Puesta en escena para una actriz. Dir. Walter Arosteguy**

Finalmente, nuestros análisis tomaron la versión 2020 de *Antígona la necia*. Inicialmente estrenada en 1998 en la ciudad de Orán, Salta. Este espectáculo ha sido presentado en más de 600 oportunidades. En términos generales la obra toma la versión sofocleana de Antígona (Koss, 2019) y realiza una adaptación situada a partir de la utilización de recursos posdramáticos. El rasgo más significativo es el formato de unipersonal y la composición de cinco personajes que, en ocasiones, comparten la escena.

La versión que tomamos de Antígona, la necia fue parte del Ciclo Bardero obras teatrales a través de streaming, en la ciudad de Paraná, Entre Ríos durante el 2020.

#### *Utilización de un formato teatro-relato.*

La versión trabajada por el colectivo Teatro del Bardo utiliza el rol de narradora como recurso para *distanciarse* del desarrollo de la fábula de Antígona. Así corta de modo

abrupto con la metáfora o poiesis que por momentos crea en la presentación del clásico griego. Valeria Folini entra y sale de la poética de la tragedia para situarse en el presente con un personaje de presentadora/investigadora, que genera el distanciamiento para la audiencia y hace explícita la función didáctica del teatro.

Este formato, de “conferencia/desmontaje”, también le permite romper con la estructura de la fábula, jugando a relacionar lo ficcional con cierta dimensión de lo real. De modo que, a través del procedimiento de la metateatralidad, presenta una situación de liminalidad que alterna la vida real del presente con la ficción presentada por los personajes griegos.

El rol de narradora se utiliza para profundizar la comprensión de las situaciones representadas que refieren a la fábula de Antígona, a la vez que comparte, con sorna, momentos de la vida y formación de la actriz.

El carácter conversacional de la puesta le otorga a la actriz la categoría de “sujeto épico”, ya que, mediante este recurso se genera un pasaje continuo entre la actriz que opina y el personaje que decide construir.

### **A modo de cierre**

Los casos estudiados desde la perspectiva de performance art, teatro posdramático y ciberteatro dejan en claro que se producen por la necesidad de comunicar y denunciar sucesos de lo contemporáneo. Es decir que se corresponden con la noción de obras que atienden a las problemáticas situadas en términos geográficos, políticos y sociales.

Si bien, en términos generales podemos mencionar algunos índices del aspecto formal diciendo que las tres experiencias seleccionadas ocurren en espacios diferentes: una de ellas, la performance, transcurre en la vía pública. Por su parte, la pieza de teatro posdramático en una sala teatral y el ciberteatro en una plataforma digital. Si bien todas difieren también en la estructura de presentación: el teatro posdramático se presenta como unipersonal, la producción de ciberteatro es compuesta por un elenco con papeles protagónicos y secundarios, y la performance se presenta en un esquema de multiplicidad, donde cada actriz representa un fractal con una dinámica específica que funcionan o crean la producción en conjunto. Es necesario indicar que todas las producciones analizadas son presentadas por mujeres y, en ese sentido, se manifiestan como una denuncia referida hacia el sistema heteronormativo, machista y patriarcal; denuncia hacia los crímenes de lesa humanidad sucedidos aun en períodos de gobierno democrático, la denuncia a estados

emocionales provocados por el aislamiento. En todos los casos la función de la propuesta es generar sentido de empatía y procurar una transformación social.

## **Bibliografía**

Blanco, P. Carrillo, J. Claramonte, J y Expósito, M (2001) *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. España.

Cornago, O. (septiembre, 2009) “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”. En, *Agenda Cultural Alma Mater*. N°158 Universidad de Antioquia.

Diéguez, I. (2014) *Escenarios liminales*. México. Paso de Gato.

Dubatti, J. (2014) *Filosofía del teatro III*. Buenos Aires. Atuel.

Eco, U. (1962) *Obra abierta*, Madrid, Planeta Agostini.

Féral, J. (2004) *Teatro teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires. Editorial Galerna.

Gomes, C. (2013). *Ciberformance: Rendimiento en Mundos Virtuales*. Tesis doctoral, Ciencias de la Comunicación, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Grau, O. (2003) *Virtual Art: from illusion to immersion*. England. The MIT Press.

Jamieson, H. V. (2008) *Aventuras en Ciberforma - Experimentos en la interfaz del teatro e Internet*, tesis de maestría, Drama, Facultad de Industrias Creativas, Queensland Universty of Technology, Diciembre 2008

Lehmann, H. T. (2013) *Teatro posdramático*. Madrid. Cendeac- Paso de Gato.

Lopez- Pellisá, T. (2013) “La pantalla en escena: ¿Es teatro el ciberteatro?”. *Revista Letral*, Número 11, Año 13, pp.23-39

Paoletta, A. (2019) *El actor en la realidad virtual. Artes escénicas, tecnologías y aportes sobre teorías de actuación*. Universidad Nacional de Córdoba. (Tesis doctoral).

Rovira Sancho, G. (2016) *Activismo en red y multitudes conectadas comunicación y acción en la era de internet*. Icaria editorial. México. Universidad Autónoma Metropolitana.

## Referencias web:

Onassis Foundation (2015, 9 de Julio) *Transitions 2. Fernando Rubio: “Everything by my Side”* Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-JvRnoJ9Clw&feature=youtu.be>

Radio Nacional San Martín de los Andes (2020, 1 de julio) “*Todo lo que está a mi lado*”: *Teatro íntimo, en vivo y por internet*. Recuperado de:

<https://www.radionacional.com.ar/todo-lo-que-esta-a-mi-lado-teatro-intimo-en-vivo-y-por-internet>

Ricaurte, R. (2020, 30 de junio) *Sandra Monteagudo participará en la edición mundial de la obra Todo lo que está a mi lado*. Realidad Sanmartinense. Recuperado de:

<https://realidadsm.com/2020/06/30/sandra-monteagudo-participara-en-la-edicion-mundial-de-la-obra-todo-lo-que-esta-a-mi-lado/>

Ruggero, C. (2017, 16 de febrero) *Fernando Rubio “Todo lo que está a mi lado” 16° Festival Estival de San Martín de los Andes*. Recuperado de:

[https://www.youtube.com/watch?v=PJUPLG3\\_ls](https://www.youtube.com/watch?v=PJUPLG3_ls)

RT en español (2018, 3 de febrero) *Entrevista con Fernando Rubio, director teatral y artista visual argentino*. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=Y2qz1fmOFOs>

Televisión Pública (2013, 15 de abril) *Vivo en Argentina- Fernando Rubio, intimo teatro itinerante*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ExyfvFqK1x4>

## **Una historia crítico-tecnológica del cine documental argentino**

Javier Campo

Agustina Bertone

En Argentina, la producción audiovisual documental ha tenido un desarrollo expansivo desde sus inicios, que se ha incrementado aún más desde finales de la década de los noventa. La variedad de estilos, temáticas y abordajes que permiten hacer un *tratamiento creativo de la realidad*, en términos de John Grierson (Plantinga, C. 2014), ha colmado los estudios sobre documental. Sin embargo, a pesar de la diversificación ilimitada de producciones, aún las investigaciones tienden a centrarse en el tratamiento de temáticas políticas y sociales de producciones realizadas desde el centro, es decir, desde la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores. En este contexto, el Proyecto PICT *Una historia crítico-tecnológica del cine documental argentino* a cargo del Dr. Javier Campo, propone ampliar los límites de las investigaciones haciéndose eco del trabajo de investigadores y realizadores que concentran su hacer en otras latitudes nacionales, proponiendo extender las fronteras de los estudios sobre documental hacia la Patagonia, Cuyo y la región noreste para producir una historia federal del cine documental argentino. El proyecto dio inicio en junio de 2021 siendo el primero de este tipo de la Facultad de Arte. A continuación, daremos cuenta de las implicancias para la unidad académica, los objetivos del proyecto y algunas de las acciones concretas que realizaremos en el marco del mismo.

Los Proyectos de Investigación Científica y Tecnológica (PICT) de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el desarrollo Tecnológico y la Innovación dependiente del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la Nación, son instancias que permiten el desarrollo de proyectos de investigación de mediano plazo -de tres a cuatro años- a partir del otorgamiento de un subsidio que permitiría su desarrollo óptimo. Para su presentación es indispensable contar con un equipo de investigadores que den cuenta de antecedentes en investigación siendo el Investigador Responsable quien de cuenta de una amplia trayectoria en el área. En líneas generales, el objetivo de los proyectos debe ser la generación de nuevos conocimientos de forma sistematizada. En este sentido es que la aprobación del proyecto con lugar de trabajo en la Facultad de Arte de la UNICEN implica el reconocimiento de la institución como formadora de recursos humanos en investigación, así como la infraestructura necesaria para el desarrollo del mismo.

En este marco es que el proyecto *Historia crítico-tecnológica del cine documental argentino* fue aprobado en la convocatoria 2019 cuyos resultados fueron publicados durante los primeros meses de 2021 dando por iniciados los proyectos durante junio del mismo año.

El equipo de trabajo está integrado por investigadores pertenecientes al Grupo de Investigación y Realización Audiovisual de Tandil con sede de trabajo en el Centro de Estudios sobre Teatro, Educación y Consumos Culturales, Facultad de Arte, UNICEN, e investigadoras de otras instituciones como la Universidad Nacional de San Martín, la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica - sede Cuyo (San Juan), la Universidad del Comahue (Neuquén) y la Universidad Nacional del Nordeste (Chaco). El carácter descentralizado del equipo de investigadores se funda en el que será uno de los criterios principales del proyecto: el abordaje federal de la producción y el desarrollo del cine documental en el territorio argentino promoviendo un estudio superior en relación a las historias desarrolladas hasta el momento, concentradas en una perspectiva centralizada en el área de la ciudad de Buenos Aires.

Como se fundamenta el texto de la presentación, este proyecto de investigación se propone ocupar dicho espacio vacante en los estudios sobre cine y audiovisual argentinos: concentrándose en producir análisis histórico-críticos que tengan como objeto de estudio a las obras documentales desde la llegada de la tecnología cinematográfica a la Argentina. Las vistas y actualidades de Max Glucksmann y Federico Valle, por nombrar solo a dos de los pioneros con más producciones, presentaron imágenes de la sociedad y las personalidades prominentes de Buenos Aires, desde las primeras décadas del siglo XX. Asimismo, los noticiarios cinematográficos, al amparo del Estado, registraron y narraron los eventos con guión revisado por el gobierno de turno.

Autores como Pablo Piedras (2017), Ana Amado (2016) y Emilio Bernini (2007) identifican como hito disruptivo en esta trayectoria el surgimiento del documental independiente a partir de 1958. En ese año se estrenó la primera versión de *Tire dié*, el documental realizado en Santa Fe por un equipo de estudiantes y profesionales comandados por Fernando Birri, pilar del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, la denominada Escuela Documental de Santa Fe. También hacia fines de la década del cincuenta realizadores independientes como David José Kohon (*Buenos Aires*, 1958), Jorge Macario (*Spilimbergo*, 1959) y Humberto Ríos (*Faena*, 1960), entre otros, se dedicaron a la producción de films de no-ficción que se diferenciaron por su abordaje no institucional y sus innovaciones estéticas de los

noticiarios cinematográficos, los cuales eran identificados hasta entonces como la única presencia del documental en las pantallas argentinas. Luego se produjeron los films etnográficos de Jorge Prelorán y otros realizadores apoyados por el Fondo Nacional de las Artes, los grupos de documental militante de fines de los sesenta y primeros de los setentas, los realizadores exiliados que siguieron reflexionando sobre la Argentina con imágenes, los documentales de memoria de los ochenta y el cine etnográfico de Cine Testimonio y Cine Ojo, la reaparición de las historias de militancia a mediados de los noventa y del videoactivismo en torno a la crisis del 2001, el documental subjetivo-reflexivo de hijos de desaparecidos, el cine y video experimental con anclaje en lo real y la reciente proliferación de pantallas que favorecieron que el documental saliese del cine para ocupar otros espacios. En este sucinto recorrido por algunos de los hitos de la historia del cine documental argentino, resulta evidente que su indagación supondrá encontrarse con cambios tecnológicos y aparición de nuevos dispositivos frecuentemente. Por ello es que este estudio problematizará esos hitos desde el lugar de la transformación técnica para el hacer audiovisual.

A los fines de clarificar lo anterior, los objetivos específicos del proyecto son:

- Investigar la historia del cine documental argentino para hacer un relevamiento de las producciones de períodos históricos y modalidades estéticas diferenciadas.
- Analizar los modos en que los cambios tecnológicos permitieron reevaluaciones y desplazamientos en la producción cinematográfica y audiovisual de no ficción local, particularmente en cuanto al desarrollo de nuevas posibilidades creativas, estéticas, poéticas y políticas.
- Problematizar cómo se han abordado, desarrollado y conceptualizado en el contexto local nociones como documental, ficción, transmedialidad, videoarte, videoinstalación, cine científico, videoactivismo, audiovisualismo y audiovisual expandido, entre otros conceptos.
- Analizar las variantes productivas del cruce de diversas disciplinas artísticas (artes visuales, música, teatro, literatura, etc.) en su confluencia con las realizaciones audiovisuales dedicadas a la representación de la realidad.
- Indagar en las principales problemáticas y reflexiones en torno al desarrollo del audiovisual de no-ficción (televisión, video instalaciones, streaming, etc.), con el objetivo de enfocar cómo han repercutido en la producción cinematográfica, con sus derivas y aristas particulares en la Argentina.

Para concluir el proyecto se pretende la publicación de un libro que dé cuenta de los resultados de las distintas investigaciones, así como la realización de una producción audiovisual seriada que dé cuenta de la evolución del cine documental argentino siendo este el primer proyecto PICT en proponer como producto final una producción audiovisual. Para la efectiva realización de estos objetivos, el equipo de trabajo fue dividido en dos subequipos de trabajo articulados entre sí que se abocarán, por un lado, a la realización del producto audiovisual que ya se encuentra en etapa de preproducción, y, por otro lado, a la escritura bibliográfica.

### **Actividades en el marco del proyecto**

Debido a la amplitud de la propuesta, se proponen una serie de actividades que permitirán espacios de encuentro e intercambio entre los miembros de equipo, con otros colegas y con la sociedad en general.

La actividad que dio inicio al proyecto fue la realización de un seminario de posgrado en el marco de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica (Facultad de Arte, UNICEN) denominado *Problemáticas Artísticas y Sociales Contemporáneas: Una historia crítico-tecnológica del cine documental argentino* que fue co-organizado entre la Facultad de Arte y la Licenciatura en Cine Documental de la Universidad Nacional de San Martín y contó con el apoyo de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) y la Revista Cine Documental.

Debido al carácter iniciático del proyecto, se propuso organizar la dinámica del espacio a partir del intercambio con investigadores internos y externos al proyecto además de contar con la presencia de realizadores que se incorporaron a los debates en torno a sus propios documentales pero también aportaron una perspectiva enriquecedora sobre la evolución del cine documental en Argentina.

Algunos de los invitados que acompañaron la propuesta fueron Maria Aimaretti, Gustavo Aprea, Tristán Bauer, Tomás Crowder-Taraborrelli, Andrea Cuarterolo, Carlos Echeverría, Andrés Habberger, Débora Kantor, Clara Kriger, Ana Laura Lusnich, Valeria Mapelman, Paola Margulis, Mariné Nicola, Pablo Piedras, Felipe Restrepo, Matías Scarvací, Ana Silva, María Valdez, Ana Zanotti y Lior Zylberman.

A lo largo de las ocho clases dictadas de forma virtual los días miércoles de 18 a 21 hs., se pudo realizar un recorrido intenso, dinámico y fluido por diferentes ejes que articulaban distintos aspectos que permitan trazar un recorrido por el documental

argentino. A continuación daremos cuenta de los ejes para poder visualizar dichas articulaciones:

- 1- Introducción a la teoría del documental. Los pioneros: El documental de noticiario cinematográfico
- 2- El documental social en el siglo XX: La Escuela Documental de Santa Fe, Jorge Prelorán y Raymundo Gleyzer.
- 3- El Documental político en el siglo XX: El cine militante del Grupo Cine Liberación y de Cine de la Base. Documental político de posdictadura (1983-1989)
- 4- Documental etnográfico en el siglo XXI. Memoria y genocidio
- 5- Documental artístico-cultural. Documental performativo. Las tecnologías aplicadas
- 6- Documental de creación, subjetivo y en primera persona. Uso del archivo.
- 7- Documental de social y de denuncia reciente. Ambientalismo, feminismo y nuevas prácticas.
- 8- Documental y regiones. Conclusiones finales. Nuevas formas y formatos.

Como se puede apreciar, la selección no estuvo motivada por criterios históricos, estéticos o genéricos sino que lo que se descubre es el entramado antes descrito de distintas modalidades, estilos y recursos que dan materialidad y soporte a las narrativas de no ficción que se han producido y se continúan produciendo en Argentina. A su vez, este recorrido, deja vislumbrar los interrogantes que serán abordados a lo largo del proyecto.

La realización del seminario en el marco de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica tiene su fundamento en el hecho de que “la memoria audiovisual es memoria social y su análisis permite saber más sobre nuestra cultura.” (Campo, J. y Bertone, A. 2021). Esto implica acercar a los maestrandos -provenientes de una multiplicidad de disciplinas- a las posibilidades del documental como medio de expresión de diversos aspectos de la realidad teniendo en cuenta el lugar que ha ocupado en distintos momentos de la historia como herramienta contrainformativa y transformadora de los sentidos y sentires.

Luego de este primer momento, el siguiente paso a seguir será la presentación de los primeros avances analíticos en el VIII Congreso AsAECA a realizarse en abril de 2022 en la ciudad de Villa María, Córdoba. En ese sentido, también se proyecta la realización de funciones de cine-debate, simposios y jornadas que den cuenta de los avances realizados, y concluirá con la producción del libro donde se concentrarán los estudios realizados y el estreno de la realización audiovisual documental que recorrerá algunos hitos de su historia.

La puesta en marcha del proyecto *Una historia crítico-tecnológica del cine documental argentino* moviliza un sinfín de preguntas que esperamos responder a lo largo de estos tres años que tenemos por delante y, al mismo tiempo extiende los límites de las investigaciones en términos espaciales, estéticos, temáticos y tecnológicos. Dar cuenta de estos movimientos es indispensable para profundizar en la permeabilidad que los aspectos sociales, políticos, históricos, estéticos e ideológicos del contexto han tenido en la producción documental ensayando modos disruptivos y polémicos de *tratar* la realidad.

## ANEXO

Investigadores que integran el proyecto:

*Investigador responsable:* Dr. Javier Campo (TECC-FA-UNICEN)

*Grupo colaborador:*

Juan Manuel Artero ( Facultad de Periodismo y Comunicación Social – UNLP)

Cleopatra Barrios (IIGHI-UNNE/CONICET)

María Agustina Bertone (TECC-FA-UNICEN)

Alejandra Cecilia Carril (FHUC-UNL)

Néstor Javier Castillo (TECC-FA-UNICEN)

María Carolina Cesario (TECC-FA-UNICEN)

María Cecilia Christensen (TECC-FA-UNICEN)

Fabián Flores (TECC-FA-UNICEN)

Daniel Giacomelli (TECC-FA-UNICEN)

María Eugenia Iturralde (TECC-FA-UNICEN)

Julia Kejner (IPEHCS - UNCo)

Magalí Mariano (TECC-FA-UNICEN)

María Virginia Morazzo (TECC-FA-UNICEN)

Juan Manuel Padrón (TECC-FA-UNICEN)  
Florencia Petersen (Licenciatura en Cine Documental-UNSAM)  
Gabriela Piñero (TECC-FA-UNICEN)  
Carmen Ponce (ENERC - sede Cuyo)  
Augusto Ricardo  
Carolina Scaglione (Licenciatura en Cine Documental-UNSAM)  
Nicolás Scipione (TECC-FA-UNICEN)  
Alexis Trigo (TECC-FA-UNICEN)  
Cecilia Wulff (TECC-FA-UNICEN)  
María Emilia Zarini Libarona (TECC-FA-UNICEN)

### **Bibliografía:**

- Amado, A.(2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires.
- Bernini, E. (2007): “El documental político argentino. Una lectura”, en Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Librería, Buenos Aires.
- Campo, J. (2012): *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Imago Mundi, Buenos Aires
- Campo, J y Bertone, M. A. (2021) *Problemáticas Artísticas y Sociales Contemporáneas: Una historia crítico-tecnológica del cine documental argentino* (Programa de Seminario de posgrado).
- Disponible en <http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2021/06/Programa-Seminario-Historia-cr%C3%ADtico-tecnol%C3%B3gica-del-cine-documental-argentino.docx.pdf>
- Piedras, P. (2017) La tradición documental y el cine documental argentino contemporáneo. En *La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional*, compilado por María Iribarren, 187-196. Buenos Aires: Fundación CICCUS,
- Plantinga, C. (2014) *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

# Enseñanza del arte en espacios diversos



## **Enseñanza del arte en espacios diversos.**

### **Organizaciones sociales, actividades artísticas y promoción de derechos en Tandil:**

#### **La tribu, La vía y Atrapasueños.**

María Cristina Dimatteo

Jesica Montagna

María Victoria Rodriguez

### **Introducción**

El estudio de las prácticas educativas artísticas en ámbitos educativos con distintos grados de formalidad en el gobierno local está sujeto a las temporalidades socio políticas, las que se van sucediendo en: la creación de organizaciones sociales (OS), asociaciones civiles, centros culturales, organizaciones no gubernamentales, espacios privados, entre otros.

En este trabajo procederemos a caracterizar tres organizaciones sociales en las que se ha desarrollado la práctica docente de los profesores de Teatro en Tandil entre 2008 y 2018: el Centro de Referencia La tribu, el Centro Social y Cultural “La Vía” y el Centro Cultural Atrapasueños. A tal efecto, reconstruiremos el contexto socio histórico en el que estos tres espacios se crearon, particularmente la etapa post crisis 2000 – 2001, que puso de manifiesto un conjunto de necesidades en los sectores más desfavorecidos de la población, a las que las incipientes organizaciones sociales locales fueron dando respuesta progresivamente.

Para realizar dicha reconstrucción relevamos los antecedentes de cada organización, sus objetivos, el sentido de lo artístico, los marcos normativos que regulan sus prácticas en relación con las poblaciones etarias que atienden y las articulaciones o vinculaciones entre estas organizaciones de la sociedad civil y el estado local. Se pondrá especial énfasis en una serie de normas marco que consagran derechos que exceden el sistema educativo, tales como los de niños, niñas y adolescentes.

El retorno del estado en el inicio del siglo XXI en Argentina y otros países de América Latina permitió reasumir tareas de regulación económica y social (Paramio, 2008), dando lugar a políticas que se contraponen –y conviven- con otras basadas en una lógica restitutiva de derechos. Interesa particularmente en este trabajo el aporte de las actividades artísticas desarrolladas en tres organizaciones sociales de Tandil surgidas

como modo de dar una respuesta local a la inclusión social y a la promoción de derechos de la niñez y juventud.

### **El contexto socio histórico de creación de las OS: la etapa post crisis 2000 – 2001.**

La primacía de la inestabilidad socio económica y política de la población tanto en la región latinoamericana como en nuestro país y su impacto en la generación de una población con lazos precarios de intercambio social constituyen un dato estructural de fines del siglo XX y principios del XXI que condicionó la implementación de políticas tendientes a construir alternativas de inclusión e inserción institucional.

En el caso argentino, la recesión económica y la crisis político-institucional que eclosionó en diciembre del año 2001 tuvo sus repercusiones más significativas en la estructura social y en la calidad de vida de la población. El proceso de individualización que acompañó el retroceso de la ciudadanía, afectó particularmente a las clases populares e impulsó el desarrollo de redes de sobrevivencia dentro del empobrecido mundo popular, lo que fue configurando un nuevo tejido social, caracterizado por la expansión de organizaciones de carácter territorial (Svampa, 2005). Una individualización de lo social que no sólo obligó a los sujetos y a las instituciones a producir su propia acción en un contexto de incertezas, sino que también los enfrentó a situaciones desestructurantes de vulnerabilidad y desprotección.

A partir del 2003, el Estado recuperó su rol como mediador privilegiado de la dinámica social. Restableció su protagonismo en la construcción de políticas públicas y transformó su capacidad de articulación/vinculación con organizaciones y movimientos a veces con intereses divergentes. Con el desafío de recomponer una trama social destruida, desde las políticas públicas, en particular, las políticas educativas, se convocó a las organizaciones sociales, a las familias, a las comunidades.

Se desarrolló una serie de políticas activas destinadas a garantizar condiciones propicias para el acceso y la permanencia de poblaciones escolares de distintos sectores sociales en el sistema educativo. Hubo una mejora en el perfil de los sectores populares, ayudado por políticas proactivas de ampliación en la cobertura de los planes sociales implementados tanto en las provincias como a nivel nacional. Tal es el caso de la Asignación Universal por Hijo (AUH) y diversas líneas de financiamiento para fortalecer la inclusión y la recuperación de los ingresos, las que provocaron una reducción de los niveles de la pobreza y la recuperación de la capacidad adquisitiva (Benza, G. 2016). Estas políticas tendientes a la inclusión social y la promoción de derechos poseen un

carácter universal y producen sujetos de derecho, conformando tramas de sentido en las que se entrecruzan los niveles estatales –nacional, provincial y municipal- y distintos actores y organizaciones comunitarias portadoras de diferentes miradas y estrategias de intervención sobre la niñez y la juventud.

En la Argentina, al igual que en la mayoría de los países de América Latina, las regulaciones sobre el derecho a la educación se plasmaron en legislaciones nacionales (con sus correlatos provinciales), como el proceso de reformas del marco jurídico del país y su adaptación a la Convención sobre los Derechos del Niño (1989) y la Ley Nacional de Educación 26.206/06. En esta perspectiva, el derecho a la educación no se restringe únicamente a la escolarización sino que se abre a otros actores de la sociedad civil, lo cual implica la participación de otras esferas educativas y culturales (organizaciones sociales, centros comunitarios, asociaciones vecinales, bibliotecas, gremios, clubes, etc.), y por lo tanto trabajos en red y/o de articulación entre el sistema educativo y aquellas organizaciones o movimientos sociales que poseen experiencia en el campo de la educación popular.

Hay una serie de Normas Marco que, aunque no regulan directamente el sistema educativo, inciden en él al interpelar algunas de las concepciones del sistema educativo y al consagrar derechos que exceden el ámbito educativo. Una de ellas es la Ley de protección integral de los derechos de niños, niñas y adolescentes N° 26.061/05, que fue delineando un cambio de paradigma en relación con los derechos, pasando de una concepción más restringida de ciudadanía a una más amplia, que reconoce a los niños (antes menores) como sujetos de derecho. Y, en conjunción con el cuerpo de leyes educativas basadas en una concepción de la educación como derecho humano y social de carácter universal. En este trabajo analizaremos el rol que han tenido las organizaciones sociales para asegurar el pleno cumplimiento de esos derechos.

### **¿Qué son las Organizaciones Sociales?**

Un colectivo de personas que comparten un conjunto de significaciones, que se da una *organización* para cumplir algunos objetivos y desarrollar una determinada territorialidad en la que, además, se producen prácticas artísticas. Allí, el arte tiene un lugar, ya sea para cumplir una función específica, identificada con los objetivos de la organización, o sin ninguna función predeterminada, por demanda de la comunidad.

Las organizaciones son experiencias que dan cuenta de realizaciones colectivas vinculadas a lo territorial como construcción social, histórica y cultural, a la vez producto y productor de relaciones sociales (Abbadie, 2018). Para Haesbaert (2013) la construcción del territorio se realiza a partir de las relaciones de poder, vinculadas a la concepción de Estado que entiende el territorio como construcción social atravesada por relaciones de poder y producción cultural.

En adelante nos referiremos al trabajo desarrollado por tres organizaciones sociales de la ciudad de Tandil en relación con la actividad artística y la protección y promoción de los derechos de niños, niñas y jóvenes.

## **Antecedentes**

### **La Tribu**

El Centro de referencia para adolescentes La tribu funciona desde 2002 en diversos espacios dentro de Villa Aguirre, al principio debajo de las tribunas del Hipódromo, lugar al que refiere su nombre: La tribu. En 2012 se traslada a una casa propia en Rosales 2150 de Villa Aguirre (Zona 2 de la zonificación de Tandil, fuera del radio urbano). Una parte del espacio físico es un domo y su interior está acondicionado para actividades artísticas.

Es una asociación civil sin fines de lucro que funcionó en sus comienzos como una ONG independiente que recibía donaciones, organizaba eventos, rifas y se manejaba de manera autogestiva. Con el tiempo logró tener otro sustento económico (alrededor de 30 becas del Ministerio de Desarrollo Social de la Provincia de Buenos Aires, que son destinadas a instituciones) que permitió solventar el espacio, la merienda, materiales, los sueldos de los docentes/personal. Actualmente, también cuentan con un apoyo municipal mínimo en relación con programas que atienden los derechos de la niñez y de algunas familias, además de becas de otros organismos estatales.

### **La Vía**

Acerca de los inicios sus referentes recuerdan que:

*"fue vinculado a un contexto económico y político que vivía el país en ese momento, después de la crisis del 2001. Con un grupo de compañeros [de trabajo en la Facultad de Ciencias Humanas en la*

*UNICEN] y de otros espacios surgió la idea de poder hacer algo productivo para contener a la gente y sentirnos contenidos también nosotros. Se sufría el tema de la falta de laburo, de no poder resolver la comida diaria y queríamos hacer algo".*

Es así que años más tarde, por iniciativa de un grupo de militantes, trabajadores sociales y docentes de la Facultad de Ciencias Humanas comenzó a funcionar el Centro Social y Cultural La Vía como tal, en mayo de 2004 en el actual local de la Liga Agraria. Luego, en la estación local de trenes, [en la década de los 90], muchas de las instalaciones habían caído en desuso o comenzaron a deteriorarse por falta de mantenimiento. Con el cambio de siglo, en algunos casos reconvirtieron su finalidad original cediendo su uso a organizaciones comunitarias o dependencias municipales, en su mayoría dedicadas a la realización de actividades artístico-culturales. En 2005, La Vía se trasladó a los galpones del Taller de Vía y Obras de la estación, ubicación que mantiene hasta la actualidad. Allí comenzaron a organizar talleres de autoproducción que permitieran la generación de ingresos para las familias afectadas por la desocupación. Al primer taller de panadería le siguieron talleres culturales, de teatro, de murga, de títeres, entre otros.

El Centro Social y Cultural La Vía logró consolidarse como un punto de referencia para muchos vecinos del Barrio La Estación y otros puntos de la ciudad de Tandil. Ya sea con La Murga del Dragón, uno de sus primeros proyectos, participando en los talleres gratuitos y asistiendo a los espectáculos y otras actividades, muchos tandilenses fueron siendo parte del lugar.

### **Atrapasueños**

El Centro Cultural Atrapasueños, el Atrapa como lo denominan sus integrantes, es un espacio independiente que se gestó en 2010 a partir de las prácticas territoriales de la carrera de la Licenciatura en Trabajo Social de la UNICEN. Se conformó allí una murga denominada La Soñada, que se generó en torno al barrio, la plaza y el carnaval. Además, se realizó un taller de teatro del oprimido brindado por una estudiante de la Facultad de Arte.

*En el 2009 por medio de la Agrupación Germinal, conocí al grupo de adolescentes "Los Maggios" del barrio Maggiori, conformados como*

*agrupación desde el año 2004. También conocí a los practicantes de Trabajo Social quienes acompañaban y apuntalaban mucho a estos jóvenes. Juntos tenían el proyecto de construir un centro cultural en esa zona. Lo lograron y se llamó Atrapasueños. Con esta institución ubicada en la calle Figueroa, tuve mi segundo acercamiento al barrio. Participé de las jornadas de limpieza, de la previa a la inauguración (que se concretó en el año 2010), de la pintada de murales. Con Germinal realizamos una variedad en los cines donde cursaban los chicos de Arte, a beneficio del Atrapa, recaudando plata y libros para formar la biblioteca. De esta manera fui conociendo al barrio, algunos de los chicos, algunas familias.*

(Biagioli, Ponce, 2017)

A partir de ese primer trabajo se comenzó a pensar en un espacio físico y su búsqueda. Se gestionó con el Municipio de Tandil el alquiler de un espacio que con anterioridad había sido un taller mecánico, de características precarias que se fue acondicionando con el tiempo y el trabajo de los integrantes. Actualmente funciona en el Barrio Maggiori (según localización en zonificación de Tandil 8.b)

## **Objetivos**

### **La tribu**

El gran objetivo de la Tribu es constituirse en una referencia positiva, permanente para la población juvenil para la cual trabaja, tanto en lo institucional como en lo personal. *“La referencia, la confianza mutua y el compromiso es la tríada que permite la identificación de los jóvenes con el proyecto y la común-uniión adultos-jóvenes que posibilita en definitiva el éxito del Programa”*.<sup>16</sup>

A partir de un análisis barrial se observó que era importante pensar en adolescentes, por eso se abordan temáticas y situaciones críticas no solo de niños sino también de jóvenes desde una perspectiva de derechos sociales al tiempo que se trabaja en la restitución de derechos vulnerados.

---

<sup>16</sup> “La tribu y los peques: dos programas de niñez y juventud que trabajan en silencio” (23/01/2015). URL: <https://eldiariodetandil.com/2015/01/23/la-tribu-y-los-peques-dos-programas-de-ninez-y-juventud-que-trabajan-en-silencio/>

## **La Vía**

Desde el inicio, el Centro Social y Cultural La Vía *es un ámbito de participación. Todos los espacios se van construyendo con la gente que llega. Hay espacios que son históricos, como el taller de cocina, que está desde el principio*<sup>17</sup>. Cada vez que termina un taller de autoproducción de alimentos los asistentes se llevan un producto recién terminado. Hay familias que hace 10 años que participan en estas actividades. Se arman grupos que van colocando su producción (pizzetas por ejemplo) para la venta. Es frecuente que haya gente en lista de espera para participar en las actividades, que son gratuitas.

*Todas son actividades que van por el lado de pensar lo cultural con determinados objetivos y valores, señalan sus referentes, y añaden que nosotros queremos esto para todos, las actividades tienen que tener un nivel de calidad. Surgimos en una crisis donde todos fuimos afectados, en lo económico y emocional.*

Se destacan también las actividades de apoyo escolar como *muy importantes. El año pasado que fue de muchos conflictos con las escuelas, tuvimos que parar varias veces para acompañar los reclamos, eso se siente de una manera infernal*. Por otra parte, se han sumado al programa Jóvenes y Memoria impulsado por la Comisión Provincial por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires. *La posibilidad de trabajar por los derechos de todos lleva naturalmente a que en todas las actividades haya personas con capacidades diferentes, eso constituye una normalidad para el centro* manifiesta Jorge Tripiana

## **Atrapasueños**

Desde sus comienzos se lo concibe como un movimiento social y cultural que pretende convertirse en un espacio de participación real para la gente del barrio, sobre todo se centra en el trabajo con y para los adolescentes y jóvenes. Las decisiones acerca del qué y cómo hacer surgen a partir de todos aquellos que forman parte del Atrapasueños.

## **Marcos normativos**

### **La Tribu**

---

<sup>17</sup>“La Vía. 15 años con sentido de pertenencia” en El diario de URL: Tandil <https://eldiariodetandil.com/2019/05/11/la-via-15-a%C3%B1os-con-sentido-de-pertenencia>.

La Tribu cuenta con un convenio con el Organismo Provincial de la niñez y adolescencia del mismo modo que organizaciones de la ciudad. De esta manera obtienen becas destinadas a sueldos, merendero, etc. Junto con otras organizaciones forma parte del Foro Local de Niñez, un espacio autoconvocado que funciona hace varios años y desde el cual participa en una instancia de asamblea con el Consejo Local de Niñez. Desde este ámbito se presentan proyectos de ordenanza para que el Municipio atienda a la promoción de las infancias y las juventudes.

### **La Vía**

Desde hace unos años la organización recibe un subsidio del gobierno provincial a través de la Secretaría de Niñez y Adolescencia de la Provincia de Buenos Aires para el mantenimiento de los talleres. Eventualmente se han realizado convenios con el Ministerio de Cultura de la Nación, por medio de los cuales se obtuvo la aprobación de un proyecto de cine comunitario, que permitió la proyección de películas y la realización de actividades en torno de ellas.

También obtuvieron subsidios en el marco del Programa de Seguridad Alimentaria dependiente del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación, con el que pudieron incorporar horno, sobadora y otros implementos para la producción. A su vez, el Municipio aporta insumos básicos como harina, yerba, azúcar, aceite y puré de tomate, que son utilizados en el taller de autoproducción de alimentos. Actualmente es necesario mantener esos convenios, pues es imprescindible que el Estado facilite la ampliación de derechos a otros sectores de la población con sus recursos.

Al amparo de la Ley de Protección Integral de los Derechos del niño, en estos momentos, el centro integra el grupo de las organizaciones de niñez que tiene convenio con el Municipio y recibe un subsidio, además del otorgado por el Organismo de niñez y adolescencia de la provincia de Buenos Aires. La ley establece que en todos los distritos tiene que haber un Foro de Niñez y un Consejo local de Niñez. *“En este sentido La Vía fue una de las promotoras, junto con La Tribu de que se formara este foro”*<sup>18</sup>. De modo externo al Centro, personal del Servicio Zonal de Promoción y Protección de los Derechos de niños y adolescentes realiza una supervisión periódica para chequear qué actividades se realizan y cuántos niños participan.

---

<sup>18</sup> Entrevista realizada por las autoras a Iván Surge, referente de La vía, abril de 2021

## **Atrapasueños**

Con el fin de establecer un espacio físico que contenga las distintas propuestas del Centro Cultural Atrapasueños se gestiona un acuerdo con el Municipio de Tandil que da lugar al alquiler del inmueble y la compra de elementos necesarios para el dictado de talleres de esta organización social. *“Dependíamos de alguna manera del municipio, pero ninguna de las dos partes se hacía cargo. Ni nosotros de su bandera, ni ellos de financiarnos como correspondía (solo pagaban el alquiler y nos daban dos sueldos miserables que usábamos para comprar cositas)”* sostiene Malen<sup>19</sup>, una de nuestras entrevistadas. Y agrega: *“Tratábamos de gestionar proyectos que nos financien, en las épocas K que había varios. Era un garrón rendirlos, juntar las boletas y todo el show, pero a base de eso sostuvimos el espacio (...) nunca tuvimos un sueldo. Alguna vez hubo una ayuda para pagar el colectivo. Nunca se reconoció el trabajo, siempre fue trabajo voluntario. Depende de la organización, cuesta llevarlo adelante con una lógica de voluntarismo”*

A partir del año 2019, el Municipio de Tandil implementa la Ordenanza N°16.321 que en su art. 1 sostiene su decisión de apoyar a todas aquellas organizaciones que tengan como objeto el trabajo de promoción y protección de los derechos de niñas, niños y adolescentes del Partido de Tandil en el marco de la Ley Provincial 13.298/05 y la Ley Nacional 26.061/05. La Ordenanza planteaba el registro de las organizaciones sociales en un tiempo específico y qué rango obtendría cada espacio, para determinar la financiación correspondiente. De acuerdo con él mismo, el Centro Cultural Atrapasueños percibiría en el año 2019 un beneficio económico, que en palabras de los referentes del espacio, *no alcanzaba a cubrir la mitad del alquiler del lugar*. La organización por tanto era desfinanciada, y lo que proponía inicialmente la ordenanza en el art 1 no se hacía visible.

## **Sentido de lo artístico**

### **La Tribu**

En el espacio se desarrollan diversos talleres artísticos: murga, guitarra, música (diferentes instrumentos y canto), teatro, circo, acrobacias en tela. Existe una planificación de talleres para evitar superposiciones con la oferta de otras instituciones,

---

<sup>19</sup> Entrevista realizada por las autoras a Malen Gil, tallerista en el espacio Atrapasueños en sus inicios. agosto 2021.

por ejemplo que no tienen artes plásticas pues se dicta en Universidad Barrial, que se encuentra en el mismo radio de influencia. Han participado desde estos talleres de diferentes instancias con otras organizaciones y grupos (encuentros de teatro, rejunte de murgas, etc).

La Tribu trabaja por áreas y ejes: educativo, artístico-cultural y derechos. Para asegurar el cumplimiento de la Ley de protección integral de derechos de niños, niñas y adolescentes realizan actividades de formación y capacitación de jóvenes. Para este espacio, el arte es un ámbito donde se trabaja la expresión artística de los jóvenes y se descubren, lo que les permite relacionarse de otra manera con el entorno.

Los talleres se deciden atendiendo a las necesidades e intereses grupales de quienes asisten. Sus referentes conciben al arte como lenguaje desde el inicio de la organización. Entre ellos el teatro fue uno de los primeros talleres en ponerse en marcha, lo que posibilitó un espacio de trabajo para varios profesores y generó un acercamiento diferente al centro de referencia. Se creó pertenencia y les dio la posibilidad de llevar a escena situaciones cotidianas, promoviendo la reflexión en torno a las mismas.

*Los objetivos del taller fueron adaptándose a cuestiones más inmediatas y puntuales, relacionadas con lo vincular, la resolución de conflictos, el fortalecimiento de la confianza entre ellxs y en ellxs mismxs, el respeto de los acuerdos colectivos (en las últimas clases, que vinieran en el horario convenido sin que les pasara a buscar por sus casas, era un objetivo en sí mismo), y la ampliación de los marcos de referencia. En un momento, nos propusimos interpretar una obra de 'La historia de La Tribu', escrita por Cecilia Jubera, operadora social del equipo; tampoco llegamos más allá de algunas lecturas e improvisaciones. Luego de varios meses, antes de que me fuera, hicimos un video de ficción guionado y actuado por elles, para una compañera que cumplía quince años, porque se animaban a crear las escenas y a actuar, pero no en vivo. Y presentamos el video en el taller.<sup>20</sup>*

Brenda, otra de las profesoras de teatro, mencionaba “en ese momento (2013) fue un desafío. Luego elegí seguir dando talleres en los barrios y hasta la actualidad sigo

---

<sup>20</sup> Entrevista de las autoras a Gina Biagioli, tallerista en Atrapasueños, 2019

*vinculada de una u otra forma a las diferentes comunidades barriales por las que he pasado”.*

El trabajo en equipo tiene finalidades pedagógicas, pero también se ocupa de los derechos. El lugar de referencia con pertenencia barrial genera la vinculación con proyectos similares. De hecho, uno de los talleres que perdura, porque convoca a las familias es el de murga.

## **La Vía**

De acuerdo con las palabras de Jorge Tripliana, coordinador general del Centro, *“las organizaciones no absolutizan lo artístico; siempre aparece ligado a cuestiones sociales, como recurso para los chicos”.* Hay talleres de teatro, arte, cerámica, folklore, apoyo escolar, casi todos gratuitos y para todas edades. Nos comenta Ivan Surge, responsable de apoyo escolar, acerca del surgimiento de los talleres artísticos: *“Mantuvimos un taller de arte más ligado a la pintura, al dibujo, y creo que por 2007 - 2008 empezamos con los talleres de Teatro con Edit Rondinone. Yo he participado de esos talleres. Estuvo como tres años. Eso forma parte también de una cosmovisión de la vida que pretende brindar calidad para la comunidad”.*

Por otra parte, la Murga del Dragón en 2008 llegó a tener alrededor de 150 integrantes. El dragón simbolizaba la defensa de los derechos de los niños: *“La murga fue creciendo en cantidad de integrantes y adquirió un carácter altamente inclusivo”.*<sup>21</sup> La perspectiva de inclusión tanto en los talleres como en la murga hace que aquellos adultos que tienen dificultades para hablar, memorizar y relacionarse, encuentren allí un ámbito para la expresión de todos.

En cuanto a la finalidad de los talleres en general, *“de acuerdo con la visión del centro, está en su perspectiva el objetivo de resarcir, recuperar derechos de niños, niñas y adolescentes pobres. Si bien no imponemos desde el centro ninguna temática para trabajar, queremos que las propuestas puedan adecuarse para trabajar con ellos, tanto desde los más pequeños como de los adultos”*<sup>22</sup>

## **Atrapasueños**

---

<sup>21</sup> Entrevista de las autoras a Jorge Tripliana, referente y fundador del Centro Social y Cultural La Vía, mayo de 2021.

<sup>22</sup> Entrevista de las autoras a Iván Surge, referente del Centro Social y Cultural La Vía, abril de 2021

Murga y Teatro fueron las principales actividades durante el 2011 en el Atrapasueños, En 2010 se había acercado a las prácticas de Murga una estudiante de la carrera de Teatro, Marianela Vallaza, quien durante el 2011 le dió forma al taller de Teatro y convocó a Malen Gil, que sería su pareja pedagógica en los siguientes años. El taller de teatro surge - en palabras de las coordinadoras - por la necesidad de afianzarse en su desarrollo como docentes y con el trabajo comunitario, con gente con distintas concepciones de arte y cultura. Valoran su práctica en cuanto a logros grupales e individuales en tanto espacio para el autoconocimiento y la ampliación de sus percepciones y vínculos. Además, entienden que la posibilidad de intercambios generada por el taller permitió la realización de viajes de adolescentes que nunca habían salido de la provincia de Buenos Aires, para participar en encuentros teatrales.

### **Articulaciones/vinculaciones con otras organizaciones e instituciones locales.**

#### **La Tribu**

En sus inicios tenían vínculos con el hogar convivencial Los peques, que cerró sus puertas recientemente. También con los centros de referencia Las pulgas y por La casita de La Unión, por asuntos puntuales y – según su coordinadora - *“generan redes y trabajan con otras instituciones”*<sup>23</sup>. *Hay un conocimiento y un estar por parte de La Tribu hacia la comunidad, con un claro anclaje en el cuidado de derechos de niños-niñas y adolescentes.* Participan del Consejo Local de Niñez y de la Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia (SENAF), organismo encargado de diseñar, elaborar e implementar políticas públicas de carácter federal e inclusivas destinadas a promover los derechos de niñas, niños, adolescentes y personas mayores.

#### **Centro Social y Cultural La Vía**

El Centro Cultural y Social La Vía mantiene vinculaciones con organismos del Estado, como, por ejemplo, el Municipio, a través de la Dirección de Niñez, donde articula con otras organizaciones en el Foro de la Niñez. Recibe el apoyo de la Dirección de Juventud del Municipio de Tandil. Se vincula con distintos Centros Culturales tales como La Compañía, La Tribu, Atrapasueños, entre otros. Al participar del Foro de Niñez se han relacionado con otras organizaciones que trabajan con el mismo fin, como por ejemplo: Vientos de Libertad, Pampares, Sindicato Único de Trabajadores de la

---

<sup>23</sup> Entrevista de las autoras a Silvana Cetrone, ex coordinadora de La Tribu, abril de 2021

Educación de la Provincia de Buenos Aires (SUTEBA). También participan de la Asociación de Bibliotecas Populares.

Poseen un acuerdo de colaboración con la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Realizan actividades vinculadas con Proyectos de Extensión Universitaria junto a las Facultades de Arte y Ciencias Humanas de dicha Universidad. Y proyectos de investigación con ambas unidades académicas. A partir del 2015 se implementó el Proyecto Encontrarte de la Facultad de Arte que incluía talleres en organizaciones de la sociedad civil entre ellas, con Centro Social y Cultural La Vía.

### **Centro Cultural Atrapasueños**

El Centro Cultural Atrapasueños ha realizado convenios con la comisión de amigos del Teatro la Fábrica para que los participantes del taller pudieran asistir como espectadores de obras teatrales en funciones de dicho teatro y actuar allí. Las coordinadoras del taller oficiaron como enlace pues eran integrantes de dicha comisión.

La organización era asamblearia, abierta. Se buscaba la inclusión de la gente del barrio. *Había participación de militantes del Movimiento de Participación Estudiantil (MPE), pero no ejercían en “nuestro” espacio: Atrapasueños siempre fue independiente, los talleristas independientes y también los trabajadores sociales* <sup>24</sup>.

### **Consideraciones finales.**

En Argentina y en América Latina es necesario inscribir la emergencia de los ámbitos de educación no escolar en procesos de distintos signo que han tenido lugar, por un lado, con relación a la proliferación de ofertas de producción y circulación cultural dirigidas a distintos sectores sociales, en cuya base encontramos diversas figuras de infancias y juventudes como destinatarios. Y por otro lado, al entramado de luchas, demandas de ampliación de derechos, reivindicaciones de movimientos sociales y a las necesidades de las poblaciones más postergadas (Frigerio, G. y Diker, G. 2005; Dussel, I. 2008; Diker, G. 2009).

Las políticas públicas, y en especial las sociales y educativas gestadas desde las organizaciones de la sociedad civil, han variado a lo largo del tiempo, pero en muchos casos son partícipes de proyectos y programas socio educativos estatales. En otros casos, son las propias políticas estatales las que han promovido y gestado ámbitos intermedios

---

<sup>24</sup> Entrevista de las autoras a Marita Vallaza, coordinadora del taller, marzo 2021.

o independientes de las escuelas para atender necesidades educativas de diversas poblaciones. Muchos de estos espacios nacieron con el objetivo de satisfacer necesidades básicas de las poblaciones más vulnerables y con el paso del tiempo, se incorporaron al trabajo educativo y artístico como una parte sustancial de sus propósitos.

Hechas estas consideraciones, podemos decir que las políticas públicas no *bajan* como mandatos inapelables sino que interjuegan con el Estado, el sistema educativo y las instituciones universitarias, dinámica en la que las trayectorias institucionales y las de los propios actores adquieren un gran protagonismo en estos procesos. Al respecto, las organizaciones sociales juegan un papel de mediación para dar cumplimiento a las leyes y normas que se proponen ampliar derechos y proteger a las poblaciones más vulnerables de la sociedad.

La enseñanza del arte en las organizaciones sociales ha contribuido a crear espacios de socialización y acceso a los bienes artísticos y culturales en pos de la protección y ampliación de los derechos de niños y jóvenes. En este sentido, la Ley Nacional de Protección Integral de los derechos de las niñas, niños y adolescentes N° 26.061/05 establece en su artículo 4° “*POLÍTICAS PÚBLICAS:*

“Las políticas públicas de la niñez y adolescencia se elaborarán de acuerdo a las siguientes pautas:

- c) Gestión asociada de los organismos de gobierno en sus distintos niveles en coordinación con la sociedad civil, con capacitación y fiscalización permanente;
- d) Promoción de redes intersectoriales locales;
- e) Propiciar la constitución de organizaciones y organismos para la defensa y protección de los derechos de las niñas, niños y adolescentes.”

Así como esta Ley nacional y su correspondiente Ley provincial prescriben y regulan el cuidado y respeto por estos derechos, destacamos el lugar de las organizaciones sociales en el trabajo realizado con una perspectiva de derechos y su ampliación, en lo que se ha dado en llamar *derechos de cuarta generación*, enfocados en la reivindicación de grupos sociales vulnerados, en condiciones de desigualdad. Tales derechos son, entre otros, a la no discriminación, la educación, la salud, el arte, la información.

## **Bibliografía**

- Abbadie, L. (2018) *et al* (2018): “Del barrio a las territorialidades barriales: Revisitando categorías desde experiencias de trabajo en cuatro barrios de Montevideo”. En: S. Aguiar, V. Borrás, P. Cruz, L. Fernández Gabard, M. Pérez Sánchez (comp.), *Habitar Montevideo: 21 miradas sobre la ciudad*. Montevideo: La Diaria.
- Benza, G. (2016) “La estructura de clases argentina durante la década 2003-2013: ¿una menor fragmentación y desigualdad entre las clases?”, en Kessler, G. (comp.) *La sociedad argentina hoy. Radiografía de una nueva estructura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Biagioli, D. y Ponce, A “*La vida de los sectores populares: Nacer y crecer en un barrio de la periferia. Tandil 2013-2015*” Tesis de Grado. Licenciatura en Trabajo Social. Facultad de Ciencias Humanas, Tandil.
- Diker, G. (2009) *¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias?* Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires.
- Dussel, I., “La escuela media y la producción de la desigualdad: continuidades y rupturas”, en Tiramonti, G. y Montes, N. (2008) *La escuela media en debate. Problemas actuales y perspectivas desde la investigación*. Buenos Aires, Manantial.
- Frigerio, G. y Diker, G. (2005). *Educarse acto político*. Buenos Aires, Del Estante Editorial.
- Haesbaert, R. “Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad”. En: *Cultura representaciones soc* [online]. 2013, vol.8, n.15 [citado 2021-08-07], pp.9-42.  
Disponibile en: <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-81102013000200001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102013000200001&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 2007-8110.
- Paramio, L. (2008) “El regreso del Estado: entre el populismo y la regulación”. *Conferencia Plenaria en el XIII Congreso del CLAD*, Buenos Aires, 4-7 de noviembre.
- Svampa, M. (2005) *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus, Buenos Aires.

**El sentido de lo artístico, iniciativas autogestionadas para la enseñanza de teatro.  
Un análisis en tres espacios de gestión pública, municipal y de organizaciones  
sociales en Tandil (2008-2018)**

María Marcela Bertoldi

Florencia Berruti

Claudia Castro

**Introducción**

La presente comunicación se enmarca en el proyecto de investigación *Políticas educativas emergentes. Interjuego de lo macro y lo micro político en el gobierno de la Educación Artística local (2008-2018)*. El mismo se encuentra en una segunda etapa de desarrollo, en la cual nos hemos ocupado de realizar un relevamiento y caracterización de espacios institucionales en los que se desarrollan prácticas de enseñanza artística en contextos socio comunitarios con menor grado de formalidad que el escolar. En este trabajo que releva las instituciones pertenecientes a la órbita municipal de la ciudad de Tandil que entre sus propuestas educativas ponen a disposición de la comunidad talleres de teatro con diferentes modos de gestión. Nos ocuparemos particularmente de los talleres que se llevaron adelante en la Sala Abierta de Lectura, el Espacio de Referencia para Adultos Mayores y la Granja Los pibes.

En primer lugar, realizaremos una caracterización general de las instituciones referidas, la finalidad de los talleres de teatro enunciados por sus referentes, las tareas que desarrollan allí profesores o estudiantes avanzados de teatro y los destinatarios de los talleres. En segundo lugar, analizaremos el sentido de lo artístico que los diferentes actores sociales involucrados atribuyen a las propuestas.

**Espacios de enseñanza del teatro de gestión pública, municipal y organizaciones sociales en la ciudad de Tandil (Bs. As)**

En el desarrollo del proyecto de investigación hemos construido de manera colectiva un mapeo de las instituciones de gestión pública, privada y mixta en sus acciones de vinculación con los territorios, donde promueven actividades artísticas en general y espacios de enseñanza y producción teatral, en particular. Esa tarea dio lugar a una geolocalización que posibilita referenciar las instituciones objeto de estudio y analizarlas en relación con los modos de organización, de gestión de los recursos

económicos y profesionales y de dependencia o independencia del gobierno en sus diferentes niveles (municipal, provincial y nacional).

En esta comunicación nos dimos la tarea de indagar tres espacios de gestión pública: la Sala Abierta de Lectura (co-gestión municipal), la Granja Los Pibes (gestionado bajo la figura de asociación civil sin fines de lucro) y el Espacio de Referencia para Adultos Mayores (gestión municipal).

De cada uno realizamos una somera descripción de sus antecedentes, analizamos el rol, la formación y las trayectorias de los profesores de teatro y las articulaciones o vinculaciones con otras instituciones que constituyen insumos para reflexionar acerca del sentido de lo artístico que los actores sociales implicados atribuyen a las propuestas implementadas.

### **La Sala Abierta de Lectura**

La Sala Abierta de Lectura es una Biblioteca Popular gestionada bajo la figura de una asociación civil sin fines de lucro, con personería jurídica y co-gestionada entre el municipio de Tandil y la Asociación Amigos de la Sala. Recibe aportes estatales de la Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares (CONABIP) también, un subsidio provincial y otro municipal.

Esta institución tiene sus orígenes a mediados de la década de los años 80, cuando un grupo de docentes iba a narrar a espacios educativos pensando en la importancia de la escuela como ente alfabetizador. Esto generó un espacio abierto a modo de biblioteca para la concurrencia de niñas/os, jóvenes y adultos, ofreciendo además talleres en un momento en que pocos hablaban de talleres. La sala de lectura fue uno de los primeros lugares que generó encuentros con el arte”<sup>25</sup>

Desde sus inicios, esta institución lleva adelante proyectos de promoción de la lectura y numerosas tareas que realizan con y para la comunidad. Además del préstamo de libros existe el proyecto: Valijas Viajeras. También, el proyecto Pampares, un programa que se desarrolla desde hace quince años en diferentes barrios con una propuesta de talleres de teatro, cerámica y lectura. Es una iniciativa de ampliación de las actividades de Sala Abierta, de intervención social con profesionales específicos y trabajadores sociales. Otra de las propuestas que desarrolla es el Proyecto Todos leemos. Silvina Guaita agrega que “se trabaja junto a la Fundación del Hospital de Niños

---

<sup>25</sup> Entrevista a Silvina Guaita, Nota Diario La Opinión, Tandil 13/11/2013

(dependiente de la Municipalidad de Tandil) y un grupo coordinador capacita voluntarios para leer en la sala de espera del hospital, trabaja con las familias, con las instituciones del barrio”. En relación con la promoción de la lectura realizan actividades como “animaciones a la lectura” con el bibliomóvil (biblioteca ambulante) que lleva material tanto literario como informativo a instituciones y barrios de la ciudad, como así también a la zona rural. Otra de las actividades que realizan “es el Proyecto con continuidad, que es cuando una institución se acerca con un pedido específico y se establece la planificación en conjunto”. Organizan durante el año encuentros con escritores y actividades que comparten con la comunidad.

En su sede, ubicada en la calle Chacabuco al 700 en la zona céntrica de la ciudad, donde se encuentra la biblioteca, se ofrecen los talleres, entre ellos el de Teatro. La directora explica que en relación a los talleristas no se contratan desde la Sala de Lectura, sólo se ofrece el espacio. Cada tallerista cobra una cuota a los participantes y el 20 % de esa renta se destina a la Sala a manera de contribución por el lugar. Desde sus orígenes funciona de ese modo.<sup>26</sup>

De la oferta de talleres de teatro en relación al periodo considerado pudimos relevar que fueron coordinados por diferentes profesores, todos graduados o estudiantes avanzados procedentes de la Facultad de Arte -UNICEN-. Mencionaremos brevemente la oferta de talleres, sus coordinadores, los destinatarios y sus finalidades desde las voces de los coordinadores consultados.

En el año 2008 no hubo ofertas de talleres, en el año 2009 se propuso un Taller de mimo para niñas y niños a partir de 7 años y otro Taller de Teatro para adolescentes, ambos a cargo de Javier Lester. En 2010, Taller de Teatro y Expresión, coordinado por Gloria Bocchieri y Javier Lester, destinado a niñas y niños a partir de 7 años. En 2011, Taller de teatro para niñas y niños de 6 a 10 años, coordinado por Javier Lester y Lucia Salas. Se observa la continuidad de Lester como tallerista y la incorporación de co-coordinadores y algunas variantes en las propuestas ofrecidas y en sus destinatarios. En una conversación mantenida con Javier Lester manifiesta que cuando regresa a instalarse en Tandil, desde la ciudad de Buenos Aires elabora una propuesta de Taller de mimo destinado a niñas y niños y la presenta en la Sala de Lectura, donde comienza su dictado. Paralelamente a éste, dictaba un taller de mimo para adultos que también pertenecía a la convocatoria de la Sala de Lectura, pero el espacio físico se dictaba

---

<sup>26</sup> Entrevista realizada a Silvina Guaita, Directora de Sala Abierta, en febrero de 2021.

pertenecía a la Facultad de Arte<sup>27</sup>. Recuerda que, durante su formación, en la Facultad de Arte al cursar Práctica de la Enseñanza le gustaba la tarea docente, que la experiencia de la Sala fue muy significativa:

*porque hacía lo que tenía ganas de hacer como docente, fue un gran aprendizaje, pude probar mis primeros ejercicios de dinámica y comprender la escucha(...). Los chicos eran del centro-se refiere a la procedencia de la zona céntrica de la ciudad-, había niños con capacidades diferentes(...). Se mantenía bastante el grupo(...). La propuesta estaba enmarcada en el juego (...) Me había recibido del primer título<sup>28</sup>, teníamos buena onda y las invité a trabajar a Gloria, luego a Lucia que eran estudiantes en ese entonces (...) Porque la dupla pedagógica suma mucho a la hora de generar dinámicas y cuidar el juego fue muy óptimo.*

Entre 2012 y 2013 continúa la propuesta de Teatro para niñas y niños de 6 a 10 años, coordinada por Lucia Salas. Entre 2014 y 2015, no hubo propuestas de talleres en la disciplina teatro. Se reinician en el año 2016 con un Taller de teatro para niñas y niños de 3 a 6 años, coordinado por Agustina Etchegaray, quien refiere su acercamiento en la institución del siguiente modo: *Previamente a la convocatoria para la coordinación de los talleres anuales que ofrecía la Sala Abierta, me había postulado para un taller de teatro, en el marco del proyecto Pampares. No fui seleccionada para dicho puesto, pero quedó un muy buen vínculo con la entonces directora de la Sala, Silvina Guaita, quien tiempo después me convocó para coordinar el taller anual en dicho espacio.*<sup>29</sup>

Si bien existieron estos antecedentes, igual entregó una propuesta de trabajo y se realizó una entrevista junto con otras integrantes de la institución. Agustina considera que fue valorada por su formación académica, cursaba el Profesorado de Teatro en la Facultad de Arte, UNICEN. También, la propuesta, el formato de taller y la dinámica para trabajar, ya que en la misma se proponía una secuencia de contenidos y actividades a desarrollar a partir de los juegos teatrales. *De acuerdo a las entrevistas podría afirmar que en principio*

---

<sup>27</sup> Constaba de dos antiguas salas de cine, refaccionadas como espacios teatrales, alquilado por la Facultad de Arte de la UNICEN en Chacabuco 517.

<sup>28</sup> Con el primer título Lester se refiere al de Profesor de Juegos Dramáticos, titulación intermedia que se otorga en la Facultad de Arte de la UNICEN.

<sup>29</sup> Entrevista a Agustina Etchegaray, marzo 2021

*se buscaba un docente con formación específica en el lenguaje. Así como también una coordinación que pudiera lograr con el taller un sentido de pertenencia con el espacio, vincularse con otros coordinadores, con el personal administrativo*<sup>30</sup>. Así mismo considera que la modalidad de taller *se constituye en la horizontalidad, en la participación y el intercambio. En este formato se promueve, mediante el diálogo, que cada participante enuncie su palabra, su voz. Es una decisión, un posicionamiento para la coordinación.*<sup>31</sup>

Hubo continuidad en la participación de la matrícula, concurrían desde distintos barrios de la ciudad y a fin de año se realizó una pequeña muestra abierta al público. Lo que se destaca como logro en el desarrollo de la propuesta es *el afianzamiento del grupo, que me permitió no sólo poder desarrollar una continuidad en la planificación de los encuentros sino también promover un vínculo enriquecedor con el espacio, los niños y niñas y las familias*<sup>32</sup>. Agustina destaca que esta experiencia fue su inicio en la tarea como docente y constituyó un gran desafío *trasladar la teoría y los conocimientos adquiridos al terreno de la práctica implicó un salto muy grande, de mucha incertidumbre, así como también de mucho aprendizaje.*<sup>33</sup>

En el periodo 2017 a 2018, se propone un Taller de Teatro y Títeres para niños de 3 a 6 años, de una hora de duración, coordinado por Facundo Dipaola. La misma propuesta tiene continuidad en 2019 con el acompañamiento de Luis Nuñez.

En una conversación mantenida con Facundo, recuerda que se enteró de una convocatoria para presentar propuestas de talleres para niñas y niños orientada a los lenguajes artísticos y un trabajo lúdico sobre los mismos. Acercó su propuesta vía correo electrónico y luego tuvo una entrevista con su directora, Silvina Guaita. Considera que de la propuesta se ha valorado la posibilidad de articular el teatro con el lenguaje de los títeres para esta edad. En sus palabras comenta que:

*era una propuesta que incluía además el contexto de trabajo en una biblioteca especializada en literatura infantil y juvenil, espacio en el que yo me siento cómodo ya que leo desde hace muchos años propuestas para esas edades y, por lo tanto, tengo un conocimiento*

---

<sup>30</sup> Entrevista a Agustina, marzo 2021

<sup>31</sup> Entrevista a Agustina, marzo 2021

<sup>32</sup> Entrevista a Agustina, marzo 2021

<sup>33</sup> Entrevista a Agustina, marzo 2021

*sobre diferentes autores tradicionales y contemporáneos. Por lo tanto, la propuesta articulaba la promoción de la lectura, con el trabajo teatral y el lenguaje de los títeres.*<sup>34</sup>

Considera que los destinatarios de la propuesta, por su edad *disfrutaban del juego, del juego físico, pero también del juego con la imaginación (...) pero que también requiere -por parte del coordinador- que se trabaje de una manera muy direccionada y que el docente se involucre en la propuesta y la acompañe.* Agrega que *el trabajo en esos años en la institución fue muy lindo, uno de los mayores logros fue vincular el espacio con el trabajo teatral y de los títeres, es un taller en un contexto particular, lograr establecer ese vínculo y cada trabajo que se hacía. Pasaron muchas niñas, algunos hasta cumplir sus seis años*<sup>35</sup> con esto se observa que algunos participantes continuaron con la propuesta a través de los años.

En este periodo 2008-2018, se aprecia que las propuestas han sido recibidas favorablemente tanto por parte de la institución como por sus destinatarios, quienes realizaron presentaciones de sus producciones. Destacan los coordinadores el propicio ambiente de trabajo que la institución promueve como así también, la biblioteca como marco adecuado para el desarrollo de la propuesta.

### **Granja los Pibes**

La Granja Educativa Los Pibes pertenece a la asociación civil “Casa del niño en la Calle”, es una asociación sin fines de lucro con personería jurídica que funciona en el Paraje el Centinela de la ciudad de Tandil. El predio fue cedido en convenio de comodato por el Municipio de Tandil a la Asociación desde el año 1999. A su vez, el proyecto depende de las Unidades de Desarrollo Infantil (UDI) que pertenecen al Ministerio de Desarrollo Social de la provincia de Buenos Aires.

La asociación civil se inició en medio de la crisis de los 90; cuando se empezaron a ver en Tandil los primeros niños y niñas en situación de calle. En diálogo con Walter Fernández, coordinador del espacio recuerda los inicios de la Granja: *En el 90 aparecen los primeros chicos de la calle en Tandil. Eran un grupito de cinco pibes en la terminal. Hubo vecinos y conocidos que empezamos a decir qué era ese fenómeno. Un día nos*

---

<sup>34</sup> Entrevista a Facundo Dipaola, abril 2021

<sup>35</sup> Entrevista a Facundo Dipaola, abril 2021

*acercamos y que sé yo, nos dicen “mi papá se quedó sin trabajo, y me dice entonces yo acá abro puertas de coches y después le llevó la plata.”<sup>36</sup>*

Fue en 1991 que por medio de la creación de una Asociación Civil se establecen convenios con el Municipio y con la Secretaría de Infancia del Ministerio de Desarrollo Social de la provincia Buenos Aires para iniciar la creación de un Hogar que atendiera a niños y niñas en situación de vulnerabilidad social. Funcionó en la calle San Lorenzo 837 hasta el año 2000 cuando se mudan a su actual sede en el Circuito Turístico Paraje El Centinela, distante a 6 km aproximadamente del centro de la ciudad.

Walter Fernández, coordinador del espacio, recuerda que el objetivo inicial del hogar fue el de generar en los chicos y chicas que asistían, la cultura del trabajo: *Los pibes son hijos de los trabajadores y tienen que ser trabajadores. Nosotros tenemos que formar gente para meterla en una sociedad de trabajadores*<sup>37</sup> Este fue el objetivo fundacional del Hogar, a partir del año 1995 se inicia dentro de la casa hogar una huerta y se establece un nuevo convenio con el Municipio durante los años 1999 a 2002. Mediante éste se mudan al predio de la Quinta Belén, donde funciona la actual sede. El nuevo espacio les permitió transformar el proyecto en una Granja Educativa y Turística.

En el año 2004 se establecen convenios con la UNICEN y comienzan los talleres de formación con orientación laboral entre los cuales se encuentran Talleres de picapedreros, herrería, carpintería y electricidad. Posteriormente se incorpora un taller artístico de telas, que resulta un antecedente para la apertura del taller de teatro.

Fue a partir de este convenio entre la Asociación y la UNICEN que durante el 2004; por iniciativa de dos graduadas de la Facultad de Arte comienzan los Talleres de Teatro. En diálogo con una de las docentes que impulsó el taller nos comenta:

*Hubo una oportunidad de llevar un proyecto de teatro como herramienta de integración social en una comunidad en riesgo y, con Susana Romeo que nos recibimos en el año 2001, escribimos el proyecto. En el año 2003 lo presentamos a la Secretaría de Políticas Universitarias, salió elegido y en el año 2004 lo pusimos en funcionamiento. Este proyecto se publicó en el libro Universidad, Sociedad y Producción, de la Secretaría de Políticas Universitarias*

---

<sup>36</sup> Entrevista a Walter Fernández. 12 de marzo 2021

<sup>37</sup> Entrevista a Walter Fernández. 12 de marzo 2021

*Editado por Juan Carlos Pugliese a través del Ministerio de Educación de Ciencia y Tecnología de la SPU.” (...) “Se presentaban proyectos que tuvieran un rol activo en el desarrollo y en la reconstrucción del tejido social. Lo presentamos como una decisión propia. Cuando salió seleccionado fuimos a hablar con la Granja los pibes.”<sup>38</sup>*

Walter Fernández, quien recibió la propuesta del taller; recuerda que para su incorporación valoró la integración social que se proponía: *tenemos una comunidad de la periferia muy aislada del resto. El objetivo era integrarlos a la comunidad.*

Desde el año 2005 y hasta la actualidad, el taller de teatro depende de la Secretaría de Extensión de la Universidad. El grupo que asiste se conforma por chicos y chicas de entre 10 y 12 años, que ingresan a la granja mediante una vinculación a través de una trabajadora social. Año tras año, cada producción realizada se presenta en diferentes instituciones con las que se vinculan por cercanía territorial.

*En lo territorial cada vez que teníamos una obra nos gustaba llevar a los jardines, al del barrio Las Tunitas, al de la Escuela Normal. Hemos ido a algún geriátrico. Es muy interesante porque tanto para la institución que nos recibía como para nosotros que íbamos, era muy bueno porque era estar vinculado para un desarrollo personal y también socio-comunitario.”<sup>39</sup>*

Desde sus inicios el Taller de Teatro funcionó mediante parejas pedagógicas: la primera dupla la formaron Cristina Carone y Susana Romeo, luego continuó siempre Cristina incorporando a la coordinación a diferentes docentes que fueron transitando por el espacio: Yamile Amad, Luz Hojsgaard y Facundo Dipaola.

Respecto del perfil de docentes convocados por Cristina para conformar las duplas de coordinación se hace referencia a ciertas habilidades de los docentes para brindar contención a quienes asisten *yo creo que es una contención, para que los chicos puedan relacionarse entre ellos.*

Entre los objetivos y finalidades que se persiguen con el taller dentro de la Granja enuncian el ejercicio de la ciudadanía, de la autonomía y el trabajo sobre los derechos de los niños y niñas para la elaboración de las propuestas: *Las obras que trataba Cristina*

---

<sup>38</sup> Entrevista a Cristina Carone, 18 de noviembre 2020

<sup>39</sup> Entrevista a Cristina Carone, 18 de noviembre 2020

*tenían que ver siempre con algún derecho de los pibes. Siempre tenían un mensaje, para los grandes, para los pibes, no eran para reírse.*<sup>40</sup>

Respecto del sentido de la enseñanza artística, notamos que prevalece el juego como medio de expresión y comunicación. Al respecto Cristina Carone expone que: *Pretendemos generar el placer por el juego y a partir de ahí poder trabajar con ellos en una reflexión que los chicos pudieran expresarse tanto en lo grupal como en lo individual eso es un logro; llevarlos a diferentes teatros y que ellos se sientan contenidos, acompañados*<sup>41</sup>

El coordinador del espacio, Walter Fernández, destaca y reconoce que el taller a lo largo de los años les ha brindado herramientas valiosas para reconstruir identidades vulneradas:

*Eran pibes que les costaba hablar, entraba gente y viste, les costaba pararse y yo creo que, con el teatro, verlos parados, sacando pecho y ellos orgullosos de lo que habían logrado y bueno, y yo como el responsable de todos ellos me pegaban un sacudón terrible, yo veía que les sirvió para pararse, para decir las cosas de frente, no tener miedo. Que es lo que nosotros venimos trabajando siempre acá, las cosas hay que decirlas de frente. El que pudo lograr la continuidad, se notaba en la escuela, participaban, discutían*<sup>42</sup>

En estos testimonios observamos que la propuesta recobra un sentido particular que por su continuidad y por su sentido social cumple los propósitos de la misma, logrando un amplio reconocimiento en la comunidad tandilense.

### **Espacio de referencia Adultos Mayores**

El Espacio de Referencia Municipal para Adultos Mayores y Personas con Discapacidad, depende de la Dirección de Integración y Extensión Comunitaria, que es un área de la Secretaría de Desarrollo Social del Municipio. Actualmente funciona en la sede del Club Excursionistas, en la calle Las Heras 1150.

---

<sup>40</sup> Entrevista a Walter Fernández. 12 de marzo 2021

<sup>41</sup> Entrevista a Cristina Carone, 18 de noviembre 2020

<sup>42</sup> Entrevista a Walter Fernández. 12 de marzo 2021

El taller de Teatro fue propuesto inicialmente por la Prof. Cristina Carone en 2010, para su desarrollo en otro espacio cultural gestionado por el municipio de Tandil, la Casa de la Historia y la Cultura del Bicentenario, sito en la Avda Actis 1991. Luego, continuó su desempeño como tallerista contratada por el Municipio hasta 2019 en la sede del Club Excursionistas.

En 2014, se suma otra propuesta de Taller de Teatro coordinada por Pablo Cenoz, quien fue convocado según nos responde *por referencias de mi trabajo con adultos y adultos mayores en otros espacios. Fui seleccionado por mi experiencia en relación a talleres de teatro con adultos y adultos mayores. Ese era precisamente el perfil solicitado*<sup>43</sup>.

Por su parte, Cristina Carone considera que *creo que lo que tuvieron en cuenta para convocarme fue mi experiencia en barrios y bibliotecas, ya que venía de la Biblioteca Martín Fierro, en el Barrio Palermo, donde estuve 11 años con integración de adultos y adultos mayores.*

Respecto del perfil de docentes convocados para el espacio, Lujan Brito, ex directora de la dependencia municipal, responde que:

*En la consideración del docente, ponemos especial énfasis en principio en su experiencia sobre grupos específicos como los adultos mayores. Otra cosa que sopesábamos era la capacidad del docente de adaptarse a las necesidades del grupo y sus capacidades de flexibilizar el aprendizaje para garantizar la participación del grupo desde un vínculo de empatía y confianza, que son absolutamente relevantes en los adultos mayores, quienes suelen ser discriminados por su propio entorno al momento de elegir actividades que no realizaron en ningún momento de sus vidas.*<sup>44</sup>

Respecto de las cuestiones que se consideraron para la selección de las propuestas para los talleres de teatro en el espacio, Brito agrega:

---

<sup>43</sup> Entrevista a Pablo Cenoz, noviembre de 2020

<sup>44</sup> Entrevista a Lujan Brito, ex directora de Integración Comunitaria, diciembre 2020.

*valoramos especialmente en esta disciplina, realizar una propuesta que diera una introducción al lenguaje artístico, del cual muchos adultos mayores en su trayectoria de vida no tuvieron la oportunidad de conocer. Considerábamos el teatro como un espacio ideal para brindar herramientas con las cuales pudieran revalorizar, profundizar o estimular aspectos cognitivos, sociales, afectivos y valorativos, mediante sus propias experiencias a través de una forma diferente de expresión*

En las entrevistas realizadas a los docentes, ambos relatan que los destinatarios de los talleres son fundamentalmente adultos mayores y personas con discapacidad, “que iban al taller con su acompañante terapéutico por la severidad de sus casos. De todas maneras, se aceptaban fuera de esa franja etaria<sup>45</sup>. Cenoz coincide al señalar que el taller está destinado a una población adulta y adulta mayor que en la mayoría de los casos vive en el barrio donde se desarrolla (Barrio de la Estación). La mayoría de participantes son mujeres.<sup>46</sup>

Las finalidades del taller en ese espacio son relatadas por la ex directora del área municipal, quien explica que: *El Espacio de Referencia nace con el fin de brindar un espacio abierto de encuentro, con propuestas inclusivas para adultos mayores y personas con discapacidad que requieran de un lugar de recreación, reflexión y participación que promueva un sentido de pertenencia y favorezca la mejora de la calidad de vida.*

Respecto de este propósito, Cenoz dice que

*Al ser un espacio de carácter recreativo (según el proyecto pedagógico del Espacio) el ingreso de nuevos integrantes hacía replantearme la manera en que los "viejos" sostuvieron el momento de integración inicial, necesario para con los "nuevos", trabajando y re-elaborando el concepto de zona de desarrollo próximo de Vigosky. En la que los "viejos" eran guías de los "nuevos" logrando así que ese período de adaptación sea gratificante y no frustrante para quienes se iniciaran.*

---

<sup>45</sup> Entrevista a Cristina Carone, 18 de noviembre 2020

<sup>46</sup> Entrevista a Pablo Cenoz, noviembre de 2020

En relación con las producciones del taller, Pablo Cenoz cuenta en la entrevista que:

*Creo que uno de mis mayores logros fue haber creado la Compañía Los Quitapenas. Dándole un carácter social al mensaje de nuestras puestas, trascendiendo lo recreativo del espacio taller. El primer espectáculo de autor fue "Tiempos de Lucha sin sostén", sobre la prevención del cáncer de mamas, al que se sumaron otros en formato de radioteatro y narración. El objetivo final era el montaje de la obra elegida. Hasta el momento hemos estrenado cinco espectáculos, uno de ellos es de creación colectiva.*

Para Cristina Carone, *fundamentalmente las características propias del taller fueron la revalorización del adulto mayor, su contexto y el espacio de creación, experimentación contención y búsqueda. Trabajar sus derechos fue fundamental, en el marco de diferentes muestras y torneos bonaerenses.*

También en este espacio se observa coherencia entre los propósitos iniciales con el desarrollo de la propuesta pedagógica, artística y recreativa, con el carácter social de la misma. Las presentaciones son acompañadas por el reconocimiento de la comunidad.

Ambos coordinadores señalan que sus producciones son puestas a disposición de diferentes públicos. Se llevaron escenas a diferentes espacios de adultos, a saber, Hogar de Ancianos San José, Centro Comunitario María Auxiliadora, Limache, Bibliotecas Martín Fierro, Hogar Santa Ana. Integraron los torneos Bonaerenses, incluso con una coreografía.

Se trabajó además en conjunto con la Sala La Fábrica, de la Facultad de Arte de la UNICEN, la que les permitió poner en escena sus producciones. También con la Biblioteca Rivadavia, montando escenas de varios autores tandilenses; con PAMI/UNICEN para el Festival del Adulto Mayor, en Torneos Bonaerenses para Mayores, Festival Nacional del Adulto Mayor.

Estas descripciones de las instituciones, los modos de gestión, los perfiles profesionales de los talleristas, las propuestas implementadas y sus finalidades nos permiten reflexionar acerca del sentido de lo artístico que los actores involucrados en los proyectos atribuyen.

## **Sentidos de lo artístico atribuidos por los actores sociales involucrados**

En los tres espacios se advierte una fuerte inscripción territorial de los Talleres de Teatro en las comunidades cercanas, identificando las instituciones, los participantes y las propuestas de los mismos. En este sentido, reconocemos la localización urbana/céntrica de la sede de la Sala de Lectura; urbana fuera de las “cuatro avenidas” del primer anillo urbano, en el caso del Espacio de Referencia y en la zona suburbana, la Granja Los pibes.

En ellos, una constante es la relación que sostienen los talleristas con la Facultad de Arte o la Universidad. En la organización de las propuestas de talleres se observa la conformación de duplas pedagógicas como una continuidad de sus trayectorias formativas, como así también en la metodología de trabajo y la presentación de los proyectos.

Consideramos destacable la dimensión participativa en las iniciativas para postular propuestas de talleres, ancladas en la autogestión profesional, como una particularidad de la formación artístico pedagógica que ofrece el Profesorado de Teatro en la Facultad de Arte.

Las y los coordinadores en los tres espacios manifestaron también en forma recurrente que en estos lugares realizaron sus primeras experiencias laborales como coordinadores. También consideran importante el trabajo en equipo y la articulación con los integrantes de las instituciones de referencia, lo que ha generado pertenencia institucional. En sus discursos prevalece la cuestión de lo grupal y lo socio comunitario, que fue prioritario para su elección laboral.

En los tres espacios el sentido de lo artístico se lo da la misma propuesta de las y los coordinadores. En el caso de la Sala Abierta de Lectura, poniendo a disposición el edificio para el desarrollo de talleres y espectáculos artísticos, a los socios y a la comunidad. En el Espacio de referencia, ponderando lo recreativo y el propósito de poner en escena obras teatrales significativas, que reivindicquen el carácter social de las producciones. En Granja Los Pibes, instalando espacios de comunicación, expresión y fortalecimiento de vínculos socioafectivos que enriquecen el abordaje que propone la institución sobre las infancias.

Finalmente, inferimos que la continuidad de estas propuestas de talleres de teatro constituye un aporte a la gestión y desarrollo de políticas públicas ancladas en las diferentes instituciones con un fuerte compromiso territorial y comunitario.

## **Referencias**

Bertoldi, María Marcela entrevista realizada a Silvina Guaita, febrero 2021

Bertoldi, María Marcela entrevista realizada a Javier Lester, marzo 2021

Bertoldi, María Marcela entrevista realizada a Agustina, marzo 2021.

Bertoldi, María Marcela entrevista realizada a Facundo Dipaola, marzo 2021.

Berruti, Florencia entrevista realizada a Walter Fernández, 12 de marzo de 2021.

Berruti, Florencia entrevista realizada a Cristina Carone, 18 de noviembre de 2020.

Castro Claudia entrevista realizada a Pablo Cenoz, 14 de noviembre de 2020.

Castro Claudia entrevista realizada a Cristina Carone, 16 de noviembre de 2020.

Castro Claudia entrevista realizada a Lujan Britos, ex directora de Integración Comunitaria, diciembre 2020

Diario la Opinión nota a Silvina Guaita realizada el 13 de noviembre de 2013. Disponible en:

<https://www.laopiniondetandil.com.ar/2016/11/13/sala-abierta-de-lectura-historia-y-presente-de-un-lugar-magico/>

**El taller de Teatro en la Compañía y Unicornio.  
Experiencias entre agenciamientos, hospitalidad, trayectorias  
y autorías profesionales e institucionales: 2008-2018.**

Araceli De Vanna

Marisa Rodríguez

### **Introducción**

Las implicancias metodológicas de la presente comunicación se constituyen en torno a nuestro lugar como investigadoras de un equipo que viene trabajando conjuntamente en varios proyectos sucesivos. Para el presente análisis, nos concentramos en dos organizaciones de la ciudad de Tandil con fuerte implicancia subjetiva en quienes recorren y se constituyen como referentes, como son La Compañía y Unicornio.

En este sentido, nos acercamos al campo de investigación a partir de la realización de entrevistas, que en el contexto de ASPO y DISPO fueron virtuales. Además, se utilizaron fuentes documentales de proyectos anteriores donde varios de los referentes de las dos organizaciones analizadas participaron de focus group y entrevistas en profundidad. Se complementaron estos instrumentos con el análisis de documentos escritos y búsquedas de información en sitios web oficiales.

Como objetivo nos planteamos analizar las trayectorias de lxs talleristas y cómo construyen experiencia desde el propio hacer. Asimismo, desandar dicho objetivo nos llevó a otros, tales como el conocimiento de los dispositivos institucionales y de las trayectorias profesionales de lxs talleristas que trascienden la propia experiencia en dichas instituciones.

Se trata de desmenuzar las acciones educativas artísticas que tienen lugar en el gobierno local desde el quehacer del profesor/a de teatro, en Tandil, entre 2008 y 2018, en las experiencias territoriales de ambas organizaciones.

Se establecieron como ejes de análisis: el espacio compartido desde el abordaje de la vinculación entre lo macro y micro político en el gobierno de la educación teniendo en cuenta los conceptos de territorio y territorialización; la política educativa como trayectoria en el marco de contextos específicos; el campo normativo como contexto y materialización de la política educativa artística -tanto a nivel jurisdiccional como local-; el agenciamiento, la hospitalidad y la autoría como marcas subjetivas del quehacer institucional y profesional; la trayectoria docente e institucional como experiencia singular y colectiva. Todos estos conceptos imbricados en forma dialéctica para constituir

la trayectoria de los talleristas y de ambas instituciones nos permitirán cartografiar las dos experiencias.

### **Lo normativo como contexto de la política educativa.**

Para poder cartografiar estas experiencias institucionales y comunitarias se hace necesario acudir a los textos legales que se han producido en el período que se estudiará, tanto básicos como derivados. En este sentido, al decir de Renee Giovine y Juan Suasnabar (2012) se constituyen en analizadores de la política educativa, ya no sólo desde lo jurídico legal sino desde un análisis político.

Este marco normativo que sostiene la implementación de las acciones de ambas instituciones se diferencia en dos grupos de normativas. Por un lado, aquellas vinculadas a los sujetos destinatarios de la intervención como la Ley Nacional N° 26061/ 2005 de Protección Integral de los niños/ as y adolescentes y la Ley Provincial de Promoción y Protección Integral de los Derechos de Niños/ as y Adolescentes N° 13298/2005 y su Decreto Reglamentario N°300/2005. Como así también el Decreto Provincial N° 562/15 de creación del Consejo Provincial de Niñez y Adolescencia; las Resoluciones Provinciales 171 y 172 del año 2007 donde se cambian las funciones de la Subsecretaría de Minoridad adecuándose a las leyes vigentes y la Ley Provincial N° 13803/ 2008 de Erradicación del Trabajo Infantil, entre otras. Todas estas normativas están vinculadas a la Convención Internacional sobre los derechos del niño de 1989 y la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad del año 2008, mostrando un cambio de paradigma en los planos internacional, nacional, provincial y local.

Por otro lado, aquellas propias del quehacer educativo atravesadas por lo que se denominó la segunda generación de reformas educativas, constituidas por la Ley de Educación Nacional N° 26206/2006 y Provincial N° 13688/2007 con una clara perspectiva de la educación como derecho. Estas leyes reconocen el carácter educativo del conjunto de los procesos de formación que se desarrollan en todos los ámbitos sociales desde los cuales se produce, intercambia, transmite y adquiere cultura.

Junto a estas normativas, identificamos también las comunicaciones de la Dirección Provincial de Psicología Comunitaria y Pedagogía Social como el Documento Conjunto N° 1/2017 denominado Experiencia educativa: salas maternas madres, padres, hermanos mayores, todos en secundaria, con el fin de garantizar la terminalidad del nivel; el Documento de trabajo N° 4/2010 Derecho a la identidad de la niñez; entre otros, en

tanto discursos que permiten la promoción y protección del derecho a la educación y concibe a lxs estudiantes como sujetxs de derechos.

En este sentido los talleristas manifiestan:

*Lo interesante es que es un dispositivo triangular entre el Zonal que deriva los casos de hogares y escuelas, la madre y nosotros. O sea que se trabaja en forma conjunta. También las escuelas, los gabinetes pedagógicos, hay un trabajo fuerte. Lema: detrás de un niño siempre tiene que haber un adulto. Mientras el chico trabaja/ juega, el padre también es trabajado*<sup>47</sup>

*Nosotros hacemos actividades artísticas y los padres terapia, luego se hace una reunión posterior con cada uno de los chicos para saber por dónde seguir, tratamos de que el clima con ellos sea el mejor posible*<sup>48</sup>

Aquí lxs talleristas refieren al Servicio Zonal de Promoción y Protección de Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes como un organismo que deriva situaciones para ser trabajadas en el espacio de Unicornio. Otras instituciones que -en ocasiones- derivan casos de vulnerabilidad para ser trabajadas en el programa son las escuelas, los *gabinetes psicopedagógicos* (haciendo referencia a los Equipos de Orientación Escolar). Además sostienen la importancia de fortalecer el vínculo con los adultos que se encuentran a cargo de los niños como una estrategia de formación subjetiva para la protección y promoción de los derechos de niños/ as y adolescentes.

Estas expresiones evidencian cruces, interrelaciones entre espacios sociales, socioeducativos y educativos. En este sentido podríamos identificar atravesamientos de los nuevos cuerpos normativos en las prácticas institucionales de espacios estatales, como así también de las organizaciones sociales que abordan en sus intervenciones a grupos poblacionales similares. Se trata de un trabajo articulado que produce saberes dentro de un contexto. Al decir de Morin (1998) un conocimiento aislado deja de ser un saber pertinente.

Por otro lado, otro de los referentes manifiesta que:

---

<sup>47</sup> Entrevista a Javier Lester, coordinador de taller de teatro en Unicornio. 2020, 25 de octubre.

<sup>48</sup> Entrevista a Catalina Landivar, coordinadora taller de teatro en Unicornio. 2020. 18 de agosto.

“La propuesta de la ONG Unicornio ofrece, desde su creación en 2002, un lugar ante la emergencia de esta infancia “inquieta”, “que no puede parar”, “sin límites” o su opuesto: “indiferente”, “apática”, “inhibida” que genera malestar e impotencia en los profesionales de las instituciones escolares y, la mayoría de las veces, preocupación en sus padres. Estas problemáticas, que siempre bordearon lo escolar, emergieron con una complejidad inédita luego de la crisis Argentina del 2001, poniendo en jaque los mecanismos tradicionales que disponían las instituciones dedicadas a la infancia. Se propuso -con la gestación de Unicornio- la invención de una práctica “entre varios” inédita, que reconfiguró -creativamente- el lazo social de profesionales del campo de la infancia y el arte. En un intento de generar un espacio para otras lecturas de las situaciones que perturban y preocupan en las escuelas”

(Dillon, G. 2018)

En este sentido, no sólo son los cambios de paradigma sino un claro sentido de la práctica que presenta objetivos vinculados a la promoción y protección de derechos de niños/as y adolescentes pero también orientados a un compromiso social y político de los actores intervinientes que se entrelazan y potencian en el trabajo interprofesional hacia dentro de la organización como así también de un trabajo dialógico, articulado y entramado entre organizaciones donde las prácticas artísticas, específicamente las teatrales, sostienen su identidad pero adquieren una singularidad propia de ese pensarse en situación. En este sentido señala un referente de Unicornio acerca de La Compañía como espacio:

*nosotros, por nuestra propuesta nos concebimos como itinerantes, hemos funcionado en un club, que sólo estuvimos un año porque no pudimos integrarnos, en otro que estuvimos unos años, luego en el Centro de Investigaciones Educativas (CIE), otro que nos permitió mayor vínculo con el sistema educativo y ahora estamos en La Compañía, ya hace varios años y si bien es accesible por el sistema de transporte es una “casa” que nos alberga, que nos permite desarrollar nuestras distintas actividades, que va creciendo<sup>49</sup>*

---

<sup>49</sup> Entrevista a Mauricio Gutierrez, referente de Unicornio.2021. 19 de noviembre de 2020.

Si observamos las propuestas de actividades que se desarrollan en La Compañía, muchas de ellas están coordinadas con variedad de instituciones, organizaciones sociales, colectivos culturales, feministas, ambientalistas y de promoción de derechos y memoria. En sus flyers se pueden observar esas marcas de diversas participaciones:



Flyers de eventos en La Compañía, Centro Cultural extraídos del facebook institucional:

<https://www.facebook.com/search/top?q=la%20compa%C3%B1a%20centro%20cultural>

Si pensamos en historizar estos espacios, ambos surgen en la primera década del 2000 en un claro arraigo a los marcos normativos señalados y en diálogo con distintas políticas públicas que, en algunos periodos tienen más auge y en otros, más dificultades para sostenerse.

Visitando la web institucional de La Compañía se puede observar en su misión y visión institucional un claro posicionamiento de respeto y promoción de derechos en clave colectiva:

“MISIÓN. La Compañía es un lugar de encuentro, refugio, recuperación de memorias, exposición, debate, aprendizajes dentro de un marco de amistad con compromiso ético y ciudadano. Promoviendo la participación de las nuevas generaciones y recibiendo con respeto el valioso aporte de las que nos preceden; inspirando en quienes soñaban un mundo INCLUSIVO, SOLIDARIO Y MÁS JUSTO, convirtiéndose en nuestro norte para seguir andando.

VISIÓN: Soñamos con La Compañía arraigada en el barrio (el más antiguo de la ciudad), poblada de voces, memoria, arte, ideas, proyectos y propuestas (talleres, cursos, debates, espectáculos...), reconocida como un lugar de referencia, donde artistas, artesanos, educadores, emprendedores... encuentran una manera de hacerse conocer. Con una radio como canal de comunicación que contribuye a la pluralidad de voces y portavoz de las organizaciones afines que trabajan con la comunidad.”<sup>50</sup>

Estas trayectorias podrían dar cuenta de una identidad organizacional tanto de Unicornio -más allá del espacio de enclave- como en La Compañía, que se constituyen en un proyecto institucional en diálogo con políticas públicas y modos de gestión colectivxs locales con un claro anclaje barrial y comunitario.

En este sentido, se observa una centralidad en las infancias que forman parte del centro de atención de la propuesta. Es interesante observar de qué manera se hace referencia a las problemáticas que estuvieron *en los bordes* pero que a partir de las leyes educativas y de las de promoción y protección de derechos han propuesto una idea de educación más amplia que traspasa la infraestructura escolar. La atención se encuentra no sólo en el sujeto destinatario sino también en los propios talleristas y profesionales que necesitan transitar un espacio colectivo de co- formación donde el no saber acerca de una determinada problemática, al ser colectivizado se constituye en un saber situacional de intervención.

---

<sup>50</sup>[https://sites.google.com/view/centro-cultural-la-compania/inicio?fbclid=IwAR2igaV0d25GwMIOCYv28dfz5c3hyFukfMFTNDAOrTH1ia1jeyrrQrH4\\_FM.20/11/2021](https://sites.google.com/view/centro-cultural-la-compania/inicio?fbclid=IwAR2igaV0d25GwMIOCYv28dfz5c3hyFukfMFTNDAOrTH1ia1jeyrrQrH4_FM.20/11/2021)).

En la etapa 2007 – 2014 convergen diferentes políticas educativas nacionales que dan cuenta de la recuperación del rol del estado en la forma de un “neointervencionismo” (Suasnabar, C. 2017) y el despliegue de una agenda de políticas públicas orientadas a reconstruir el tejido social y mejorar la calidad de vida de amplios sectores de la población.

De esta manera se puede analizar la política educativa como contextos y trayectoria, con cierto margen de sinuosidad. Es decir, que el acercamiento al campo ofrece indicios para analizar los sentidos que esta política viene asumiendo producto de las sucesivas y reticulares mediaciones que de ella realiza la trama socio territorial por la que transcurre o circula.

La decisión de ofrecer determinados talleres, prácticas artísticas y prácticas sociopolíticas, así como delimitar sus potenciales destinatarios, encierran posicionamientos político-educativos. Los mismos deberían leerse en clave de entrecruzamiento de diferentes racionalidades y lógicas de intervención provenientes de diversos actores del gobierno local, provincial y nacional que tensionan entre las prácticas de lo estatal y de las organizaciones sociales.

### **La territorialidad entre agenciamiento y hospitalidad**

El recorte analítico es leído en clave de política educativa y gobierno local de la educación. Educación sin apellido que, al decir de Pablo Martinis (2011) tensiona las clásicas diferenciaciones entre lo formal, no formal e informal. La diversidad de contextos y escenarios educativos nos llevan a ampliar la mirada y pensar en clave de hibridaciones de formatos, intervenciones y saberes profesionales.

El proceso de globalización ha ido debilitando la matriz estadocéntrica, y con ello el entramado institucional y campo común en el que se sostenía, integrando y articulando a los individuos e instituciones. En otros términos, el avance de la matriz mercado céntrica y los procesos de exclusión instalados en la vida cotidiana de sujetos, instituciones y comunidades vienen redefiniendo esas formas de posicionarse y de pensarse epocalmente. Elementos dadores de sentido, reguladores de la vida social, instaladores de tramas han ido cambiando sus formatos y sus lógicas; profundizando y reconfigurado los procesos de fragmentación e individualización de lo social con implicancias sobre la redefinición de los tradicionales mecanismos de integración, patrones de legitimidad y constitución de subjetividades (Tiramonti, G. 2004; Perazza, R. 2008).

En este contexto epocal se producen nuevas prácticas educativas y sociales con marcadas lógicas de hibridación de racionalidades que son necesarias analizar para comprender las configuraciones del lazo social, de la constitución de la subjetividad como así también de las intencionalidades de gobierno. Esta política posee un enclave territorial, se desarrolla en la ciudad de Tandil y por ello cabe aclarar sus particularidades. Se trata de una ciudad de rango medio de la provincia de Buenos Aires (Argentina) abordada desde una antropología de lo urbano, al decir de Ariel Gravano (2013) “para poner en cuestión la constitución histórico estructural de lo urbano en su dialéctica con la producción simbólica de la vida urbana” (Gravano, 2005; Silva, 2015). Territorio que se va construyendo en la sinuosidad de la trayectoria de la política, al decir de Stephen Ball (2011) y en esa configuración se percibe una hospitalidad y agenciamiento que se materializan en saberes organizacionales y profesionales, en nuestro caso, marcas en el ejercicio de la tarea docente del profesor de teatro.

El agenciamiento se traduce en la capacidad del sujeto para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación de sí mismo, en y desde lo colectivo, para contrarrestar las lógicas de control que se le imponen. De este modo, el agenciamiento desafía la hegemonía de lo normativo, homogéneo y fijo para hacer funcionar distintos nodos/agentes que se relacionen entre sí y hacia afuera.

Al respecto, la coordinadora de un taller de Teatro en La Compañía señala que *el centro cultural nos fue acompañando, nos permitió que fuéramos encontrando la manera de sostener el taller y nos fuimos haciendo cargo de cosas que no pensábamos antes de diseñar el taller como abrir el espacio, tener claves de alarma, coordinar con otras actividades que se hacían en paralelo, lo vimos como otra forma de hacer muy distinto a lo escolar*<sup>51</sup>

En las instituciones objeto de esta ponencia encontramos diferentes formas de agenciamiento: comunitaria, organizacional o personal.

En cuanto a lo comunitario, hay un lugar, un discurso, ciertas tramas de sentido por prácticas que se desarrollan y le dan visibilidad a un proyecto con anclaje en la comunidad. Se trata de un reconocimiento colectivo que se traduce en invitación, en interpelación a participar con una intencionalidad de transformación social.

---

<sup>51</sup> Entrevista a Clara Marconato, coordinadora del Taller de Teatro en La Compañía. 2021. 12 de marzo

*Nosotros cuando pensamos el taller, queríamos hacer un taller juntos, lo primero que se nos cruzó fue La Compañía, queríamos salirnos del centro y cuando registramos quiénes se acercaron al espacio vivían en el barrio, muchos conocían el espacio y luego nos conocían a nosotros*<sup>52</sup>

Cuando referimos a un agenciamiento organizacional, damos cuenta de ciertas tramas intra organizacionales que puestas en relación a los *recién llegados* se traducen en esquemas facilitadores, en prácticas de *invite* a ser parte, en procesos de sensibilización e integración al proyecto donde el eje/tarea es el proyecto institucional sostenido por las acciones de los/las agentes sin depender de la persona como nombre propio. *En la Compañía hace varios años que estamos, es una “casa” que nos alberga, que nos permite desarrollar nuestras distintas actividades, que va creciendo.*<sup>53</sup>

Desde el punto de vista personal el agenciamiento es vivenciado como un animarse *a tocar el timbre, a ser parte*, a presentarse y apropiarse de un proyecto desde el lugar que tiene cada uno/a. Se trata de fortalecer la identidad y pertenencia del tallerista con ese espacio aunque la experiencia desarrollada sea de poco o mucho tiempo.

Los referentes entrevistados dan cuenta de la posibilidad de sumergirse en la experiencia y luego tomar la distancia para hacerlo un saber profesional, *jugar a*. De esta manera resulta importante poder diferenciar entre la formación y la propia experiencia - reconocida como formación en acto-.

*Siempre pensamos un espacio de taller y medio de entrenamiento, más un espacio de exploración y no de dar clases de determinado contenido y ver qué pasaba con la propuesta que se presentaba (...) no sólo era la idea de presentar el lenguaje teatral sino ver qué idea tenían ellxs”) (...) Nos permitieron con muchísima libertad dar el taller (...) le dejamos el proyecto, después tuvimos una entrevista con ella, después en la dinámica de las clases tuvimos mucha libertad.*<sup>54</sup>

Otrx de lxs referentes de Unicornio refiere: *La propuesta es super interesante..hemos hecho encuentros entre padres y chicos, en otras oportunidades*

---

<sup>52</sup> Entrevista Clara Marconato, coordinadora Taller de Teatro en La Compañía. 2021.12 de marzo

<sup>53</sup> Entrevista a Mauricio Gutierrez, referente de Unicornio.2021. 19 de noviembre

<sup>54</sup> Entrevista a Clara Marconato y Juan Manuel Torrena, coordinadorxs del Taller de Teatro en La Compañía.2021. 12 de marzo

*hemos hecho jornadas con las escuelas para abrir el espacio a los docentes, para que conozcan las particularidades de la fusión del arte y la salud. Sostenemos las actividades un tiempo, con Mauricio hacen referencia a la construcción de objetos, fotografía, más lo audiovisual.*<sup>55</sup>

En cuanto al sentido que le otorgan lxs talleristas al espacio de trabajo se observa una identidad que permite la organización de actividades variadas y muchas vinculaciones entre educación, arte y salud.

Estos agenciamientos, en sus tres niveles, se entraman y van constituyendo/ van siendo una trayectoria que posibilita distintas formas/ maneras de sostener una entrada territorial previa al ingreso -propriadamente dicho- al taller como coordinadrx. Se trata de conocimientos e implicaciones progresivas que permiten un ser, un estar siendo en la comunidad, en la organización. El conocimiento se materializa en distintas prácticas de vinculación con referentes que van dando lugar a un conocer y conocerse en su hacer, y eso hace interesante/motivante/interpelador/ de la territorialidad en distintas formas de materialización (comunidad, organización, actores claves).

Una información relevada en una red social de una de las organizaciones manifiesta *Recibimos tus propuestas artísticas para el 2021*<sup>56</sup>. Esta forma de comunicar puede dar cuenta de esta hospitalidad organizacional a la que nos referíamos, a esta suerte de *invite* a ser parte de un proyecto que va más allá de la institución con anclaje barrial. Podemos identificar un discurso interpelador, convocante como sujetx protagonista.

---

<sup>55</sup> Entrevista a Catalina Landivar, coordinadora del espacio Unicornio. 2020. 18 de agosto

<sup>56</sup> <https://www.facebook.com/LaCompaniaTandilCC>



Publicación en el Facebook de La Compañía Centro Cultural, 07/03/2021.

La hospitalidad que puede inferirse no sólo es tal para los asistentes sino para quienes serán referentes de dichos espacios. Se otorga hospitalidad ya que se permite un lugar a la autonomía de cada tallerista, y éstos lo resignifican en la propia práctica que desarrollan. En los relatos de lxs entrevistadxs se observa la existencia de un acompañamiento especial al recién llegado, tanto a nivel personal como profesional.

Al respecto, Derrida (2009) refiere a la hospitalidad vinculada al “otro”, al “respeto del otro”, a la “apertura al otro”, pero que deben dejar de ser conceptos mecánicos. De esta manera retoma a Lévinas, refiriéndose a aquello que en el otro sigue siendo irreductible, es decir, infinitamente otro.

También se observa un acompañamiento de índole institucional, ya que el trabajo implica/ requiere un abordaje en red, en vinculación intra e inter institucional. Nos preguntamos sobre la posibilidad de existencia de saberes organizacionales, que en el desarrollo de la práctica permiten, sostienen y promueven esta hospitalidad. Estos saberes podrían estar vinculados a una mayor autonomía, una estructura organizacional diferente que coloca en posición de autoría al tallerista o a los/las destinatarios de la intervención desde un trabajo colaborativo y co - responsable que permite más posibilidades de exploración y prueba durante la experiencia.

Se trata de un dispositivo institucional que se va construyendo en diálogo con diversas prácticas y perfiles de coordinación. El “dejar hacer” como parte de la propia práctica les permitiría a lxs talleristas agenciar y agenciarse en el lugar, realizar la difusión

de los talleres, la búsqueda de personas/ asistentes, el seguimiento de los recursos materiales, la apertura del espacio. Esto nos permite visualizar la confianza puesta en el otro no sólo desde un discurso declamativo -en tanto valor deseable- sino que se transforma en una práctica cotidiana a sostener. Son saberes que tienen que poner en juego lxs talleristas, en el marco de fuertes disposiciones organizacionales que permitirían que estas instancias se lleven a cabo.

### **Posiciones, trayectorias institucionales y profesionales**

En ambas instituciones algunos talleristas continúan desde los inicios de las organizaciones y otros no, van realizando cierto recambio. No obstante, los espacios tienen continuidad más allá de las personas que formen parte de él. Es decir, que tanto en La Compañía como en Unicornio los espacios se sostienen más allá de lxs talleristas. Existiría una identidad profesional que hace a la intervención artística territorial que se sostiene más allá de las particularidades profesionales del que la lleva a cabo. Se trataría de una continuidad de una política institucional de acceso al arte como derecho y a la construcción de saberes para su promoción.

De esta manera se identifican saberes que se van demandando en la trayectoria de la política educativa -artística desde un “entre”, por un lado la propia trayectoria de la organización social y por el otro la trayectoria del tallerista como educadxr y artista. Aquí, Kesselman (2007) nos aporta una línea de análisis, para nosotros necesaria en la formación. Se trata de una “multiplicidad de disposiciones que podríamos actuar. Por encarnarse en cuerpos disponibles en la escena, las denominó disponibles. Los disponibles son una síntesis de disposición, de posibilidad diferente, de estar en acto biográfico, con sus conexiones y relaciones”. Disponibles organizacionales, personales y de las propias tramas de los equipos de trabajo que se van construyendo.

Se trata de entender y transitar la formación en tanto dinámica personal en la que interjuegan transformaciones psíquicas, grupales, institucionales y sociales en las maneras, lógicas y operaciones al posicionarse. Son “modos de pensar y pensarse, de sentir, de relacionarse, de escuchar y alojar al otro” (Souto, 2017) encarnados, materializados en un dispositivo macro y micropolítico. Se representa como un trayecto vital que se desenvuelve por el trabajo de lxs sujetxs/grupos/equipos/organizaciones sobre la propia subjetividad junto a otrxs y por las diferentes mediaciones atravesadas a lo largo del tiempo en el cual, cuerpo y palabra se tensionan en una producción subjetiva y subjetivante.

Al hablar de trayectoria Nicastro y Greco (2009) se refieren a un recorrido, un camino en construcción permanente, que va mucho más allá de la idea de algo que se modeliza, que se puede anticipar en su totalidad o que se lleva a cabo mecánicamente respondiendo sólo a algunas pautas o regulaciones. Se trata de un itinerario en situación. Desde la perspectiva de la experiencia de lxs talleristas podemos identificar que existe una inserción laboral inicial que privilegia los espacios laborales no formales con una mayor resistencia al ámbito formal. Por ejemplo, uno de los entrevistados manifiesta que: *Llegué a Unicornio entre 2011 hasta 2013. Arrancaba una etapa. Me fui de viaje y volví en 2015 hasta el presente. Siempre elijo lo no formal a la formalidad de la escuela*<sup>57</sup>

En este sentido, se puede observar la posibilidad de alejarse y volver a insertarse ya que se presenta como una propuesta institucional más que personal de lxs actores que forman parte del proyecto. Asimismo, la elección de la no formalidad podría estar vinculada a la estructura que presenta el sistema educativo y a la posibilidad de agenciamiento y autoría que permite el programa.

Nos preguntamos entonces ¿qué motiva a lxs talleristas a presentar las propuestas? ¿Podría tratarse del agenciamiento territorial, el reconocimiento, la identidad, la posibilidad de la interpelación o la invitación para incorporarse a la propuesta?.

Ese agenciamiento podría estar dando cuenta de una entrada territorial previa al ingreso al taller como coordinadorx, propiamente dicho. Se tratan de conocimientos e implicaciones progresivas acerca de la organización y sus principios y/o de otrxs referentes con los que se va teniendo contacto, conociendo en su hacer y eso hace interesante/motivante/interpelador de ser parte de esa territorialidad en distintas formas de materialización (comunidad, organización, actores claves).

Instituciones/equipos/grupos/coordinadorxs se van encontrando en situación, teniendo que crear/ producir acciones cotidianas esporádicas como así otras que se sostienen en el tiempo y que perduran y anclan en proyectos que van más allá de lo personal. Saberes y no saberes que crean nuevos saberes que puestos en diálogo operativizan las situaciones, construyen nuevas huellas de significado en la territorialidad que van habitando, que van construyendo donde la autoría y la transmisión de un oficio de una manera de intervenir se instala como parte estructurante del gobierno de la educación en lo artístico-cultural y lo socio afectivo.

---

<sup>57</sup> Entrevista a Javier Lester, coordinador del espacio Unicornio. 2020. 24 de noviembre

## **A modo de cierre, autoría y gobierno de la educación**

Estos tránsitos nos permiten ir registrando configuraciones de una política educativa como así también determinadas demandas formativas para el ejercicio de la tarea docente en diversos escenarios capitalizados y materializados en la construcción de una autoría docente, al decir de Alliaud (2017).

La autoría como la capacidad de hacer algo bien (Alliaud, 2017) se constituyen en un eje importante a tener en cuenta en el gobierno de la educación de un espacio como La Compañía y Unicornio que presentan grados de formalidad diferentes a los de una institución escolar.

En este cruce de nuestras trayectorias, surgen algunos interrogantes que podemos nuclear en distintas líneas temáticas para pensar el lugar de la artesanía como forma de agenciamiento territorial para sostener el gobierno de la educación artística en organizaciones sociales. Se considera necesario identificar esas prácticas de autoría para tensionar la formación docente, las prácticas de la formación docente, nuestras prácticas, que al decir de Alliaud (2013) deberían constituirse en “experiencias que alienten la imaginación, que preparen a los futuros docentes a abrirse a lo inesperado, a lo que sucede”.

A partir de esta definición podríamos decir que existen ciertos espacios organizacionales más proclives a generar autoría que otros y que permiten generar saber a partir de la experiencia. Pareciera ser, que la escuela no invitaría a cierta autoría pero si lo permitirían las organizaciones sociales/ comunitarias como La Compañía y Unicornio. Como planteamos anteriormente el reconocimiento no es sólo respecto a ellos como sujetos autogestores sino frente a los asistentes a los diferentes talleres y en diálogo con los demás talleristas y referentes institucionales donde también hay una autoría a nivel de quien ejerce el rol de coordinador del taller.

En ambos espacios el gobierno de la educación es la condición de existencia de la organización. Se trata de hacer experiencia como docente /coordinador para después sostener prácticas de agenciamiento y hospitalidad. Son y se sienten parte de las propuestas.

Es importante tener en cuenta de qué manera las lógicas de las dos instituciones analizadas se ponen en juego con la variable contextual y con las trayectorias de los referentes que presentan un posicionamiento ético, político y comunitario ante el compromiso con la garantía de los derechos de niños/as y adolescentes.

Son organizaciones de armado colectivo, cada uno es uno más en un proceso de colectivización, de agenciamiento cotidiano, de apropiación y compromiso. Construyen proyectos y prácticas que se van multiplicando y diversificando en diferentes formatos, con distintos referentes pero aunando una identidad que tiene como principio el acceso y promoción de derechos, en el cual el arte es una construcción social, colectiva y a la cual se tiene el derecho de acceso, de producción y de distribución. Construcción que se va haciendo en el hacer en una apropiación del espacio-proyecto-con/desde la organización/grupo/equipo/referentes, entrecruzado con los propios intereses y los proyectos personales. En este sentido, podemos señalar que las organizaciones de armado colectivo, piensan el gobierno de la organización como un gobierno de todos en su base política de accionar colectivo.

En este sentido, compartir el mismo espacio tiene un efecto material pero también simbólico en la construcción de las trayectorias profesionales y por ende en la interpelación de las trayectorias individuales de los asistentes a ambos espacios. Estas trayectorias se van construyendo desde el propio hacer e interpelan la identidad y la formación continua de lxs profesores de teatro.

## **Bibliografía**

- Alliaud, A. (2013) “Formar buenos en la artesanía de enseñar”. Buenos Aires, Fundación Santillana. VIII Foro de Educación: Qué debe saber un docente y por qué. Bs. As.  
[http://www.fundacionsantillana.com/upload/ficheros/noticias/201304/8vo\\_foro\\_\\_baja.pdf](http://www.fundacionsantillana.com/upload/ficheros/noticias/201304/8vo_foro__baja.pdf)
- (2017) Los artesanos de la enseñanza. Acerca de la formación de maestros con oficio. Ed. Paidós.
- Ball, S. (2002) “Textos, discursos y trayectorias de la política: la teoría estratégica. En *Páginas. Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba, N° 2 y 3.
- Derrida, J. (2009) “Sobre la hospitalidad”. Entrevista a Jacques Derrida.  
<https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/hospitalidad.htm>
- Dillon, G. (2018) “¿Qué inventamos en Unicornio?” *Unicornio: Una mirada alternativa a la salud. Desde el arte hacia los chicos...* Asociación Civil Unicornio, Tandil.
- Duschatzky, S. y Sztulwark, D. (2011) *Imágenes de lo no escolar. en la escuela y más allá*. Buenos Aires, Ed. Paidós.

- Gióvine, R. y Suasnabar, J. (2012) Los textos legales como analizadores de las políticas educativas: consideraciones teórico – metodológicas en *I Jornadas Latinoamericanas de estudios epistemológicos en política educativa*, ISSN 2314 – 1182, Bs. As, Argentina.
- Martinis, P (2005) *Escuela, pobreza e igualdad: una relación necesaria en Revista Andamios*, Año 1, N°1, Montevideo, Uruguay.
- Morin, E. (1998) *Articular los saberes*. Textos escogidos. Editorial Universidad del Salvador. Buenos Aires.
- Nicastro, S. y Greco, B (2009) *Entre trayectorias. Escenas y pensamientos en el espacio escolar*. Rosario. Ed. Homo Sapiens.
- Pavlovsky, E. y Kesselman, H.; (2007). *Espacios y creatividad*. Buenos Aires: Galerna.
- Perazza, R (2008) “Lo político, lo público y lo educativo”. En Perazza, R. (compiladora) *Pensar en lo público*. Buenos Aires, Aique.
- Kesselman, H (2007). *Otrarse, hacerse otro* Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-82459-2007-04-02.html>
- Silva, A. (2015). “El barrio patrimonial: imaginarios identitarios urbanos y producción de lo público en una ciudad intermedia de la provincia de Buenos Aires” en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 51 N°1. Enero - Junio 2015. Página 53 -58.
- Souto, M. (2017) *Pliegues de la formación. Sentidos y herramientas para la formación docente*. Homo Sapiens, Rosario, Argentina.
- Tiramonti, G. (2004) *La trama de la desigualdad educativa*. Buenos Aires, Ed. Manantial.

### **Fuentes normativas**

- Decreto reglamentario N° 300/ 2005
- Decreto Provincial N° 562/ 2015 Creación del Consejo Provincial de Niños y Adolescentes.
- DGCyE Ley de Educación Nacional N° 26206/ 2006
- DGCyE Ley de Educación Provincial N° 13688/ 2007
- Documento de Trabajo Conjunto N° 1/ 2017 “Experiencias educativas: salas maternas madres, padres y hermanos mayores, todos en secundaria”
- Documento de Trabajo N° 4/ 2010 “Derecho a la identidad de los niños”
- Ley Nacional N° 26061/ 2005 Protección Integral de los niños/ as y adolescentes
- Ley Provincial N° 13298/ 2005 Protección Integral de los Derechos de niños/ as y adolescentes.

Ley Provincial N° 13803/ 2008 Erradicación del trabajo Infantil

Resolución Provincial N° 171/ 2007

Resolución Provincial N° 172/ 2007

## **Trayectoria del espacio La Ñata Roja. Una experiencia de clown en Tandil (provincia de Buenos Aires)**

Teresita María Victoria Fuentes

María Marcela Bertoldi

### **Introducción**

Esta comunicación forma parte de dos proyectos vigentes pertenecientes al TECC. Ambos estudian el teatro local desde perspectivas diversas y en esta oportunidad abordan la trayectoria de La Ñata Roja, un espacio institucional en el que se desarrollan prácticas de enseñanza artística en un contexto educativo, con menor grado de formalidad que el escolar. La Ñata Roja es un grupo independiente dedicado a la técnica del clown en la ciudad de Tandil. Su creación y desarrollo se vincula con la trayectoria artística/profesional del actor, director y clown Matías Acuipil. Por tanto, en este trabajo nos ocuparemos de él en la escena local, observando su pertenencia a una generación de teatristas que ha desarrollado significativos cambios en las producciones escénicas locales, en especial las destinadas a las infancias y las familias.

### **Tandil como territorio escénico**

El teatro tandilense a partir del siglo XXI se ha multiplicado y diversificado. El número creciente de teatristas y la variedad de sus propuestas escénicas sin duda obedece en términos generales al cambio en el imaginario sobre la relación centro periferia: esto es, la posibilidad de que artistas de ciudades intermedias como Tandil puedan crear y desarrollar su trabajo sin la insistente referencia a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como único lugar de innovaciones y posibilidades de crecimiento de la práctica teatral. Es así que en la actualidad las artes escénicas en la ciudad son plurales, polifónicas, múltiples y ponen en crisis la idea de un teatro desde una imagen cerrada y homogénea para contribuir a pensar en teatros (Dubatti, J. 2016). Esta posibilidad acontece en los territorios deconstruyendo y construyendo nuevos imaginarios sociales puestos en acto a través de distintas concreciones. Entre otras, los espacios de estudio en arte, ya que Tandil cuenta con instituciones de nivel superior terciario y en relación al teatro, con estudios universitarios que implican formación académica y acceso a programas de estudio e intercambio nacionales e internacionales. También a nivel nacional, a través del Instituto Nacional de Teatro (INT) y del Fondo Nacional de las Artes (FNA), se accede a proyectos de fomento, difusión e intercambio.

Como refieren Villamañe y Fuentes (2021) “entre el último lustro del S. XX y primera década de los 2000 la escena local fue incrementando paulatinamente la oferta de formación teatral tanto en espacios estatales como privados”. A la formación académica de la Facultad de Arte, se sumaban en el ámbito público los talleres de Extensión de la UNICEN, la Escuela Municipal de Teatro y otros talleres dependientes de la Dirección de Cultura y Educación del municipio. Mientras que en el ámbito privado se multiplicaban espacios para el teatro, dictados por graduados y estudiantes universitarios avanzados, en clubes, bibliotecas y salones particulares. Para este trabajo es necesario referir a dos de ellos en particular: Estudio-Teatro La Red (1998-2008) y el Club de Teatro (1996- continúa), pues ambos espacios facilitaron el acercamiento al teatro de una amplia franja etaria. Sin dudas, oficiaron como germen de una generación de teatristas, “que al finalizar el milenio transitaban la adolescencia en su gran mayoría y que encontraron allí un lugar donde trazar fuertes lazos artísticos y afectivos” (Villamañe-Fuentes). Entre ellos se pueden considerar a Catalina Landívar, Esteban Argonz, Pedro Baldovino, Sergio Saltapé, Matías Zarini, Javier Lester, Luciana Lester, Matías Acuipil y Eugenio Deoseffe. Todos/as ellos/as con recorridos artísticos y profesionales singulares, amplio número de producciones y desarrollo que, según el caso, transitan actuación, danza, clown, música, dirección, dramaturgia y gestión.

### **Matias Acuipil, referente de La Ñata Roja**

Matias Acuipil es actor, clown y profesor de clown de la ciudad de Tandil. Se formó con maestros destacados, tales como: Anton Valen (Cirque Du Soleil), Gabriel Chamé Buendia (Cirque du Soleil), Marcelo Katz (Escuela de Clown, Bufón y Máscaras - Bs As), Claudio Martinez Bell (Maestro de Clowns - Bs As), Raquel Sokolowicz (Maestra de Clowns - Bs As), Jose Pelluchi (Payamédicos - Bs As), Guillermo Yanicola (Maestro de Clowns -Mar del Plata), Walter Velazquéz (Absurdo Palermo - Bs As) y Pedro Sanzano (Los Prepu)<sup>58</sup>.

Fundó junto a Eugenio Deoseffe y Javier Lester en 1999 el Trío Tri Tri, con quienes trabajó hasta 2009. Esta experiencia fue coyuntural para los tres teatristas. Al principio sus producciones eran fragmentadas, festivas, con capacidad de adaptarse a distintos lugares, a diferentes públicos e intereses pues se presentaban en fiestas privadas, festivales populares y espacios escolares. Luego -a mediados del 2002- el grupo se

---

<sup>58</sup> Datos del CV de Matias Acuipil

consolida y genera espectáculos más orientados al espacio teatral, convocando siempre *a toda la familia*. Es organizador en conjunto con el Municipio de Tandil del Festival Nacional de la Payasada desde el año 2006 hasta el presente.

Actualmente, Acupil cursa el Profesorado y Licenciatura en Teatro en la Facultad de Arte de la UNICEN, carrera que había iniciado diez años atrás y que discontinuó debido a su interés por el estudio del clown. Desde aquel momento, ha dictado y dicta Talleres de Clown y Humor en diferentes ciudades e instituciones. A partir de estos antecedentes crea La Ñata Roja, un espacio para el dictado de talleres de clown (niños y adultos), stand up, mimo, humor, improvisación, entre otros y en el año 2014, la compañía homónima con la que ha desarrollado numerosas presentaciones. Además, desde el año 2016 forma y dirige a Los Ñatas, un grupo de más de 30 clowns que visita centros de día, geriátricos, hogares de niños y trabaja en la vía pública con breves rutinas, performances e improvisaciones con el fin de brindar un servicio a la comunidad tandilense, contribuyendo a mejorar el bienestar y calidad de vida de las personas a través del arte del clown.

### **Trayectoria de La Ñata Roja**

Para dar cuenta de la caracterización y conformación del espacio teatral en la ciudad de Tandil en el que se llevan adelante prácticas artísticas y de enseñanza de Clown, recuperamos sus inicios desde la voz de uno de sus fundadores: Matías. Como veníamos comentando en párrafos precedentes, fue oportuno recuperar su recorrido personal en relación a su trayectoria de formación artística que al decir de Santagada (2015): “nuestra vida no es solo un continuum de eventos distintos, sino que nuestro pasado y nuestro futuro siempre estructuran nuestras experiencias y nuestra acción del presente. Cuidamos típicamente de nuestras vidas como totalidades, y son las narrativas las que hacen posible este cuidado”.

El surgimiento de este espacio tiene sus comienzos cuando en 2009 se separa el grupo Tri Tri y Matías se va de Tandil a Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) a tomar clases de clown en el Espacio Aguirre con el profesor Marcelo Katz. A fines del 2010 vuelve a Tandil y comenta que: *con Eugenio- se refiere a Eugenio Deoseffe- se nos ocurrió re armar el Dúo Du Du y armamos un espectáculo los dos con varieté de humor*<sup>59</sup> De regreso a Tandil, participa de las capacitaciones brindadas por la incubadora de

---

<sup>59</sup> Entrevista de las autoras a Matías Acupil. marzo de 2021.

emprendimientos artísticos iniciada en la Facultad de Arte de la UNICEN, denominada SustentArte. Este programa busca fomentar el espíritu creativo, ofreciendo capacitación y asistencia a emprendedores/as del sector cultural, contribuyendo en la puesta en marcha y consolidación de sus emprendimientos, teniendo como objetivo final lograr la sustentabilidad. Al respecto refiere que:

*empezamos hacer el plan de negocios con una persona de económicas - se refiere a la Facultad de Ciencias Económicas- que trabajaba en algo de emprendedores y que nos acompañaba y pensábamos qué más se podría ofrecer además de clown. En ese entonces le escribo a Pepo Sanzano y le consulté si me quiere acompañar en el proyecto de abrir en Tandil una escuela que sea referente del clown y del humor y si se sumaba como profe. Me dio su okey y Pepo comenzó a dar stand up, yo clown y así inicia La Ñata con esos talleres<sup>60</sup>*

Paralelamente Matías Acuipil se encontraba coordinando un taller de clown en el espacio cultural el Hormiguero, que dependía de la oferta promovida por la Secretaría de Extensión de la UNICEN. También, de manera particular, en el salón de usos múltiples de la librería El Atril y en la Asociación Mutual del Círculo de sub oficiales de la Fuerza Aérea Argentina. Participaban en estos espacios alrededor de 80 personas en los talleres que estaban a su cargo, todas locaciones céntricas de la ciudad de Tandil. Estos antecedentes y el acompañamiento de la Facultad de Arte es lo que da impulso a la creación de La Ñata Roja como una incipiente escuela de payasos/clown que comienza a funcionar como espacio independiente. En sus palabras recuerda:

*Fue así que en marzo de 2012 junto a Pepo Sanzano a cargo de dos talleres de stand up para adultos y yo a cargo de dos talleres de clown para niños bajo el nombre de La Ñata Roja talleres de clown, iniciamos las actividades (...) y organizamos junto con Julia y Mariel el Festival de la Payasada (...). En 2013 sub alquilamos un salón en “SUM Espacio de Arte” para nuclear los talleres que teníamos dedicados al*

---

<sup>60</sup> Entrevista a Matías Acuipil, marzo, 2021.

*clown. Ese mismo año en el mes de abril se suma Javier Lester con un taller de mimo* <sup>61</sup>

Matías Acuipil entiende que una de las finalidades de La Ñata Roja, es constituirse como escuela de humor complementaria al teatro, considerando así a *la formación de la Facultad de Arte y crear un espacio diferente de otras prácticas, otras técnicas a las que estaban funcionando en la ciudad, diferente a lo del Club de Teatro, por ejemplo, u otros talleres*”

En el año 2014, con una participación importante de asistentes el espacio La Ñata Roja comienza a asentarse y alquilar un salón en Buzón 1057. Este espacio independiente cuenta con la participación de la comunidad en los talleres que ofrece y va marcando una identidad como ámbito formativo en técnica de clown en la ciudad. Con propuestas variadas y diversidad en la conformación de grupos se encontraban estudiantes de teatro, profesoras de nivel inicial, estudiantes de ciencias de la educación y otras profesiones, que buscaban la técnica como complemento de su práctica profesional. Con esta amplitud de ofertas se comienza a formar talleristas/coordinadores que participaron del taller de técnica de clown para que co-coordinen los talleres destinados a grupos etarios a partir de los cuatro años. Esta necesidad surge, según nos expresa Matías Acuipil *por un interés de contar con coordinadores formados pedagógicamente, más allá del clown, que conocían la técnica y eran docentes de inicial, o profes de teatro o de ciencias de la educación. Acerca del perfil de coordinador que buscaba nos dice: en realidad no lo pensamos mucho porque era todo en relación al clown, eran alumnos que se iban formando, que yo los iba eligiendo para el taller con niños y me concentraba en adultos, era gente que había formado con mi mismo perfil*<sup>62</sup>.

Para ir dando cuenta del tipo de formación que se va configurando en relación a la enseñanza de la técnica del clown, se consultó a una de las referentes, quien comenta que:

*Yo fui convocada para trabajar en el equipo de la Ñata Roja. En 2015 me estaba formando como Clown en La Ñata, era alumna y Matías como coordinador general sabía que estaba estudiando Ciencias de la*

---

<sup>61</sup> Entrevista a Matías Acuipil, marzo, 2021.

<sup>62</sup> Entrevista a Matías Acuipil, marzo, 2021.

*Educación. Me convocó junto con otras compañeras que eran docentes de educación inicial a formar un grupo pedagógico de La Ñata Roja (...) teníamos reuniones semanales donde planificamos las clases de clown para niños. En aquel momento había dos grupos, uno de cuatro a seis años y otro de siete a doce años. siempre trabajamos en duplas o tríos dependía del año<sup>63</sup>.*

A partir de ese año -2014- se van incorporando talleres de canto para adultos y niños, magia, un taller de humor para mujeres (a cargo de Julia Esquivel, egresada de la Facultad de Arte). También se fueron sumando seminarios de teatro físico, bufón, máscara, payaso de hospital, títeres y marionetas, narración oral. Todos a cargo de referentes zonales de reconocida trayectoria. Al respecto, Acupil dice comenta que: *hubo talleres de circo para niños, pero no era el espacio adecuado para hacer circo, se pensaron propuestas para ocupar espacios vacíos y generar más ingresos, hasta se dio yoga<sup>64</sup>.*

En el año 2017 costaba sostener los gastos fijos que el espacio requería. Su modo de gestión era mediante el pago de una renta a los profesores/coordinadores independientemente de la cantidad de participantes que tuviera a su cargo en el taller. Esto generó que en ese mismo espacio, y para ir solventando los gastos, se sub alquilara para ensayos de grupos teatrales y para una variedad de ofertas de talleres tales como: monólogos teatrales, teatro humor, teatro para jóvenes, radioteatro. Estos estaban a cargo de estudiantes avanzados de teatro. Es destacable que los referentes a cargo de la coordinación de talleres, particularmente de teatro, son estudiantes o profesores egresados de la Facultad de Arte y que la mayoría también ofreciera talleres en otros espacios de la ciudad o que en algunas ocasiones el coordinador tenía un grupo conformado que lo seguía independientemente del lugar físico en el que desarrollará su práctica. También se ofrecía en esa locación clases de tango, yoga integral, talleres de canto, ukelele, murga uruguaya.

*Estuvimos tres años -se refiere al espacio alquilado de Av. Buzón- y los costos subieron mucho, la gente tenía problemas económicos para*

---

<sup>63</sup> Entrevista a Josefina Loustanau, marzo, 2021.

<sup>64</sup> Entrevista a Matías Acupil, marzo, 2021.

*sostener la cuota y empezamos a ver que era arriesgado hacer un contrato por tres años (...) no era espacio adecuado para hacer funciones y no estaba habilitado para espectáculos ya me habían llamado la atención desde el municipio sabíamos que en ese lugar podíamos estar hasta diciembre del 2017.*

En el año 2018 se mudan. Se hace complejo sostener ese espacio independiente, pero pese a esto, Matías realiza intentos por mantener el proyecto inicial y alquila un espacio de dos pisos que le permite realizar micro teatro. Proyectaba acondicionar el espacio con tres salas, un patio y una sala techada. Ese espacio que estaban adecuando sufrió una inundación y roturas en el techo, con lo cual tuvieron que abandonar ese proyecto y el lugar. En sus palabras: *“quedamos desamparados (...) y no pudimos seguir con ese proyecto, habíamos hecho arreglos en el lugar, y a partir de ahí empezó un camino para pensar el trabajo de otra manera, algo sostenible en el tiempo y sub alquilar un espacio que ya existiera”*.

Este antecedente dio lugar a sub alquilar, detrás del buffet del Club Defensores de Belgrano un salón que fue ofrecido por un conocido para que allí funcionaran los talleres de La Ñata Roja. Al respecto Matías comenta que:

*Adecuamos el lugar, pero sólo se pudo sostener durante tres meses y nos mudamos a la calle 14 de Julio al 400, un salón sub alquilado. También en forma simultánea conseguimos unas horas para dictar un taller en el espacio cultural La Cautiva además del Club Defensores de Belgrano. Estábamos dictando los talleres en dos espacios simultáneos. Luego nos presentó Pablo Cenoz a Corina Alexander, quien tenía a su cargo un espacio cultural llamado “Arte y Parte” que hoy está funcionando en calle Belgrano. En ese momento, 2018 funcionaba en 14 de Julio al 400 tenía allí un salón, pero también en ese mismo edificio había reuniones de un partido político. Corina nos alquilaba un quincho y nosotros ahí realizamos talleres (...). Había algo que modificar del proyecto de La Ñata con espacio propio cada vez se complicaba más lo económico, comenzamos a dar media beca para tener más alumnos, pero a partir de allí se comenzó a complicar.*

*Entonces ahí me viene la idea, yo en ese momento estaba trabajando en el colegio Nuestra Tierra- dando un taller- y recibimos formación de cooperativismo y ahí decidí probar de armar una cooperativa.*

Se observa que el proyecto fundante de contar en la ciudad con un espacio formativo de clown bajo el nombre La Ñata Roja se fue adaptando a las circunstancias, se configura de espacio independiente a cooperativa, donde se ensamblan propuestas y modos de trabajo intentando conservar el espíritu de sus inicios. A partir del año 2019, se funda la Cooperativa La Ñata Roja y se realizan eventos artísticos y un trabajo con otros talleristas pero no tienen un lugar común físico para el desarrollo de sus propuestas, funcionando en dos espacios en forma simultánea. Esto ha generado, como cuenta Matías Acupil, la realización de *una Jornada Ñatera en la Facultad de Arte y ahí todos los profes participamos y llevamos a cabo una propuesta de distintas técnicas stand up, clown. Las experiencias siempre fueron buenas, de mucho respeto, cariño (...) Todo el año 2019 fue un año de experiencia cooperativa y 2020 nos agarró la pandemia y fue difícil sostener todo, no di clases virtuales de clown porque es muy difícil*

Un aspecto que resulta interesante mencionar son los desplazamientos para buscar un lugar físico para la continuidad del espacio. De hecho, se sigue sosteniendo la participación de niñas, niños y jóvenes en los talleres independientemente del lugar-físico en el que desarrollan sus propuestas, se sienten parte del espacio. En este sentido, comenta Josefina Loustaneau: *por lo general teníamos alumnos fijos que siempre participaban en La Ñata siempre estaban, contábamos con ellos (..) Había muchos participantes que ya sabían y motivaban a los nuevos a continuar. Muchos volvían al otro año por insistencia propia eso era re gratificante. Como había algunos que no lo pasaban bien y nosotros aconsejamos que se cambiaran a otra actividad* <sup>65</sup>

Podríamos suponer algunas particularidades que se fueron generando desde las mismas prácticas de coordinación para sostener el espacio poniendo foco en los modos de llevar adelante la propuesta desde el lugar de la coordinación: atender a niñas, niños y jóvenes bajo la premisa de que nadie quede afuera, ni por cuestiones económicas ni por capacidades diferentes o que presenten alguna dificultad en relación a la comunicación o que fueran recomendados por algún especialista. Esto permite de alguna manera dar una

---

<sup>65</sup> Entrevista a Josefina Loustaneau, marzo 2021

cierta identidad en los participantes en relación a la técnica del clown. Lo que posibilita que la sientan *propia a La Ñata*, tal manifiesta Loustanau

*(...) los talleres con niñas y niños con diferentes capacidades y distintas patologías que ni preguntamos que tenía, muchos concurrían recomendados por psicóloga. Nunca hubo dificultad. No se trabajaba con acompañante terapéutico ni con docente de especial porque nuestra función siempre fue artística si se puede quedar y le gusta podía participar (...). Se trabaja desde logros a veces individuales, que se desenvuelven, que no tengan vergüenza, que se animen a hablar ante público, logros desde el más pequeño individual hasta el grupal*

Y señala cuestiones específicas en lo referente al clown, dando cuenta de sus posibilidades para la participación donde encuentran una alternativa diferente a los modelos pedagógicos de los demás profesores: *(...) la técnica de clown trabaja con las características individuales nadie queda afuera” (...). Todos disfrutaron de la producción final, eso era el mayor logro que cada uno haya compuesto el personaje clown, que lo hayan encontrado, que hayan comprendido la técnica y que se hayan empapado en este mundo del clown, del mundo teatral*

Matías Acuiopil considera *que es destacable el acompañamiento de la Facultad de Arte en tanto institución pública de nivel nacional, que le ha permitido al grupo independiente La Ñata Roja orientarse para poder realizar las gestiones del proyecto mediante la incubadora SustentArte*. Además, es portuno destacar que la formación académica de la mayoría de los coordinadores-talleristas de La Ñata Roja se han formado o se están formando en la Facultad de Arte. En este sentido, se aprecia una continuidad de prácticas y modos en el abordaje organizativo para el desarrollo de las clases procedentes del área pedagógico didáctica de dicha institución. Esta continuidad se visualiza claramente en el trabajo por parejas pedagógicas, característica de dicha formación docente.

### **A modo de cierre**

En esta comunicación hemos dado cuenta de la trayectoria de Acuiopil desde el marco de dos proyectos pertenecientes al TECC. Se ha observado que el proyecto inicial de La Ñata Roja como un espacio tendiente a la formación de la técnica del clown en la

ciudad de Tandil, se fue reconfigurando por causas mayoritariamente económicas, como así también por la búsqueda por un lugar físico. Pese a esto, la comunidad reconoce la identidad particular de la Ñata Roja.

Hemos observado que en los inicios del espacio prevaleció la preocupación por la formación en la técnica del clown, aunque luego esto giró hacia la enseñanza de una propuesta de talleres alternativos para niñas/os y jóvenes donde lo convocante fue el clown. Asimismo, estas experiencias artísticas han permitido a los coordinadores de talleres, una alternativa laboral que les dio la posibilidad de vincular lo artístico con algunas tareas de enseñanza, en este caso de la técnica del clown.

Finalmente, entendemos que La Ñata Roja de la mano de Matías Acuipil, uno de sus fundadores se ha constituido en un espacio artístico independiente en el que se puede observar una zona de experiencia empírica en el sentido en que plantea Jorge Dubatti (2019) cuando dice que la misma instala una razón de la praxis y del acontecimiento donde el arte y el teatro reconocen su singularidad.

### **Bibliografía consultada**

Dubatti, J. (2016) *Teatro matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Editorial Atuel.

Dubatti, J. (2019) El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis. En Dubatti, J. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa.

Fuentes, T. y Villamañe, J. (2021) “Mirar de cerca: Lupa en el universo poético de Eugenio Deoseffe” en Fuentes, T y Barreyra, D. (2021) *Dramaturgias, trayectorias y experiencias*, Publicaciones Facultad de Arte, Tandil, Arte Publicaciones, FA – UNICEN.

Santagada, Miguel (2015) “Acerca de la identidad narrativa. Posturas teóricas y éticas de Charles Taylor y Paul Ricoeur”. (mimeo)

### **Entrevistas**

Bertoldi, M. (2021) Entrevista a Matías Acuipil, referente de La Ñata Roja realizada en marzo.

Bertoldi, M. (2021) Entrevista a Josefina Lousteau, Coordinadora de talleres en la Ñata Roja, realizada en marzo.

Fuentes, T. (2020) Diálogo entre Rubén Maidana y Eugenio Deoseffe en el Desmontaje de Martino Gomaespuma en el marco del curso Introdutorio a la Carrera de Profesor y Licenciado en Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN, 2020.

### **Fuentes consultadas**

Espacio Aguirre sitio oficial, disponible en <https://espacioaguirre.com.ar>.

El Hormiguero, Tandil sitio oficial, disponible en:  
<http://elhormiguero cultural.blogspot.com/>

Katz Marcelo sitio oficial, disponible en (<https://marcelokatz.com/katz/>)

## **Trayectorias constitutivas de aprendizaje de teatro en espacios de gestión privada en Tandil: Bambalinas, Bajosuelo y Club de Teatro.**

Gervasoni, Marianela.

Goñi, M Judit

Montagna, Jesica

El presente trabajo se desprende del proyecto de investigación “*Políticas educativas emergentes. Interjuego de lo macro y lo micro político en el gobierno de la Educación Artística local (2008-2018)*”, dirigido por la Dra. María Cristina Dimatteo. El mismo se inscribe en el TECC, Facultad de Arte, UNICEN.

El proyecto, comenzado en el año 2019, tiene como objetivos relevar los marcos normativos que regulan las prácticas educativas e identificar las lógicas a las que responde el alcance de la enseñanza del teatro en espacios con diferente grado de formalidad, caracterizar los espacios institucionales en los que se desarrolla la práctica docente de los profesores de Teatro e identificar tipos de proyectos generados en los que participan los profesores de Teatro en Tandil en el período considerado. En el presente artículo analizaremos tres instituciones privadas en las que se enseña teatro en la ciudad de Tandil. Abordaremos los formatos de enseñanza, los orígenes de cada espacio, sus finalidades, modos de gestión y los sentidos que adquieren los talleres de teatro que se desarrollan en cada institución seleccionada.

Para recabar información se administraron entrevistas a los creadores de los espacios y a talleristas de Teatro que han trabajado o trabajan actualmente en dichas instituciones, las cuales han sido atravesadas por la situación de pandemia, por lo tanto, nos hemos visto en la necesidad de realizar encuentros virtuales en pos de continuar con nuestros objetivos de investigación.

### **Acerca de los “formatos” de educación artística**

Desde mediados del siglo XX se ha generado una serie de transformaciones profundas en relación con las culturas, los escenarios de producción y consumo cultural, las vías de acceso y las formas de aprendizaje. A partir de la década del 70, la educación se ha transformado hacia una educación permanente. Se constituyeron diversos espacios de educación no escolarizados, con diferentes características y objetivos; destinados a sujetos de diversas edades. Las actividades artísticas son parte de estas transformaciones.

Hoy encontramos ofertas educativas con objetivos disímiles, por fuera de los espacios escolarizados.

Entre las experiencias no escolarizadas, tal como se expresó en el artículo “Cambios socioculturales, nuevos escenarios de educación artística” (Goñi y Peters, 2014):

“Entre las modalidades de experiencias no escolarizadas registradas de la recopilación realizada sobre antecedentes en la materia, nos resultaron significativos dos tipos de propuestas: unas preocupadas por el tiempo libre de las personas (encontramos entre ellas, la línea de trabajo del movimiento guía- scout, de las iglesias, de las ONG) y otras, que en general se refieren a poblaciones de adolescentes, niños en el borde, chicos en riesgo y chicos en situación de calle, a sus posibilidades de inserción en el sistema educativo o su educabilidad”

(Goñi, J. y Peters, J. 2014)

En este trabajo nos centraremos en la educación artística en talleres privados, ubicadas dentro del primer grupo relevado: experiencias no escolarizadas de educación artística, preocupadas por el tiempo libre de las personas. En este sentido, analizaremos a continuación tres espacios privados de la ciudad de Tandil: Bambalinas, creada en 2016; Bajosuelo en 2012; y El Club de Teatro en 1996.

En los tres lugares, el formato de enseñanza que en general se sostiene es taller. Por ejemplo, en Bambalinas, una de las talleristas de teatro entrevistada, expresa que este formato es muy beneficioso para la expresión y la creación. También son relevantes las muestras pues constituyen un espacio importante para la presentación y el disfrute de quienes asisten por propio placer a lo artístico, al mismo tiempo que satisfacen una expectativa de la educación privada: *...el formato taller. Te permite trabajar en conjunto con el grupo. Sin perder la coordinación pero teniendo en cuenta la particularidad de cada grupo. Por lo general son espacios liberadores, en donde los asistentes se acercan por placer o diversión y eso le da un carácter muy distendido para la creación y el juego teatral que son tan necesarios para abordar la creación*

En Bajosuelo, a su vez, se trabaja en pareja pedagógica, tanto al momento de dar clases como de generar reflexiones. Este es un dispositivo de formación docente característico del Profesorado de Teatro de la Facultad de Arte. Cuando se le consultó a la docente Anabela Tvihaug al respecto, ella aclara que:

*Es un posicionamiento ideológico, una construcción de trabajo y sentido pedagógico. Me gusta trabajar en equipo, necesito poder compartir la experiencia para poder seguir profundizando ese intercambio de saberes entre los pibes y nosotros como coordinadores. Poder ir generando una apropiación de estos contenidos teatrales y de actuación, estamos en un taller, especificidades de la actuación, que se construyen por las características que tienen las duplas. Invitar a otros también. Abrazamos diferentes cosas cada uno de los que estamos en el equipo. Poder dialogar una vez que termina la clase, poder compartir la experiencia, hace que la futura clase, el proyecto que continúa este interpretado de diferentes lugares. A veces coincidimos, a veces no. Eso hace revisar los modos en que se construyen esas reflexiones. Evaluaciones constantes sobre lo que acontece en la mirada del par pedagógico*

En relación con los modos de gestión, Bajosuelo y El Club de Teatro, además de los talleres, tienen una Sala de Teatro, donde se presentan diversas obras. Sin embargo, haremos una diferenciación, ya que El Club de Teatro tiene un convenio de contraprestación con el Municipio de Tandil y ha recibido diversos subsidios y premios del Instituto Nacional de Teatro (INT), tales como: mantenimiento de sala, compra de sala, premio a la gestión.

### **Arte y tiempo libre**

La utilización del tiempo libre en actividades implica en primer lugar la posibilidad de elección. Vale decir, es el uso del tiempo por fuera del trabajo; o, en el caso de niños y jóvenes, por fuera de las actividades escolares. En este sentido, para las instituciones privadas de enseñanza artística, el enfoque más fuerte es la recreación. ¿De qué hablamos cuando hablamos de recreación? Pablo Waichman (1998) explica 3 enfoques que definirían la recreación de diferentes modos:

El recreacionismo, la animación sociocultural y la recreación educativa. En el primer enfoque, la finalidad es divertirse y se centra fuertemente en el juego. La segunda definición, se encuentra más vinculada a la preocupación por la educación popular, y participación social; intentando construir nuevos modelos de participación social. La tercera definición, y consideramos que es la más ajustada a los espacios de arte que estamos caracterizando, es la recreación educativa:

“... la recreación educativa es propiciada por parte de los educadores participantes del modelo formal (la escuela) como del no formal (esencialmente colonias de vacaciones y clubes infantiles) que parten de la concepción de la educación permanente y del ejercicio de la libertad en el tiempo: la recreación como modelo de formación del hombre (actuando supletoriamente ante la incapacidad del sistema formal para hacerlo).”

(Waichman, P. 1998)

El mismo autor expresa: *...¿y cuál es el papel de la recreación educativa? Generar las condiciones para la comprensión de la libertad en la práctica concreta. Recreación será la educación en y del tiempo libre. Tiempo libre que se inicia liberado de obligaciones para luego -progresivamente- acceder al libre para las obligaciones interiores.*

Advertimos que los tres espacios de educación artística que analizamos se podrían pensar desde esta última definición, ya que el objetivo es aprender, hacer y disfrutar del arte. A su vez, sostienen propuestas educativas concretas.

Caracterizamos a continuación cada institución a partir de entrevistas vía meet que se administraron durante el año 2020 según los siguientes ejes de análisis: creación del espacio, finalidades de la institución, modo de gestión, sentido de los talleres.

## **Creación del espacio.**

### **Bambalinas**

Surgió en el año 2016 como proyecto propio de Fernanda Ghezzi. Se concibe a partir de un interés particular motivado por su historia personal. En palabras de Fernanda:

*Mirá, yo siempre pienso... Bambalinas habitó en mí durante mucho tiempo antes que yo tuviera registro de ese sueño. Yo fui alumna de Polivalente y fue un secundario tan feliz que fue la estimulación para después armar el proyecto de Bambalinas... Después estudié teatro y empecé a relacionar todo mi recorrido y empiezo a soñar con un espacio donde pudiera replicar esa idea que había mamado en el secundario que tenía que ver con todas las artes en un espacio.*

Advertimos cómo los trayectos identitarios de su vida, han intervenido en la creación del espacio; en este caso, el hecho de haber cursado el secundario en una escuela artística especializada donde confluyen diferentes disciplinas artísticas. Y a su vez, su formación profesional, en el área de la música y del teatro. Ambas experiencias favorecieron la planificación de un espacio artístico multidisciplinar.

Los talleres se organizan en tres áreas: artes visuales, música y el área del teatro. En el verano se hace una colonia de arte donde los chicos pasan por cinco disciplinas: baile, teatro, artes visuales, música y ciencia divertida. Cada taller tiene una duración de 1 hora por semana.

En relación con la población, el espacio se dirige tanto a niños, adolescentes y adultos, aunque la mayor es de niños. *Población de clase media- alta Muchos alumnos/as de colegios privados*

## **Bajosuelo**

Nace en 2016, pero su dueño - Gustavo Lazarte - cuenta que *...hace teatro desde pibe*. Previamente, en el año 2012 había creado la Compañía Murallón Teatro con la dirección de la obra: *Morirás con las piernas bien cerradas*. Desde este espectáculo se desarrollaban distintas disciplinas, no solo la teatral, sino también lo vinculado a la escenografía, el vestuario, la fotografía, el diseño gráfico y el maquillaje a partir de un staff de gente que trabajaba en las producciones. En la entrevista administrada en el año 2020, el dueño plantea la dificultad de estar ensayando obras, unas veces en un club, otras en casas, o la Facultad de Arte, entre otros. Y por tanto la necesidad de un espacio propio. La historia se remonta a los años 1994-2000, cuando se crea el grupo de humor: Los Cuatros, una formación iniciada entre Gustavo Lazarte y Adrian Polich. Trabajaron con vehemencia, haciendo teatro alternativo en bares y pubs; incluso realizando giras por la Provincia de Buenos Aires. En el Bar Tito, un bar tradicional del centro de la ciudad de Tandil, realizaron un ciclo muy particular, reconocido en aquel momento, haciendo presentaciones todos los jueves. Una de las personas que frecuentaba dicho evento era Moncho Techeiro, dueño de una disquería ubicada en el lugar donde hoy se encuentra Bajosuelo (Rodríguez al 400). Su familia estaba muy ligada al ambiente musical; su hermano, “Pibe” Techeiro, fue productor de Sandro.

Techeiro, ante la necesidad de que contaran con un espacio para ensayar, les ofrece un espacio amplio al fondo de Vereda Musical - la casa de discos - (hoy Bajosuelo), como espacio para ensayar. En palabras de Gustavo:

*Me quedó esa imagen. En el año 2015, varios años después, vi el lugar cerrado, miré y se me vino a la cabeza que iba a ser el lugar para la sala. Me puse en averiguaciones, contacte gente. Moncho había fallecido, hacía 3 años que estaba cerrado. (...) Refaccionamos todo, creamos un escenario, camarín, baño. Inauguramos en octubre de 2016.*

A modo de cierre, el dueño del espacio plantea que Bajosuelo:...*Nace de la necesidad de tener un espacio, de brindar a otros artistas de Tandil un espacio, y de la región, ha pasado gente de todo el país. De fuera también, gente de México. Es un placer hacer esto, y poder compartir con teatreros de otras ciudades. Hay una necesidad de hacer nuestras obras ahí.*

### **Club de Teatro**

Nace el 16 de mayo de 1996 a partir de la iniciativa de Alejandra Casanova y Marcela Juárez fundadoras y profesoras de todos los talleres en sus comienzos. A partir de su apertura, y por 15 años, funcionó en el espacio de la calle Rodríguez 545 (pulmón de manzana) en pleno centro de la ciudad de Tandil, pero poco visible, ya que había que ingresar por un largo pasillo para acceder a su entrada. Eso no impidió su crecimiento. En el año 2011, los dueños del lugar deciden no renovar el alquiler, ya que sería vendido y comprendería el estacionamiento de un futuro shopping. Esto motivó la búsqueda de distintos espacios que dieran la posibilidad de transformarse en sala teatral y salón de taller, el lugar elegido fue a pocas cuadras de distancia, en la calle Chacabuco al 517. Cuenta con dos salas, donde anteriormente funcionaban salas de proyecciones de lo que fue el cine Plaza y otras dependencias. Por lo tanto, a partir de septiembre de 2011, el Club de Teatro tuvo la posibilidad de poder contar con dos salas teatrales que pueden funcionar al mismo tiempo. El nuevo Club de Teatro esta vez contaba con una gran vidriera y esto generó que se acercaran nuevos interesados en realizar talleres, además de nuevos espectadores.

En el año 2017 surge la posibilidad de adquirir un espacio propio, a través de un subsidio otorgado por el Instituto Nacional del Teatro (INT) La casa del Club de Teatro se emplaza en Roca y Marconi. Una esquina de barrio a pocos minutos del centro de la ciudad, que cuenta no sólo con la casa sino con un gran galpón, que antiguamente fue un

taller mecánico, que será la futura sala teatral con una capacidad aproximada de 100 espectadores.

## **Finalidades de la institución**

### **Bambalinas**

Las finalidades de Bambalinas son la formación y el disfrute del arte, su gran objetivo es *hacer* arte y el hacer arte atraviesa los vínculos. Evidentemente se advierte en estos propósitos la trayectoria de quien creó el espacio, considerando la noción de trayectoria, que de acuerdo con Bourdieu, comprende una “serie de las posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometidos incesantes transformaciones” (Bourdieu, P. 1997)

A su vez, Elena Achilli (2000), define trayectorias como un proceso de construcción de identidades que se va conformando en la historia del sujeto; en una trama de múltiples situaciones que se viven en la cotidianeidad y que se dan tanto de modo explícito como implícitamente.

Al mismo tiempo, se *cuida* que el disfrute del arte esté presente tanto en los alumnos del espacio como en los docentes. Los vínculos atravesados por lo artístico son considerados de fundamental importancia: *La pasión del profe hace que el alumno se apasione y se enganche siempre*. También referencia su propia experiencia en secundaria expresando la fuerza de los vínculos y el arte: *Pero acá los vínculos son muy fuertes porque uno pasa mucho tiempo en la escuela. El arte está atravesando las relaciones. Entonces es una escuela muy especial*. Se focalizan los vínculos y los contenidos de cada disciplina artística en cada experiencia pues: *El espacio es de formación porque se trabaja en base a contenidos y proyectos pero la forma de trabajo es más bien recreativa por decirlo de alguna manera: lúdica*

### **Bajosuelo**

El Teatro Bajosuelo es un espacio cultural “multipropósito” donde se desarrolla todo tipo de actividades haciendo hincapié en la actividad teatral y en las capacitaciones. Se propone un lugar común donde se dictan, entre otros, talleres de formación, clases de teatro, expresión vocal y corporal. El lugar está diagramado para pequeñas puestas teatrales, espectáculos infantiles, convenciones, proyecciones, etc.

Si hubiera una palabra que caracteriza el quehacer de Bajosuelo en el contexto de su ciudad, sería la de apertura a la comunidad, tal como lo expresa Gustavo Lazarte:

*...yo creo que tenemos apertura, como sala, por eso a la gente le interesa. Nosotros fuimos de las primeras salas que se hizo en Tandil espectáculos de transformismo. No recuerdo en qué año, pero no tenía lugar en Tandil el transformismo. Venían de Buenos Aires, estuvo muy bueno. Y también hubo teatro religioso. Y nada, tenemos apertura, y trabajar así, está bueno que venga gente de afuera, porque uno cuando viaja también es bien recibido, y uno quiere retribuir eso, a la sala ha venido gente de todo el país, espectáculos de Capital, del circuito off, hasta teatro comercial, ha pasado de todo, música también. Tratamos de que todo el mundo trabaje en nuestra sala, fue pensada para eso*

### **Club de Teatro**

Desde sus inicios se lo piensa como un *Club* y no como una *Escuela* (en el sentido de una institución donde se comienza y de la cual se egresa otorgando una titulación). En esa idea se piensa al Club de Teatro como formador de gente de teatro:

*“La vivencia teatral como un derecho para hacedores y espectadores (...) queríamos un lugar donde la gente pudiera quedarse todo el tiempo que quisiera, que pudiera irse y volver...”*

*“...la clase como una experiencia artística (...) la clase que deja una impresión y no un concepto verbalizable...”*

*“... los coordinadores que transmiten aquello en lo que creen. Y el permiso para la libertad de credos estéticos...”*

(Fuentes, T y Silva, Ana; 2016)

La educación formal, escolar, tiene una serie de características específicas: existen reglas, currícula preestablecida, obligatoriedad y certificaciones específicas cuando se culmina su recorrido. Un Club, en cambio, lo conforma un grupo de personas que se asocian y llevan adelante actividades teniendo intereses en común: deportivos, recreativos, culturales. En el caso del Club de Teatro hay objetivos comunes en quienes asisten a sus talleres, una intencionalidad clara, pertenencia con la propuesta y espacios de enseñanza específicos en relación con lo teatral. Es un ámbito de aprendizaje de puertas

abiertas que se elige por gusto, por inquietud, por ocio y en el que se convive con otros en la práctica teatral y el disfrute de hacer y ver teatro.

## **Modos de gestión**

### **Bambalinas.**

El espacio funciona con una coordinación general y artística que lo realiza su dueña. A su vez, también hay departamentos por áreas.

Los profesores son seleccionados en primer lugar por su energía positiva y sus ganas de *hacer arte* dice Fernanda: *Vos entras a Bambalinas y hay una energía así. Hay colores, hay vibración.*

Al comienzo, se contrató a dos profesores y luego, estos mismos junto con otros artistas conocidos de la dueña, fueron generando el equipo actual: *“...les fui pidiendo a ellos. Porque fueron mis referentes. Que me acercaran a gente del mundo del arte que para ellos fueran valiosos, por sus condiciones profesionales y humanas. Y en base a lo que ellos me fueron diciendo y a la gente que yo conocí, así fue que empecé a acercarme a la gente que hoy forma parte del equipo”*.

Las condiciones personales y profesionales se priorizan a la hora de la elección del personal. Se cuida mucho que los docentes ingresantes sean capaces de integrar los equipos de trabajo. Se hacen reuniones todos los meses de todos los talleristas con la dueña y coordinadora general de Bambalinas. Ahí se intercambia sobre situaciones particulares, algún problema o alegría que quieran compartir: *“Hay una energía de mucho compañerismo, hay una energía muy fuerte a nivel humano y por supuesto trabajamos un montón y en una misma línea. Pero la parte humana fue más fuerte que la parte académica a la hora de elegir*

De hecho, Clara Giorgetti, una de las talleristas de teatro que trabajó en el espacio dice: *“...se trabajaba en equipo y yo formaba parte del taller integral así que había trabajado en equipo. Había muchas reuniones de equipo, eso estaba bueno porque estábamos al tanto de los recorridos o necesidades de cada taller...”*

### **Bajosuelo**

En Bajosuelo existen talleres de teatro para todos los públicos y todas las edades: adultos, niños, preadolescentes, adolescentes; cada uno con diferentes propuestas. Algunos ejemplos de los mismos son: taller lúdico, de montaje, de texto, de humor, de canto, de

narración, de improvisación. También hay un taller de flamenco, cuya profesora es de Azul y hace tres años que viaja todas las semanas.

En la entrevista se da cuenta de que no hay un perfil de docente específico. Sin embargo, es una característica, según el dueño, el estar siempre abiertos a distintas propuestas, nuevas ofertas y de trabajar con personas con iniciativa.

Hay profesores que se sostienen en el tiempo como docentes de la institución. Los niños, que ahora son preadolescentes o adolescentes, sostienen los grupos, dado que crecen y continúan con sus profesores formándose.

Observamos que no hay marco legal que regule el trabajo de talleres, es más bien *...espontáneo y natural. Hay independencia en la creación, y buscamos cubrir todas las edades*, en palabras de su coordinador.

En el contexto de sostener la idea de “apertura”, Gustavo da cuenta de que no se cobra matrícula a sus alumnos y que buscan que las cuotas tengan un precio accesible. Durante el periodo de pandemia, por ejemplo, no les cobraron a los docentes el porcentaje representativo, si bien continuaron trabajando con los grupos formados en el marco de la institución.

A su vez, el espacio se gestiona no solamente a través de talleres, sino que hay una sala teatral que debe sostenerse. En este sentido, se comparte con El Club de Teatro la misma necesidad.

## **Club de Teatro**

Inicialmente la gestión era “casera” e iban devolviendo dinero prestado a familiares y amigos a medida que podían. Todo lo realizaban ellas, Marcela y Alejandra... *“había algo de construcción personal que es lo que lo sostiene”* (M. Juárez)

Durante los años 2005-2006, la matrícula se duplica y comienzan a delegar tareas. Se toman firmemente dos caminos: el pedagógico y el espectacular para poder solventar la sala.

En 1998 reciben el apoyo del Instituto Nacional del Teatro (INT). Esto, sumado a la consolidación de nuevos talleres, permitió el equipamiento de la sala y la circulación de distintas obras que surgían a partir de la creación de grupos teatrales con la dirección de Marcela y Alejandra por distintos festivales, espacios educativos y teatros.

Con cambios en políticas culturales, el Club no vuelve a recibir subsidios hasta 2011, año en el que se muda a la calle Chacabuco y debe reacondicionar las que habían sido hasta entonces salas de cine y además, recibe el apoyo del Municipio de Tandil, con

el que firman un convenio. El Municipio abona la mitad del alquiler del espacio a cambio de becas (inicialmente eran 20 becas, luego fueron becas y entradas a espectáculos) para quienes desearan participar de las distintas propuestas del Club.

Marcela Juárez nos cuenta que en ese entonces tuvieron que transformarse en “empresa”. Había que pagar un alquiler carísimo y para ello era fundamental el funcionamiento de ambas salas.

En el año 2015 reciben el premio al reconocimiento a la gestión de la sala, y en el 2016 el subsidio para actividad de grupo de teatro independiente (obteniendo el 2do lugar). El mismo consiste en la compra de un inmueble destinado a Sala Teatral (con un 75% del valor). El 4 de septiembre de 2017 se firma el contrato de compra del inmueble de Roca y Marconi.

A su vez, se contaba con un convenio con el gremio de trabajadores no docentes de la UNICEN que facilitaba la utilización de un espacio para dictado de talleres a cambio de becas, dado que el número de grupos sobrepasaba el espacio de la calle Chacabuco.

Inicialmente se brindaban talleres para adultos y adolescentes algunos días a la semana. Las clases eran de 1 hora y media un día por semana. Con el incremento de matrícula se comienzan a dar talleres de expresión para niños a partir de los 3 años, de canto para adultos, talleres de teatro para niños, pre-adolescentes, adolescentes, adultos (nivel I, II, III) y adultos mayores. También talleres de collage, de dramaturgia y montaje escénico, de clown y entrenamiento actoral.

Este crecimiento requirió sumar más profesores a partir de la demanda y las necesidades y junto con los profesores, la figura del ayudante. Las clases comienzan a ser de 2 horas porque los grupos se conforman con más participantes. Y se extiende la franja horaria y los días de clase funcionando varios talleres en simultáneo.

Por lo general, los ayudantes eran y son personas que han transitado los talleres del Club y que demuestran gran inquietud en lo que implica la docencia en teatro. Inicialmente surge esta figura porque algunos participantes manifestaron sus ganas de llevar adelante ese rol. En otras oportunidades surgía la necesidad específica y eran Marcela y Alejandra quienes proponían un ayudante determinado. Al principio era un trabajo voluntario, que se atribuía ingresando a las funciones de manera gratuita o no se les cobraba la cuota al taller que asistían, etc. Con el tiempo este criterio se modificó y profesores y ayudantes cobran un monto fijo mensual. También reciben un porcentaje del *bourdereaux* correspondiente a las funciones de fin de año de las obras correspondientes a los talleres que dictan.

## **Sentido de los talleres de teatro**

### **Bambalinas**

El sentido de la institución es enseñar, disfrutar y hacer teatro. Esta finalidad es importante como experiencia, tanto para quienes hace varios años permanecen en los talleres como para quienes van un solo año. Es decir, se focaliza en el conocimiento del lenguaje pero priorizando el hacer: *Hay alumnos que vienen un solo año, entonces tenemos ese objetivo de decir este año le vamos a dar todo lo que podamos, nos vamos a brindar por completo. Buscamos que ese alumno, llegue al máximo de sus posibilidades y que en la muestra, disfrute y muestre eso que logró. Ese es el objetivo.*

Fernanda define las finalidades de los talleres en una entrevista con el diario Nueva Era. 16 de enero de 2021 Tandil: *El arte nos permite no sólo entender el mundo que nos rodea, sino que nos da la posibilidad de resignificar la vida. Se trata de tomar lo que propone el afuera, interpretarlo con los elementos artísticos que tengamos a manos, poner de nosotros mismos, y así, resignificarlo. El arte cura porque siempre transforma a quien lo produce.*

### **Bajosuelo**

En el caso de Bajosuelo, se entrevistó también a Norberto Lanfranqui y Anabela Tvihaug, ambos talleristas que se encuentran en la institución desde el 2017. Ellos plantearon que tienen la ilusión de generar una *escuelita*. Entienden el arte como *saber en sí mismo*, el teatro como un *espacio de creación y saber artístico*. Buscan, a partir de sus propuestas didácticas, *...reflexionar sobre el lugar de la teatralidad: ¿dónde está la teatralidad? ¿sólo en el teatro? ¿en todas las esferas de nuestras vidas? (...)* “...trabajar lo creativo y lo artístico, teniendo la potencialidad de estar en el teatro, pero sabiendo que lo teatral excede las puertas del teatro y que este compromiso sensible trasciende la experiencia concreta dentro del espacio escénico.

En este sentido, y a raíz de dichos cuestionamientos, se buscaron vincular con diferentes espacios. Entre ellos, encontramos que, se han relacionado con la Biblioteca Salceda; con el Grupo de preadolescentes y adolescentes de la Ñata Roja; con el proyecto de festival de talentos en la Escuela Spinetta; el encuentro de Teatro para adolescentes que organiza el Club de Teatro. Estos trabajos articulados *...les permitieron pensar qué tipo de producciones se desarrollaban, en ese sentido, las producciones tenían siempre*

*que ver con lo que ellos tenían necesidad de decir y los modos en que el grupo iba consolidando su modo de expresarse.*

Con los grupos más pequeños en edad se articuló con el Centro Social y Cultural La Vía y la Biblioteca Salceda, a partir de jornadas recreativas en esos otros dos espacios:

*...Leíamos contextos, hacíamos un recorrido por el barrio, dábamos la vuelta a la manzana, exploramos los espacios, generamos juegos teatrales, creativos, escenas. (...) en la Librería Alfa, los más chiquitos han ido a contar cuentos inventados y cuentos de autor. El “Proyecto de cuenta-cuentos y aviva-cuentos”, eran instancias de laburos expresivos y creativos para contar cuentos con un tono teatral, entre niños o con adultos.*

Es para destacar que la trayectoria de los talleristas es fundamental al momento de generar dichas vinculaciones con otras instituciones u organizaciones sociales. Sus experiencias transitadas permiten crear estos puentes, los cuales los ayudan a enriquecer las propuestas artísticas descritas.

## **Club de Teatro**

*Pensar el Club como un lugar de convivencia de otros, aunque no fuera del Club, eso fue fundante (...) El Club es una construcción ideológica, cuando lo abrimos estaba la Facultad, la Escuela Municipal, había una sensación en general de que teatro hacían los que tenían talento, entonces nosotras empezamos desde ahí: cualquiera puede jugar al fútbol aunque no sea Messi, bueno entonces teatro puede hacer cualquiera. Empezamos con el slogan: El Teatro como Derecho, y en eso hay una ideología de base, y eso hemos tratado de ir sosteniendo*

Desde sus inicios el Club de Teatro sostiene grupos diversos en cuanto a sus conformaciones. Es un espacio donde quienes participan pueden tener los primeros acercamientos a lo teatral, pasando por la experiencia del hacer. Pero también es un espacio de experimentación, entrenamiento y desarrollo para quienes tienen más experiencia, incluso para Marcela y Alejandra.

No existe una mirada única del teatro desde la dirección del espacio, sino que cada uno de los profesores/directores puede elegir la metodología con la cuál trabajará o el tipo de obra que pondrá en escena.

La articulación con otros espacios siempre se ha propiciado: con la Facultad de Arte dado que Marcela Juárez es docente allí; con “La Red” espacio teatral que era dirigido y coordinado por María Molina y Mary Boggio; con la Municipalidad y con Bajosuelo ahora.

El evento que se realiza año a año durante el mes de Septiembre: “Mucho Teatro Joven” invita a todos los espacios culturales de la ciudad. Ese puntapié, el buscar generar lazos con otros espacios desde siempre, también en palabras de Marcela Juárez *tiene que ver con la ideología del Club*.

A partir del 2017 se lleva adelante el *Mucho Teatro Joven* cuya propuesta consistía en: invitar a que los adolescentes del Club fueran los anfitriones e invitar a Bajosuelo, La vía, La Ñata Roja, todos los espacios privados más otros espacios formales y no formales, Atrapasueños, EESN° 15, el Proyecto Adolescentes de la Escuela Municipal de Teatro, etc. La propuesta consistía en reunirse a mostrar escenas semimontadas, en proceso. Profesores de distintos espacios dan talleres por donde circulan los jóvenes con profesores que no son los suyos habitualmente.

## **A modo de cierre**

Hemos dado cuenta a lo largo de este recorrido de aspectos comunes, y algunos no tan unificadores, de tres espacios de gestión privada en donde se dictan talleres, cursos y clases de teatro en la ciudad de Tandil.

Creemos en primera instancia que el teatro y el arte se manifiestan como un derecho en todos los espacios socioculturales que existen en Tandil, tanto en espacios privados como públicos. Estas propuestas privadas permiten brindar una capacitación específica para un público diverso que, de no haber surgido de la mano de los creadores de dichos espacios, no existirían en la ciudad, sobre todo por el momento en el que surgen.

Entendemos que “...el artesano es aquel que se compromete con lo que hace, con lo que está produciendo, más allá de gustos, preferencias, estados de ánimo, circunstancias o afinidades personales” (Alliaud, A. 2020), y vemos dicha actitud “artesanal” en las tres personas a cargo de los espacios, dado que están altamente

comprometidos con sus proyectos, sus ideales, que disfrutaban del teatro y buscan transmitir ese gusto a los demás.

A su vez, tal como plantea Andrea Alliaud (2020) la artesanía se mejora ...cuando se realiza colaborativamente, cooperativamente, con otros, junto a otros. Es así que observamos dicha propuesta en los tres espacios, en el trabajo en par pedagógico, o en el encuentro con el otro, en tanto docente de otras disciplinas artísticas que confluyen en su práctica.

Si pensamos en la filosofía de cada lugar, en el devenir de sus trayectorias e historias particulares, podremos rescatar el concepto de *apertura* para Bajosuelo, de *derecho* en el Club de Teatro y de *posibilidad de experiencia artística* para Bambalinas. Dichos ejes se han construido en base a sus recorridos previos y antecedentes singulares que los constituyen en lugares únicos e irrepetibles a lo largo de los años transcurridos.

## **Bibliografía**

Achilli, E. (2000) “Aprendizajes y práctica docente” En Ensayos y Experiencias. Concepciones y prácticas en el aprendizaje y la enseñanza. Novedades educativas. Mayo junio 2000 año 6 N° 33.

Alliaud A., El campo de la práctica en la formación docente. Cuadernos del IICE N°1, Buenos Aires, 2020, pp 9

Bourdieu, P. (1997). Razones prácticas sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama.

Goñi, M y Peters, J (2014) Cambios socioculturales, nuevos escenarios de educación artística. En Chapato y Dimatteo coords. Educación artística. Horizontes, escenarios y prácticas emergentes. Biblos. Buenos Aires.

Juárez, M. (2017) Asumir una posición (principios pedagógicos del Club) en Silva, A. y Fuentes, TMV: Club de Teatro un espacio de sociabilidad y formación teatral en Tandil. Arte publicaciones.

Villamañe, J. (2017) “Espíritu de Club” como horizonte de gestión cultural y artística en Silva, A. y Fuentes, TMV: Club de Teatro un espacio de sociabilidad y formación teatral en Tandil. Arte publicaciones.

Waichmen, P (1998) Acerca de los enfoques en recreación. En V Congreso nacional de Recreación Coldeportes Caldas. Universidad de Caldas. FUNLIBRE 3 al 8 de noviembre de 1998. Manizales. Caldas. Colombia.

## **Entrevistas periodísticas**

Diario Nueva Era de Tandil. 16 de enero de 2021. <https://www.nuevaera.ar/nota-el-arte-de-la-entrevista-32231>

## Experiencias teatrales en territorio del maestro Eduard Hall en los años 90

Verónica Rodríguez

### Introducción

En el presente trabajo continúo estudiando una experiencia de Teatro y Educación que se desarrolla en la ciudad de Benito Juárez, provincia de Buenos Aires, hace más de 20 años y se denomina *Formación docente en Técnicas Dramáticas No Convencionales*. Esta experiencia, de la cual formo parte como coordinadora, promueve la incorporación de elementos del lenguaje teatral en el encuentro pedagógico que ocurre en las escuelas y jardines de infantes, potenciando una comunicación lúdico/afectiva entre docentes, niños y jóvenes. La misma fue impulsada por el maestro de Teatro de la ciudad de Tandil, Eduardo Hall, con quien además me he formado y con quien he compartido otros tantos proyectos teatrales. Para analizarla, me encuentro investigando la trayectoria (Bourdieu, P. 2011) del maestro Hall y de esta manera me propongo dar cuenta de cuáles han sido sus recorridos previos, su formación, sus lecturas y las prácticas que le permitieron pensar esta propuesta en Benito Juárez.

En dos artículos anteriores analicé puntualmente un tramo de su recorrido formativo y laboral. Por un lado, el momento en el que este director de teatro, que estaba realizando una gira internacional con la creación colectiva *Facundina* tiene la posibilidad de participar de la campaña *El Teatro en la Escuela* (El Teatre a l'Escola) de 1986/1987 organizado por la Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, de España. Por otro, la exploración de un grupo de autores y libros que lo acompañaron durante este recorrido por Valencia. Ambos artículos me permitieron reconocer resonancias de estos trayectos en las Técnicas Dramáticas No Convencionales (TDNC). En esta oportunidad y siguiendo las huellas que van marcando el camino hacia el proyecto juareense, me detendré en tres experiencias en las cuales Hall se desempeñó como docente durante la década del 90. Estas prácticas se enmarcan en el Plan Pibes Bonaerenses (Villa Gesell, provincia de Buenos Aires, años 1994 a 1996); IDANI entidad civil sin fines de lucro de apoyo integral a la persona con discapacidad y Escuela Especial N° 531 para alumnos con trastornos severos de la personalidad (La Plata, Bs. As. años 1997 y 1998) y el Centro de Día de atención integral a la persona con discapacidad “Despertares” (Benito Juárez, provincia de Buenos Aires, año 1999). Para este análisis trabajaré con la concepción de territorio como experiencia múltiple que recupera Mariana Arzeno (2018),

los conceptos de Teatro Matriz- Teatro Liminal de Jorge Dubatti (2016) y la noción de docentes narradores que propone Alliaud (2019).

### **Las narraciones de un maestro de teatro**

Para comenzar es importante comentar que empecé mi formación con Hall en el año 2001, cuando tenía dieciséis años. Desde los once años había asistido a talleres de teatro en diferentes instituciones de Tandil pero en el 2001 vi la primera obra teatral que Hall dirigió y estrenó en esta ciudad. Se trataba de *El Evangelio según Uno* de Whilhem Von Stain. La obra contaba con un elenco numeroso, participaban actores y actrices destacados del ámbito teatral de Tandil, algunas/os con formación académica en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro (UNICEN), bailarines y bailarinas de la emblemática Peña El Cielito, también actores y actrices amateurs. Fui espectadora de la obra y quedé absolutamente conmovida, fue una revelación para mí, sentía que estaba por primera vez frente a una experiencia que me convocaba. En ese momento, una compañera de curso formaba parte del elenco y me comentó que hacían falta reemplazos para las nuevas funciones pautadas. Ahí mismo pedí hablar con Hall, me presenté y él me dijo: *Mañana a las nueve de la mañana en el centro de Salud de Lisandro de la Torre. Puntual*. Al otro día tomé el papel.

Ahí comienza un derrotero que no sería necesario profundizar, pero a grandes rasgos, de la mano de este maestro fui aprendiendo el oficio teatral. Fuí su alumna en la Escuela Municipal de Teatro de Tandil, luego me desempeñé como ayudante ad honorem hasta concursar horas cátedras municipales en dicha escuela. De manera similar se desarrolló mi inserción en la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Benito Juárez en el marco del Proyecto Formación Docente en TDNC. Paralelamente desarrollé mi formación académica en la Facultad de Arte de la UNICEN, mientras me seguía formando con Hall, hasta constituirnos como equipo de trabajo en varios proyectos.

Pero ¿Por qué apelo a mi propia trayectoria para introducirme en esta investigación? Principalmente, porque observo estas experiencias que a continuación describiré, en el marco de mi proceso formativo. Hall nos transmitió su experiencia a través de la práctica, tanto teatral como educativa, *aprendíamos haciendo*. Éramos un grupo de jóvenes quienes empezábamos a transitar este camino a su lado. No faltaban las lecturas y visionado de materiales del Odin Teatro, Bertolt Brecht y Jerzy Grotovsky. Pero, también existía un espacio fundamental, que se desarrollaba de manera informal, a veces una vez terminado un ensayo, o un taller; otras, en ocasión de alguna duda o

dificultad en torno a la tarea que necesitábamos consultarle. Ese espacio podría definirlo como el relato de sus experiencias.

Se trataba de relatos que él nos contaba, siempre con un fin formativo. Anécdotas que viven en mi memoria como grandes fuentes de aprendizaje y puedo identificarlas hoy como experiencias que están nutridas de toda la investigación que este maestro desarrolló en su práctica. Se trata, en términos de Andrea Alliaud (2017) de los saberes de la experiencia “son estos saberes de la experiencia, los que tienen que ser puestos en valor, recuperados y dispuestos para que circulen en los ámbitos de formación docente y también en la producción de conocimiento pedagógico”. Un modo de evocar estos saberes es convocar a los docentes que lo portan, a quienes Alliaud (2017) llama docentes narradores:

“Quienes pueden hablar de una manera particular de su propio trabajo, haciendo referencia no sólo a los procedimientos, sino también y fundamentalmente a los secretos, misterios, trucos o gajes de su oficio. Los saberes de oficio tal como los consideramos en este trabajo, constituyen una mezcla entre conocimiento y experiencia. Contienen saberes formalizados, métodos, técnicas y formas de hacer las cosas que resultaron valiosas, y por lo tanto, tiende a prevalecer a menos que surja algún problema, alguna dificultad”

Es por este valor de la narración de los saberes del maestro que en este trabajo estará muy presente la palabra de Hall, lo que volvimos a recordar de esos relatos a través de las entrevistas que le realicé. Estas experiencias tienen en común un desarrollo del trabajo de este maestro de teatro en instituciones a la que asistían personas atravesadas por problemáticas sociales, económicas o de salud, principalmente provenientes de sectores vulnerables. Espacios no convencionales, dado que en ese momento, no eran precisamente ese tipo de instituciones en las que se esperaba encontrar un actor o director de teatro.

Estas prácticas se vinculan a la indagación que Hall hizo de las posibilidades de lo teatral en estas circunstancias. En la mayoría de los casos los saberes propios de la disciplina no alcanzaban para generar el lazo y desarrollar una tarea, se puede deducir que Hall se va acercando a su concepción de *comunicación afectiva* que luego intentará conceptualizar en el marco del proyecto de Formación docente en TDNC.

El desempeño docente de Hall en estos programas o instituciones marca el devenir de lo que luego serán las TDNC y a su vez las resonancias de estos relatos de experiencias pedagógicas son las que nos permitieron visualizar el modo de abordar la tarea que Hall nos proponía. Me resulta imprescindible recorrerlas, con el propósito de recuperarlas y compartirlas. Será un recorte, ya que cada una de ellas en sí misma es un campo de exploración.

### **Una señal entre los médanos. Programa Pibes Bonaerenses.**

Durante la gobernación de Eduardo Duhalde, en la provincia de Buenos Aires, en el año 1993, la Dirección General de Escuelas lanzó el programa Programa Infantil Bonaerense Educativo Solidario (P.I.B.E.S). A partir del año 1996, luego de algunas modificaciones, se denominó definitivamente como “Programa Pibes Bonaerenses” financiado por el Ente del Conurbano, bajo la coordinación de Angel Oviedo.

Artiz Recalde (2019) describe que:

“El propósito del P.I.B.E.S era brindar una experiencia educativa y recreativa a estudiantes bonaerenses, con el objetivo de *“conocer e investigar otros ámbitos de la Provincia, desde sus aspectos geográficos, históricos y socioculturales, con orientación ecológica”*. Con esta finalidad, eran llevados a la Costa Atlántica los alumnos de 7mo grado (1° año del tercer ciclo del E.G.B.) de escuelas públicas y especiales de poblaciones de bajos recursos [...] El P.I.B.E.S buscó la igualdad de posibilidades y la equidad social para los hijos de las familias humildes.”

Existían diferentes bases donde se desarrollaba el Plan: Villa Gesell, Mar del Plata, Necochea, Miramar y San Bernardo. Los chicos y chicas que viajaban con sus docentes provenían de escuelas de contextos vulnerados del conurbano bonaerense y la mayoría nunca había conocido el mar, ni habían estado en un hotel. Así pasaban seis días hospedados y realizando actividades recreativas y educativas.

Cabe destacar la inserción de Hall en este programa, la manera en que comienza a encontrar los intersticios institucionales para llevar adelante una propuesta que en principio no contemplaba lo teatral: *yo me fui de la Dirección de Cultura de La Plata y me quedé sin trabajo, sin nada, porque también había renunciado a la Facultad de Bellas Artes y entonces buscando, alguien me comenta que se estaban conformando equipos*

para el “Plan Pibes” y me presenté en una oficina y en realidad eran todos profesores de Educación Física, y como yo me dedicaba al teatro, me tomaron como algo exótico (risas)<sup>66</sup>

Hall se desempeñó durante los años 1994-1996 como coordinador en la base de Villa Gesell. Recuerda haber estado a cargo de actividades con contingentes de hasta 100 chicos y chicas. En el marco de las visitas y salidas recreativas, Hall desarrollaba juegos, canciones, y junto con los profesores de educación física, habían montado una creación colectiva en base a la historia de Felicitas Guerrero. Esta representación se hacía en un médano que habían descubierto como anfiteatro natural. Para esto, improvisaban la utilería a partir de lo que ofrecía la propia naturaleza, así, las cortezas y ramas de los árboles se transformaban en los caballos de los personajes y con un simple vestuario lograban atrapar la atención de los chicos. Recuerda que se divertían mucho, tanto los chicos como el equipo de coordinadores. A su vez, Hall -en la misma entrevista- identifica que utilizaba recursos teatrales durante las visitas, el programa tenía una impronta de orientación ecológica, al respecto, recuerda:

*Me había apasionado con la historia de Gessel y leí sus biografías, y extraje algunos hechos que a mi me impactaron [...] había una anécdota que decía que Gessel, después de fracasar con todo lo que quería hacer con los árboles, porque tuvo una lucha, porque no crecía nada, estaba resignado y dispuesto a dejar todo e irse y entonces dijo que iba a dar veinte pasos en la arena, en un médano y que si encontraba alguna señal que le indicase que se tenía que quedar, se quedaba [...] y antes de los veinte pasos encontró una plantita muy chiquita que crece en la arena [...] entonces él decía que por esa señal se quedó. Yo había identificado cuál era la plantita y en algún momento cuando yo la encontraba en el recorrido, los hacía poner en círculo a los chicos, alrededor de la plantita y les contaba la anécdota con un sentido teatral, para que los chicos esa anécdota no la olvidarán [...] siempre usaba recursos para que ellos se lleven eso [...] que descubran las historias y las disfruten, a todas las contaba como si fuese un cuento, que es después un poco lo que hacemos con las TDNC, eso yo*

---

<sup>66</sup> Entrevista de la autora a Eduardo Hall, febrero de 2021.

*lo hacía en lo cotidiano, era mi aporte, había encontrado mi manera de comunicar*

En este punto resulta interesante rescatar el vínculo que Hall establece entre esos recursos que utilizaba en el Plan Pibes y lo que luego impulsó como estrategia de abordaje de contenidos curriculares en las aulas de las escuelas en el proyecto juarense. Me propongo pensar las técnicas dramáticas no convencionales, emparentadas al concepto de liminalidad que propone Dubatti (2016), quien afirma que:

“El concepto de liminalidad tal como lo usamos, propone que en el teatro hay fenómenos de fronteras, en el sentido amplio en que puede reconocerse la idea de fronterizo, incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, lo ex-céntrico, el dominio borroso o desdelimitación, lo interrelacional, lo intermedial, incluidos lo inter-fronterizo. y lo trans-fronterizo, etc.”

Según el autor, el concepto de liminalidad es muy productivo porque permite reconocer una cantidad ilimitada de fenómenos de tensión liminal en las prácticas artísticas y no artísticas del presente. Es interesante este concepto en relación a las técnicas dramáticas no convencionales porque desde sus inicios, tanto en la inserción en los ámbitos institucionales, como en el modo de ser nombradas, viven en ese espacio fronterizo entre lo artístico y lo educativo, entre lo lúdico y lo teatral.

Por otro lado cabe destacar que en el relato de Hall aparecen otras tensiones, principalmente entre lo institucional y sus convicciones:

*Me queda la emoción de los chicos [...] la emoción de conocer el mar y de tener una habitación en un hotel, a ellos les encantaba. Ahí tomás conciencia cuántos derechos que no se tienen en cuenta para con los chicos, ellos están ausentes de estas vivencias, este era un plan para ellos [...] pero vos te dabas cuenta de la poca atención que hay desde las políticas estatales hacia la niñez [...] yo me iba dando cuenta de*

*cuánto faltaba desde las políticas de estado para invertir en los chicos, en los derechos que ellos tienen [...] porque este era un plan para ellos, pero es una vez cada cuántos años?*<sup>67</sup>

En el tiempo transcurrido en el Plan Pibes aparecen para Hall varias señales entre los médanos. La convicción de trabajar con niños, niñas y adolescentes, el descubrimiento de su capacidad para crear recursos pedagógicos que emergen del lenguaje teatral y que aportan a la comunicación interpersonal y grupal y la incipiente inquietud de pensar programas que desde el Arte garanticen los derechos de los más jóvenes.

### **El Juego iguala. IDANI y Escuela Especial 531: Instituciones de la ciudad de La Plata**

Durante los años 1997 y 1998, Hall se desempeñó como docente de Teatro en dos instituciones de la Ciudad de La Plata. Una de ellas es IDANI, una entidad civil sin fines de lucro de apoyo integral a las personas con discapacidad, creada en 1959. Se la considera una institución pionera en la ciudad de La Plata en el abordaje de estas problemáticas. La otra institución es la Escuela Especial n° 531, también de la ciudad de La Plata, en este caso para alumnos con trastornos severos de personalidad.

De la investigación sobre el trabajo de Hall en estas instituciones se revelan los certificados que firman las directoras, evaluando la tarea del docente. La directora de la Escuela 531, Noemí Edith Aldacourrou (1998), escribe “La problemática con la que trabajó es severos trastornos de la personalidad, poniendo de manifiesto excelentes condiciones humanas y profesionales, que permitieron a nuestros niños expresarse libremente, área en la que tienen sus mayores dificultades”. Por su parte, la dirección de IDANI, valoriza el desempeño de Hall manifestando “un excelente comportamiento en sus tareas”<sup>68</sup>.

Se puede decir que Hall acudía a los encuentros con sus conocimientos teatrales pero a una experiencia totalmente nueva. Descubrió en su trabajo que el Juego era el eje, *el juego iguala* afirma Hall (2021). No tenía una planificación totalmente cerrada y elaborada para llevar adelante un tipo de trabajo previamente imaginado, sino que lo iba

---

<sup>67</sup> Entrevista de la autora a Eduardo Hall, febrero de 2021

<sup>68</sup> Cita del certificado de trabajo, IDANI, 6 de julio de 1998.

construyendo a medida que iba conociendo a los chicos y chicas, su valija de herramienta eran los juegos teatrales, juegos que iba creando a partir de las situaciones áulicas dadas. Retomando la idea de los docentes narradores, recuerdo, cuando iniciamos nuestras prácticas docentes en el marco del Proyecto de TDNC y le consultamos a Hall ¿cómo trabajar en las escuelas especiales?, creíamos que necesitábamos ciertos saberes previos, diagnósticos de los alumnos y alumnas. Él respondía a estas inquietudes contándonos estas experiencias. Tratando de recuperar estas reflexiones en torno a la inserción del maestro de Teatro en Escuelas Especiales, y en relación a los diagnósticos de los niños y niñas Hall (2021) me cuenta:

*yo lo que intentaba era comunicarme con la persona que tenía delante. Había una chica que tenía balbas en las piernas, y estaba siempre en silla de ruedas y yo le ponía Elvis Presley y la hacía volver loca [...] ella era muy feliz al bailar como bailaba [...] bailaba con la cabeza y con el torso yo lo hacía con ella y la estimulaba, a ella le encantaba [...] yo decía, “Elvis debía tener algo muy bueno para que los chicos conecten con él de esa manera” [...] no sé si me servirían, sino yo me llenaría de prejuicios [...] era cuidadoso [...] intentaba conectarme con ellos...por eso no quería saber cuál eran sus diagnósticos*

En su relato, puedo reconocer que en su *valija* de juegos, hay algo más que herramientas del lenguaje teatral, hay una predisposición a la escucha, una sensorialidad para atender a lo que sucedía en esas relaciones que él iba estableciendo.

*Yo recuerdo un chico, que siempre estaba en el piso y en cuclillas se amacaba de espaldas a todos, frente al ángulo de una pared [...] me llevaba mucho tiempo poder trasladarme con él hacia un aula para comenzar [...] lo que yo intentaba era comunicarme con él, contactarme con él, le hablaba, lo miraba a los ojos, siempre el contacto con la mirada me parecía una clave, [...] si uno mira con prejuicio pone distancia y cree que el otro no se da cuenta y por supuesto que se da cuenta porque siente! y uno es el que se acerca o se aleja.*

El tránsito por estas instituciones le permite a Hall descubrir una llave para abrir puertas que posibilitan establecer otros vínculos, la comunicación desde el afecto y la corporeidad. Aquí comenzará a forjar la convicción de la importancia de *poner el cuerpo* en las prácticas docentes.

### **Despertares. Benito Juárez. Provincia de Buenos Aires (1999)**

Cuando Hall se asienta en la ciudad de Tandil, comienza a buscar oportunidades laborales, así llega a la Dirección de Cultura de Benito Juárez con algunas propuestas. Es allí donde el director de cultura, Mario Rodríguez, le comenta que se necesitaba un profesor de Teatro en el Centro de Día para la atención integral de las personas con discapacidad, Despertares. Hall desarrolla tareas en ese lugar, trabajando con grupos a través de la modalidad taller de teatro, pero también acompañando algunos procesos individuales.

Del tránsito por Despertares me interesa puntualizar en dos aspectos que serán fundamentales en lo que unos años después será la formalización del proyecto de TDNC. Uno de estos aspectos se relaciona con lo ya trabajado en el apartado anterior, la profundización de la metodología de trabajo de este maestro en torno a la comunicación afectiva y la disponibilidad corporal. Por otro lado, la conformación de equipos interdisciplinarios de trabajo. Hall comprende la importancia de trabajar en equipo, el valor de conjugar las miradas en pos de abordajes más integrales de las complejas situaciones con las que trabajaba. Esta modalidad la llevará adelante en todos los proyectos teatrales y educativos que desarrollará desde el año 1999 en adelante.

Esto pude comprobarlo en el visionado de los vídeos de registro de clases que Hall me ofreció para esta investigación. En los mismos se puede observar la evolución del trabajo con una niña. Hall junto a la trabajadora social a cargo comenzaron un trabajo sensorial con ella donde la música, el movimiento, el contacto, la mirada, la sonrisa y los gestos eran el eje de la comunicación, de algún modo la palabra o la comunicación verbal quedan en otro plano, algo que Hall no olvidará cuando incursione en el lugar por excelencia en el cual se siembran las TDNC: el jardín de infantes.

En estos registros fílmicos también se observa cómo Hall involucra a los equipos de trabajo en dinámicas teatrales donde participan todas las trabajadoras del centro de día. Con vestuarios y utilería desarrollaban momentos lúdicos en los cuales los chicos, chicas y adultxs del centro de día participaban como espectadores disfrutando de ver a sus docentes, auxiliares y orientadoras jugando con sentido del humor.

### **Las tensiones del territorio.**

El territorio es un aspecto clave para el análisis de estas experiencias, para pensarlo retomaré los aportes que Mariana Arzeno (2018) hace a la discusión de extensión universitaria y territorialidad.

La autora recupera el concepto analítico de territorio como experiencia múltiple propuesto por citado en su artículo (2004; 2014b). Arzeno (2018) explica que “todo territorio es, al mismo tiempo y en distinta medida, objeto de apropiación y/o dominación en distinto grado por parte de distintos grupos”. Esto permitiría pensar la coexistencia en un mismo espacio de múltiples territorios y poderes que regulan el uso del mismo.

Podemos visualizar en las experiencias del maestro, que esas múltiples tensiones están presentes en los territorios habitados. Por un lado, Hall pone en tensión esos territorios, incluyendo su bagaje y sus saberes a experiencias que no lo consideraban a priori, es decir en el caso del Programa P.I.B.E.S se inserta el rol del profesor de Teatro, a un tipo de actividad históricamente ocupada por profesores de Educación Física. Las tensiones aparecen también en los cuestionamientos de Hall a ciertos tipos de políticas que les resultan de alguna manera efímeras.

Por otra parte, las instituciones tienen sus propios sistemas de dominación y son objeto de apropiación. Es muy clara la problemática del uso de los espacios en el visionado de los registros fílmicos de las clases. Las aulas que las instituciones le brindaban a Hall para sus prácticas artísticas no eran las adecuadas. Pequeños salones, poco iluminados, donde debía trabajar con una gran cantidad de jóvenes, escasez de materiales didácticos, y en otros casos la cocina como único lugar para el desarrollo de tareas que requerían cierto aislamiento de la rutina institucional.

Se puede pensar y concluir que estas tensiones abonan a la idea de Hall de desarrollar su propio proyecto en el cual convocar un grupo de trabajo, conducirlo, tomar decisiones y poner en valor el rol del arte en la educación y en las comunidades educativas.

### **Conclusiones.**

Las experiencias territoriales aquí trabajadas permiten mirar de cerca cómo este maestro va afianzando y potenciando su práctica docente. El desafío que estas

instituciones le propiciaron, favorecieron la posibilidad de que encuentre respuestas creativas a las problemáticas que se le presentaban.

Así es como Hall va hallando las llaves que abren procesos de comunicación con niños y jóvenes, donde lo lúdico adquiere un valor central, dando cuenta que la disponibilidad corporal y la sensibilidad serán claves en su trabajo. Estas experiencias dejan señales para el maestro. Él, siendo director de Teatro, se da cuenta que en estas instancias el Teatro, en su forma más convencionalizada, no alcanzaba para abordar los desafíos impuestos por las realidades que se presentaban. Es aquí donde aparecen otros recursos y estrategias, lo liminal, en términos de Dubatti (2016) constituye un rasgo de este modo de abordaje que Hall va encontrando.

La constitución de equipos interdisciplinarios es otra de las acciones que Hall realizó para un mejor desempeño en estas instituciones, dando lugar también a la transmisión de sus saberes a orientadoras, trabajadoras sociales, etc.

Las tensiones que aparecen en la práctica y los cuestionamientos que Hall va descubriendo en relación a estas experiencias, constituyen el impulso para que este maestro vaya imaginando sus propios proyectos. Así fueron emergiendo las claves del trabajo de Hall y su metodología comienza a afianzarse en otras instituciones de Benito Juárez. Poco a poco se va sistematizando en el quehacer de varios docentes e instituciones y años después el resultado será la implementación del proyecto Formación Docente en TDNC en todos los establecimientos escolares del distrito.

### **Bibliografía:**

Alliaud, A. (2017). *Los artesanos de la enseñanza. Acerca de la formación de maestros con oficio*. Editorial Paidós.

Arzeno, M (2018). *Extensión en el territorio y territorio en la extensión. Aportes a la discusión desde el campo de la Geografía*. +E: Revista de Extensión Universitaria, 8(8), enero-junio, 3-11. doi: 10.14409/extension.v8i8.Ene-Jun.7709.

Bourdieu, P. (2011) *La Ilusión Biográfica*. Acta sociológica UNAM. México

Dubatti, J. (2016). *Teatro-Matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Editorial Atuel.

Haesbaert, R. (2004) O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” á multiterritorialidade. Río de Janeiro, Brasil, Bertrand

Lami, S. y Rodriguez, V (2019) *Veinte años de Cultura en Benito Juárez Articulaciones interdisciplinarias y socio territoriales*. Diana Barreyra y Gabriela Piñero Compiladoras.

Recalde, A (2019) *El Plan PIBES de la gobernación de Eduardo Duhalde*. Revista Movimiento, ISSN 2618-2416. Editada por Arkho Ediciones ©2018  
<http://www.revistamovimiento.com/historia/el-plan-pibes-de-la-gobernacion-de-eduardo-duhalde/>

Rodriguez, V (2020) “Huellas en la trayectoria de Eduardo Hall, experiencias previas al Proyecto de Formación Docente en Técnicas Dramáticas No Convencionales”. Iturrall, M E (ed) *Ateneo TECC. Investigaciones sobre prácticas y producciones artísticas. Avances colectivos (con distancia social) en pandemia*. (p. 95 a 103). Arte publicaciones, Facultad de Arte, UNICEN.

Rodriguez, V (2021) “Tras las lecturas del maestro de Teatro Eduardo Hall y las huellas que perduran en su quehacer.” En *XII Jornadas Internacionales/ Nacionales de Historia Arte y Política*, Facultad de Arte de la UNICEN. En Prensa

## Exposición de motores

Magalí Mariano

Matías Petrini

Mariano Schettino

Claudia C. Speranza

### Introducción

El siguiente trabajo expone las experiencias pedagógicas resultantes de la investigación a través de prácticas artísticas y culturales de los docentes que integran materias en primer año de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte (UNICEN). Mencionaremos dos producciones desarrolladas entre 2020 y 2021 (es decir: nacidas y criadas en pandemia y virtualidad) entre nosotres, colegas docentes, artistas e investigadorxs, colegas no docentes, graduades y estudiantes. Al mismo tiempo, compartiremos el trabajo en redes, rizomático y en constelaciones que incluye nuestra formación, nuestros ámbitos de desarrollo profesional, artivismos y compromiso con ofrecer a los estudiantes una experiencia actualizada de aprendizaje. En definitiva, investigamos para que esos procesos y nuevos aprendizajes ingresen a las currículas de la comunidad universitaria en la que nos formamos, en la que trabajamos y para que lleguen a toda la sociedad acrecentando las experiencias estéticas y la construcción de saberes situados.

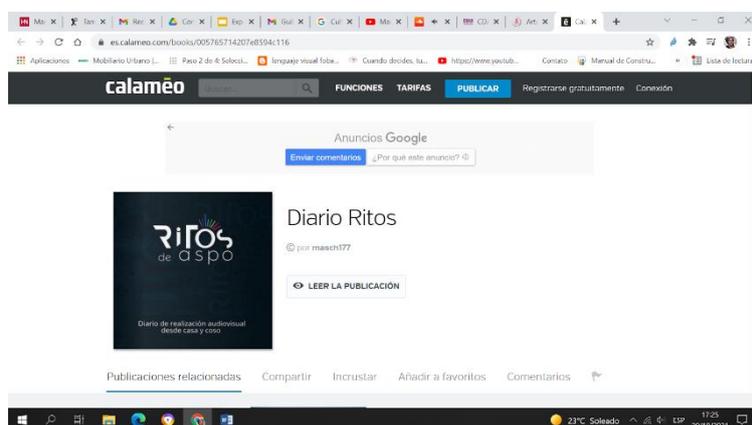
### Inicio

Hablaremos de dos producciones puntuales: por un lado: el diario de realización de *Ritos de paso*. Concebido como un instrumento de transferencia horizontal en el que narramos “eso” que no sabíamos hacer y que fuimos construyendo hasta transformarlo en posible metodología. Posteriormente, haremos una reseña de lo que fue una práctica que realizamos en la materia Pensamiento Proyectual titulada “construcción de objeto lumínico de protesta” que tuvo su exhibición virtual en el marco de los encuentros federales desarrollados por la colectiva *Cultura Viral Federal* titulados *Cuarencharlas*. Dialogamos y nos capacitamos con otros ante el estado distópico en el que teníamos que continuar enseñando, aprendiendo, investigando y produciendo aún en el extrañamiento.

### Desarrollo del Diario de filmación.

*Ritos de ASPO: diario de realización audiovisual desde casa y coso* es un catálogo sincero de cómo lxs realizadorxs eligieron interpretar el mapa para hacer un contenido seriado atravesado por el presente y por la reflexión artística. El diario compila la visión del colectivo que sostuvo los trece capítulos de la primera temporada de *Ritos de paso* y pone de manifiesto las prácticas y los procesos de trabajo en pos de realizar una transferencia de experiencias metodológicas.

Cuando la serie iba por su séptimo capítulo, decidimos que tendrían subtítulos para volverlos más accesibles e inclusivos; que tendríamos una *playlist* con los temas musicales compuestos para los episodios y, finalmente, un diario que rescate la experiencia y que pueda motivar a otros a pensar, proyectar y concretar ideas desde una economía de recursos que empodere los saberes y las capacidades humanas de un colectivo. Porque el contenido salió de los canales iniciales e integra *Identidades*, una plataforma del Ministerio de Cultura de la Nación, tuvo una crítica en la revista *Trayectoria* e integró la muestra “Ensayo sobre el artista-curador” en el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (MUMBAT) y actualmente transita su segunda temporada como uno de los primeros contenidos seriados lúdicos y experimentales generados desde ámbitos de investigación. De esta manera, creemos que *Ritos de paso* integrará los archivos futuros sobre lo que fue producir imágenes en pandemia.



Captura de pantalla de “Ritos de aspo: Diario de realización audiovisual desde casa y coso” disponible para lectura *online* en Calameo:

<https://es.calameo.com/read/005765714207e8594c116>

Porque creemos que no se puede transferir eso que no nos habita, para burlar el tiempo que nos impidió encontrarnos, acercamos a les estudiantes una experiencia colectiva de trabajo profesional y de exploración en el lenguaje.

Cuando pensamos en un diario pensamos en notas, cuadernos, apuntes. Y recordamos la experiencia de prestarnos apuntes mientras estudiábamos. A veces, esos garabatos es lo único que precisamos para motorizar aprendizajes y sensibilidades.

Aún hoy la experiencia se multiplica, enriquece, muta, convoca y deriva. Y quedan algunas páginas por escribir.

Esta práctica tiene sus filiaciones o antecedentes, dado que existen los diarios de filmación, por ejemplo: *Conquista de lo inútil. Diario de filmación* de Werner Herzog (2004) o por ejemplo el *blog* del realizador argentino Gustavo Fontán. Algunas de sus anotaciones de rodaje integran la sección *La casa del cineasta* en [www.conlosojosabiertos.com](http://www.conlosojosabiertos.com), sitio dedicado a la crítica de cine. Y recientemente publicó *Maraña. Escritos sobre cine* editado por VERPODER.

### **Motorizar la práctica en virtualidad**

En cuanto a Pensamiento Proyectual, las clases presenciales tenían/tienen una dinámica de taller y de juego en el espacio del aula. Con prácticas de una clase para la otra, visitas a museos, paseos para ver el espacio, imaginar otros espacios y otras imágenes... o sea con mucho movimiento.

Ambas acciones las sostuvimos en pandemia y virtualidad, pasando por todos los momentos: adaptación, invención, transformación. Buscando lo esencial, el contenido mínimo, lo realizable. Lo realizable en casa: en nuestras casas y en la de nuestros estudiantes.

Nuestras clases tienen murmullos entre estudiantes y mates siempre. Te das cuenta que están desesperadas por terminar la clase para viajar a su casa por el finde, cuando hay un parcial de otra materia, cuando hay happy hour, cuando te llegan más tarde porque se quedan al Arte Proyecta, etc. Algunos entran a clase con su viandita porque vienen de trabajar o de otra clase o práctica en el estudio. Todo eso lo podíamos percibir in situ. Y para no gritarles que hagan silencio, simplemente apagamos las luces de adelante para que se vea el proyector, les saludamos y hablamos bajo para generar una escucha silenciosa y nos movíamos en el SM 1 bien cerca de ellxs para que nos conviden un mate.

Entre las prácticas para aflojarles y animarles en la vida de la comunidad de la Facultad de Arte, solíamos/solemos abrir el aula los días de entrega de los trabajos

prácticos. A modo de exposición y para que en el montaje ellos hagan dialogar sus producciones, compartan un ejercicio de curaduría colectiva invitábamos a otros que estaban en la facu a ver. Así es que venían estudiantes de Crítica, compañeres no docentes, compañeres de las materias de teatro, etc.



Fotografía de la exposición de Juegos Ópticos en el Salón Multimedial 1 durante “La Noche de los Museos”(2019)

Al igual que en *Ritos*, el desafío en nuestra práctica docente, más allá de enseñar conceptos y brindar herramientas, es parte fundamental la conciencia del trabajo en grupo, la experiencia colectiva, porque es la base de nuestra práctica profesional. Y también porque construir comunidad crítica es parte de la Universidad Pública. Entonces, era imperioso lograr que los estudiantes no se sientan aislados en sus casas. Asimismo, el contexto nos obligó a seleccionar contenidos mínimos, acotar y ordenar el tiempo de las clases e incluso tomarnos el tiempo para conectar visualmente con ellos, ponerle humor a la situación, saber de sus entornos y disponibilidad de dispositivos, etc. Y también, dada la especificidad de nuestra materia, poder transmitir una idea procesual de proyecto, (instalar tiempos saludables y fragmentados en un momento en donde el tiempo se volvió líquido). Las pequeñas tareas de invención en fragmentos en los trabajos prácticos requieren encontrar una dinámica que dé cuenta de la asimilación de procesos creativos y de producción de imágenes.

En 2020 ampliamos la filmografía a trabajar con los estudiantes y trabajamos con más música que otros años. Quizá porque es un lenguaje que contiene imágenes pero que les podía permitir salir de la pantalla en un momento y elaborar otras visualidades ligadas al entorno de pandemia.

No hace falta extendernos dando cuenta de cómo el advenimiento del Covid 19 revolucionó la vida en general y la académica en particular, obligándonos a repensar la configuración del espacio áulico, la definición de encuentro, la indispensabilidad de la mirada. No sólo tuvimos que revisar la planificación y desbrozar contenidos mínimos sino que fue necesario buscar el modo de generar un espacio en el que **proyectar** fuera posible, en un contexto hostil e incierto, en un primer año de vida universitaria completamente atípico.

Un texto que nos acompañó fue *Educación en pandemia* de Mariana Maggio (2021), en el que comparte *tips* y estrategias para estudiar en virtualidad, entendiendo que algunas cuestiones pueden mutar, otras se pierden, y otras las resuelven los estudiantes con indicios brindados por los docentes. Nosotres decidimos codiseñar junto a los estudiantes y ensamblar contenidos y actividades que en el corto, mediano y largo plazo suplan las prácticas que no pudimos realizar. Llegamos a ese libro y a algunas capacitaciones que ella brindó, gracias a recomendaciones de los compañeros del área de Educación a Distancia de la Facultad de Arte.

Entre estos *tips*, nosotres adoptamos uno que fue pensar los proyectos (trabajos prácticos) como *motores de aprendizaje* y para movilizar a los estudiantes a confiar en sus capacidades. En estos casos, encontramos que era muy importante que ellos se *asocien* con nosotres en el co diseño de prácticas. Y la verdad es que, independientemente de sus dificultades de tecnologías, espacios, dispositivos, etc. siempre se mostraron muy activos para producir fotografías, reflexiones, responder a los juegos, etc.

Por ello, propongo acompañar la dimensión de las transformaciones con otra orientada a las producciones. Se produce tanto en el plano de los horizontes como en el de los proyectos y las acciones de transformación. No se produce de modo aislado o aleatorio sino con una cadencia propia de las transformaciones que se estén encarnando. (Maggio, M, 2021)

Nuestra materia tiene una lógica de taller en la que se prueba que un saber o concepto es aprendido cuando un estudiante puede realizar su práctica aplicando esos conocimientos. Y para esto, el colectivo es fundamental, el abrazo grupal, observar cómo trabaja mi compañera, cómo le corrigen y que esas cosas me nutren a mí.



*Meme* diseñado por Mariano Schettino  
para invitar a la exposición de los trabajos de los estudiantes  
a modo: “proyección de filminas”

La dificultad era no estar en el mismo espacio, y manipular los elementos junto a ellos para pensar juntas las soluciones. Y también, en primer año nuestra materia es una de las primeras en las que piensan y conocen otras formas audiovisuales Además, aquello que siempre promovimos, vinculado a trabajar en equipo, se volvió un imposible. Con lo cual, el desafío estuvo ligado a desarmar propuestas y dinámicas y armar unas nuevas, que permitieran la apropiación de los contenidos mínimos con otras limitaciones y posibilidades.

Una de las actividades que promovimos fue la de diseñar y producir objetos lumínicos (con elementos de la vida cotidiana) a partir del reciclado, garantizando funcionalidad, claridad comunicacional, uso de la retórica y potencialidad de exhibición, de llegada a un otre.



Imagen ilustrativa de los envases plásticos opacos solicitados/utilizados  
para la construcción de un objeto lumínico de protesta.

En junio participamos de la Asamblea de #niunamenos y conocimos a una de las expositoras: Laura Nieves, que enseña en la Universidad Nacional de Avellaneda y en la Universidad Nacional de Tres de febrero la materia Pensamiento Proyectual. También coordina el Espacio Nixso y allí desarrolló junto con mujeres del barrio Las *Electrohacedoras*. Que para la primera vigilia por la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) realizaron con bidones sus primeras pancartas lumínicas. Ella animaba a hacer un objeto y dejarlo en nuestras ventanas y balcones para alertar sobre el horror de las mujeres que compartieron aislamiento con sus agresores y que muchos de esos casos terminaron en femicidios. Para que desde nuestras casas sigamos produciendo y disputando el espacio público.



Fotografía enviada por estudiante

Posteriormente le escribimos contando quiénes eran nuestrxs estudiantes, intercambiando estrategias. Y pedimos permiso para usar su idea y adaptarla a nuestros grupos.

La idea incluía abrir el aula y exponer, como hicimos siempre.

En lo procesual podemos destacar el uso de bocetos, la conceptualización, la apropiación y que ese envase deje de ser eso para convertirse en un objeto que proteste.



Boceto presentado por un estudiante

Escuchamos qué les moviliza, qué desean, y cómo producen sus imágenes etc.

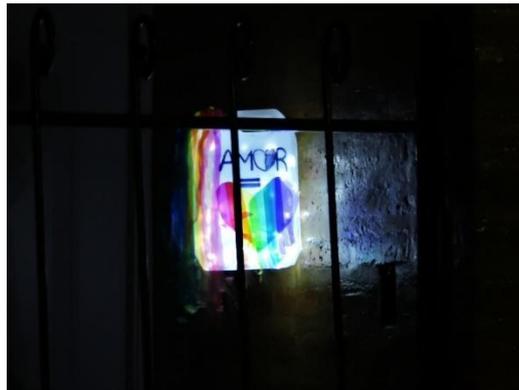
Y entre las cosas interesantes pudimos enseñarles cómo autoevaluarse. Entendiendo que a todes nos tocó aprender a ciegas, desterritorializadas y sin referencias de otros. Queríamos evitar la copia, invitarles a un ejercicio de invención con elementos de nuestro lenguaje que no sean inicialmente las imágenes compuestas y mediadas por dispositivos. Queríamos que narren con luz, palabras, dibujos, diseños.

La autoevaluación les obligaba a observar de manera objetiva y crítica su propia y labor y chequear:

- Funcionalidad
- Legibilidad
- Entorno
- Concepto
- Registro claro

Posteriormente armamos la exposición separando en tres grandes grupos las temáticas elegidas por ellos. Cuestión también que transferimos a conceptualizar las filiaciones, agruparles.

A continuación compartimos algunas imágenes que integraron la exposición de los estudiantes.



Los tres grandes grupos fueron: *Orgullo*, *Poder Popular* y *La gorra*

Finalmente, nos unimos a la movida de las *Cuarencharlas* para reflexionar sobre Pedagogías deseantes, para reflexionar sobre cómo fue enseñar prácticas artísticas en el primer cuatrimestre de 2020.

**# CUARENCHARLAS**  
Semana 14

**Viernes 03/7 18hs**



**Educación en  
pandemia**

Guadalupe Fernández  
Claudia Speranza  
Sebastian Romania

Busca el link de acceso a nuestro zoom en facebook @culturaviralfederal

*Flyer* para difusión en redes sociales de la actividad.

Invitamos a ese *zoom* a nuestros estudiantes que asistieron sabiendo que venía más público y aparte verían una exposición de su trabajo. Estuvo presente Laura Nieves, y por otra parte compartimos con colegas que enseñan en diferentes niveles y con contextos mucho más complejos. Entre las colegas se encontraba América Canela, artista visual de la colectiva *Identidad Marrón* que enseña en Soldati a chiques de escuelas primarias de barrios populares; Sebastián Romania, profesor de mural en el conurbano bonaerense que enseñó con un campeonato de memes. Y finalmente, las profesoras de secundaria del conurbano y CABA, mencionando lo mucho que había afectado el contexto de aislamiento y que les profesorxs de arte, generalmente eran llamados para repartir las bolsas de mercadería.

### **Cierre**

Por lo tanto esta experiencia al interior de la cátedra, la nutrió de una mirada federal si se quiere, pero también de conciencia ante la responsabilidad de producir un arte comprometido con la comunidad que nos acompaña en nuestra formación artística. Al mismo tiempo, fortaleció una de las premisas de la materia: MIRAR CON PREGUNTAS.

“Como ya habrán notado esta dimensión no solo dialoga estrechamente con las transformaciones sino que es la expresión más acabada de la premisa básica “al mismo tiempo”. Lo que vamos generando, no importa dónde estemos físicamente, se comparte en los entornos virtuales, ya sea en los acotados de las aulas virtuales o las plataformas de colaboración de las que se disponga a tal efecto o en las diversas posibilidades en las que se pueden hacer públicas en el tercer tipo de producción. Con este enfoque, estén abiertos o cerrados los edificios escolares, la línea de producción seguirá siendo un pilar que sostenga el desarrollo de las propuestas pedagógicas, además de llevar nuestro modo de concebir la enseñanza en su próximo nivel.”

(Maggio, M. 2021)

Principalmente si reflexionamos en la cantidad de envases de líquidos para limpiar y desinfectar que manipulamos el año pasado, y los cuerpos que los manipulaban (recuerden que en los espacios públicos estaban los ESENCIALES que tomaban la temperatura, desinfectaban, limpiaban todo con lavandina, etc.), resignificar esos bidones y botellas en objetos que comuniquen cumplía con nuestros objetivos de diseñar cosas nuevas con cosas que ya existen y, preferentemente: reciclando.

### **Bibliografía**

Maggio, M (2021) - *Las producciones como motor en Educación en Pandemia. Guía de supervivencia para docentes y familias*. Paidós, Argentina.