



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE POSTGRADO

**El Sentido de lo Comunitario en el trabajo Teatral:
Sistematización de la Experiencia de la compañía de teatro Bandurrias**

Tesis para optar al grado de Magister en Psicología mención Psicología Comunitaria

Bran Berna Montiel Diaz

**Profesora patrocinante:
María José Reyes Andreani**

Diciembre 2019

Resumen:

La presente tesis se basa en el proceso de sistematización de la experiencia vivida de la compañía de teatro Bandurrias, teniendo como objetivo principal, analizar el sentido de lo comunitario que es configurado durante su trabajo. Se desarrollaron las áreas relacionadas con los significados asignados al espacio escénico como territorio común para la creación de las obras, el proceso de articulación de los saberes y trayectorias dentro del trabajo de la compañía, los fundamentos que sostienen un sentido comunitario, y las implicaciones que dicho sentido ha tenido en el trabajo artístico. De tal modo se pudo dar cuenta del carácter emergente del sentido comunitario en los distintos procesos que conlleva la creación de una obra de teatro; el significado de territorialidad y espacio para una comunidad artística. La producción de información se realizó a partir de entrevistas en profundidad, grupos de conversación, línea de tiempo y revisión de información escrita de cada una de las obras.

Palabras claves: sentido de lo comunitario, teatro y comunidad, espacio y territorio, saber y conocimiento aplicado.

Nombre del autor: Bran Berna Montiel Diaz

Profesora guía: Maria Jose Reyes Andreani

Grado académico: Doctora

Título de la tesis: El Sentido de lo Comunitario en el trabajo Teatral. Sistematización de la Experiencia de la compañía de teatro Bandurrias.

Correo electrónico: branbmontiel@uchile.cl

Dedicatoria

Dedico esta tesis a quienes desde su trabajo
aplicado en comunidades, contribuyen
en la transformación de la sociedad donde vivimos.

Agradecimientos

Agradezco a Claudia y Luciano mi familia, quienes han participado de esta tesis entregando
acompañamiento, amor y paciencia.

A mis amigos Melvin, Andrés y Diego, quienes observaron y escucharon algunas acciones y
reflexiones del proceso.

A Diego mi hermano por la escucha, silencios y solidaridades emocionales que siempre me
propusieron la calma y la continuidad.

A María José, a quien le agradezco por el compromiso, orientaciones, cariño y sentipensamientos
que devolvieron a mi ruta las ganas y aprecio por la psicología comunitaria y social cuando me
sentía sin fuerzas o herramientas para concluir.

Agradezco también a mi hermana mayor en Chile, Rosita Silva, quien, desde su hermosa vida,
experiencias, sentido comunitario y gran convicción política, me mostró múltiples posibilidades
de acción situada para el camino y ante todo para la vida.

A mis padres quienes desde la humilde posibilidad de comprender y conocer mis decisiones
académicas me pensaron y sintieron de inicio a fin en este proceso.

Finalmente agradecer a la Narración Oral y al teatro comunitario por permitirme ser muy feliz y
poder creer que pueden existir mundos mejores donde convivir y seguir aprendiendo

Contenido

1.	Introducción	5
2.	Marco conceptual	8
2.1	El proceso teatral como un quehacer comunitario	9
2.2	El teatro como práctica	14
2.3	La sistematización de experiencias para la producción de conocimiento	16
3.	Pregunta de investigación	18
4.	Objetivo General	18
5.	Objetivos Específicos	19
6.	Marco Metodológico	19
6.1	Sistematización de la experiencia enfoque y praxis	19
6.2	El caso para la sistematización	21
6.2.1	La compañía de teatro	21
6.3	Instrumento de producción de Información y análisis	22
6.4	Consideraciones éticas	26
7.	Ruta dinámica de sistematización y análisis	26
7.1	Historicidad de Bandurrias	32
8.	Estructuras sociales del territorio para el trabajo de Bandurrias	37
8.1	Articulación de saberes para los propósitos artísticos	41
8.2	La metáfora de la mesa como plataforma vinculante para lo comunitario	45
8.3	La actividad creativa en el teatro Bandurrias	48
9.	Sentido de lo comunitario	51
10.	La obra teatral y el hacer comunitario	56
11.	Conclusiones	61
12.	Bibliografía.	69
13.	Anexos.	75

1. Introducción

Con gran expectativa el equipo de actores esperaba todas las mañanas a su director. Ellos traían consigo un mundo de emociones, experiencias individuales y colectivas puestas al servicio del espacio teatral para transitar por los distintos ejercicios de formación, construcción y presentación de las obras; procesos conjuntos sin desligarse de las experiencias de vida externas al teatro. No había duda sobre las orientaciones del director, él conocía plenamente el juego y sus reglas, podía construir atmósferas ficticias donde se reconocía la verdad como un producto de las experiencias de los actores y actrices. Trabajaban recurrentemente lo súbito y la seducción de lo creativo como puente de vínculo y motivación conjunta. Con ello, el director generaba una dramaturgia orgánica, capaz de contagiar emotivamente al espectador y a su equipo de actores. Todos aspectos propios de una ruta que orientaban la construcción de una obra, la formación de los/as actrices y la realización del trabajo del director dentro de un proceso colectivo y creativo que proponía la conjunción de acuerdos para su desarrollo (Stanislavski, 1988).

La presente tesis se enmarca en un trabajo de sistematización de la experiencia de la compañía teatral Bandurrias, alojada en la ciudad de Santiago, con una trayectoria artística de 10 años. En particular, nos focalizaremos en conocer desde sus experiencias cómo significan lo comunitario en su trabajo creativo, mientras objetivamos los procesos de construcción de sus obras.

Hemos querido abordar la sistematización de experiencias como aquella posibilidad de observar, reflexionar y analizar críticamente lo vivido para producir conocimiento situado devenido de y para la experiencia. En este sentido, la compañía de teatro Bandurrias se presentó como actor de interés por las siguientes tres razones: en primer lugar, sostuvo desde los primeros contactos de vínculo, el interés e inquietud para conocer y crear posibilidades de acción futura desde sus propias experiencias, esperando que los resultados constituyan un aporte productivo y de aprendizaje. En segundo lugar, su propuesta de trabajo se sostiene desde la horizontalidad y con un sentido comunitario que considera las distintas rutas, trayectorias, objetivos y posibilidades de mundo –experiencias- con las que carga cada uno/a de las/os participantes en los procesos de montaje de las obras. En tercer lugar, la posibilidad de contar con un trabajo previo de vinculación por parte del investigador con la compañía que facilitó el diseño y desarrollo de la sistematización y la interrogación conceptual del sentido de lo comunitario desde la psicología comunitaria.

Es en el transitar por trabajos previos a la presente tesis, donde pudimos inicialmente con la compañía conversar y reflexionar sobre los modos en los cuales ha desarrollado sus distintos montajes¹. Encontrándonos preliminarmente con una característica que apunta a desarrollar un trabajo de carácter colaborativo que involucra e incluye las diversas trayectorias, miradas, tipos de formación -profesional o no profesional- con las que cuentan para su quehacer teatral. En específico, ha desarrollado distintas obras que nos permitieron reconocer cómo aunaron las necesidades, preguntas, curiosidades y sentidos individuales que traen consigo en sus particularidades los y las actrices, el diseñador teatral y el director general, sin dejar fuera lo imaginado y escrito previamente en los guiones dramáticos que provocan el encuentro (Montiel, 2018).

Es en estas posibilidades de relación interna donde la sistematización se constituye como el conjunto de herramientas tanto técnicas como analíticas para abrir nuevas preguntas hacia la comprensión de lo comunitario, el sentido que ello adquiere y lo que implica esta adscripción dentro del quehacer teatral de Bandurrias.

La importancia de realizar una tesis que pueda hacer reflexión respecto al sentido de lo comunitario como concepto teórico de la psicología comunitaria desde una actividad aplicada que produce conocimientos y saberes, como es la práctica teatral, es la de ofrecer herramientas orientadoras en el trabajo directo del/la psicólogo/a comunitario que permita/facilite el trabajo colaborativo con organizaciones sociales o colectivos, donde exista un interés en generar procesos de objetivación, articulación y coordinación de diversas experiencias hacia un carácter de lo común, como eje orientador para su acción.

Por otra parte, la sistematización de la experiencia (SE²) constituye para la compañía una posibilidad reflexiva para preguntarse sobre el ejercicio aplicado de su actividad artística, y favorece el lugar del investigador o la investigadora al realizarla en procesos creativos, más allá de la bibliografía referencial o patrones clásicos de distanciamiento/relación sujeto-objeto, para implicarse y conocer desde las prácticas teatrales sobre lo comunitario para la reflexión del sentido de lo comunitario.

¹ Estaremos refiriéndonos a las obras, montajes y producciones artísticas como sinónimas de su actividad creativa de productos escénicos terminados o en proceso de construcción para ser presentadas ante un público.

² En adelante se expresará la Sistematización de Experiencias con la sigla SE.

Se hace importante plantear que la tesis tomó el concepto del sentido de lo comunitario para investigarlo desde las experiencias vividas en la compañía, el significado que adquiere dentro de su trabajo y las redefiniciones aplicadas que pueden devenir en la sistematización.

Apoyándonos en las estructuras de significado alojadas en los insumos para el trabajo de análisis, se examinó el modo específico del hacer teatral de la compañía, así como sus definiciones respecto al tipo de participación, coordinación y articulación de los distintos saberes que la nutren y el proceso de montaje de una obra.

Al desarrollar un proceso de objetivación de la trayectoria, permitió la autoobservación conjunta³ para el alcance de los objetivos y dimensiones en las que las experiencias individuales como colectivas, se funden para constituir históricamente, los determinantes estructurales que les guían como grupo de teatro dentro del mundo artístico.

Se transitó en una sistematización e investigación que pudiera aportar en el fortalecimiento de las capacidades reflexivas y críticas dentro de la agrupación teatral a partir del reconocimiento de las principales acciones e hitos que han desarrollado en su trayectoria artística, de la observación de las formas de hacer teatro, así como de las relaciones comunitarias enraizadas en sus prácticas.

Metodológicamente, la (SE) fue entendida como eje primordial para la producción de conocimiento crítico y aplicado desde la objetivación de sus propias experiencias. Por ello, se llevaron a cabo encuentros de trabajo donde se desplegaron diversas técnicas como la línea de tiempo, entrevistas en profundidad, grupos de conversación⁴ y análisis de los materiales escritos de las distintas dramaturgias, artículos de difusión y consultas públicas que concurren a sus funciones.

En términos del proceso de análisis, se utilizó la técnica de análisis de contenido buscando posibles universos temáticos que constituyen lo que han vivido, los sentidos y peculiaridades en las que se basa el trabajo de Bandurrias, así como los significados sobre lo comunitario encarnado

³ Al referirnos a procesos conjuntos de aprendizajes y acciones, hacemos alusión a la participación implicada del investigador y quienes conforman o conformaron la compañía.

⁴ Dentro del procesos de sistematización e investigación definimos hacer una variación al nombre y definición convencional del grupo de discusión. Esta decisión se hace por el carácter colectivo y comunitario que permea la actividad de la compañía y por el carácter reflexivo de la Sistematización, la cual, que nos distancia de modo práctico a los requerimientos técnicos de un grupo con participantes desconocidos que se reúnen para discutir frente aun determinado tema sin necesariamente estén adscritos al grupo o tengan un sentido de pertenencia y afinidades hacia el.

en las estructuras comunicativas, alojadas en los insumos producidos colectivamente para el análisis (Jara, 2010; Navarro, y Díaz, 1994; Pérez, 1994; CIMAS, 2010).

En adelante se presenta un hilo conductor donde presentaremos antecedentes de teatro y prácticas creativas de modo colectivo para aproximarnos a las conceptualizaciones teóricas de base, las cuales derivarán en la pregunta de investigación, los objetivos de investigación, el marco metodológico, el corpus analítico y las conclusiones.

2. Marco conceptual

Dentro de las sociedades actuales, la participación social se sostiene desde una permanente desconfianza hacia los demás que hace demanda de una actitud individualista, exitista y desarrollista propuesta por el modelo neoliberal: Un modelo que promueve el individualismo egoísta que se refleja en las dificultades para la generación de una coordinación, asociatividad y articulación en quienes conforman las comunidades locales o grupales (Ruiz, 2015; Tarrow, 2004).

Aun así y en tal escenario, existen espacios de participación que facilitan la adscripción grupal, así como el desarrollo de las potencialidades que fortalecen a quienes participan en cometidos comunes que inciden en sus entornos y proyectos. La compañía de teatro Bandurrias es uno de dichos espacios para la observación de elementos claves para el trabajo colectivo y modos de organización para la articulación y sostenimiento de procesos comunitarios.

Como se dejó planteado en la introducción, la presente tesis desarrolla la sistematización de experiencias como posibilidad de reconocimiento, objetivación y producción de conocimiento que nos permita dar cuenta de lo comunitario en el proceso de trabajo de la compañía de teatro, los entendidos que tienen de ello y todos los elementos que deben estar en juego para que dicha unidad conceptual permanezca en el tiempo.

Para ir construyendo un marco conceptual pertinente que oriente el trabajo de sistematización, partiremos con el desarrollo de aspectos teóricos que nos ubique lo más cerca posible a la idea del sentido de lo comunitario en la práctica teatral y artística de interés para la reflexión conceptual, la sistematización y temas de interés que puedan emerger en quienes hacen

parte de la compañía. Estos posibles emergentes los entendimos como como aquellas otras utilidades que puede tener una SE⁵ (Jara, 2010).

2.1 El proceso teatral como un quehacer comunitario

En el mundo del teatro, así como en la sociedad existen roles socialmente constituidos, dinámicos y asignados que operan como disparadores de articulación de las diversidades hacia un proyecto comunalmente articulado (Ibáñez, 2020; Becker, 2008). Por ello, nos interesó conocer los modos en que se entiende lo comunitario desde las prácticas y discursos en el grupo artístico. Partiendo siempre desde sus experiencias y trayectorias particulares permeadas por las dinámicas sociales (económicas, políticas, culturales, emocionales o materiales) propias de su entorno (Ibáñez, 2004).

La compañía es un lugar de encuentro para las diferentes posibilidades de mundo, un punto de encuentro de la individualidad de las trayectorias y motivos por los cuales ser parte de un determinado proyecto teatral. Un proyecto teatral que quizá en sus posibilidades de existencia requiere de una base comunitaria que defina la articulación de la diversidad que la compone.

El teatro en su práctica más concreta lo que realiza es la articulación de múltiples roles o funciones que componen tal espacio de trabajo socialmente constituido (Becker, 2008). Desde esa proposición, podemos dar cuenta de la existencia de funciones que articulan el grupo, otras que se ocupan del diseño la escenografía, la música, la producción de la compañía y otra que guía el proceso a modo general. Esto último es una figura que podríamos encontrar en espacios comunitarios donde se nutren de trayectorias, experiencias, roles y acciones que se aúnan hacia fines individuales, grupales y colectivos (Martin-Baró, 1989; Montero, 2004).

Si pensamos en una junta de vecinos o un colectivo comunitario y en lo que se sumergen para desarrollar una determinada acción al interior de su territorio, podríamos decir que el grupo humano de actores y actrices al enfrentar el fenómeno creativo para la materialización de una obra, vierten sus individuales hacia una actividad colectiva de orden comunitaria. Una articulación de

⁵ Las otras utilidades de la sistematización se refieren a productos que nacen en el proceso y materializan requerimientos específicos para la compañía. Por ello los mapas parlantes, sistemas de flujos de las actividades de los roles y universos literarios son aspectos de utilidad práctica para la compañía.

distintas trayectorias y aprendizajes que se entrelazan en un proceso de aprendizaje conjunto, es decir, tanto agrupación artística como individuos que están adscritos y pertenecientes a la compañía por su función o posibilidad de identificación con ella, enfrentan distintas oportunidades de aprendizaje e interacciones que se funden en el trabajo que desarrollan para sus obras (Rogoff, 1993; Martín-Baró, 1989).

Lo anterior se plantea por la compleja diversidad que habita el espacio de trabajo escénico donde los procesos de producción conllevan a creaciones asociativas propias del trabajo grupal. Apoyándonos en lo propuesto por Becerra (2015) en Pichon-Riviére (1985), aquello grupal que compone la compañía, se constituye a partir de la suma de las diferencias individuales que aportan -como unidades- sus distintas experiencias y elementos de trabajo que facilitan la construcción de los códigos que moderan la participación en la construcción de la obra. Si bien, nos detendremos más adelante en el campo del teatro, podemos proponer ahora, que la obra como producto final-objetivo es un proceso de trabajo constituido por diferencias; expresando en ella de modo homogéneo, el trabajo grupal de todas las partes que la componen cooperativamente (Marx, 2010). Es decir, hay una referencialidad a lo grupal que constituye el trabajo de la compañía. Donde la obra artística en su proceso coordinado de producción desde las individualidades conexas la caracterizan como aquel lugar común para crear (Becerra, 2015; Pichon-Riviere, 1985).

Se plantea entonces que la experiencia de trabajo creativo en la compañía se condensa en la unicidad de la diversidad en el proceso de producción de las obras, permitiendo proponer, que el trabajo de la compañía resume de modo articulado las necesidades, discursos y prácticas individuales en tanto exista la emergencia de un trabajo conjunto. Por su parte Raúl Atria (2003) plantea que el capital social de un grupo se puede entender, como la capacidad efectiva de movilizar productivamente y en beneficio del conjunto, los recursos asociativos que radican en las distintas redes sociales a las que tienen acceso los miembros del grupo en cuestión. Tal conceptualización nos pone preliminarmente frente a la noción de una compañía capaz de lograr la construcción de una obra, incorporando en ello los recursos disponibles de quienes hacen parte y generando con ello un beneficio mutuo que permita individualmente obtener lo que necesitan. Dicho de otro modo, suplir necesidades individuales en el hecho comunitario al desarrollar conjuntamente el trabajo teatral. Ello permite a su vez, un aprendizaje en conjunto y acompañado (Rogoff, 1993).

Es importante plantearnos la idea del espacio físico o inmaterial donde se realizan las producciones comunitarias/obras/acciones. En los espacios comunitarios se requiere de lugares materiales y subjetivos donde nutrirse para su existencia. Para ello, entenderemos al teatro como un espacio y territorio comunitario lleno de complejidad, dinamismo, subjetividad y estructuras históricas que lo constituyen, sin que ello implique una sujeción específica a un territorio geográfico para la presentación de la obra o para el trabajo de la compañía.

Al referirnos a la idea de territorio, entenderemos, por tanto, que es un lugar material y subjetivo donde se relacionan las emociones, el cuerpo, las historias vividas, trayectorias y todo lo socialmente incorporado que permite una espesa complejidad de significados sobre aquello común que los enlaza (Rozas, 2015; Foladori, 2005; Le Breton, 2009).

Por otra parte, al estar frente a la existencia de trayectorias sociales en los grupos humanos y organizaciones que representan o encarnan las actorías comunitarias, debemos delimitar las posibles estructuras que las componen y definen sus particulares formas de hacer.

Dichas disposiciones actúan, por tanto, como estructuras devenidas en su trayectoria. Estructuras socialmente incorporadas y se presentan en tanto prácticas sociales y culturales que actúan sin ser orquestadas de modo consciente por quienes las desarrollan (Bourdieu, 2007). Es decir, que las organizaciones, colectivos o compañías de teatro producen condiciones de existencia que determinan los modos en que deben actuar quienes hacen parte de ella dentro de un campo de acción mayor, siendo en este caso el mundo del arte (Becker, 2008).

Es importante comentar que dicho entorno, lo entenderemos como aquel espacio de relaciones que permite la incorporación de disposiciones prácticas en las cuales la agrupación constituye un sentido práctico o de realización, en las que basa sus decisiones al construir ciertas obras con características específicas de su quehacer.

El sentido práctico a su vez será aquel conjunto de posibilidades aprendidas por la compañía para la generación de las articulaciones colectivas necesarias que la sostienen dentro de procesos dinámicos y cambiantes donde se construye la obra, a partir de nuevas técnicas y modos de observación que se van reconstruyendo y reestructurando en la medida en que la comunidad-sociedad y compañía avanza en su existencia (Bourdieu, 2005).

Por su parte al plantear el lugar de relevancia que se le asignan a las experiencias individuales y saberes del conjunto, se utilizará como espacio de emergencia y posibilidad de

observación, la existencia de una plataforma vinculante (Montiel, 2018), la cual se construye desde la articulación planificada de quienes participan en los ensayos y en las etapas creativas, a partir de propuestas que se desarrollan para la construcción de la confianza en el otro (juegos grupales, trabajos de improvisación, ensayos, escritura creativa, trabajos corporales específicos de confianza y de equipo, entre otros). Es una creación vincular que vehiculiza las expectativas individuales, saberes, intereses y trayectorias de todas y todos hacia una atmósfera de lo común, donde se funde finalmente el trabajo colectivo necesario para la producción de la obra (Montiel, 2018).

La plataforma vinculante como proceso constructivo y comunicativo podría posibilitar la observación conjunta –participantes e investigador- de prácticas que están directamente relacionadas a lo comunitario y lugares de juego en lo individual. Por tanto, ese lugar de vínculo es aquel que nos permite preguntarnos sobre el sentido de pertenencia, los significados de comunidad y emocionalidades involucradas en el proceso de trabajo de la obra (McMillan & Chavis, 1986). Es un dispositivo vinculatorio y develador de elementos a conocer en la sistematización y como herramienta autorreflexiva para los/as participantes. Esto último apuntado al razonamiento crítico de lo comunitario desde la experiencia individual (Reyes y Perinat, 2011).

Consideraremos que todas las experiencias, trayectorias e intereses particulares encuentran un lugar en el espacio teatral, para ello incorporamos lo planteado por Villasante (2010), donde propone la existencia de una praxis socialmente articulada que se incorpora en las vivencias; tal hecho permitiría pasar a las reflexiones auto-críticas y críticas que se relacionan con la experiencia misma del trabajo individual que moviliza la producción de la obra a la base de lo comunitario (Villasante, 2010). La praxis social en la compañía la entenderemos como un entramado de hechos, situaciones, acciones y experiencias que constituyen las formas de actuar singularmente en las agrupaciones artísticas que posibilitan el carácter peculiar del trabajo en la compañía y el sentido que adquiere lo comunitario al estar en una situación de comunidad articulada (Martínez, 2006).

Si existe una forma o un carácter peculiar de accionar colectivamente, podríamos entonces decir: primero que implica un entrelazamiento de procesos y códigos que se deben aprender para pertenecer a dicha condición. Tanto agrupación artística e individuo, en su interacción, enfrentan distintas oportunidades de aprendizaje que se funden en los procesos que conlleva un montaje colaborativo y articulado de una obra, expresando en ello lo común (Rogoff, 1993; Martínez, 2006). Segundo, a partir de la diversidad propia del contexto/entorno dónde está inmersa la compañía,

podría contener lo propio de una actividad comunitaria y desde allí reconocer aquello dinámico, nutrido de subjetividad que acompañan las estructuras históricas que constituyen la comunidad a partir de sus necesidades, habilidades, conocimientos particulares con que participan cooperativamente en la compañía (Rozas, 2015; Maya, 2004; Marx, 2010).

En síntesis, nos enmarcamos en un corpus conceptual que nos permite inicialmente comprender el lugar de participación de los actores y actrices en la compañía, así como la actuación de la compañía dentro del campo artístico de relaciones. Por otra parte, y apoyándonos en la existencia de una plataforma vinculante, construida socialmente por quienes hacen parte del proceso, provocada por el trabajo individual que detona en una articulación de los diversos saberes, experiencias y formaciones individuales desde la interacción, la comunicación y el acuerdo (Goffman, 1979. Reyes, Jeanneret, Cruz. Castillo, Jeanneret, Orellana, Sandoval y Centro de Interpretación FiSura, 2018). Permitirá investigar en concreto las posturas individuales y significados frente a este hecho de lo comunitario desde el cuerpo, las emociones y el territorio.

Siguiendo con lo anterior, tal entramado de relaciones constituye un tipo de aprendizaje que no puede estar ausente en la reflexión, ya que permite la aproximación a las prácticas, intereses y discursos particulares que podrían estar en contravía de esa unicidad, pero superadas por la capacidad socio-cognitiva de absorber los elementos contextuales necesario para participar del fenómeno colectivo sin dejar de ser quien son individualmente.

Al ser el teatro un agente/actor alojado en un espacio/campo social, hacemos mención de la existencia de estructuras sociales anidadas en la trayectoria común donde convergen las diversas particularidades y trayectorias que componen la compañía (Bourdieu, 2005). Tal articulación la fijamos a la base de las experiencias, permitiéndonos conocer el trabajo que cada uno de los participantes realiza; el director, los actores, técnicos, diseñadores, actores y con quienes se relacionan, sus públicos. Es por tanto un entramado de acciones, que, en conjunta relación, materializan un determinado campo de conocimiento, como lo es el arte y más específicamente el teatro (Bourdieu, 2007a; Montero, 2006; Montiel, 2018).

2.2 El teatro como práctica

A partir de la experiencia del director teatral Enrique Buenaventura, podemos adentrarnos en relevar al campo del teatro como un fenómeno de trabajo humano, que ontológicamente es de carácter colectivo que se desarrolla a la base de roles de trabajo profesional, técnico y de saberes que se pueden entender como sistemas de estructura que ayudan el proceso creativo de la obra desde la coordinación y cooperación.

Los sistemas de estructuras se pueden observar en el trabajo conjunto que presenta una escena, allí dentro, el desarrollo del talento actoral en la interpretación, la composición musical y la dramaturgía que la conjugan. Conjuntos de elementos que se condensan dentro del texto orientador para la presentación de un producto escénico complejo –la obra- a un público, que, a su vez, hace parte de ese colectivo escénico amplio que permite el teatro generar realidad (CELCIT, 2008. Grotowski, 1970).

El teatro es, por tanto, una posibilidad de entrada para la investigación en psicología comunitaria por su carácter de trabajo cooperativo y asociativo. Es un espacio de relación que materializa propósitos comunes, engendrados desde las múltiples posibilidades de entendimiento o visiones de mundo, que cada participante pueda tener dentro de él. Tal situación constituye una dimensión práctica para referirnos a entendidos teórico-metodológicos sobre lo comunitario, el territorio y su condición de unidad para la diversidad que la componen material y subjetivamente (Foladori, 2007; Montero, 2010).

Si bien el teatro, en su definición y representación más clásica se ha entendido como una acción desarrollada dentro de un determinado espacio físico o escenario técnico adecuado para ello, los tiempos modernos y actuales ha presentado necesidades, conflictos, requerimientos y cambios en los modos de hacer teatro. Circunstancia que han posibilitado la invención, reconstrucción o readecuación de la acción teatral clásica, pasando a diversos formatos, estilos, corrientes y técnicas de trabajo más cercanas a las necesidades que acontecen⁶.

El arte y más específicamente el teatro, nos permite fijar la mirada en los procesos de trabajo que adelanta. Es un campo de confluencia de procesos que aúnan las distintas individualidades

⁶ Para ampliar esta distinción entre el teatro clásico previo al siglo XX, se puede revisar la propuesta de teatro dialéctico o épico de Bertolt Brecht.

profesionales o personales –experiencias- que las preceden. Por ello, es importante tomar en tal medida lo señalado Howard Becker (2008), donde conceptualmente propone que el teatro está conformado por la cooperación y ello permite que la obra cobre existencia y perdure en el tiempo. La obra siempre da indicios de esa cooperación, crea patrones de actividad colectiva, que él define como un “mundo del arte”. Siendo esto esencial para el trabajo artístico que incorpora todo un elenco –equipo técnico- que ayuda en la puesta en marcha de la obra, trayendo consigo sus trayectorias. Permitiéndonos encontrar en el arte, una naturaleza social, que encarna una fantasía colectiva en la que coinciden todos aquellos que participan en ella (Facuse y Venegas, 2017; Becker, 2008).

Como lo evidencia Facuse (2013) en “El mundo de la compañía Jolie Môme: por una sociología del teatro militante, los procesos organizativos de la división social del trabajo teatral, los métodos de articulación de las relaciones sociales dentro del trabajo de la compañía, vínculos y mensajes políticos que entregan a sus públicos, nos evidencia que, en el teatro, así como en las comunidades, existen procesos constructivos y colaborativos en la producción de nuevas formas de relación social. Más precisamente en las relaciones de poder que se presentan dentro de la organización teatral de modo tradicional (Facuse, 2013; Martínez, 2006).

En síntesis, lo señalado por Becker (2008) y lo investigado por Facuse (2013), nos presentan una posibilidad conceptual de aproximación en primera medida, a un Mundo del Arte que radica en la existencia de redes específicas y generales que operan en la construcción de una determinada obra. Como las expresa Becker Redes de cooperación y articulación. Es un conjunto de actividades productivas con las que opera la compañía de teatro. Dando origen a producciones basadas en el trabajo cooperativo y colectivo propio del mundo del arte y, en segundo lugar, la existencia de roles que se establecen desde acuerdos grupales que podrían corresponder a decisiones colectivas, superando la individualidad impositiva de un orientador que gobierna desde su lugar de poder (Arojo, 2014; Montiel, 2018; Reyes et al, 2018).

El trabajo del teatro en muchas de sus funciones de realización escénica sujeta elementos de la realidad para proponer nuevas posibilidades de interpretación y/o lugares posibles de observación de la realidad donde se enmarca su existencia. Propuestas que podrían ser entendidas como ejercicios de reconstrucción de la misma realidad donde ha transitado su trabajo realizado. Operando bajo una idea transformadora donde el grupo de artistas se entrega comprometidamente,

con un interés creativo, invirtiendo tiempo, talento y capacidades en el proceso, con una voluntad que abarca todas sus posibilidades de vida (Boal, 2002; Grotowski, 1970). Lo anterior son aspectos propios del trabajo interno del teatro y elementos indispensables para la realización de una sistematización de experiencias como posibilidad de objetivación de su quehacer. Por ello y apoyándonos en diversas técnicas de producción de información de las ciencias sociales y en instrumentos de registro propios del grupo humano que compone la compañía artística Bandurrias, sistematizar representa la posibilidad de conocer desde las disposiciones emocionales, cognitivas e históricas cómo se entiende lo comunitario en su desarrollo de creación artística (Jara, 2015).

2.3 La sistematización de experiencias para la producción de conocimiento

La Sistematización de Experiencias se desarrolla como posibilidad de generación de conocimiento enraizada en las prácticas, trayectorias, hechos e historias que acompañan a colectivos, grupos y organizaciones sociales de diversa índole. Es una posibilidad transformadora para quienes la implementan y puede tener componentes de incidencia, influencia y transformación en los entornos donde se alojan.

Siguiendo con lo anterior, nos guiaremos por la propuesta realizada por el educador peruano Oscar Jara (2015), quien da cuenta de la SE desde inicios de los años 60, definiéndose como un aporte en el trabajo de la educación de adultos, la alfabetización, el reconocimiento significativo de los aprendizajes compartidos desde el trabajo directo y la observación de los procesos adelantados por los educadores –populares- en los territorios.

El contexto socio-político comprendido entre los años 60's a 80's, tuvieron de un compromiso ético, crítico y transformador a la SE anidada y producida en las bases sociales, que permitía generar formas de resistencia, actividades educativas, revolución epistémica y metodológica tanto en las comunidades, como en las intencionalidades del investigador/a. La apuesta es poner de manifiesto, la incidencia de aspectos culturales, morales, políticos y los territorios donde se alojan los/las educadoras, trabajadores sociales y facilitadores para generar un pensamiento crítico desde las experiencias (Jara, 2015).

A partir de lo anterior, asumimos la SE como una posibilidad de transformación dentro de una realidad en continuo cambio, una realidad que está “siendo”, es decir, un sentido de permanente existencia (Jara, 2015). Trabajar con la compañía Bandurrias nos permite estar relacionados con

esa realidad que está “siendo” desde la objetivación de sus experiencias y el análisis de sus trabajos, así como conocer los inéditos viables, es decir, los lugares de acción para la transformación de todas y todos quienes participamos comprometidamente en sistematizar para transformar-nos (Jara, 2015: Freire, 2005).

La sistematización es un proceso que nos pone frente al aprendizaje crítico de nuestras experiencias. Las experiencias son procesos históricos complejos, devenidos de la sociedad y con un carácter dinámico que les permite cambios en el tiempo (Jara, 2015).

En el proceso de trabajo de la (SE), buscamos producir conocimiento válido que implique un compromiso transformador en la medida que se conocen o se objetivan las cosas que pasan en las organizaciones, colectivos y personas. Es decir, se conoce lo ocurrido históricamente para interpretarlo y generar aprendizajes conjuntos. Es por tanto un proceso constante de cotejo histórico y cambiante de todos los acontecimientos que estructuran una trayectoria (Jara, 2015).

A partir de lo anterior, la SE constituye una posibilidad de trabajo ordenado y complejo para producir conocimiento crítico desde la observación de las trayectorias de quienes son protagonistas de la historia. A su vez nos permite, es este caso, platicar desde sus posibilidades de teorización, con acepciones teóricas de la psicología comunitaria y ponerlas en diálogo con otras experiencias.

Para proponer un marco de referencia de la ruta de sistematización con la compañía de teatro Bandurrias, se contemplaron cinco momentos de sistematización propuestos por Jara (2015). Primero, un punto de partida, para el reconocimiento de las experiencias vividas, reconocer a quienes participan como protagonistas y responsables de las rutas. En segunda medida y desde la línea de tiempo, generar las preguntas iniciales sobre el sentido, la utilidad y la pertinencia de la sistematización para la construcción de un objetivo por el cual realizarla. Tercero, definir el periodo, momentos o hechos concretos a sistematizar. Cuarto, reflexiones de fondo que impliquen una interpretación y análisis crítico para la identificación de aprendizajes. Finalmente, y como quinto momento, se establecerán los puntos de llegada para la formulación de conclusiones, creación de las estrategias para comunicar lo producido, aprendizajes y las proyecciones de nuevos rumbos (Jara, 2015).

Tomamos como criterios para delimitar el objetivo de sistematización, los aspectos de mayor interés para la compañía desde un eje concreto, una pregunta, un concepto o idea. Esta tarea

se realizó dentro de reuniones de coordinación y al realizar la línea de tiempo. Se hará una presentación más detallada en el marco metodológico.

Como se dijo anteriormente, la (SE) generará un conocimiento de interés para su reflexión crítica, pasando por la recuperación de los procesos vividos, la reconstrucción de la historia, definición de marcas para observar etapas y cambios que han realizado en el tiempo, ordenar y clasificar toda la información posible para construir un cuerpo literario para las reflexiones colectivas. En este momento de la sistematización y de modo conjunto, posibilitar preguntas sobre lo encontrado, por qué aquellas cosas ocurrieron de tal forma, qué otras cosas estaban implicadas, por qué las decisiones que se optaron y qué tipo de relaciones se han presentado mientras ocurrieron y ocurren las cosas en la compañía. Con estas preguntas desarrolladas, se analizarán los resultados para producir una síntesis que contenga lo que podría significar colectivamente la particular forma de hacer las cosas y el sentido de lo comunitario desde lo vertido en las reflexiones.

Si bien, la SE permite conocer, reconocer, significar y posibilitar la acción en quienes están implicados; su capacidad de transformación de lo vivido genera nuevas posibilidades de existencia o inéditos posibles, por tanto, es una práctica para crear posicionamiento crítico, actividad autocrítica y reflexiva desde el aprendizaje de lo vivido contribuyendo a un nuevo conocimiento útil para otras organizaciones (Jara, 2015; Rivas, 2008).

3. Pregunta de investigación

- ¿Cuál es el sentido de lo comunitario que se configura en la forma de trabajo de la compañía de teatro Bandurrias?

4. Objetivo General

- Comprender la configuración del sentido de lo comunitario dentro del trabajo de la compañía de teatro Bandurrias a partir de la sistematización de su experiencia.

5. Objetivos Específicos

- Analizar los significados asignados a los procesos de trabajo y al espacio teatral como territorio en la construcción de las obras de teatro.
- Conocer los elementos y modos de trabajo en los que se desarrolla la creación de las obras de la compañía de teatro Bandurrias.

6. Marco Metodológico

6.1 Sistematización de la experiencia enfoque y praxis

La SE con la compañía buscó producir conocimientos y aprendizajes significativos que permitieran reconocer y apropiarse de los sentidos que las experiencias se han generado; fortalecer capacidades de interpretación de su trayectoria de modo ordenado para reconstruir y conocer el proceso que han vivido.

Fue también de interés, el desarrollar una observación de los hechos más significativos sobre cómo ellos involucran sus trayectorias en las obras, las distintas posibilidades de relación y las razones por las cuales ocurrieron las cosas de ese modo. Lo anterior para llegar a reflexiones de fondo y a los puntos de llegada que la compañía señaló relevantes, así como para el análisis y las conclusiones de la presente tesis (Jara, 2015).

En particular, sistematizar la experiencia de Bandurrias nos propuso ponernos frente a un trabajo colaborativo que requirió tiempo, múltiples revisiones de los insumos para el análisis de las interpretaciones, intuiciones y emociones que se asocian al quehacer de la compañía. Así como lo expresa Jara (2015), las experiencias son procesos vitales y únicos que permiten expresar una enorme riqueza acumulada de elementos irrepetibles (Jara, 2015).

Como se dejó expresado anteriormente, la sistematización se desarrolló en cinco momentos:

1. El punto de partida: el cual implica haber participado en las experiencias y contar con un registro de ellas.
2. Formulación de un plan de sistematización: proceso de planteamiento de las primeras preguntas de SE.

3. Recuperación del proceso vivido: Reconstruir la historia.
4. Las reflexiones de fondo: proceso de análisis, síntesis e interrelaciones.
5. Los puntos de llegada: conclusiones, recomendaciones y propuestas. Estrategias para comunicar los aprendizajes y las proyecciones.

Para el desarrollo de los pasos planteados, se definió un diseño metodológico de carácter cualitativo. Un enfoque que nos permite en primera instancia, acercarnos e indagar sobre las experiencias de construcción de las obras artísticas de la compañía Bandurrias. En segundo lugar, conocer y examinar su realidad interna desde los procesos de articulación para su trabajo constructivo. Tercero, el diseño cualitativo permite generar cambios según las necesidades que emerjan durante el proceso de sistematización (Valles, 1998: Jara, 2015).

Bajo este enfoque se pretende conocer sobre los procesos y elementos en los que se basa el trabajo de la compañía, así como el significado que adquiere el territorio dentro del espacio teatral de la compañía.

Por otra parte, y apoyados en la fenomenología, podemos señalar que las experiencias vividas que nutren los procesos colectivos, así como los significados que los y las participantes le otorgan al mundo donde viven, fueron aspectos centrales en el desarrollo de la SE (Valles, 1998).

La pertinencia del enfoque se acentúa, en la posibilidad de conocer a partir de lo que cada individuo puede decir, significar y realizar dentro del mundo (Taylor y Bogdan, 1987). La incursión en el enfoque cualitativo nos acercó prominentemente a dos dimensiones relevantes para este estudio. Una dimensión subjetiva donde los participantes, significan el mundo desde sus experiencias y trayectorias de vida. Y una segunda dimensión relacional con el mundo material donde estos sujetos construyen los modos de comprensión y de relación con otros (Taylor y Bogdan, 1987).

Dichas posibilidades se desprenden de las significaciones que ellos hacen de la realidad social, su modo de observar, conocer, enseñar, trabajar en el grupo artístico y en los modos en que crean codificaciones para incorporar aspectos específicos de participación hacia lo comunitario. Esta espesa trama de relaciones configura un espacio de lo común.

Desde lo anterior, se puede decir que los contenidos expresados por los y las hablantes son un almacén de significados para examinar, observar, conocer, analizar para hacer una aproximación a las realidades propias de hacer teatral en la compañía.

Finalmente, el enfoque cualitativo favoreció en mucho la toma de decisiones en situaciones emergentes no controladas, hacer cambios de instrumentos para producir información necesaria y posibilitar el alcance del objetivo general de la investigación. En síntesis, abordar de modo cualitativo nuestra sistematización fue una ruta viable para conocer y comprender los componentes estructurales que han definido el trabajo de la compañía y el sentido comunitario de su actuar. (Rodríguez, 1999),

6.2 El caso para la sistematización

Para seguir la estructura metodológica en la sistematización, se considera la compañía como caso único para la muestra de modo inductivo permitiendo comprender y conocer los aspectos que entran en juego cuando desarrollan su trabajo; cómo significan la articulación de saberes y sentidos por los cuales participan en la compañía, así como las concepciones respecto al sentido de lo comunitario. Se buscó con el caso, la mayor variedad de contenidos para el alcance de los objetivos específicos a partir del análisis (Rodríguez, Jarder, & García, 1999).

Por otra parte, se eligió la agrupación Bandurrias alojada en el sector de plaza Italia, porque existe un vínculo y conocimiento de su trabajo en investigaciones pasadas y por su interés de trabajo colaborativo en producir la información para la investigación desde su experiencia.

Los atributos considerados para el caso fueron los siguientes: primero, la compañía artística contaba con una trayectoria de trabajo colectivo no menor a 5 años. Segundo, han desarrollado más de dos montajes teatrales completos y son reconocidos por pares en el campo artístico.

6.2.1 La compañía de teatro

La compañía inicialmente se constituyó en el 2007 con el nombre de Helarte, para el trabajo interdisciplinario de estudiantes de teatro, arquitectura y teología de la Universidad Católica. Es una compañía creada inicialmente para realizar un espectáculo teatral específico que necesitó su director. Desde ese momento ha transitado en diversos montajes hasta convertirse en Bandurrias, compañía conocida en la escena teatral de Santiago. Ha trabajado con actores y actrices profesionales, también con personas no entrenadas o actores naturales que le entregan sustancial

aporte a las obras más destacadas. Por ello cada una de sus obras genera un interés especial para conocer su trayectoria creativa desde la mirada del director y el elenco.

Sus obras y procesos creativos están permeados por la vida cotidiana como la política, la activación de la memoria como ejercicio de resistencia, el desierto, el mar, las mujeres, los cuerpos, las emociones, vidas y trayectorias que se adaptan para los pasajes que componen las escenas en cada una de las obras, piezas que dialogan devuelta y desde la estética teatral, con la realidad donde fueron tomadas. Posibilidad que el teatro tiene para generar escenarios comunes que se materializan en memorias colectivas o sentidos comunes encarnados en las/los actores, técnicos, productor/a, director y sus públicos (Griffero, 201; Grotowski, 1970; Montiel, 2018).

6.3 Instrumento de producción de Información y análisis

Para la producción de la información necesaria dentro de la sistematización, nos apoyamos en la aplicación de entrevistas en profundidad, observación participante consignada en cuaderno de campo y grupos de conversación.

Los grupos de conversación corresponden a una versión más pertinente que hemos propuesto a partir de la técnica grupo de discusión. Lo sustentamos bajo la noción de conversaciones devenidas de la experiencia cotidiana de un grupo humano que está constituido, relacionado y adscrito a la compañía para desarrollar arte teatral. Estos aspectos permitieron trabajar con preguntas orientadoras y abiertas, contar con un facilitador y permitir la incorporación de nuevas preguntas o aspectos temáticos, es en tanto, la modalidad de trabajo grupal para producir información que se trabajó en la tesis (Valles, 1998).

A partir de la experiencia de la línea de tiempo se hizo construcción de preguntas orientadoras para los grupos de conversación y las entrevistas en profundidad (Valles, 1998). Las técnicas -entrevistas en profundidad y los grupos de conversación- nos permitieron la aplicación y cumplimiento de un supuesto de la investigación cualitativa que radica en el diálogo cara a cara; de igual a igual de modo participativo, supuesto que se desarrolló en los encuentros dentro de los espacios que la compañía utiliza. Así, la producción de información en interacción con los participantes adquiere valor para la devolución de insumos que incorporan activamente a quienes tradicionalmente son nuestros sujetos de estudio (Taylor & Bodgan, 1994; Jara, 2015; CIMAS, 2010; Valles, 1998).

Por otra parte, y como proceso de apoyo para viabilizar la ruta de sistematización, se realizó la línea de tiempo, la construcción escrita de las definiciones individuales sobre el trabajo artístico de la compañía y la revisión de material producido por la compañía -videos, afiches y textos de presentación de sus obras. Dichos apoyos e insumos adicionales para el análisis constituyen un conjunto insumos que devienen en el proceso de sistematización y adquieren un lugar de apoyo en la investigación, para entregar más evidencias validadoras al proceso de (SE) y hacer examen sobre el sentido de lo comunitario dentro de su hacer teatral (Jara, 2015; Valles, 1998).

Se hace necesario dejar expuesto que los instrumentos y técnicas para producir la información para el análisis se construyeron de modo que la sistematización pudiera alcanzar los objetivos dentro de la compañía y a la vez entregar toda la información para la presente tesis. Proceso que permitió la recolección de información necesaria y favoreciendo el proceso de indagación exploratoria sobre los significados de lo comunitario, su particular forma de trabajo y la objetivación de procesos de aprendizaje que conduzcan hacia reflexiones sobre su propio trabajo en la construcción de sus obras, sin que el investigador incidiera en las opiniones del o la entrevistada (Taylor & Bodgan, 1994).

Para dicho propósito de la entrevista en profundidad y los grupos de conversación se contó con los siguientes aspectos orientadores iniciales que posteriormente fueron validados por la compañía:

- Procesos de articulación de saberes en la construcción de las obras.
- La cooperación grupal para la puesta en marcha de una idea que permita producir una puesta en escena.
- Elementos empíricos y simbólicos que sustentan la argumentación del trabajo colectivo y no otra manera de hacer las cosas.
- El reconocimiento de orientadores de procesos de articulación al interior del colectivo y sus funciones.
- La construcción de dispositivos que orientan aprendizajes individuales y colectivos.
- Especificar aspectos didácticos y pedagogías que implementan para el trabajo colectivo en sus montajes.
- Concepciones sobre su trabajo y su vida cotidiana fuera de la compañía.

Los aspectos orientadores mencionados anteriormente permitieron la construcción de preguntas descriptivas y abiertas, para el acercamiento paulatino a las experiencias y contenidos sobre los énfasis señalados inicialmente y que puedan estar en los discursos de los y las participantes (Valles, 1998).

Se contó con el apoyo de cuaderno/bitácora⁷ de campo para tomar notas y desarrollar reflexiones para el apoyo analítico (Valles, 1998:143: Guasch, 2008). El cuaderno de bitácora permitió registrar observaciones, ideas, nuevas preguntas, reflexiones y apuntes que apoyaron el proceso de análisis.

Se obtuvo dentro del proceso de producción de información los siguientes insumos específicos para el análisis que dialogan con los cinco pasos de sistematización planteados anteriormente:

Insumos focalizados en la exploración de sentido y significados individuales		
Tipo de insumo	Descripción	Cantidad
Línea de tiempo	Línea de tiempo, creación colectiva y trabajo-experiencias de todas las obras R-C-Vi	1
Grupo de conversación	Trabajo con elencos y compañía: Elenco MAKANDAL: Vi, C, Actor natural invitado J, Actriz natural invitada S, R.	4
Focalizados en conocer desde la dinámica grupal		
Entrevistas en profundidad	Entrevista en profundidad con pauta abierta que emerge de la línea de tiempo. Director R - Actriz C - Diseñador Vi - Actriz R - Actor V ⁸ .	6
Trabajo en registros documentales		
Material documental	Documentos escritos sobre dramaturgias, técnicas e infografía de difusión de las obras -dossier-.	10
Registro notas de campo del investigador		
Registro de campo a modo de comentarios del observador	Se desarrollo a lo largo del proceso en los distintos encuentros y entrevistas. Se utilizará la codificación C.O para identificar que corresponden a las notas de campo.	

Tabla de elaboración propia

El análisis del material obtenido en las entrevistas, grupos de conversación, material audiovisual y publicaciones se desarrolló bajo la técnica de análisis de contenido. Procedimiento

⁷ El cuaderno de campo se incorpora dentro de la sistematización como un elemento de apoyo para el análisis realizado. Se articula en el conjunto de herramientas para producir información y constituye un apoyo relevante para el registro de ideas, momentos, preguntas y procesos que pasaron en los encuentros y actividades de la investigación.

⁸ De modo arbitrario se realizó la asignación de códigos a los y las participantes para el ordenamiento y presentación del análisis; así el director recibe el código R, la actriz principal C, la actriz invitada R, Actor invitado V, el diseñador Vi, y actores naturales en MAKANDAL J, S.

que permite conocer las estructuras comunicativas y contenidos semánticos de los discursos en los hablantes. Elementos que pueden ser emergentes y regulares inmersos en el discurso (Pérez, 1994).

Para conceptualizar de modo práctico y apoyar el proceso de SE, se tomó el análisis de contenido para observar, analizar y comprender los entendidos formales que estructuran las prácticas en la compañía. De tal modo, nos apoyamos en lo dicho por los participantes para objetivar los aspectos centrales e incorporados que determinan la particular forma en que hacen teatro. Por tanto, el análisis de contenido permitió conocer las normas de convivencia institucional en las que se enmarca la interacción de la compañía y las motivaciones internas por las cuales participan en el elenco. Todas precisiones recabadas en las enunciaciones, emociones, cuerpos, gráficos y producciones colectivas realizadas desde las distintas técnicas implementadas para producir información.

Al hacer inmersión en las distintas producciones devenidas en la aplicación de las técnicas, el análisis de contenido nos llevó de modo gradual en ir profundizando en dichos insumos, buscando las distintas relaciones y conexiones que pudieran tener las formas de concebir lo comunitario y su propio trabajo en Bandurrias. Apoyándonos siempre en los niveles sintácticos, semánticos y pragmáticos del análisis para develar las dimensiones, categorías y códigos que hacen parte del análisis (Navarro y Díaz, 1994; Foucault, 1994).

Es importante hacer mención que dentro del trabajo de sistematización y siendo el caso único para la tesis, se contó con espacios de trabajo colaborativo para la generación de análisis de contenido expresados por los y las mismas participantes. Esta actividad nos permitió la comprensión desde la práctica de posibles estructuras comunicativas y contenidos semánticos incorporados en el cotidiano de la compañía. Por tanto, incorporar un análisis que involucre las opiniones de los y las participantes en la sistematización, permite, además de una investigación, la entrega de herramientas de trabajo para la observación de regularidades insertas en sus prácticas y apuestas artísticas (Jara, 2015; Pérez, 1994).

Finalmente se realizó el ordenamiento sistemático de la información recabada para la producción del informe final de la tesis. Dicho procesamiento fue orientado por la realización de una codificación abierta de todos los insumos recabados. La codificación abierta simplifica y posibilita la focalización de temas fuerza que se encuentren en el material de análisis desde la construcción de unidades analíticas (Valles, 1998).

Codificar de dicha manera nos permitió la construcción de categorías estructurales significativas, dentro de los contenidos que los hablantes entregan para la realización de un procedimiento interpretativo de la información recabada (Pérez 1994).

6.4 Consideraciones éticas

Para el desarrollo de la SE, se extendió a la compañía un consentimiento informado (Anexo 1), así como la presentación de avances, y explicación del proceso cuando fue solicitado. Como se ha mencionado respecto a la incursión reflexiva y analítica con los insumos de sistematización, el trabajo contó con mutuos acuerdos para fijar reuniones, entrevistas y entrega de insumos individuales requeridos en el proceso.

Estas consideraciones se planificaron para dejar explicitado el carácter voluntario y abierto de la participación para generar momentos de cohesión en la investigación que permitiera resguardar todos aquellos aspectos que los y las participantes deberán ser mantenidos como anónimos.

7. Ruta dinámica de sistematización y análisis

Antes de adentrarnos en el análisis se hace necesario presentar a modo de ejemplo el proceso de sistematización con la compañía Bandurrias. Esta ruta se hace para entregar de modo general los distintos momentos por donde se transitó y se reflexiona para llegar a un corpus literario de análisis. Por ello en este apartado encontraremos una narrativa compuesta por descripciones, citas y reflexiones de proceso para conducirnos a los apartados más analíticos de la tesis.

El proceso contó con distintas dinámicas, tiempos y posibilidades de trabajo de la compañía. Estos aspectos condicionantes de la sistematización fueron los que determinaron las posibilidades reales de alcanzar un proceso que diera cuenta de los distintos pasos y rutas que materializaron una sistematización realizada con y para quienes vivieron su propia experiencia.

Esta generosa posibilidad del trabajo aplicado nos condujo por una ruta que nos entregó los insumos necesarios para dialogar con los supuestos conceptuales sobre el sentido de lo comunitario y la experiencia vivida en la compañía. Por otra parte, y apoyándonos en las herramientas

metodológicas⁹, se hizo tejido de un vínculo de confianza y seguridad para el abordaje de reflexiones personales y grupales que se entrecruzaron con condiciones sociales emergentes, intereses y peculiaridades en la cuales han trabajado durante diez años. Este aspecto está relacionado directamente con la sistematización para la generación de conocimiento y saber desde la práctica (sus experticias) de la compañía.

La cualidad de encuadre de los tiempos reales de la compañía y los tiempos estipulados en el diseño académico del investigador, se conjugaron para la generación de un espacio de sistematización distendido y nutrido de diversos encuentros que aportaron un conjunto de insumos/contenidos a modo de producción de información para un análisis.

La tarea de ir construyendo una ruta metodológica aplicada -en la misma práctica de sistematizar- nos situó en una actividad investigativa-sistematizadora que implicó el conocer y producir conocimiento devenido de la práctica y producido para ser parte de la práctica artística de la compañía. Este ejercicio fue objetivando lo que se había hecho en años anteriores, mientras se fue construyendo -desde la observación y comprensión- el presente. Esto permitió capturar en su emergencia/ocurrencia, aquellos elementos de contexto -emergentes o cambios súbitos- que inciden en la ruta de sistematización y que no se pueden prever al definir las condiciones mínimas de tiempo y disposición que se requiere en un proceso de SE (Jara, 2015; Barnechea y Morgan; 2007).

El ajuste a las posibilidades de tiempo, disposiciones y encuentros que se requieren una SE, fueron atravesadas, tensionadas y repensadas en el marco del Estallido Social chileno y por los meses iniciales de la pandemia global del Covid 19, que trajo consigo sus propias demandas de autocuidado, confinamiento, aislamiento e incertidumbres frente a esta nueva experiencia social y todo aquello que sociopolíticamente había quedado pendiente post estallido.

Al sistematizar el trabajo de la compañía en estos contextos donde emergieron nuevas reflexiones sobre el lugar y rol del teatro en un contexto social como el vivido en el estallido¹⁰ y

⁹ Nos referimos a las herramientas metodológicas de la sistematización de experiencias y de técnicas cualitativas para la realización de la investigación con la compañía Bandurrias.

¹⁰ El contexto del Estallido Social permitió parar el ordenamiento inicial de la sistematización y ajustarse a nuevas expectativas y temáticas que vinieron a ocupar un lugar central. Algunas de ellas, relativas a la participación del hacer teatral en una sociedad nutrida desigualdades, injusticias y violencias sistemáticas por parte del Estado. Así como el cuestionamiento de los sistemas de financiamiento, fondos y ayudas precarias con las que cuenta el campo del arte en general en Chile.

un escenario que llamó a situarse desde distintas posibilidades de existencia moral, política, ética, artísticas, psicológicas/psicosociales y de salud donde todos somos parte constitutiva y vital¹¹. Implicó una adecuación técnica del trabajo presencial a uno remoto que convocó a la aplicabilidad de actividades dinámicas que se adaptaran esas necesidades no controladas o previstas en el diseño de tesis y en las vidas de todas y todos los participantes.

Al pensar cómo asumir e incorporar la compleja diversidad que se reúne en la compañía y que a su vez vive, identifica y participa de un estallido que vislumbra las profundas desigualdades, violencias y una exacerbada ausencia de credibilidad institucionalidad hacia el Estado, requirió en consecuencia reflexionar sobre la relación del hacer de la compañía con el teatro tradicional clásico más patriarcal:

...somos una compañía, así como súper inclusiva, pero siempre están representados, no son obras que, por ejemplo, si uno mira el teatro clásico, siempre los hombres son los protagonistas y las mujeres son las que ayudan a llevar la historia, digamos, pero los hombres son los protagonistas, en nuestras obras de teatro no es así ¿cachai? (C).

La compañía observa en su trabajo, la distancia que tienen con un teatro clásico permeado por relaciones patriarcales y masculinizadas ajustadas a la repetición de una práctica teatral hegemónica¹². Hace claridad de la entramada configuración de prácticas que acompañan un arte escénico configurado en la co-presencia para la creación conjunta en procesos de vinculación emocional, corporal y profesional que requiere preguntarse '¿cómo lo están haciendo'.

¹¹ Tiempos de confinamiento en pandemia por el Covid 19.

¹² Hacemos referencia a un teatro hegemónico clásico que se encuentra imbuido en los cuatro lados -paredes- de su realización escénica. Es en concreto un teatro aristotélico propio de las clases burguesas en un mundo estático y poco dinámico que dista a la mirada y hacer teatral de la compañía. Esta distinción se puede conocer dentro de la propuesta del teatro épico/dialéctico de Bertolt Brecht, en El Pequeño Organon para Teatro escrito en 1948. En las definiciones clásicas de teatro clásico de Stanislavski y en las reconocidas obras de Shakespeare que, si bien fueron rupturistas en su época, corresponden a un teatro hecho para los aristócratas y la alta burguesía.

[cuando hablamos sobre las relaciones de género en la compañía] tampoco hay una política de paridad de género como colectivo, que nosotros dijéramos como ‘chiquillos, vamos a hacer esto mitad y mitad’ ¿me entiendes? Entonces no hay una declaración política, administrativa, de nosotros como colectivo... (C).

En un escenario social que estalla con demandas respecto a las relaciones de género, en la SE, se producen nuevas preguntas sobre las prácticas y tradiciones en las cuales se han basado dichas relaciones al interior de la compañía; la participación e inclusión de las diversidades en la compañía de teatro y la incorporación de tecnologías de comunicación en la pandemia.

...es un tipo de teatro... no sé. De algo interesante estamos siendo parte, una nueva propuesta quizá (V). Como se articula la compañía desde el pretexto, para hablar sobre lo que está puesto en la mesa [Respecto a nuevos temas en la compañía]
(C. Grupo de conversación síntesis de sistematización)

Dentro del trabajo de articulación como elenco multidisciplinar para hacer alcanzables los contenidos temáticos que han abordado en las distintas apuestas y al volver a narrar los procesos de creación con elencos heterogéneos en su formación profesional y/o orígenes culturales, nos ubicó dentro de una estética teatral de la compañía, que en primera medida reflexiona los acontecimientos sociales para hacerlos parte de las obras. En segundo lugar, las dramaturgias elaboradas por el director son la escritura y reescritura para crear procesos transformadores y de cambio junto con los elencos.

En este dinámico proceso de trabajo encontramos insumos que nos permitieron reconocer en la historicidad de la compañía, el proceso constituido por las distintas experiencias particulares que la componen. Desde las particularidades observamos los dinamismos propios de una sociedad que la permea y le posibilita para la creación temática según las estructuras propias de los entornos donde anida para producir sus obras. En dicho transcurrir, acaecidos en una dialéctica histórica de la sistematización de experiencias, episteme dialéctica la cual se entiende como un constructo/acción dinámica, histórica y total sobre cómo ocurrieron las cosas al ser objetivadas por quienes las han vivido (Jara, 2010; Verger, 2002).

Es a partir del reconocimiento de cómo ocurrieron realmente las cosas, fue donde se pudo describir el entramado de relaciones de su actividad teatral. En esta acción, el equipo de la compañía pudo reconocer su propio saber y conocimiento práctico producido y devenido en su experiencia teatral.

Al generar y producir un conocimiento de y para las prácticas en la compañía, su propia trayectoria expresó en el proceso, como ir experimentando y realizando el involucramiento de diversas personas -equipos humanos- que se han definido como colaboradores flotantes¹³. Estas personas no fijas que no necesariamente implica su repetición en otros proyectos. Participan de modo específico en las obras, según los requerimientos o necesidades que emergen en su construcción.

Lo que, sí implica de modo concreto en esta participación transitoria/específica en una obra, refiere en aportar para nutrir de conocimiento y saber aplicado -experiencias culturales, formativas, creencias, subjetividades individuales- en las obras que realizan. Es decir, no solo hay una participación profesional y artística por la cual ser convocado (a), es también su experiencia general en la vida la que se vincula con la compañía.

...vamos a trabajar con personas que son de Haití y que tienen sensibilidad artística' por ejemplo, y no con actores que representen haitianos, entonces, obvio, esa decisión es política, no es azarosa, por eso te digo que finalmente lo que prima ahí es lo que se pone al servicio de la historia, la historia no tiene sentido si es contada por chilenos que se maquillan como haitianos para contar la independencia de Haití, no tiene ningún sentido eso (C).

Esa especificidad de participación se hace notoria en las temáticas abordadas dentro de sus obras. Las cuales dialogan con padecimientos, dolores, emociones y temáticas sociales que requieren y hacen posible la composición de elencos con alta diversidad cultural, formativa, creativa o curiosa. Son elencos donde participan artistas o profesionales de diversas ramas, además personas sin formación teatral o artística previa. Una cualidad participativa e inclusiva de múltiples

¹³ Esta idea de colaboradores flotantes hace referencia a todas y todos aquellos artistas, actores no fijos o permanentes en la compañía. Pero que aportan gran parte de los insumos de talento, creación y sustento en el acto creativo de materializar una obra en la compañía.

posibilidades de significado, experiencias, expectativas y de mundo, constituye una particularidad sustancial en el quehacer de la compañía. Un método en continuo descubrimiento y construcción.

Los temas que desarrollamos en las obras nos pasan a todos y están en muchos contextos, países (Vr).

Yo nunca había hecho teatro en Haití... cuando nos invitaron fue algo maravilloso, era poder contar nuestra cultura a los chilenos (S. Grupo de conversación Makandal).

La compañía ha ido descubriendo esta metodología de trabajo inclusivo-participativo que se ha desarrollado progresivamente desde sus inicios y aflora con más especificidad en dos de sus montajes: uno ya terminado de nombre MAKANDAL que radica en la independencia de Haití.

En dicha realización incluye actores naturales e idiomáticas distintas a la existente en Chile lo que configura un intercambio y producción de saberes y conocimientos aplicados en los espacios de ensayo y en la creación colectiva.

Un segundo trabajo aún en construcción a diciembre de 2020, de nombre Oc19. Esta obra retoma la historiografía de una familia que fue objeto de la violencia de Estado el 19 de octubre de 1977, por parte de la caravana de la muerte orquestada por la dictadura cívico militar instaurada en el 12 de septiembre de 1977. En la obra se realiza una conexión socio-histórica y temporal desde la memoria actual, tomando como punto de relación paradójico el sábado 19 de octubre de 2019 del contexto del Estallido Social en Chile.

La sistematización de modo aplicado fue adquiriendo dos posibilidades de acción para su comprensión; la primera como proceso de ordenamiento y narración de lo que ha realizado en diez años de existencia. Con ello se reconocieron aspectos temáticos que los motivan, observar los entramados de acción que le provoca un sentido común para la materialidad de una determinada obra. Segundo y entendiendo la sistematización como proceso de articulación, reflexión y aprendizaje del pasado desde el presente como ruta de observación, reflexión y comprensión que demanda un aprendizaje colectivo e individual de la historia vivida, actualizada y significativa para quienes lo viven.

La segunda posibilidad de abordaje de la sistematización corresponde a la posibilidad de superar la idea de aplicarla solo como herramienta metodológica para el ordenamiento de

información, datos, registros a modo de archivo para entenderla como productora de conocimiento para la concreción de inéditos posibles donde llegar con la compañía. Esta última actividad se pudo concretar en las reflexiones y proyecciones que la compañía ha zanjado a futuro (Jara, 2010).

Es desde esta axiomática aplicada para la sistematización de la experiencia donde nos adentramos a un análisis conceptual que deviene de la práctica y para la práctica proporciona las posibilidades de reflexión conceptual de la psicología comunitaria sobre aquello comunitario, el sentido de lo comunitario y el hacer teatral de la compañía para dejarlo al servicio de otras experiencias comunitarias cumpliendo con otras posibles utilidades del proceso vivido (Barnechea y Morgan, 2007; Verger, 2002).

El ejercicio analítico nos permitió por tanto desarrollar en primera medida los sentidos que han movido la actividad teatral de la compañía, objetivar su proceso histórico y desde una actividad dialógica, concretar cómo han desarrollado desde la práctica el sentido de lo comunitario. Para ello, en adelante, encontraremos una reflexión nacida en el diálogo conceptual y las definiciones vividas por quienes componen la compañía. Este diálogo radica a partir de los insumos resultantes en las entrevistas en profundidad, grupo de conversación, línea de tiempo y los trabajos individuales con actores/actrices donde se examinó el sentido de lo comunitario, el significado de territorio, articulación de saberes y trayectorias, así como los fundamentos que sostienen dichas unidades conceptuales.

7.1 Historicidad de Bandurrias

A modo de testimonio de proceso y reflexión de la ruta en la SE, se pudo materializar cuando se pudo conocer las tramas de los contenidos y formas de trabajo con la cual construyen sus obras. Por tanto, en la realización de la línea de tiempo fue donde se pudo conocer tematizaciones y aspectos de interés para la sistematización. Pero a la vez, incurrir en un proceso de observación de los contenidos y entendidos que se le atribuyen lo territorial y lo que este les provee y permea cuando crean sus obras.

La observación de cada una de sus obras constituye la entrada a las reflexiones iniciales respecto a los temas que hablan y contenidos de dichas construcciones.

La compañía ha desarrollado un trabajo interdisciplinario que involucra distintas personas venidas de lugares, experiencias y trayectorias muy distintas, que se reúnen para el alcance de los

propósitos temáticos de interés común alojados en la obra. Así, los distintos elencos han contado con estudiantes de teatro y arquitectura, artistas amateurs o personas no entrenadas¹⁴, curiosas/os. Es una compañía que desarrolla sus montajes y funciones de modo itinerante, se mueve en múltiples territorios materiales-locales y nutre su hacer con los intereses temáticos propios del elenco.

Al ponernos frente a la línea de tiempo (ver anexo 2) para conocer las temáticas y propósitos que encauzaron las obras, en una de sus primeras producciones -Libro de Job del antiguo testamento, 2006-2007- encontramos una inmersión en la crisis de la fe, el dolor y necesidad de actualizar las prácticas en la vida religiosa y en la actividad particular de quienes se involucraron en la realización de la obra. Nos permitió observar una entrada peculiar y ajustada a la trayectoria formativa en teología por parte del director; es tanto una revisión a la fe católica desde su mirada, como una reflexión respecto a la actividad de articulación propia con las comunidades.

...es en relación con la fe y la teología implícita ...una forma de entender la fe según la forma en que lo hace; mirar la praxis para extraer el discurso “dime cómo vives y yo te digo en quien crees” (R. Entrevista de síntesis).

Posteriormente al montaje y presentación de la obra, la compañía pausa actividades por el viaje de sus integrantes. Todos vuelven a otros países a realizar estudios en dirección teatral, psicología y diseño teatral; manteniéndose siempre en contacto y en trabajo creativo sobre inquietudes desde los lugares donde estaban.

Luego se reencuentran en Chile el 2014, para comenzar el estudio y trabajo del espectáculo llamado Antígona Insomne donde se plantean tematizar un contenido que pueda expresar aquellas violencias simbólicas, torturas y presidios políticos de los cuales no se habla de modo directo.

¹⁴ La idea de actor no entrenado la entenderemos como aquellas personas que actúan en las obras de teatro sin tener una formación previa formal o informal dentro de una escuela artística.

[Al conversar con el director, respecto a los intereses temáticos, respecto al poner en relación dos hechos opuestos en un mismo contexto dentro de la obra] ...donde logré conectar dos hechos: el error de identificación de los cuerpos del patio 29 y la muerte de Pinochet (R).

Esta obra constituye una de las creaciones más significativas para elaborar un cruce entre temáticas de memoria y espacio, he ir pensando la actividad teatral como una capacidad para provocar reflexiones.

...evocan aspectos míticos de la humanidad como órganos sensitivos que permiten percibir el tiempo actual y roer en medio de las ruinas de la historia el susurro de la esperanza y del tiempo que está por venir (Dossier de presentación obra Antígona 2014).

Al conocer la obra Clandestinas, creada en el 2018 con trabajos previos en Francia desde el 2012, evoca la vida privada y social que condiciona la sexualidad, la libertad, la opresión y el lugar de la mujer musulmán en los tiempos actuales.

En su experimentación creativa, la obra contó con dos versiones, una primera versión en Francia, la cual aborda temáticas de relaciones entre las mujeres que enfrentaban en oposición sus propias visiones de mundo. En su segunda realización en Chile, se inclina hacia las relaciones de género y la evocación de la sororidad. Se incorpora un elemento aunador de las dimensiones de territorio -escena teatral y territorio comunitario-, presentando dentro del espacio escénico como metáfora del lugar propio y real de las mujeres protagonistas de la obra:

Ellos -los espacios- nos determinan maneras de habitar el mundo. A fin de mostrar todos estos modos diversos de habitarlo, todos los personajes están siempre presentes en el escenario. No hay espacios fuera. El hecho de salir de escena es partir a otro lugar. Sea el lugar misterioso donde no pueden estar, sino solo los hombres... (Dossier Clandestinas 2018).

...profundiza escénicamente en temas sociales, desde un enfoque de Derechos Humanos DD. HH, y una estética donde la poesía denuncia y presenta caminos posibles de salida. Esta vez, nos ocuparemos de la violencia contra la mujer (R).

MAKANDAL, es otra obra creada en 2018, nace inicialmente bajo el nombre de La Independencia de Haití para trabajar las raíces históricas de la independencia de dicho país. Incorpora actores no entrenados de la comunidad haitiana de Estación Central para trabajar junto con los actores de la compañía. Esta cualidad grupal de orden intercultural es la que nutre de significados locales propios de la cultura haitiana todo el proceso, generar el cambio de nombre, adaptación de la dramaturgia inicial de la obra y la sinergia necesaria para materializar una obra capaz de dialogar en tres lenguas.

Es un espectáculo para aire libre, trilingüe que narra la independencia de la isla caribeña centrada en la figura de su líder MAKANDAL (C. Grupo de conversación Makandal)

La obra nos sitúa en un contexto de diversidad cultural para poner sobre la esfera social chilena el inevitable sentido discriminatorio de las diferencias étnicas, idiomáticas y culturales al estar frente a lo desconocido (C.O)

Dentro del trabajo constructivo de la obra Octubre 19, se pudo conocer de modo más cercano el proceso de asociatividad de las distintas personas, talentos y requerimientos que conlleva hacer un montaje teatral desde la fórmula/hacer de Bandurrias. Esta experiencia en particular permitió la materialidad del vínculo necesario para la sistematización. Así también un trabajo socio-comunitario del investigador que contribuyó en la producción de material literario para la generación de una dramaturgia propia de la obra.

De modo general la dramaturgia fue un proceso colectivo¹⁵ donde convergen todos los aspectos individuales en torno a la temática, experiencias previas en el teatro, la música, las ciencias sociales y el diseño. Este conjunto de disciplinas-saberes-conocimiento corporalizados en el equipo, entretejieron la trama de acciones e imágenes a contar dentro de la obra.

¹⁵ Hacemos referencia a una dramaturgia colectiva por el carácter participativo y por el proceso de montaje. Este proceso inició con una serie de entrevistas en profundidad, las cuales buscaron conocer y reconocer la historia de vida del hablante principal que aportó todos los elementos tanto narrativos como vinculares de todas las personas que participaron en ella. La dramaturgia desde esta actividad creativa conjunta constituyó un documento nutrido de las distintas opiniones, relecturas y observaciones colectivas en la mesa de trabajo.

Es una obra aun en montaje a fines de 2020, la cual propuso contar una historia de resistencia, memoria y derechos humanos dentro de una relación temporal que permitiera conectar el asesinato del padre de la hablante principal de la historia¹⁶ el 19 de octubre de 1977 con el amanecer del día sábado 19 de octubre de 2019, día en que se materializa el hecho del Estallido Social que había iniciado semanas antes con la provocación movilizadora de los y las estudiantes escolares que prendieron la mecha y detona el atardecer del viernes 18 del mismo año.

Este proceso de trabajo de la sistematización y creación de la obra la cual inicialmente tuvo el nombre de AÑAÑUCA a inicios de 2019. Es una flor del desierto constituye otra metáfora para hacer visible el árido acontecer social, familiar, político y violento del actuar de la dictadura.

...mi motivación y mi expectativa estaba encaminada hacia esa construcción de memoria, hacia esa construcción de reconstrucción, armar un rompecabezas le hemos llamado, de estas vidas que pretendieron eliminar no solo físicamente, sino que, de la memoria familiar, de la memoria social, entonces mi motivación, mi expectativa es dar un paso en ese aspecto (V).

En cada una de las obras se van creando distintos intereses, pero en especial atención se reconoce dentro de ellas el lugar relevante del transcurrir social. La compañía compone y actúa en referencialidad a los entornos sociales donde se encuentra, asigna un valor al territorio-espacio material y subjetivo donde recaen las posibilidades de la acción teatral y local para la elaboración de las apuestas escénicas. La vida cotidiana, los escenarios donde se presentan las obras, materializan memorias colectivas o sentidos comunes alojados y devenidos territorialmente.

¹⁶ Para fines de comprensión, se definió presentar de modo general a la voz que vivió, testimonió y narró los hechos preliminares como aquel hablante principal, fuente de saber y conocimiento desde su memoria corporalizada en cuerpo, texto y emociones para el trabajo de creación colectiva.

[al pensar en la participación del público en su territorio] nosotros queremos que el espectador pueda decir ‘oh ¡que sencillo! Que simple’ y eso sencillo y simple, una familia estuvo dentro de esta explosión que fue el golpe de Estado y todo lo que viene después hasta el día de hoy, y poder hacer que la gente vea que esto es común, que esta vida, o sea, la belleza de la vida está también dentro de esta explosión que destruyó a una familia, que la destruyó entre comillas, porque a veces ciertos dolores terminan aunando más las cosas (V).

Es un territorio físico donde crear teatro y presentarlo en permanente movimiento, una comunidad dinámica que se constituye como tal, por las posibilidades subjetivas y materiales del trabajo teatral que se estampa/graba y se observa en el proceso creativo y en la obra terminada que se presenta ante un público.

8. Estructuras sociales del territorio para el trabajo de Bandurrias

Desde hacía varios años nos habíamos avistado mutuamente con aquella ave en distintos lugares de nuestra América Latina. Nos habíamos visto a los ojos, caminando en los valles, lagunas, ciudades y territorios. Por nuestra parte, hurgando oportunidades para seguir viajando, la Bandurria con su largo pico y vuelos amistosos retozando tranquila y descuidada cuando nos acercábamos para reconocernos, en un canto, en la compañía de la familia, los cuerpos, la danza, la actuación y las emociones; todas en una actividad común en nuestras emigraciones a causa de los cambios climáticos, los alimentos, la economía, la contingencia, los embates, las curiosidades y los estallidos. Bandurrias y nosotros pregonando al volar en la comunidad. Con ella nos hemos visto múltiples veces frente a frente en nuestros viajes inmigrantes. (Reflexión propia ante la experiencia de ser en múltiples dimensiones inmigrantes en nuestra América Latina donde transita, vive y cantan las Bandurrias).

Desde la década del 2010 cada una y uno de los participantes de la compañía Bandurria se habían imaginado y propuesto trabajar en un teatro que les permitiera desarrollar sus habilidades, talentos y aprendizajes mientras construían una línea dinámica y cambiante dentro del hacer teatral. Cada una en su propio vuelo, fue conociendo y reconociendo en distintos lugares y escuelas de formación nuevas inquietudes, también creencias y frustraciones que trae consigo la sociedad al ser transitada.

Todos [en la compañía] hemos migrado, eso es particular (Vr).
Cada una y uno de los participantes han viajado a distintos
lugares del mundo, experimentado distintas cosas y aprendizajes
que ponen al servicio de la compañía (C.O. Línea de tiempo)

Dentro de un espiral de rutas y actividades individuales de formación y experiencias de vida se constituye la experiencia temporal de la compañía. Una asincronía que confluye en lo común que se construye desde las experiencias particulares. Todos los participantes experimentaron la inmigración en España, Francia y África, sin dejar fuera la experiencia misma de ser, en ocasiones, inmigrantes en sus propios territorios locales a causa de su actividad, creencias o proyectos teatrales.

Dentro de este escenario de configuración de las rutas y vuelos en los cuales se presenta el trabajo y la copresencialidad de los actores, actrices, productor/a, diseñador y director, se constituye el espacio teatral de creación de la compañía. Un lugar espacial de territorio donde la compañía crea y desarrolla sus obras en directa relación con los entornos societales donde está asentada.

esa identidad se va llenando con la práctica, se va llenando
con transpiración, de ensayos, de horas pasadas frente al
computador, de horas pasadas en salas, cigarros fumados,
vinos tomados, bares, toda la hueá, la vida (R)

Al estar la compañía dentro de un espacio social determinado y en permanente relación con otros actores propios del campo artístico, va incorporando los distintos elementos sociales que permean su quehacer. Por tanto, su trabajo internaliza las distintas disposiciones y elementos necesarios para sobrevolar por las planitudes territoriales del mundo del arte escénico. Esta condición de existencia determina las formas estructurales que orientan su acción teatral, las formas de articulación de las distintas habilidades, talentos, expectativas y proyectos que componen la compañía. En definitiva, el habitus de Bandurrias que permea la materialidad de todas sus producciones.

Estamos en el contexto de un estallido social y reuniéndonos a dos cuadras de plaza de la dignidad... no somos ajenos a ello, algo nos pasa, nos tiene que pasar ¿cachai? (C)

En términos concretos, la compañía está inmersa dentro de un conjunto de estructuras que determinan los modos por donde transitan para la concreción y creación de las distintas obras realizadas. Estas estructuras estructurantes conllevan la adquisición de un conjunto de disposiciones que hacen bisagra en la elegibilidad de las temáticas que caracterizan lo que hacen dentro del campo teatral (Bourdieu, 2007).

Es en esta relación de estructuras, donde aparecen las posibilidades de articulación de las distintas posiciones de juego/roles, opiniones y experiencias para el propósito-fin que se establecen para la ruta colectiva. Es una peculiaridad articuladora que desborda las necesidades propias del quehacer teatral y los arroja hacia el vincularse con temáticas de trabajo enraizados en territorios, por su estrecha relación con otras organizaciones, colectivos y comunidades.

el espacio imaginario también responde un poco a eso ¿cachai?
Nosotros nos hemos creado como ese ritual de ‘oye, juntémonos en tal lugar’ en tal cafetería, en tal schopería que es la que siempre nos juntamos como compañía ¿cachai? Entonces siempre es como relacionado con los lugares que hemos estado trabajando, ensayando, en todo sentido, es en la micro, es en el trayecto a la casa y es bien improvisado en ese sentido, es improvisado y responde un poco a las necesidades que vamos teniendo (C)

El territorio ocupa un espacio central en los contenidos y discursos de la escritura dramática de las obras, la dirección, los ensayos y las definiciones de los objetivos por los cuales hacer un determinado trabajo teatral. Así como la Bandurria hace observación y reconocimiento de los lugares donde habita en sus vuelos matutinos, la compañía urde en lo local, todo aquello que necesita para la preparación de una propuesta escénica que contenga temas de interés local y foráneo en otros territorios sin que pierda el sentido que le son propios, permite a sus públicos reconocer afinidades y posibilidades de identificación o rechazo con lo que ven en el escenario.

Cuando la compañía presenta sus obras en el mismo territorio u en otro distinto donde han tronzado lo temático, nos permite reconocer aquello relacionado con la dimensión territorial y su performatividad.

En cómo poder llevar a espacios en los que normalmente no se tiene acceso ¿cachai? Entonces eso implica que tú tengas que situarte en espacios no convencionales y que están insertos en la comunidad, la cancha, la junta de vecinos, el colegio, la sala de clases, que son espacios que normalmente no se utilizan para el teatro y que nosotros los transformamos en este ejercicio, en este encuentro [...] ...el estar posicionados en el territorio de manera comunitaria, flexible y ensayar en la cancha, en el patio del colegio, en realidad que son nuestros espacios de acción también, pero que también tiene que ver con cómo se toma y se aprovecha la precariedad [de recursos materiales para el hacer teatral] (C)

Observamos por tanto un territorio material-físico que podría especificar las delimitaciones espaciales donde se alojan los modos de hacer o de convivir una determinada comunidad¹⁷ creativa (lugar de ensayo, lugar de encuentro y lugar donde se hace la función). Por otra parte, un territorio inmaterial o subjetivo que descansa en la imaginación individual y colectiva del equipo de actores, la dirección y el diseño para la creación de la propuesta dramática.

El ave que grita en lugares de marginalidad... la territorialidad es desde la marginalidad (R).

Una obra que incorpora los elementos necesarios para que en su ocurrencia -en la presentación- de su existir como ficción¹⁸ real al ser desarrollado involucre al público y compañía en una verdad nutrida de sentido en torno al tema que estructura la puesta en escena.

Así concibo yo nuestro ejercicio comunitario por lo menos, entonces claro, en ese ejercicio en que tú montas una obra en un espacio no convencional, es inevitable que tú tengas mucho más presente al otro, al espectador

¹⁷ La comunidad articulada de diversidad en su composición. Una comunidad artística teatral como metáfora de una comunidad local fijada o no en un territorio determinado (Montero, 2004)

¹⁸ La ficción teatral se entiende como aquella realidad teatral cuando ocurre la actuación. A su vez la realidad cotidiana es una ficción real al ser vivida (Goffman, 1979; Griffero, 2011).

porque no es lo mismo cuando tú estás en un teatro y el público viene a tu teatro o viene al teatro en el que tú estás, a cuando tú vas a un espacio que habitas, que es un espacio que está en la comunidad y que tú habitas y ocupas momentáneamente para hacer la obra y que tiene que entrar en diálogo en cómo funciona la comunidad (C)

Es concreto un territorio de trabajo que permite el reconocimiento de aspectos comunes, significativos, imaginativos y de sentido puestos en función de la materialidad de la obra. El territorio material-social es donde deambulan los elementos temáticos que configuran los procesos creativos de quienes participan como creadores de arte y que, a fin del proceso, en su encuentro con el público, las obras adquieren una temporalidad disímil a lo elaborado, pero cargada de sentido para todos y todas quienes la presencian.

8.1 Articulación de saberes para los propósitos artísticos

Tejer, entretejer, volver a tejer múltiples varitas de paja, palitos, hierbas y raíces mientras el viento sopla; la bandurria como de costumbre y despreocupada junta y suma cuantas cositas propias de un ritual de su vida. Anida sueños, empolla esperanzas, cuida y protege sus polluelos como pequeños proyectos que se entrelazan con el paisaje, los pastizales, humedales, rocas, arboledas, alamedas o donde quiera que posee su cuerpo para crear los entramados de nidos (reflexión sobre la arquitectura de sus nidos que representan sus obras).

La compañía al emprender un trabajo de construcción de cada una de las obras va tejiendo, entrelazando y poniendo en relación diversas experiencias y trayectorias. Incorpora en su quehacer los distintos aspectos propios de los entornos donde anida para la actividad creadora del arte teatral.

En cada una de las obras realizadas constituyen lugares de encuentro y articulación que en principio no reconoce los límites en los cuales se van entretejiendo los distintos insumos, inquietudes y expectativas que conlleva la construcción de una obra. Es un encuentro de voluntades y recursos a ser puestos al servicio del propósito principal que los convoca.

lo que pasa en este ejercicio es que finalmente la persona se pone al servicio del rol que le corresponde, yo como persona me pongo al servicio de mi rol como actriz o como directora o como dialogando con vestuario, pero claro, borro mi individualidad de mujer. (C).

Al plantearse una articulación de todas las partes que la constituyen de modo colectivo la compañía en su práctica que conjuga las distintas inquietudes, saberes y trayectorias demanda principios de confianza, respeto e inclusión de las diferencias, que pueden ser provocadas por las intuiciones iniciales del director. Si bien la presencia del director dentro del teatro convencional adquiere un lugar de relación asimétrica donde dispone y hace explícitas sus necesidades de los recursos necesarios para el desarrollo de su rol, en la compañía y teniendo a la base los principios señalados ha construido una figura alternativa más dinámica en su hacer.

...tiene que ver con que ha sido una estructuración que se ha dado de manera espontánea, no es, no es un ejercicio en el que vino Rubén como director y dijo: 'voy a hacer una compañía entonces yo quiero que mi compañía tenga estas características, que responda a estas preguntas y que tenga esta cantidad de gente', ni por Rubén ni por nadie, no fue pensada así (C)

La figura del director es una propuesta dinámica que va acompañando, tomando apuntes y provocando la materialidad de los elementos necesarios para que se fijen -objetiven- y se ordenen de inicio a fin todos aquellos aspectos que harán parte de la obra. Es una figura colaborativa que encuentra su sustento dentro de la dinámica misma de la comunidad del elenco.

[Sobre el director en el trabajo con las y los actores]...él va escribiendo, va tomando apuntes y después nos muestra la dramaturgia... es una habilidad (V).

El proceso de construcción artística va mostrando los elementos que constituirán la obra, mientras se va encontrando aquellos aspectos que regulan las relaciones en las cuales basan la articulación para proponer los límites en que se va a ir trabajando.

Esto provee las posibilidades de hacer intercambio de roles según las necesidades creativas que se requieran, así como la construcción de los intransables -claves y marcaciones temáticas, espaciales y estéticas fijas - por donde hará tránsito las distintas escenas que componen la obra en general. Incorporando también grados de libertad¹⁹ para que emerjan situaciones súbitas no preparadas propias de la acción teatral al ser presentadas, estas son acciones que gatillan nuevos juegos provocadores de la vitalidad del elenco en el escenario.

Se construye una ruta de inicio a fin... sabemos dónde parte y donde termina, pero en muchas ocasiones no sabemos qué puede pasar en medio, aun teniendo todo medido, pensado y ensayado (R)

Por otra parte, aparece la importancia del guión-texto dramático- en las distintas obras. Este artefacto se va armando y encontrando su estado óptimo en la medida que ocurren los encuentros grupales para su trabajo sobre él. Si bien se pudo conocer las propuestas dramáticas de las obras en la sistematización, la realidad teatral en el escenario de actuación, opera con altas probabilidades que en lo ensayado no es necesariamente lo escrito, pues el escenario demanda sus propias cosas cuando se actúa.

hacerse cuerpo, hacer obra, llegar a puerto y esa cuestión, esa cuestión es súper importante como escuchar y aprender a escuchar a la gente porque no es tan fácil tener el cómo, que esa primera intuición es muy verdad, es la verdad más absoluta para el tema de crear, pero después eso tiene que cambiar y cambia mucho con la realidad (R).

Esta dinámica de ajuste temporal, territorial que va presentando la experiencia creativa y actuación va marcando la composición y acabado del producto artístico que involucra la concatenación de las distintas expectativas, ritmos, sentidos, objetivos particulares que se entremezclan en la actividad teatral y en un entorno social que lo precede.

¹⁹ Se propone estos grados de libertad como conjunto de posibilidades existentes para la improvisación, trabajo sobre cambios o hechos súbitos no ensayados/preparados que puedan aparecer en el desarrollo de la obra.

Uno llega con una idea y se va con otra, así el texto inicial, al fin del proceso es una rescritura colectiva de todos que reúne lo que cada uno pone en el proceso de la obra (Vr)

La articulación como base de conjunción de las distintas posibilidades de actuación dentro de los procesos internos de la compañía, compromete de modo extendido las emocionalidades, cuerpos y todos aquellos elementos que permitan la configuración de un tejido propio de Bandurrias, una escritura que devela la participación y la inclusión de las diversidades en relación con el propósito teatral.

Escuchar palabras, cada uno tiene su palabra, que cuando la gente habla se hace visible, cosas así, por ese lado, visibilizar, escuchar, democracia, empoderar, apropiación tal vez. Eso como que, apropiación o encarnación, esas dos palabras, si tuviera que ponerlo como en conceptos. (R).

En general los procesos de trabajo que adelanta se relacionan en primer lugar con actividades de coordinación general de las inquietudes, talentos y expectativas de quienes participan. Segundo, asociatividad entre los múltiples roles de trabajo dentro de la compañía.

...sino que yo siento que uno huele, huele, siente, percibe, no sé cómo decirlo, pero yo siento que no es la compañía la que busca, sino que es la persona la que busca, la que encuentra también, digamos, la que en algún instante encuentra o también se puede ir, no sé, no es un contrato tampoco, es como lo que te dije al principio [se van juntando], es cuando se huelen los gatos (Vr)

Estos procesos los entendemos como puentes de diálogo entre comunidad y teatro que en sus diferencias espaciales y constitutivas de su organización para orientarse hacia propósitos de interés de la misma comunidad que los construye y constituye en el teatro y la comunidad.

8.2 La metáfora de la mesa como plataforma vinculante para lo comunitario

Ese hombre, o esa mujer, está embarazado de mucha gente. La gente se le sale por los poros. Así lo muestran, en figuras de barro, los indios de Nuevo México: el narrador, el que cuenta la memoria colectiva, esta todo brotado de personitas (El libro de los abrazos, Eduardo Galeano)

Para hacer posible la materialización de un espacio de diálogo y articulación horizontal de las distintas expectativas de quienes hacen parte de un proceso vivido en la obra, se requiere de una plataforma de vínculo para el encuentro, sin perder de vista las particularidades que se articulan para el alcance de un propósito común.

La mesa de trabajo como proceso vincular para la toma de decisiones y la definición de las rutas de acción para la materialidad de la obra, adquiere vital importancia como simbología articuladora que provee de un lugar para el entendimiento, comprensión, adaptación y compenetración de quienes participan en el proceso.

[Al encontrarse en una mesa] ...eso es apropiarse, que estamos en la misma sintonía finalmente porque si no, las palabras son súper equívocas y lograr la sintonía a profundidad es súper difícil (R).

La mesa es un artificio simbólico para la democracia y participación comunitaria de las diferencias que convergen en el mismo espacio de trabajo. Es un espacio para el reconocimiento y construcción del papel que realiza cada uno y una hacia la materialidad de la obra. La mesa es una síntesis de configuración para la participación en el marco de la creación artística.

...es como hacer una recopilación de todo lo que estás leyendo ahí, lo que te pasa a ti y además ponerlo en el boceto, lo que a mí me toca, digamos, entonces por eso yo creo que cuando el otro lo ve, estoy hablando de la compañía, el otro lo ve, lo visualiza o lo percibe, esa es la educación implícita ¿cachai? Cuando por ejemplo el Vladis me dice ‘oh, qué buena la hueá de la cuestión verde, me tinca ene’ cachai, en ese instante se produce el feedback y el aprendizaje ¿cachai? Y aprendo yo y aprende el otro (Vr).

Las temáticas abordadas dentro de la trayectoria sistematizada en la compañía se han definido desde la idea, que uno de los participantes plantea inicialmente una provocación -el

director- y al ser expuesta al elenco dentro de un espacio de encuentro democrático para la deliberación de las rutas y acciones que dan materialidad a la obra.

Al ser recibido por todas y todos provoca que ocurra la aparición de una plataforma que facilita la sumatoria de todas aquellas posibilidades artísticas, argumentativas, de sentido, forma, estética y dramática necesarias para los propósitos que se planteen como equipo. Un equipo, resultante de un proceso de vinculación para la acción teatral. Es por tanto la experiencia vivida, el proceso adelantado lo que da significado y sustento a la plataforma vinculante.

[al encontrarse en el trabajo artístico] ...son todas las vidas que se van juntando para poder decir ‘ya ¿qué vamos a ir haciendo?’ cada uno va aportando, no es uno solo el que está tejiendo, no sé, son varias, cada dedo es una persona que está metiendo su cosita para poder construir este tejido y eso es muy bonito, hay cosas particulares como, por ejemplo, yo no tenía idea, cuando me uní al grupo, el director [...] siempre bromeamos, había salido hace un mes de [ser] cura (V).

De modo específico la composición de la compañía responde a la figura de la mesa como materialidad de encuentro, pero al emprender el trabajo y configurar las rutas por donde se van ajustando los roles, acciones, acuerdos y actividades creativas; es allí donde emerge el proceso que reconocemos como plataforma de vínculo.

La figura de la mesa que gatilla lo vincular consta de cuatro pilares que sostienen permanentemente el trabajo²⁰: el primero se relaciona con el trabajo del director y su gestión de coordinación y orientación colectiva (Montiel, 2018). El segundo hace relación a la actividad de la actriz principal, la cual sostiene de modo amplio la coordinación de distintas situaciones, así como la proposición singular de contenidos, temas y orientaciones/observaciones que orientan los distintos nudos, conflictos o sinsentidos por donde transitan al crear. Un tercer pilar, es el rol del diseñador, en su amplia mirada de las escenografías, el vestuario, el maquillaje, entre otros aspectos

²⁰ Es importante distinguir que la plataforma vinculante abarca el proceso de ajuste de voluntades, valores, subjetividades y emociones que se ponen en la mesa para el trabajo. La mesa en particular es la situación primaria que catapultó el proceso que conlleva la construcción de una obra “puede existir trabajo en la mesa para definir rutas, lo cual no implica vínculos para el proceso en sí misma” (CO).

propios de su labor, funde de realidad escénica la estética en cada una de las obras. En cuarto lugar, se encuentra el pilar flotante pero constante en su hacer teatral y tiene relación con la participación de artistas profesionales o no profesionales -no fijos en la compañía- que materializan un condimentado al espacio de trabajo compuesto de mucha complejidad, diversidad y sustancia que se articula para la escritura teatral de Bandurrias.

Al plantearnos que en dicha mesa se vinculan distintas necesidades y expectativas que se aúnan en la proposición estética de la obra de arte, nos permite plantear que se estructura como aquella plataforma práctica que permite sostener las distintas formas de relación del hacer creativo y que descansa en un reconociendo mutuo de las distintas habilidades, talentos y desencuentros con los cuales cuenta la comunidad Bandurrias.

...éramos nosotros por falta de experiencia [inseguridad en la mesa], pero ellos sabían, tenían mucha paciencia, sabían cómo repetir las cosas [el elenco fijo], bueno, cuando dijimos ‘¿sabes qué? No nos gusta así, eso no funciona’ ‘ya, okay’ estaban súper dispuestos a cambiarlo o a escucharnos, eso fue algo realmente impresionante, yo creo que con eso a donde vaya, lo que sea, poder trabajar con cualquier persona, no importa de dónde sea, mientras que me acepte, que acepta escucharme [sobre el trabajo intercultural e interdisciplinario en la mesa] (S. grupo de conversación Makandal).

Es esa comunidad diversa en la que se ajusta, dispone y se crean los objetivos por los cuales caminar hacia el alcance de un propósito general que involucra el encuentro, la elegibilidad entre los participantes para realizar las tareas que implican montar una obra de inicio a fin. Es en esta articulación donde se pueden definir los modos por donde tejer los vínculos para asociarse de modo coordinado para que la plataforma vinculante -la mesa- se materialice como espacio definido para la comunión de las diferencias.

[La mesa]...es un lugar para la democracia, la confianza, la amistad y la elegibilidad con quien decidimos hacer las obras (R).

8.3 La actividad creativa en el teatro Bandurrias

La creación de un espacio para la articulación de las diferentes intencionalidades, proyectos, formaciones y expectativas que convergen para la construcción de una obra bajo las posibilidades técnicas, metodológicas y temáticas y en la compañía requiere de un pretexto -un impulso inicial para el primer encuentro.

Este pretexto es precisamente el texto dramaturgico, un guión que tradicionalmente es considerado como la matriz que conduce de inicio a fin una obra, un documento inalterable que es objeto de interpretación por parte de los actores y actrices.

Un constructo que contiene todo aquello que permite de modo preconcebido, la realización y desarrollo de todas las escenas y actos que componen una determinada obra. Esta función rígida dentro del teatro clásico ha tenido una reversión en la experiencia de Bandurrias, es más dinámico, deconstructivo y recreativo -de volver a crear- que facilita el encuentro de las diferencias con las cuales llegan las partes de la mesa de trabajo. Pero manteniendo en su función la cualidad de sistema de estructuración del conjunto de elementos que hacen parte de un trabajo colaborativo que posibilita la creación de la obra (Becker, 2008; CELCIT, 2008; Grotowski, 1970).

...siempre hay un proceso de investigación, siempre ¿ya? Siempre hay un proceso de escritura en todas las veces hay una dramaturgia original, más que no sea una reestructura, pero nunca agarramos, no sé, nunca llegamos con la fotocopia de una obra en un libro y la... eso como bien concreto, siempre hay largos trabajos de mesa (R). [la Actriz] si yo escribiera un texto y les dijera a estas mismas personas... y les dijera ‘chiquillos, escribí este texto, yo soy la dramaturga, [Al director] yo quiero que actúes, yo voy a dirigir, [Al diseñador] ...diseña’. Ellos también se pondrían al servicio de este como bien superior que es la creación artística (C).

De modo práctico en la experiencia de la compañía, el texto ha sido un impulso inicial propuesto por el director, pero que se ha transformado en un elemento a construir en la medida que se va conociendo e incorporando en el trabajo con el elenco; el texto se va deconstruyendo a través del color, el matiz, la emoción y la subjetividad propia de la compañía.

Este objeto guía que se construye o se ajusta en la actividad creativa adquiere una corporalidad necesaria para que los actores/actrices, diseñador y director caminen juntos hacia un objeto dramático propio del proceso, una orientación que se nutre del sentido de todas las partes involucradas, configurando en términos generales el sentido por el cual todos están involucrados en un proceso de creación.

[significado del texto] para mí es el cuerpo, es cuando me estoy imaginando como es la luz, como es el vestuario, como es la escenografía, como es la corporalidad... a eso se le entiende la corporalidad, como le doy un poco de injundia a un texto, que solo escrito en blanco y negro por así decir... veo como el teatro, como esa otra forma de contar ese mismo texto a las personas. Es como enseñarlo de otra forma, de otra manera. Eso, eso es dar corporalidad a los textos (Vr).

Esta partitura que demarca la ruta del trabajo creativo es por tanto un objeto co-construido, nutrido de cuantas posibilidades de acción se necesiten para el proceso. Es un guión espeso y complejo que expresa en su realización, el sentido conjunto de quienes lo crean. Es en términos concretos y aplicados, la expresión del sentido común de la comunidad que dialoga hacia un propósito, una intencionalidad clara y definida que se hace cuerpo observable a través de los distintos mundos, experiencias y trayectorias de los participantes.

En general el guión texto dramático es permeado por las ideas, sueños, conceptos propios sobre el tema que los reúne, más las materialidades propias de sus cuerpos en la vida cotidiana. Es una praxis dramática que se articula desde las vivencias que puede ampliar o sintetizar lo que le ocurre a cada una y uno de modo emocional, corporal o conceptualmente con el tema a trabajar y en el proceso que adelantan.

Cuando [el director] lo reescribió, digamos, es un texto súper conocido, El Reino de Este Mundo se llama el texto. Entonces cuando lo reescribió... con ese partimos haciendo los ensayos, digamos, y ahí lo que cuenta la [Actriz invitada] que fuimos cambiando, sacando, borrando, y quedándonos con lo que para ellos era importante [Para los actores no entrenados y naturales que son convocados a las obras] (Vr. Grupo de conversación Makandal).

El texto constituye una provocación inicial para hacer converger las intencionalidades y con ello las trayectorias y los recursos artísticos con los cuales cuenta la compañía para iniciar la actividad creativa en la mesa. Este proceso implica vislumbrar los temas de interés, su potencialidad y con ello la concreción del grupo humano para hacerlo.

...es algo lindo, realmente bonito, contar la historia de tu país y siendo que un chileno, o sea, alguien de otro país te está invitando a contarlo, o sea, de verdad ¿cómo no lo vas a tomar de todo corazón? Y darse a todo, o sea, le entré, o sea, yo me quedé con muchas cosas que me van a servir por toda la vida con esa obra de teatro (S. Grupo de conversación Makandal).

La participación en tanto implica mecanismos de ajuste de las opiniones, proyecciones o intenciones de cada una y uno. Se concatenan las expectativas particulares en sentidos de acción comunal, que orientan la reescritura del guión inicial para la demarcación de rutas, creación de nuevos textos y aspectos técnicos necesarios para componer un insumo que permita contar con la estructura de una obra acaecida de diversidad.

...llegando a Chile, cuando uno dice voy a buscar los sueños lejos, y estaban mucho más cercanos, estaban acá y gracias a los chiquillos pude realizar ese sueño, eso me quedó, me quedo con esa realidad del sueño (Vr. Grupo de conversación Makandal).

9. Sentido de lo comunitario

La conjunción de todas las habilidades, talentos y posibilidades que acompañan los distintos momentos creativos de las obras, proponen la concreción de un espacio de adscripción, participación, referencialidad y emocionalidad que nos pone frente al sentido comunitario que encarna la compañía.

Lo comunitario es un significado y una acción que requiere de la disposición colectiva para su emergencia. Esta disposición por su parte está construida a la base de valores de compromiso, respeto, afecto y confianza para la configuración de aquello que permite el alcance de los beneficios que cada una y uno busca de modo individual en la comunidad que constituyen. Es decir, el propósito general de una obra determinada -proyecto- permite que todos los que participan en ello, puedan edificar un proceso colectivo de trabajo y reciban las devoluciones materiales, subjetivas o simbólicas que pueden estar asociadas a un prestigio en el mismo campo de la comunidad teatral.

Para relacionar los modos de participación en un determinado colectivo territorial y las estructuras de significado que definen la comunidad de artistas, podemos decir que no distan en su función; donde el hacer del grupo, la construcción de sentido y los modos en que entrelazan las distintas formas de participación dialogan directamente con los intereses que cada una busca en lo común. En el propósito por el cual trabajar/luchar para su alcance.

ir aprendiendo también a confiar, de ir captando que parte del juego es también reconocer los límites de uno y que eso hace hacer mejor teatro, precisamente reconocer los límites y decir mira, para esto soy más o menos bueno, pero para esto soy malo hueón (R).

La compañía ha constituido su trabajo a partir de múltiples ejercicios de creación de propósitos teatrales en diez años, algunos alcanzados de modo completo, otros inconclusos y otros en maduración para su activación como proyecto; esta experiencia narra un proceso y una historia común para el elenco. Es una construcción de su trabajo conjunto que permea las distintas obras donde se convierten en espacios para compartir y crear experiencias comunes.

cada sábado que nos juntábamos, cada sábado hacíamos algo distinto, ‘mira, vamos a hacer esto, vamos a armar esto’ como el director ya tenía sus cosas ahí y como tres sesiones repetíamos las mismas cosas porque era lo que teníamos y después ‘¿sabes qué? No, así, así no puede ser, tenemos que hacerlo de esta forma’ y de ahí lo vamos cambiando, vamos haciendo un resumen, vamos a achicarlo, agrandar otra parte, y ahí tenemos el término, así, igual son cosas que pasan en la vida (S. Grupo de conversación Makandal)

Dentro de la construcción de la comunidad de la compañía Bandurrias se presenta un entrelazamiento de emocionalidades y cuerpos, expectativas particulares que consolidan las motivaciones por las cuales participar en procesos que a su vez consolidan las razones por las cuales identificarse con la actividad propia de la compañía (McMillan y Chavis;1986).

Yo llegué con un, más que con una expectativa artística, mi expectativa era de memoria, era de la memoria, construir memoria a través de lo que yo hago... más allá de la construcción artística de esta obra de teatro... fue una motivación y una expectativa de amor, porque de alguna forma yo también soy un símil... en el sentido de que mi padre también es un detenido desaparecido, en el año 74 (V).

Siguiendo con lo anterior, la compañía es un espacio de influencia, referencialidad, de conexión emocional (Montero; 2004) que nos proveen los elementos concernientes para ponernos en un escenario del sentido de lo comunitario como proceso construido, articulado de modo temporal y constituido por realidad particular del dinamismo propio de una comunidad que se traslada a diversos espacios para conocer y reconocer sus intereses de trabajo.

huele como nosotros y siente como nosotros y va a cantar como nosotros, va a estar en la peña, va a hacer la fiesta, no la conozco, no sé quién es, yo siento que es por olfato, una hueá de olfato, de intuición también, no tiene que ver con un mecanismo tan estructurado, no es liberal, no es neoliberal (Vr).

Como se ha señalado anteriormente, las posibilidades de éxito con las que cuenta la asociatividad y la coordinación de las distintas rutas por donde van tejiendo las escenas y acciones en los espacios creativos en la plataforma vinculante -mesa-, ponen de manifiesto los aspectos constitutivos del sentido de lo comunitario en la compañía: están en copresencia para participar de un objetivo social complejo que les faculta para determinarse mutuamente en el proceso donde dejan la individualidad para actuar colectivamente hacia el fin trazado.

La situación de la obra en tanto propósito aparece como aquel artificio comunicativo que viabiliza las posibilidades de sentido de aquello comunitario. La obra en su conjunto es un proyecto que articula y establece rutas de acción, demanda la entrega de todos aquellos recursos disponibles -materiales y subjetivos- del colectivo para que, en conjunto, existan ante la mirada de sus públicos.

...una obra no existe hasta que no es estrenada, hasta que no es mostrada al público (C).

En ese ajuste hacia lo común, observamos que el propósito inicial donde se ajustan las diferencias es tan dinámico como los procesos que se adelantan en espacios comunitarios convencionales de observación de las ciencias sociales, donde se tejen los intereses comunes desde las diferencias que constituyen la comunidad que se articula para la acción.

estamos cómo, una construcción al servicio de lo que va sucediendo y como también esto va cambiando, no sé... en este momento yo no me siento capaz de dirigir una obra, pero yo sé que si el día de mañana yo lo propongo es algo que se va a generar... este ejercicio político donde nosotros somos actantes en función de lo que se está creando, nosotros todos, nos pasa cuando pensamos en el elenco, no pensamos en dónde estudió ni qué hizo y si tiene o no formación en teatro, sino más bien en la disposición que tiene esa persona a la participación del proyecto (C).

Por otra parte, la percepción frente a lo comunitario es tan variada como el número de participantes, aun así, la obra descansa en la concatenación de expectativas particulares que encuentran sentido en el propósito común por el cual trabajar.

Como un trabajo desde cero, donde todos pusimos nuestra voluntad (V). Serendipia, búsqueda dinámica para el trabajo y el alcance de los objetivos óptimos. El sentido de lo comunitario se da de modo casual en el encuentro afortunado, sin estar buscado asociatividad con personas y temas, si van emergiendo los pretextos para hacer las obras. Esto por la dinámica de búsqueda (C. Conversación grupal de síntesis).

El sentido construido de lo comunitario emerge en la declaración de las expectativas, emociones, proyecciones e intenciones y en las acciones que emprenden hasta que alcanzan la obra.

ya estamos metidos, una vez que se genera el colectivo estamos en una obra y de hecho los grandes problemas que hubo en ese elenco... había una actriz que quería decir 'pero es que eso lo dije yo' bueno, puta, pero es que si lo dijiste tú, yo escribí la obra po', si es como pa' tirar carteles ¿cachai? Puta, si es pa decir yo escribí, puta, yo me senté en la hueá y lo escribí. Entonces si cada uno va a estar peleando su metro cuadrado estamos caga'os (R).

Por su parte el sentido de lo comunitario se expresa en los procesos de relación para la construcción de sentido de la obra, en el desborde de la individualidad hacia el trabajo colaborativo, en procesos permeados de subjetividades, emociones ancladas en los cuerpos que materializan la existencia de una comunidad hecha obra.

este proyecto y para este presente estamos juntos y somos de la misma compañía, después nos elegimos de nuevo. O no, puede ser que nos elegimos amistades... cuando todos los gatos grises o todos los gatos negros o todos los gatos blancos se empiezan a juntar en estas manadas (R).

Un acontecer estético teatral de sensibilidades tejidas en las relaciones que sustentan el sentido de lo comunitario desde una compañía en permanente movimiento. Es decir, en sus distintos montajes va desarrollando y proponiendo temáticas particulares que provocan la súbita emergencia del sentido de lo comunitario cuando emerge como aquella posibilidad de conjunción para todos y todas.

el trabajo artístico, es un trabajo que no está llevado a través de un director o un guión que mande, sino que es un trabajo colectivo en donde paralelamente hemos ido construyendo la escenografía, conversando entre todo el equipo (V).

Por otra parte, la territorialidad donde se mueve la compañía, la condición estética del teatro como ficción de la realidad no escapa de un sentido propio de lo comunitario en su emergencia. La escena teatral es una realidad en sí misma, una realidad vivida, actualizada y sentida por quienes la actúan.

en estos instantes Octubre 19 es el barco, entonces yo me sumo porque tengo que aprender o aprendo por osmosis o por lo que sea de lo que a la [hablante principal] le pasó, de lo que al [actor invitado] le pasó o lo que me puede contar, porque tampoco lo conozco tanto, pero lo que me puede tirar como información yo aprendo de eso, lo paso por mí, lo dibujo y lo presento y ya, ahí está, y también le debe pasar al [director musical], le debe pasar lo mismo con respecto a la canción o la música o lo que él va a musicalizar (Vr)

El teatro y la comunidad construyen sentidos de lo comunitario desde las posibilidades estructurales que conllevan los hechos o problemáticas propias de los contextos donde existen. La temática, el sentido por el cual hacer una obra determinada, los tiempos sociales y los hechos que escriben en la compañía nodos de hacer, van componiendo un lenguaje propio de la compañía que nos permite acercarnos a un sentido de lo comunitario, como a aquella actividad co-construida para fines comunes y particulares por los cuales emprender la entrega de todos los recursos necesarios su alcance.

Vivir lo comunitario está planteado en un recorrido constructivo de la confianza en el saber hacer. Es un proceso de entregar y recibir aspectos de trabajo que vienen desde fuera, no solo de las necesidades internas de quien dirige o da el primer paso. Lo comunitario es dar paso para que todas y todos podamos hacer lo que sabemos hacer. Sinsent: Implosión, Dios se reduce para que exista creación. En el proceso de lo comunitario está en entregarse a ese espacio para que todo salga mejor. (R. Grupo de conversación de síntesis).

10. La obra teatral y el hacer comunitario

Siguiendo la ruta orientadora del análisis propuesto, nos encontramos con la conjunción de la actividad del hacer comunitario y la obra teatral como eje de equilibrio entre las múltiples cualidades y elementos que componen el trabajo teatral de la compañía.

Temáticas como la violación de derechos humanos, interculturalidad, género y participación social de la mujer dentro del mundo musulmán, son entre otros, algunos aspectos que hacen parte del conjunto de elementos orientadores de una forma de trabajo de Bandurrias. Una configuración de teatro que en su estructura general se ocupa en proponer al público distintos padecimientos enraizados a nivel comunitario, grupales o individual que adquieren sentido en el fenómeno cenestésico al presenciar la obra.

Dentro de la dramaturgia orgánica de la obra se constituye la fuerza que mantiene juntos los componentes de un espectáculo, está constituida por las acciones de los actores, actrices, sonidos y efectos técnicos. Todos elementos considerados como señales dinamizadoras y cenestésicas que le provocan a los espectadores las posibilidades de verse como parte de las escenas, identificarse con los personajes y sus historias. La cenestesia es un conjunto de sensaciones internas proyectadas por los actores que le permite al público reaccionar -reír-, emocionarse con los contenidos que encuentran en la obra (Barba, 2010; Montiel, 2018).

en cuanto al espectador, cuál es la pretensión, porque uno hace una, tiene un objetivo, digamos, narrativo, tiene un objetivo de mensaje, de poder transmitir lo que nosotros queremos... este tipo de teatro de memoria, yo le llamo así por ahora, la idea es aportar un granito de arena a la memoria de los espectadores, una pieza de rompecabezas, no era una foto en blanco y negro que llevaba solo en el pecho la gente, hay una familia común y silvestre detrás y con sueños y con errores y con diferencias, conflictos y con amor profundo, como cualquier familia de cualquier parte, cualquier familia trabajadora me refiero (V).

Por otra parte, dentro de las obras y su hacer teatral aparece lo político, lo ético y lo estético como configuración de lo comunitario²¹. En las decisiones que van tomando se reconocen los argumentos respecto a la elegibilidad de los temas, territorios y elencos que sean consecuentes con lo que se desea hacer. Todo ello dentro de un circuito de decisiones que van emergiendo en la contingencia creativa del encuentro cara a cara, en la relación con el texto y en los intereses que se definen perseguir con la obra.

Estas decisiones van materializando el situarse de modo político y ético en su hacer. Entregan las peculiaridades sentidas, accionarias, estéticas y formales/objetivas por las cuales el conjunto de obras y rutas de trabajo expresan la distancia con un teatro clásico.

No hacemos un teatro convencional... al inicio se hizo algo que entienden algunos pocos... Ahora es como hacerlo más complejo, como la mirada del Búho de Minerva en la filosofía, podemos ver más allá, comprender más cosas... (R. Entrevista de síntesis)

Así como lo dejamos señalado en la ruta de sistematización para el análisis, la compañía hace incorporación de las problemáticas socio-contextuales y culturales para hacer reflexión dentro de su trabajo. Un trabajo que responde en particular al abordaje de temáticas de interés local o comunitaria que condicen con una parte de la sociedad que ocupa un lugar oprimido o afecto de las violencias de Estado.

aquí lo importante no es que yo sea un actor y voy a hacer una obra de teatro... aquí lo importante es la memoria... poder torcerle la mano a los que han venido escribiendo la historia como ellos han querido, obviando a los que hemos sido los derrotados. (V).

²¹ Tomamos lo expuesto por Lola Proaño Gómez (2013. Pág. 237) en Estética comunitaria Miradas desde la filosofía y la política: este teatro define una estética con notas distintivas muy fuertes. Es un objeto estético en el que se privilegia la percepción sensorial, con una funcionalidad predominantemente gnoseológica y con un fuerte contenido ético-político. Su estética es tan rica que no puede ser abarcada desde una única teoría. Es una conjunción de notas que forman un todo coherente cuyo sentido viene dado por su funcionalidad social y política y su específica comprensión de la historia, el problema de la identidad, la completitud humana de sus integrantes y la supervivencia comunitaria.

Esta postura dista de las propiedades más conservadoras del teatro clásico que se teje y construye dentro de una sala concertada aislada de otras comunidades. Por otra parte, este teatro ofrece sus obras a quienes tienen acceso a la cultura artística; en oposición Bandurrias hace y desarrolla su apuesta teatral en las esferas sociales de base o clases más vulnerables.

es un amor consciente, ‘quiero estar aquí, yo debo estar aquí, necesito estar aquí’ es un amor teórico, que viene desde la historia, de la sangre, de mirarse a sí mismo, para atrás, de la empatía con el otro, con el desconocido, bueno, es un amor decidido (V)

El hacer remite en primera medida a una relación de temas que en sus particularidades pueden contestar a necesidades propias del elenco o compañía asemejándose mucho a los preceptos accionarios o reaccionarios de las comunidades organizadas para hacer demandas, acciones o transformaciones en sus propios territorios.

...no sé, estoy... de una carpa de un hospital hoy día toda mojada, no sé, cómo llevo esas texturas, esas sensaciones, a este teatro clásico que está aquí y que no tiene que ver con esta otra realidad, como que me siento super responsable de poder mostrarle a los diferentes públicos las diferentes texturas, colores, aromas, sensaciones que a lo mejor no están tan acostumbrados a percibir las como un cotidiano (Vr).

La cofradía de las experiencias, temáticas, argumentos dramaturgicos, la iluminación, el lugar de la función, la emoción evocadora del tema central, el sonido de un silencio en el marco de un sinsentido o ausencia de ideas en el proceso creativo, un grito o una risa ponen en alerta a los imaginarios para congregarse y reconocerse como un actor genérico de carácter colectivo.

no sé si es orgullo o felicidad, no sé qué lo que es, contar un poquito más de mi historia, de donde vengo, cómo eran las cosas antes, es como algo wow (sic), que viene del corazón y que me hace sentir muy feliz, no vemos nada de dinero, nada de eso, tal como eso, ellos también se han entregado en cuerpo y alma y uno los va siguiendo y van transmitiendo esa buena energía que tienen y uno lo va siguiendo, es algo realmente que agradezco mucho que los chicos me hayan invitado y todo eso, eso me hace bien (S. Grupo de conversación Makandal).

Tercero, significa soltar lo que se es propio, hacer de modo democrático lo que nos es común para amplificar la individualidad hacia una trama de encuentros que definen la actuación o actividad dentro del proceso. La obra en tanto es un constructo imaginativo que evoluciona desde el hacer comunitario hasta que se realiza frente al otro, el público. Es en esa presencialidad con el público que ella existe, el proceso se materializa, se escribe en la memoria y la piel de los participantes y en la historicidad de la compañía; antes de ello, es un ensayo para marcar o registrar, después de la presentación significa una actualización para partir de nuevo con más experiencias, pero como un hecho ocurrido.

yo siento que ahí uno aprende, no es que nos pongamos en clases de política o clases de teoría del neoliberalismo o clases de lo que es, de qué es un estallido social, lo hemos vivido y con lo que hacemos le damos la vuelta y yo creo que, en mi caso, en lo que me pasa a mí desde el dibujo, desde la fotografía, como que es mucho más claro y evidente, está ahí la hueá, el dibujo está ahí, lo que pasé por la juguera está ahí (Vr).

La experiencia en el hacer comunitario entrega las posibilidades de participación de procesos de aprendizaje que se anclan en la creación, se expresan en las frustraciones del arte y de la vida, en inevitable trabajo que orienta todo hasta terminar siendo una obra acabada. Por tanto, aprender, soltar, construir, volver hacer, reír, discutir, reconstruir, reflexionar, pensar, dejar, hacer y ensayar son actividades propias del hacer de la compañía en sus procesos teatrales.

Aunque las acciones anteriormente no distan de muchas otras experiencias de grupos u organizaciones comunitarias o teatrales, si nos permiten en lo particular concretar aspectos peculiares del hacer teatral de Bandurrias:

Primero la proposición de una actividad dinámica y en permanente cambio de los productos teatrales. Es una construcción inacabada de procesos creativos para fines artísticos que abordan distintos temas sociales que aquejan a múltiples colectivos, grupos y personas.

Segundo, la apertura a la participación de las voces y actorías que padecen las opresiones o temáticas de trabajo. Es un teatro comprensivo que sustrae e incorpora la realidad como posibilidad escénica, pero manteniendo las posibilidades estéticas²² que son propias de un teatro contemporáneo.

En tercer lugar y en directa dirección con el sentido de lo comunitario se identifican como propios de dicha actividad el compromiso afectivo, la convicción de trabajo solidario, la coordinación y asociatividad de los recursos disponibles para su quehacer. Cada una de ellas conlleva a la configuración de una compañía comprometida, dinámica y crítica en el medio social donde se encuentra.

todos nos dedicamos a disponernos, a la disposición, a la voluntad, ya, vamos a hacer una obra de teatro entre todos, es como esto, es como, no sé, un taller de teatro donde uno, un taller de teatro con niños, donde están todos tímidos, pero les interesa el taller de teatro... hay aspectos de la vida en el teatro (V).

²² La condición estética, se refiere a todos aquellos aspectos incluidos en un sistema de estructura que involucra desde el guión, lo técnico, la escenografía y todo aquello que compone una obra exhibida que incide, provoca o activa las sensibilidades desde la belleza del arte Brecht, B. (1983).

11. Conclusiones

En el desarrollo de la presente tesis se hizo reflexión respecto al sentido de lo comunitario a partir de la sistematización de la experiencia (SE) de la compañía de teatro Bandurrias. Por ello las presentes conclusiones, representan un conjunto de reflexiones devenidas de la experiencia vivida y del proceso de interrogación investigativo sobre los aspectos conceptuales de la psicología comunitaria mencionados inicialmente.

La experiencia de trabajo de la compañía se estructura a partir de en distintos procesos de interacción para la concatenación de las distintas trayectorias, biografías y expectativas de los y las participantes traen consigo a los proyectos artísticos.

Todos y todas quienes hacen parte del trabajo en Bandurrias, concurren al trabajo teatral con todos aquellos aspectos estructurales propios de los contextos sociales donde han vivido. Esta condición social de la experiencia permea sus talentos, incertidumbres, emocionalidades, capitales culturales y sociales que convergen en la construcción de un sentido de lo comunitario propio de su trabajo y que es vivenciado en la emergencia de los procesos propios de una comunidad artística que se organiza en su compleja diversidad para el alcance de un propósito conjunto.

Es de la activación de un proceso que se puede concluir que el sentido de lo comunitario emerge dentro de la construcción de un proyecto que los convoca, impulsa, integra y guía hasta el alcance de los propósitos que se plantean de modo comunitario. Es en su acción/actividad que emerge -el sentido de lo comunitario- dentro de la especificidad de acuerdos que devienen de una comunidad constituida de diferencias adscritas a la compañía.

Respecto a los sentidos por los cuales operan como compañía teatral, existe una clara postura crítica respecto al hacer artístico dentro de una sociedad y campo del teatro que se adscribe y se preña por desigualdades, competitividades de un mercado neoliberal y por las hegemonías clásicas, que en su estructuración orientan a las compañía que desarrollan un teatro clásico, el abordaje de obras y temáticas para el dialoguen con los mercados y públicos propios de segmentos sociales muy distantes a los que Bandurria ofrece su trabajo.

El sentido de aquello comunitario por lo cual movilizarse, radica en la experiencia vivida y compartida en la misma actividad teatral que comparten. Ello se expresa en posibilidades de

observación contextual y en la actividad reflexiva que emprenden dentro de las creaciones artísticas, sin quitar del foco a las oportunidades de hacer crítica o autocrítica al quehacer teatral.

Por otra parte, al observar cómo se van dinamizando las temáticas que trabaja la compañía, en este proceso se hace visible lo comunitario en la capacidad de hacer de todo un objetivo inicial que se va internalizando. Es en otros términos poder hacer piel, emoción y carne el conjunto de elementos necesarios que disponen para que la obra tenga en su realización la posibilidad de movilizarlos. Aun cuando la obra quede inconclusa.

Esta actividad posibilitadora del sentido de lo comunitario podría estar sentida y pensada desde los distintos requerimientos éticos, políticos y morales en los cuales las partes constitutivas de la compañía -equipo fijo y grupo de invitados flotantes- hacen material el entendido común de sus diferencias de significado dentro de una obra.

Cuando nos aproximamos a los significados respecto a la territorialidad donde se aloja una determinada comunidad organizada. En el caso de la experiencia de la compañía, para ser comunidad, no requiere de un territorio material geo-espacialmente ubicado para su existencia como comunidad articulada para la acción.

La compañía nos permitió dar cuenta de dos dimensiones propias sobre el significado que se le asigna a la idea de territorio. La primera referida al lugar material donde se pueden ubicar una comunidad, por tanto, georreferenciar. Pero esta territorialidad en la compañía es de carácter dinámica, no fijada en una dirección determinada, cuestión que no imposibilita la configuración y emergencia de una comunidad articulada que se orienta a un determinado fin. En segundo lugar, aparece una territorialidad de orden subjetivo/inmaterial, la cual descansa en las posibilidades de identificación/pertenencia que la compañía ofrece como lugar de realización de teatro a quienes participan en ella.

Es a partir de esos significados sobre el territorio, por donde transita su actividad teatral. Allí materializa su oferta artística, estética y definición política en una continua itinerancia territorial/material donde se aloja para producir elementos para la actividad creativa y recoger temas -sociales- necesarios para las obras.

Los contenidos temáticos que estructuran las producciones realizadas se expresan como actos, movimientos, textos hechos obra que dialogan con los contextos propios donde toman los insumos para su trabajo. Dentro de la itinerancia en la cual se constituye su trabajo van

incorporando al cajón de herramientas, los procesos del espacio subjetivo para afianzarse en la compañía. Son, por tanto, un conjunto de elementos que facilitan la articulación colectiva y provocan la actividad imaginativa, emocional y creativa para la realización artística.

Este territorio bidimensional, es un lugar común para la creación de las obras. Es una entrada para observar que, aun tratándose de un componente pequeño dentro del campo social, se estructura de un modo que co-crea posibilidades materiales y subjetivas de resistencia en temas contingentes como los que ha desarrollado.

Esta posibilidad observada, nos esclarece el plano de las disposiciones incorporadas para navegar dentro de un teatro al cual hace crítica y que desborda en sus propias propuestas. Pudiendo desde estas disposiciones hacer comunicables a sus públicos aquellos temas de interés que no le son ajenos.

La compañía hace búsqueda en lo social, de los elementos necesarios para concretar un lugar donde producir arte, un espacio tanto mental como material donde reunirse para la creación y para el ajuste de todo lo que hará parte de esa comunidad organizada. La obra de teatro en su materialidad de proceso construido expresa el tejido material y subjetivo que se circunscribe hacia la organización colectiva.

Es una comunidad que en su función artística se colectiviza para el alcance, no solo de la obra, sino también para vivir una ruta que va cambiando sus vidas, ópticas frente al tema central y los modos de trabajo que una determinada obra trae o requiere para ser construida.

Si tomamos la idea convencional de territorio, para hacer observación de lo comunitario, debemos considerar que, si bien ello constituye un aspecto a constatar en la práctica investigativa, pensar la comunidad solo como aquella fijada a un territorio, nos distancia de la especificidad construida por colectividades que operan sin que esa territorial sea una condicionante para existir como comunidad.

Por otra parte, el lugar específico de una geografía territorial se define y se materializa en el proyecto comunal, en esta tesis, corresponde a la obra. La compañía lo va materializando en la ruta, en las resistencias que realizan mientras construyen obras para ser mostradas en distintos territorios, en la presentación a diversos espacios y públicos donde no llega el teatro convencional o hegemónico. Es una compañía comunitaria que acude a tematizar aspectos de interés para

minorías excluidas pero que pertenecen a grandes temas sociales de las sociedades contemporáneas.

Al reflexionar respecto al proceso de construcción del proyecto –obra-, resalta cómo aspecto constitutivo de su metodología, la incorporación de hablantes y personas que no son propiamente actores o artistas de las artes escénicas. Esta propiedad carga de sentido la obras y las temáticas mientras se configura una diversa comunidad que trabaja a partir de las diferencias que cada uno y una trae al encuentro de trabajo. Con ello se constituye una amalgama comunitaria dirigida a una promesa, un futuro inédito, un lugar imaginado o empresa al constituir una mesa de trabajo.

La coexistencia comprometida, sentida y pensada dentro de la mesa de trabajo va configurando los aspectos requeridos para ser parte de la compañía: un sentido crítico, autonomía creativa, capacidades actorales entrenadas o no, disposiciones creativas, tiempo, entrega, pasión, entre otros aspectos que se van decantando en el lugar político por el cual hacer teatro desde la mirada de la compañía. Una mirada que se esculpe en su propuesta de teatro mixturado por la diversidad y la compleja dinámica de trabajo que se afina en los saberes, experiencias y alquimias que se articulan en el encuentro.

Por otra parte, existe dentro de la experiencia una motivada decisión al trabajo comprometido respecto a las afinidades humanas. Esta cualidad propia de las organizaciones comunitarias aparece como un ingrediente fundamental para la ruta. Sin la presencia de una afinidad humana profesional, el proceso se vería obstaculizado por embates propios de la comunidad, pero con la particularidad que pueden ser observables y resueltos desde la elegibilidad asociativa que coordina todos los talentos, habilidades y sentidos por el cual son en definitiva una comunidad Bandurrias.

Esa forma que va afinando la posibilidad de elegibilidad se encuentra asentada en la emergencia de la plataforma de vinculación. Si bien la mesa es la metáfora de encuentro de las partes que conforman la compañía, es en la aparición de dicha plataforma, donde se equilibran las cargas, se distribuyen los roles y trabajos. Así como posibilitar la entrega de las totalidades individuales al propósito común que les congrega. Es por tanto la expresión del proceso vivido que requiere de valores y compromisos.

La entrega de las totalidades individuales por medio de la plataforma de vinculación se acentúa en la concreción, incorporación y adaptación del texto dramático que concatena cada una de las trayectorias artísticas, personales o profesionales en un solo argumento/objeto materializador de aquella comunidad.

Es, por tanto, el texto dramático, aquel que reescribe de modo objetivo la reconfiguración que se genera en el encuentro inicial en la mesa, el proceso de vinculación que se articula en una plataforma de relaciones diversas para la producción de una obra y en definitiva hace una radiografía de la sociopraxis/praxica de las vivencias conjuntas hacia el objetivo principal de la obra. Es un proceso de trabajo de la compañía, un mapa que da cuenta de la articulación de saberes y trayectorias que se configura en la copresencialidad, el trabajo conjunto, la elegibilidad y la construcción de una dramaturgia propia de un proceso acaecido de diversidad e intereses conjugados hacia algo conjunto.

Al ponernos frente a los fundamentos en que se sustenta un sentido de lo comunitario, la experiencia que han vivido en los montajes de las obras y lo interrogado investigativamente nos presentan, que la oferta de teatro realizada por la compañía representa aquel lugar de configuración de lo común para quienes, en su particularidad diversa, convergen en el territorio escénico de Bandurrias.

Esta participación dentro del hacer de la compañía requiere por tanto algunos asuntos de compromiso y límites propios de aquello comunitario; los límites en las relaciones interpersonales y profesionales que suscriben para materializar los modos de actuación dentro del proceso de creación; la declaración de las necesidades particulares que se buscan suplir, las cuales pueden ser posicionamientos políticos, demandas o inquietudes que cada uno trae consigo y deben ser expuestas para ser coordinadas hacia los fines comunes; la capacidad de asociatividad colectiva de los intereses, experiencias, tematizaciones o argumentos que movilizan sus propias motivaciones dentro de la comunidad Bandurrias; y la asimilación de la posibilidad de aprendizaje compartido en la experiencia que se vive en los distintos momentos por donde van tejiendo las rutas que componen sus obras.

La obra de teatro, en tanto, es un proceso aunador de distintos momentos de trabajo realizado, es a su vez el motivo primigenio por el cual coexistir para la presencialidad dentro de la comunidad que se organiza para hacer alcance de esa obra teatral que los contiene.

Dentro de la composición final o inacabada de una obra se materializa lo imaginado, sentido emocionalmente, pensado y actuado por quienes hacen parte de dicho trabajo constituido en arte, sin escapar a una praxis que construyen realidad no sólo teatral, también realidad situada, constatada en la experiencia de quienes hacen parte de la compañía. Una realidad generadora de aprendizajes, estructuras de relación y actuación que va haciendo ajustes, cambios en quienes la presencian de modo participativo.

De este modo, dentro de la compañía se dinamizan distintas prácticas comunitarias que nos proponen hacer observación desde la actividad artística como unidad de posibles análisis relativos a los componentes estructurales de una comunidad histórica, articulada, diversa y sujeta a las vicisitudes del entorno dónde se constituyen. La cualidad itinerante que manifiesta una territorialidad dinámica que hace polo a tierra en cuando aparecen las inquietudes temáticas, la creación artística y la materialidad explícita de las obras, hace posible la comprensión de las distintas alternativas que en los tiempos actuales existen para la aprehensión de una comunidad que se puede observar sin estar presta a un determinado territorio.

Por otra parte, el poder definir el carácter emergente de lo comunitario dentro del proceso que se asume al trabajar dentro de una obra, permite postular que tanto comunidad articulada y organizada como el sentido de lo comunitario aparece como una emergencia que subyace en tanto sea puesto en el escenario un objetivo a realizar. Una realización hecha por quienes tienen motivaciones, experiencias, objetivos, emociones y talentos que coactúan dentro de la compañía, para hacer de ella, aquel espacio comunitario que alberga los y las actrices profesionales, invitadas e invitados de otras disciplinas, a los actores y actrices naturales que no cuentan con una formación artística específica, pero aportan un importante ingrediente a esa comunidad Bandurrias.

Finalmente, el proceso de sistematización de experiencias (SE), puso de manifiesto que su abordaje puede incidir y superar las posibilidades metodológicas para ordenar información o producir información para el análisis.

La SE nos pone frente a un trabajo aplicado-implicado y reflexivo rico en múltiples posibilidades creativas en la investigación para la producción de información. Para ello, requiere ser entendida como un proceso metodológico participativo de investigación social. Por otra parte, al estar desarrollada dentro de un trabajo aplicado y dinámico propio de las organizaciones sociales,

requiere de una artesanía/confección conjunta con quienes en definitiva son los y las autoras del conocimiento producido.

El acompañamiento permanente de un equipo interesado en conocer su experiencia, en retomar, describir y deconstruir su propia historia constituye una importantísima oportunidad para el trabajo de quien actúa como facilitador/a o investigador/a. Trayendo consigo, alejarse de la actividad solitaria y deliberada de quien investiga sobre sus investigados u objetos de estudio. En síntesis y de modo aplicado la SE nos propone una relación dialógica/dialéctica que compromete a todos quienes participan en un proceso de relación entre sujetos, permitiendo que cada uno en sus posibilidades e intereses pueda aprender, observar, investigar, ordenar, recolectar o constatar su propia historicidad.

La actividad aplicada de la (SE) permitió a la compañía reconocer y construir nuevas interrogantes que se materializan de modo específico en la objetivación de su hacer teatral. A su vez, hacer reflexión de las formas de trabajo en las cuales han hecho producción de las distintas obras y pensar en un manual propio de trabajo que sea de utilidad para otras compañías o grupos humanos.

La compañía fue reconociendo las bondades de la (SE) para producir conocimiento, ordenamiento de su historicidad y la objetivación de actividades realizadas que adquieren relevancia al ser pensadas como parte de su metodología de trabajo. Los foros, el ajuste a un trabajo flexible para la creación de las dramaturgias, la construcción de una línea de tiempo que materializa de modo reflexivo su trayectoria, la creación de agendas para realizar un proceso de sistematización.

Siguiendo con lo anterior, el proceso de sistematización y trabajo investigativo realizado, se configuró como un camino de conversación, reflexión y análisis de los aspectos constitutivos de la compañía, los emergentes sociopolíticos del estallido social, los intereses particulares de los y las participantes, así como de quien hace la investigación respecto a los significados que puede tener una experiencia vivida en tiempos de Pandemia para ser abordados por la compañía u otros colectivos o grupos locales y comunitarios en tiempos venideros.

Esta última reflexión se deja abierta para nuevas experiencias de sistematización implicadas para la adopción de estrategias para hacer frente a los conflictos, problemáticas o intereses que los

grupos, colectivos u organizaciones sociales trazan como objetivos de interés para una sistematización que conlleve la objetivación, análisis y reconstrucción de sus propias experiencias.

De modo particular la investigación y la SE permitieron incorporar herramientas de trabajo aplicado para ir tejiendo un conjunto de posibilidades metodológicas, conceptuales y de observación que nutren de compromiso, reflexividad un hacer de la Psicología comunitaria implicada.

Los distintos momentos por dónde transitamos como colectivo de sistematización permitió reconocer las posibilidades técnicas para conocer la experiencia de la compañía, pero tal ejercicio involucró las historias de cada una y uno en particular, confronto los conceptos teóricos con la práctica y el rol del investigador con la participación y reflexiva sin que ello hiciera desenfocar el propósito general de la tesis.

12. Bibliografía.

Arrojo, V. (2014). El director teatral ¿es o se hace?; procedimientos para la puesta en escena. Colección estudios teatrales. Inteatro, editorial del instituto nacional de teatro. Buenos Aires.

Arfuch, L. (2007). El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Fondo de cultura económica. Buenos Aires.

Atria, R. Siles, M. Arriagada, I. Otros. (2003). Capital social y reducción de la pobreza en América Latina y el Caribe: en busca de un nuevo paradigma. Comisión Económica para América Latina y el Caribe. Libro 71.CEPAL. Universidad del Estado de Michigan. Santiago de Chile, enero de 2003.

Barba, E. (1998). Teatro, soledad, oficio, rebeldía. Traducción de Lluís Masgrau y Rina Skeel. Editorial Ecenología ac. Mexico.

Barba, E. (2010). Quemar la casa. Orígenes de un director. Catálogos S.RL. Buenos Aires.

Branechea, M., Morgan, M. (2007). El conocimiento desde la práctica y una propuesta de método de sistematización de experiencias. Tesis de maestría en sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible: [lima.http://www.cepalforja.org/sistem/documentos/Conocimiento_desde_practica.pdf](http://www.cepalforja.org/sistem/documentos/Conocimiento_desde_practica.pdf)

Becerra, G. (2015). Enrique Pichon-Rivière: los orígenes de la psicología social argentina. Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales, 5 (1). Recuperado a partir de: <http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/relmecsv05n01a04>

Becker, H. (2008). Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, H. (2009). Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales. Siglo XXI editores.

Brecht, B. (1983). El pequeño órgano para el teatro escrito en 1948. Buenos Aires: Losange. Traducción de Christa y José María Carandell. Sevilla: Don Quijote.

Boal, A. (2002). Juego para actores y no actores. Alba editorial. Barcelona.

Bourdieu, P. (1995). Respuestas. Por una antropología reflexiva. Grijalbo. México.

Bourdieu, P. Wacquant, L (2005). Una invitación a una sociología reflexiva. Siglo XXI. Argentina.

Bourdieu, P. (2007).a. Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Anagrama. Barcelona.

Bourdieu, P. (2007).b. El sentido práctico. Siglo XXI. Buenos Aires.

Canales, M. (2006). Metodología de Investigación Social. Introducción a los Oficios. Editorial LOM, Santiago.

CELCIT. (2008). Revista de teatrología técnica y reflexiones sobre la práctica teatral Iberoamericana. Todo teatro es una creación colectiva. Pág. 102-109. N° 33. Editorial CELCIT. Argentina.

CIMAS. (2010). Manual de Metodologías Participativas. Editorial CIMAS. Madrid.

Cornejo, M. (2006). El Enfoque Biográfico: Trayectorias, Desarrollos Teóricos y Perspectivas. *Psyche* (Santiago), 15(1), 95-106. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22282006000100008>

De La Torre, M. (2015). Espacio público y colectivo social. *Nova Scientia*, vol. 7, núm. 14, 2015, pp. 495-510. Universidad De La Salle Bajío. León, Guanajuato, México

Facuse, M. (2013). Le monde de la compagnie Jolie Môme : pour une sociologie du théâtre militant. L'Harmattan. Paris.

Facuse, M., Venegas, P. (2017). Sociología del Arte: perspectivas contemporáneas. RIL editores, Santiago

Fernández, P. (2006). El Concepto de Psicología Colectiva. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Psicología. Ciudad universitaria. 04510. Ciudad de México, D.F.

Foucault, M. (1992). El orden del discurso. Tusquets Editores. Buenos Aires.

Guasch Ó. (2008) *Observación Participante*. Cuadernos Metodológicos N°20. CIS. Madrid España.

Foladori, H. (2007). ¿Existe una psicología comunitaria? En: Trayectoria de la Psicología Comunitaria en Chile Prácticas y conceptos. Jaime. A. y Héctor. Segunda parte: Trayectoria conceptual de la Psicología Comunitaria en Chile de los años 90 a los 2000. B. Editores. Editorial Universidad de Valparaíso.

Freire, P. (2005). Pedagogía del oprimido. 51Edición. Editorial Siglo XXI. México.

Galeano, E. (2010). El libro de los abrazos. Editorial Siglo XXI. Argentina S.A.

Gárate, C. (2011). “Participación Comunitaria en el Secano de Combarbalá, Liderazgos Campesinos y Capital Social en Manquehua y Jiménez y Tapia”. Tesis. Al Grado de Magíster Psicología mención Comunitaria Universidad de Chile.

Goffman, E. (1979). Las relaciones en público. Editorial Alianza. Madrid.

Gutiérrez, D (2011). El reverso del sujeto sociológico. Artículo. Iconos, FLACSO, Ecuador. <http://www.flacsoandes.edu.ec/agora/el-reverso-del-sujeto-sociologico> (consulta 21/06/2017)

Granovetter, M. (1973). "The strength of weak ties", en American Journal of Sociology; vol 78, n° 6. (pp. 1360 - 1380) En línea. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/pecar/Articulos/GRANOVETTER2.pdf> (consulta 02/07/2017)

Griffero, R. (2011). La dramaturgia del espacio. Ediciones Frontera Sur. Santiago, Chile.

Grotowski, J. (1970). Hacia un teatro pobre. Siglo XXI. México.

Ibañez, T. (2004). Introducción a la Psicología Social. Editorial UOC. Barcelona.

Jara, O. (2015). La sistematización de experiencias, practica y teoría para otros mundos posibles. Editorial Quimantú. Santiago.

Le Breton, D. (2009). Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones. Buenos Aires: Nueva Visión

Letelier, G. (2015). El dispositivo gubernamental, su totalización moderna y el afuera de los paganos. Revista Resonancias. http://www.filosofia.uchile.cl/documentos/el-dispositivo-gubernamental-su-totalizacion-moderna-y-el-afuera-de-los-paganos-gonzalo-diaz-letelier_116130_1_4103.pdf+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=cl (consulta 02/07/2017)

Martín-Baró, I. (1989). Sistema, grupo y poder. Psicología social desde Centroamérica II. UCA Editores. San Salvador. El Salvador, C.A.

Martinez, V. (2006). El enfoque Comunitario. El desafío de incorporar a la comunidad en las intervenciones sociales. Ed Magíster Psicología Comunitaria Universidad de Chile.

Marx, K. (2010). El capital. Crítica de la economía política. Tomo primero. Libro 1; Proceso de producción del capital. Capítulo XI. Pág. 325-338. 1a. ed. LOM Ediciones. Santiago de Chile.

Maya, M. (2004). Sentido de comunidad y potenciación comunitaria. Apuntes de Psicología. Colegio Oficial de Psicología. Vol. 22, número 2. Andalucía Occidental (<http://www.apuntesdepsicologia.es/index.php/revista/article/view/50/52>).

McMillan, B., & Chavis, D. M. (1986). Sense of community: a definition and theory. Journal of Community Psychology. (<http://communitypsychology.info/McMillan-ChavisModel.pdf>)

Montero, M. (2004) "Comunidad y sentido de comunidad" en *Introducción a la Psicología Comunitaria*. Ed Paidós. Buenos Aires.

Montero, M. (2006). "Hacer para Transformar. El Método en la Psicología Comunitaria". Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina.

Montero, M. (2010). Crítica, autocrítica y construcción de teoría en la psicología social latinoamericana. Revista Colombiana de Psicología, vol. 19, núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp.

177-191. Universidad Nacional de Colombia Bogotá, Colombia
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80415435003>. Consulta 20/06/2017.

Montero, M. (2010). Fortalecimiento de la Ciudadanía y Transformación Social: Área de Encuentro entre la Psicología Política y la Psicología Comunitaria. Artículo en línea: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/psykhe/v19n2/art06.pdf>

Montiel, B. (2018). El director teatral y la orientación de lo colectivo. Un acercamiento sociológico a la observación y trabajo del director teatral en el proceso constructivo de los elementos teatrales que contribuyen a la emergencia de lo colectivo. Tesis de Pregrado. Universidad de Chile. Santiago.

Navarro, P. y Díaz, C. (1994). “Análisis de Contenido”. En: Delgado, J.M. y Gutiérrez, J. (editores). Métodos y técnicas de Investigación en Ciencias Sociales. Madrid: Editorial Síntesis.

Pereira. S. (1997). Tendencias y Direcciones Del Teatro Chileno Actual. En línea, Santiago de Chile. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58111997001000007 .
Consulta, 3-08-2016.

Pichon-Riviere. E. (1985). El proceso grupal: del psicoanálisis a la psicología social (I). Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.

Pérez, G. 1994. Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. Tomo II. Técnicas de análisis de datos. La Muralla S. A. Madrid.

Reyes, M.J., Jeanneret, F., Cruz, M.A., Castillo, C., Jeanneret, J., Orellana, V. Centro de Interpretación FiSura, Sandoval, J. (2018). “Memorias de la investigación e Investigación en memorias: Reflexiones desde el oficio de investigar en un territorio en “emergencia””. (pp. 69-97). En Sandoval, J. y Donoso, A. (Eds.). Investigación Interdisciplinaria en Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos. Santiago de Chile: Ediciones Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos, Universidad de Valparaíso.

Rivas, M. (2018). La sistematización de experiencias otra forma de investigación. Vol. 9 Núm. 1 (2018): Revista Científica Virtual Hexágono Pedagógico. En línea: <http://revistas.curn.edu.co/index.php/hexagonopedagogico/article/view/1266>

Rodríguez, G., Jarder, G., & García, E. (1999). Metodología de la Investigación Cualitativa. Málaga: Ediciones Aljibe.

Rogoff. B. (1993). Aprendices del pensamiento. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Mariano Cubí 92. Barcelona-Buenos Aires-México.

Rojas. R. (2013). El liderazgo comunitario y su importancia en la intervención comunitaria. En línea: (http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2013000200005)

Reyes. M. Perinat. A. (2011). La construcción biográfica del liderazgo comunitario en sectores populares: un estudio piloto orientado a la exploración del capital social en Santiago de Chile. Artículo en línea.

<https://www.researchgate.net/publication/271701510> La construcción biográfica del liderazgo comunitario en sectores populares un estudio piloto orientado a la exploración del capital social en Santiago de Chile

Ruiz, C. (2015). De nuevo la Sociedad. Santiago. Lom Ediciones.

Stanislavski, C. (1988). Un actor se prepara. Editorial Diana. Buenos Aires.

Tarrow, S. (2004). El Poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y política. Alianza editorial, Madrid.

Taylor, S.J., Y Bogdan, R. (1987). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Barcelona: Paidós Básica.

Touraine, A. (1997). ¿Podremos vivir juntos?: iguales y diferentes. Fondo de Cultura Económica, Argentina.

Vallés, M. (1998). Técnicas cualitativas de investigación social. Madrid. Editorial Síntesis, Sociología.

Verger, A. (2002). Sistematización de experiencias en América latina. Una propuesta para el análisis y la recreación de a acción colectiva desde los movimientos sociales. http://www.cepalforja.org/sistem/documentos/sistemat_verger.pdf.

Villasante, T. (2010). La socio-praxis: un acoplamiento de metodologías implicativas. Artículo en línea.

<http://virtual.funlam.edu.co/repositorio/sites/default/files/repositorioarchivos/2010/03/Socio-praxisTomasR%20Villasante.354.pdf>

Consultas web:

- <http://movimientoporladignidadchile.blogspot.cl/2013/05/> (consulta 17/06/2017)
- <http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=6222> (consulta 17/06/2017)
- <http://www.juntadevecinosbarrioyungay.cl/> (consulta 17/07/2017)
- http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2013000200005 (consulta 18/06/2017).
- http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/cs-garate2_c/pdfAmont/cs-garate2_c.pdf (consulta 18/06/2017).
- <http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/2870> (consulta 17/06/2017).
- <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/2870/63-89.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consulta 17/06/2017)
- RAE. ES: <http://dle.rae.es/?id=JAQijnd>
- <http://virtual.funlam.edu.co/repositorio/sites/default/files/repositorioarchivos/2010/03/Socio-praxisTomasR%20Villasante.354.pdf> (consulta 18/06/2017)
- <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80415435003> (consulta 20/06/2017)

- <http://www.cidpa.cl/wp-content/uploads/2013/05/5.1-Blanco.pdf> (consulta 21/06/2017 movimientos sociales)
- FLACSO. <http://www.flacsoandes.edu.ec/biblio/catalog/resGet.php?resId=6222> En línea consulta 19/06/2017).

13. Anexos.

1. Consentimiento Informado

Carta de consentimiento informado para trabajo en las distintas técnicas de producción de información que constituyen la investigación con los y las participantes de compañías Bandurrias.

Yo _____; he recibido la invitación para participar en el trabajo de sistematización de experiencias desarrollada Bran Berna Montiel Diaz, actualmente estudiante del Magister en Psicología con mención en Psicología comunitaria de la Universidad de Chile. El estudio al que fui invitado, consiste en participar en diversos encuentros de trabajo para la realización de entrevistas y grupos de conversación, para construir y responder una serie de preguntas relacionadas con el trabajo de la compañía y los procesos que se relacionan a la producción de obras artísticas. Haciendo énfasis en las modos de articulación de saberes, cooperación grupal y el sentido comunitario de la compañía.

Mi participación en este estudio es voluntaria y puedo pasar por alto las actividades en las cuales no quiera participar o retirarme en el momento que desee.

Toda la información que entregue será usada para propósitos exclusivamente académicos, conocidos por el estudiante y su profesora guía, la señorita María José Reyes Andreani, Académica del magister al cual está adscrito Bran Montiel en el departamento de Psicología de la Universidad de Chile.

Esta página me fue leída por una persona debidamente identificada y estoy de acuerdo en participar en esta investigación.

Firma:

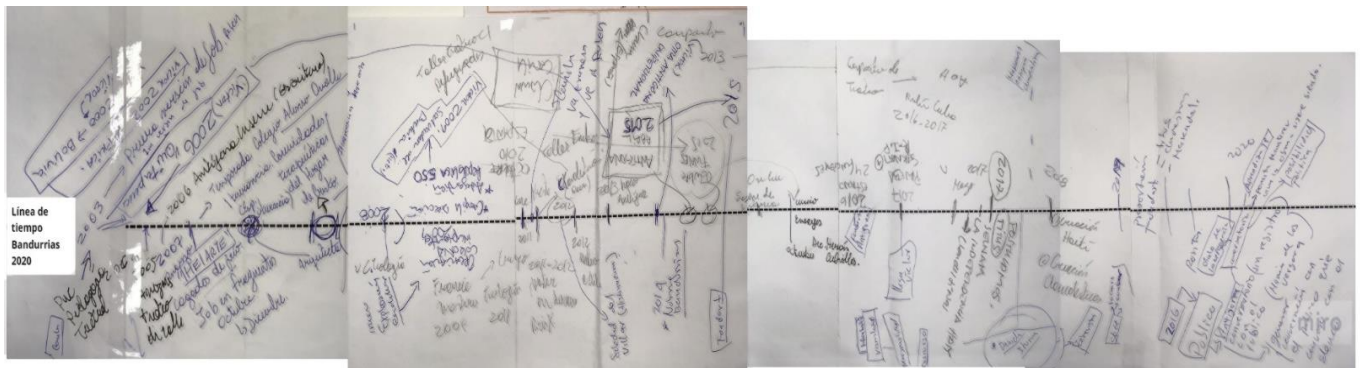
Fecha:

Anexo 2.

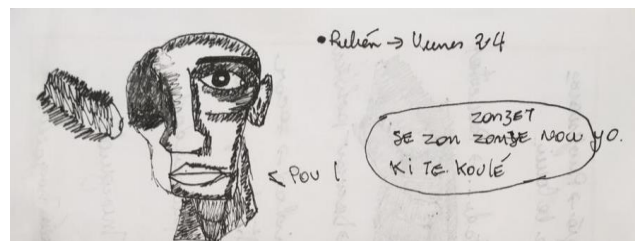
Carta Gantt.

Anexo 1. Carta Gantt																
Actividad	Distribución acciones															
	Mes 1				Mes 2				Mes 3				Mes 4			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Vinculo y Construcción de técnicas de producción de información	■	■														
Construcción cronograma con el grupo de la compañía	■	■	■													
Revisión de información histórica de la compañía. Construcción línea de tiempo y definición de los ejes de trabajo.		■	■	■	■											
Aplicación de técnicas para producir información				■	■	■	■	■	■	■						
Transcripción							■	■	■	■						
Análisis y codificación de la información									■	■	■	■	■	■		
Elaboración de informe final													■	■	■	■
Entrega de tesis																■

2. Línea de tiempo



3. Síntesis individuales obras:



Job en fragmentos: Música → Vínculo teatro y teología → Profesiones =
 teatro → Andaríos → Amor e le Coui.

Antígona: D.D. H.H. → Estructura → Rigo y fello de... → Resucitar
 teatro → Conversatorio. (poder)

SELNAM: Estudios pero no entores.

TITUS: República → afinar → Impudor → Suro → Discursu política
 Shakespeare.

MAKANDAL: Migración → Visibilizar → dignidad → sacar
 lo mejor de los heritajes → dificultad que Chile

Paxi: Aprender a empujar → Por interdisciplinaridad.

Amar/lorar / Empatía / Teatro político / Marginali-
 dad / Interdisciplinaridad. Pueden ser todo.

VICTOR:

QUE ME GENERA:
 ME MOVILIZA:

- SELNAM: DESDE LA VISUALIDAD Y LA ESTÉTICA. EL ORDEN Y EL SISTEMA DE GOBERNANZA EN HOMBRE. / ADOLESCENCIA → ADULTO.
- * "LA MITOLOGÍA REAL Y VIVA" PUEBLOS INDÍGENAS EN CHILE / ANCESTROS.
- TITUS: FA "AGUATE" → EL ATROPELLO DE LOS DERECHOS. → Humano y derechos de los MAPUCHI. "RESISTENCIA" * ESTALLIDO SOCIAL.
- MAKANDAL: ÁFRICA → LOS NEGROS EN AMÉRICA.
- * EL MUNDO EN LA HUMANIDAD. → MI PAIS X AFRICA
- CLANDESTINAS: DERECHOS. → * DISCRIMINACIÓN "sexual. CULTURA / SOCIAL. (MI AMIGOS) → NO CONVICCIÓN /

"AN IDENTIDAD DE VIDA"

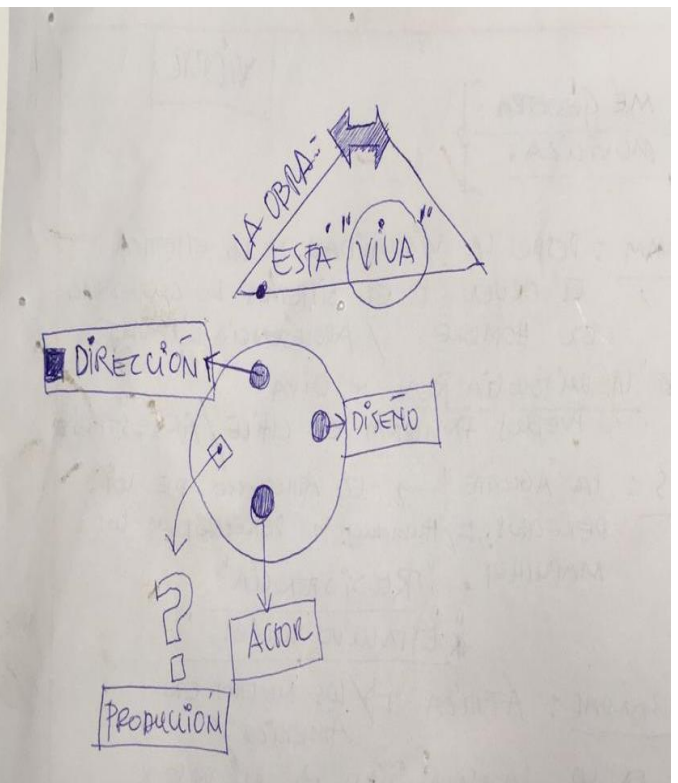
- ANTIGONA: CHILE. → "DETENIDOS" DETAPAREADOS. * (ALGO DETCONVICCIÓN)

"SER HUMANO" * EN COMPAÑÍA

"PODER" TRANSFORMADOR.

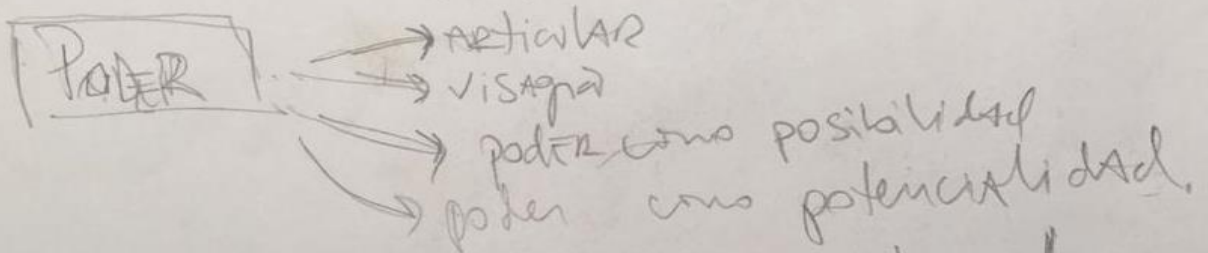
QUIÉNE

Como RE LO SER LO que el PUNTO



* JOB, en fragmentos.
 Titus
 Felkwan
 Antagona
 Anaxia
 clandestinas
 Makandal

la pertenencia al colectivo, el sentido de pertenencia. El tener un objetivo compartido y un horizonte creativo. La utopía es una comunidad descentralizada del lenguaje. El teatro como espacio de resistencia creativa, de pensamiento divergente para converger en el colectivo. Aprendizaje, amor.



* Quizá existe una modificación de rol.

Necesidad de cantar

- ① Diálogo de ida y vuelta
- ② Necesidad de forma y frenarse.

4. Trabajo grupal sobre temas de interés desde las entrevistas y mesa de trabajo obra de teatro
Octubre 19.

