



Facultade de Ciencias da Educación

Traballo de
Fin de Mestrado

As Artes Comunitarias como
Vivencia de Lecer e
Estratexia de Transformación
Social

Un estudo de caso da
Compañía Caracol

Autor: Álex Rey Álvarez

Titora: Laura Varela Crespo

**Mestrado Universitario en Investigación en Educación, Diversidade Cultural e
Desenvolvemento Comunitario**

Curso 2024-2025

Traballo de Fin de Mestrado presentado na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Mestrado Universitario en Investigación en Educación, Diversidade Cultural e Desenvolvemento Comunitario

**As Artes Comunitarias como Vivencia de Lecer e
Estratexia de Transformación Social. Un estudo de caso da
Compañía Caracol**

**Las Artes Comunitarias como Vivencia de Ocio y
Estrategia de Transformación Social. Un estudio de caso de
la Compañía Caracol**

**Community Arts as a Leisure Experience and Strategy for
Social Transformation. A case study of the Compañía
Caracol**

Resumo

O presente Traballo de Fin de Mestrado centra o seu obxecto de estudo nas Artes Comunitarias como vivencias de lecer e nas súas potencialidades para a intervención socioeducativa. A investigación sitúase nun posicionamento crítico fronte ás lóxicas elitistas e mercantilizadas dos circuitos tradicionais das artes e á apropiación institucional da cultura comunitaria, defendendo a creatividade como un dereito colectivo, unha ferramenta de transformación social e unha estratexia de desenvolvemento persoal e comunitario.

O obxectivo principal desta investigación é analizar, en clave socioeducativa, as Artes Comunitarias como vivencia de lecer, a través do estudo de caso da *Compañía Caracol*. A nivel metodolóxico, o presente estudo de caso susténtase nun enfoque cualitativo, participativo, crítico e conversacional. A recollida de información realizouse mediante a análise de prensa e audiovisual e de dúas entrevistas abertas, unha individual coa persoa de referencia da compañía e outra grupal con participantes da experiencia.

Os principais resultados evidencian que as Artes Comunitarias vividas como experiencias de lecer comprometido e libremente escollido, dende a autoxestión e a colaboración comunitaria, posúen potencialidades socioeducativas para: o *desenvolvemento cognitivo e educativo*, promovendo aprendizaxes creativas, comunicativas e imaxinativas e favorecendo o desenvolvemento persoal; o *desenvolvemento afectivo e relacional*, fomentando a creación de vínculos, o sentido de pertenza, a empatía, a comprensión e a valoración positiva da diferenza; a *participación social activa*, xerando novas redes de sociabilidade que permiten a implicación en diferentes contextos, fortalecendo os vínculos comunitarios e activando a cultura local; así como para o *desenvolvemento da reflexividade crítica e a transformación social*, desenvolvendo, a través da imaxinación colectiva, modelos alternativos de convivencia.

En conclusión, esta investigación pon de manifesto como as Artes Comunitarias integradas no lecer constitúen unha ferramenta eficaz para o desenvolvemento comunitario dende unha perspectiva situada, crítica e integral, e consolidan o seu papel como estratexia socioeducativa.

Palabras chave: artes comunitarias, educación para o lecer, desenvolvemento comunitario, desenvolvemento cultural, transformación social.

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Máster centra su objeto de estudio en las Artes Comunitarias como vivencias de ocio y en sus potencialidades para la intervención socioeducativa. La investigación se sitúa en un posicionamiento crítico frente a las lógicas elitistas y mercantilizadas de los circuitos tradicionales de las artes y a la apropiación institucional de la cultura comunitaria, defendiendo la creatividad como un derecho colectivo, una herramienta de transformación social y una estrategia de desarrollo personal y comunitario.

El objetivo principal de esta investigación es analizar, en clave socioeducativa, las Artes Comunitarias como vivencia de ocio, a través del estudio de caso de la *Compañía Caracol*. A nivel metodológico, el presente estudio de caso se sustenta en un enfoque cualitativo, participativo, crítico y conversacional. La recogida de información se realizó mediante el análisis de prensa y audiovisual y de dos entrevistas abiertas, una individual con la persona de referencia de la compañía y otra grupal con participantes de la experiencia.

Los principales resultados evidencian que las Artes Comunitarias vividas como experiencias de ocio comprometido y libremente escogido, desde la autogestión y la colaboración comunitaria, poseen potencialidades socioeducativas para: el *desarrollo cognitivo y educativo*, promoviendo aprendizajes creativos, comunicativas e imaginativas y favoreciendo el desarrollo personal; el desarrollo *afectivo y relacional*, fomentando la creación de vínculos, el sentido de pertenencia, la empatía, la comprensión y la valoración positiva de la diferencia; la *participación social activa*, generando nuevas redes de sociabilidad que permiten la implicación en diferentes contextos, fortaleciendo los vínculos comunitarios y activando la cultura local; así como para el *desarrollo de la reflexividad crítica y la transformación social*, desarrollando, a través de la imaginación colectiva, modelos alternativos de convivencia.

En conclusión, esta investigación pone de manifiesto como las Artes Comunitarias integradas en el ocio constituyen una herramienta eficaz para el desarrollo comunitario desde una perspectiva situada, crítica e integral, y consolidan su papel como estrategia socioeducativa.

Palabras clave: artes comunitarias, educación para el ocio, desarrollo comunitario, desarrollo cultural, transformación social.

Abstract

This Master's Thesis focuses on Community Arts as leisure experiences and their potential for socio-educational intervention. The research takes a critical stance against the elitist and commercialised logic of traditional arts circuits and the institutional appropriation of community culture, defending creativity as a collective right, a tool for social transformation and a strategy for personal and community development.

The main objective of this research is to analyse, from a socio-educational perspective, Community Arts as a leisure experience, through the case study of the *Compañía Caracol*. Methodologically, this case study is based on a qualitative, participatory, critical and conversational approach. Information was collected through press and audiovisual analysis and two open interviews, one individual with the company's reference person and another group interview with participants in the experience.

The main results show that Community Arts, experienced as committed and freely chosen leisure activities, based on self-management and community collaboration, have socio-educational potential for: *cognitive and educational development*, promoting creative, communicative and imaginative learning and favouring personal development; *affective and relational development*, fostering the creation of bonds, a sense of belonging, empathy, understanding and positive appreciation of difference; *active social participation*, generating new social networks that enable involvement in different contexts, strengthening community ties and activating local culture; as well as for the *development of critical reflexivity and social transformation*, developing, through collective imagination, alternative models of coexistence. In conclusion, this research highlights how Community Arts integrated into leisure activities are an effective tool for community development from a situated, critical and comprehensive perspective, consolidating their role as a socio-educational strategy.

Keywords: community arts, leisure education, community development, cultural development, social transformation.

O noso mañá comeza agora, hoxe. Cada persoa pode e debe exercer o seu dereito[...] á autoafirmación, á creatividade.

Évald Iliénkov

As artes non deben ser obxectos nin produtos, senón que deben formar parte de procesos experienciais e colectivos.

Marta Ricart

As comunidades descóbreanse como facedoras dese mundo cultural [...], descubren que cultura é o boneco de barro feito polos artistas do seu pobo.

Paulo Freire

Queremos dar as gracias á nosa directora e guía por todos estes anos de:

- *saber espertar en nós a ilusión e dedicación altruísta polo teatro musical infantil;*
- *leccións de que o traballo ben feito vese recompensado con risas, amor, moita imaxinación, sustos e moitos aplausos;*
- *implicación, tanto na hora do traballo como na do cachondeo, mellorando a capacidade de aprendizaxe e superación.*

E sobre todo agradecer o don de xentes de Olga, que conseguía colaboradores para o que necesitaba a compañía, como no vestiario, na imaxe, no son, na produción e por suposto a localización, o instituto Asorey, onde recibíamos cada ano e durante máis de 30 anos, a centos de nenas e nenos cheos de ilusión por ver unha das nosas obras.

Compañía Caracol

*Xa se apagaron as luces,
xa estremece o corazón.
É algo máis que un sentimento,
algo que se leva dentro,
xa comeza a función.*

Olga González

Índice

Introdución	1
Marco Teórico	2
Das Artes como Privilexio Individual ás Artes como Dereito Colectivo	2
Un Percorrido Histórico e Conceptual polas Artes Comunitarias	5
Artes Comunitarias: vivencia ou apropiación?.....	9
As Artes Comunitarias como Estratexia de Intervención Socioeducativa	13
Lecer e Artes Comunitarias: perspectivas e relacións	20
Impactos Sinérxicos.....	24
Impactos Individuais.....	24
Impactos Grupais	25
Impactos Comunitarios	26
Metodoloxía	26
Propósitos, Obxectivos e Preguntas de Investigación	26
Enfoque Metodolóxico	27
Mostra Estrutural	31
Instrumentos de Recollida de Información.....	34
Análise de Prensa e Audiovisual	34
Entrevista Aberta	34
Entrevista Individual coa Persoa de Referencia (EAI).....	36
Entrevista Grupal con Participantes da Experiencia (EAG).....	37
Validación	37
Validación EAI.....	38
Validación EAG	38
Análise e Interpretación da Información	39
Resultados e Discusión.....	42
Aproximación Contextual	42
AC como Experiencia de Lecer.....	45
Síntese e Discusión dos Resultados.....	51
Impactos, Retos e Prospectiva.....	54
Dimensión Educativa e Impactos Persoais e Grupais.....	54
Impactos Comunitarios e Participación	58
Valoración Global e Prospectiva.....	62
Síntese e Discusión dos Resultados.....	64

Conclusións e Prospectiva.....	68
Referencias	72
Anexos.....	76

Índice de Táboas e Figuras

Táboa 1. Síntese dos Modelos Ideais de AC.....	6
Táboa 2. Criterios de Selección da Mostra.....	33
Táboa 3. Participantes da Entrevista Aberta Grupal.....	33
Táboa 4. Sistema de Categoría e Códigos.....	41
Figura 1. Representación da Mostra Estructural.....	33

Introdución

O presente Traballo de Fin de Mestrado (TFM) propón unha reflexión crítica e situada sobre o papel das prácticas artísticas comunitarias no marco da intervención socioeducativa, con especial atención á súa intersección co lecer. Proposta que toma forma dende unha mirada que cuestiona activamente as lóxicas elitistas e hexemónicas que, historicamente, teñen delimitado que persoas poden ser recoñecidas como artista e que prácticas culturais son consideradas arte. Situándose, así, nun posicionamento pedagóxico e ideolóxico que aposta por reapropiar as linguaxes creativas e liberar a creación artística das estruturas xerárquicas, opresivas e mercantilizadas que a condicionan, para poñela ao servizo das comunidades e do seu propio proceso de identificación, transformación e desenvolvemento. A motivación central deste traballo nace dunha concepción das artes como ferramentas de emancipación, dun compromiso coa defensa da creatividade como un dereito fundamental, e dunha vontade profesional por facelo efectivo. En oposición ás desigualdades, estándares e hexemonías que imperan na sociedade global actual, e que se fan notables tamén no ámbito das artes e da cultura, e a un sistema que relega ás culturas subversivas e populares: ás súas creacións culturais a xamais ser consideradas arte, e ás clases dominadas a non ser comprendidas (nin externa nin internamente) como artistas, despoxando ás comunidades de toda capacidade de transformación crítica.

Neste marco, a presente investigación de campo, baseada nun estudo de caso único, ten como finalidade afondar na análise das Artes Comunitarias (AC) no seu diálogo coa pedagogía do lecer, entendendo esta intersección como unha estratexia socioeducativa orientada ao desenvolvemento comunitario desde unha perspectiva crítica e situada¹. Para concretar esta análise expónse o obxectivo xeral da investigación:

- *OX*. Analizar en clave socioeducativa as AC como vivencia de lecer, a través dun estudo de caso.

Do cal se desprenden os seguintes obxectivos específicos:

- *OE1*. Delimitar en que modelo ou modelos de AC se enmarca a experiencia analizada.
- *OE2*. Comprender en que termos se percibe esta experiencia como vivencia de lecer.
- *OE3*. Concretar os impactos a nivel individual, grupal e comunitario desta experiencia e a súa relevancia como práctica educativa e de participación social.
- *OE4*. Identificar as posibilidades e dificultades no desenvolvemento desta iniciativa e os retos de futuro.

¹ Este posicionamento vincula de xeito directo o presente traballo coas seguintes liñas temáticas do mestrado: *pedagogía do lecer; pedagogía social, educación social e áreas de intervención socioeducativa; e educación e desenvolvemento comunitario*. En menor grao podemos observar sinerxías tamén coas liñas de: *tempos educativos e sociais; e políticas e acción socioeducativa na Administración Local*.

E co fin de orientar a devandita análise e dar resposta a estes obxectivos, defínense as seguintes preguntas de investigación:

- Cal é, ou pode ser, o papel das prácticas artísticas comunitarias na súa intersección co lecer, no marco da intervención socioeducativa?
- Como se define e desenvolve a *Compañía Caracol* como experiencia de AC dende unha perspectiva socioeducativa, especialmente no eido da pedagogía do lecer?
- Como inflúe esta iniciativa nas persoas participantes e na comunidade na que se desenvolve?
- Que elementos favoreceron ou dificultaron o seu desenvolvemento ao longo do tempo?
- Cales son os retos de futuro da iniciativa?

Por último, resulta necesario expor a estrutura do traballo, co fin de ofrecer unha visión clara do itinerario seguido ao longo da investigación. Nun primeiro apartado desenvólvese o marco teórico, no que se contextualizan e definen os principais conceptos e perspectivas que sustentan a análise. A seguinte epígrafe aborda a metodoloxía empregada, fundamentando a elección do estudo de caso como estratexia investigadora e o enfoque metodolóxico seguido, así como as técnicas de recollida e análise de datos e os criterios éticos que guiaron o proceso. O terceiro, dedícase á análise e discusión dos resultados, organizando e interpretando a información obtida en diálogo co marco conceptual. Posteriormente, preséntanse as conclusións, nas que se recollen os principais achados, se lle da resposta aos obxectivos da investigación, xustifícase o carácter innovador do traballo e identifícanse as limitacións do estudo. Finalmente, a investigación complétase cun apartado de referencias bibliográficas e cos anexos, que recollen materiais complementarios e de apoio ao proceso investigador.

Marco Teórico

Das Artes como Privilexio Individual ás Artes como Dereito Colectivo

As artes, entendidas baixo a definición de Marcel Proust como unha recreación da realidade, non son un reflexo pasivo do mundo, senón unha maneira activa de reinterpretalo e reconstruílo, e en esencia, de transformalo (Fiéder, 2006). Dende esta premisa resulta fundamental afastarse das visións modernistas, eruditas e puras (Greenberg, 1961) que seguen dominando certos circuitos culturais, e dos discursos que reducen a creación artística a un ‘duende’, don natural, talento innato... reservado para unhas poucas; lóxicas que se sustentan nas desigualdades sociais –e contribúen a perpetualas–, condenando a quen careza deste privilexio a ser parte dunha masa gris, uniforme, automatizada e desprovista de aptitude creativa, despoxada, así, de toda capacidade para transformar a súa propia realidade.

Esta reflexión sostense nas ideas de Évald Iliénkov –na súa entrevista con Solovyeva (1977)–, quen advirte, sen negar a existencia de predisposicións naturais (limitándoas exclusivamente a un desenvolvemento favorable en termos de benestar físico, psicolóxico e cognitivo), que a capacidade artística está profundamente condicionada por factores contextuais: os estímulos recibidos nas etapas de desenvolvemento, o tipo de crianza e educación, o capital económico, social e cultural que permitan ou inhiban a inversión no desenvolvemento de habilidades artísticas, os roles e estereotipos de xénero... Así pois, as posibilidades de chegar a ser actriz, muralista, escritora, deseñadora gráfica, música ou artista performática nunha realidade capitalista marcada por unha meritocracia simulada, non son froito exclusivo dun impulso interior senón, máis ben, dunha constelación de oportunidades e condicións xeopolíticas, sociais, culturais, educativas e familiares.

Ollando para á infancia descubrimos, sen necesidade de prestar moita atención, que esa pulsión creativa –que é en esencia unha pulsión comunicativa– estivo aí dende o inicio. As nenas e nenos, antes incluso de adquirir a linguaxe oral, comunícanse espontaneamente mediante a manipulación, o debuxo, o xogo simbólico... é dicir, descubren e recrean a súa propia realidade a través da expresión creativa. A nosa verdadeira natureza atopámola aí, nunha capacidade innata para comunicarnos; unha capacidade que co paso do tempo se ve progresivamente absorbida polo dominio da lingua, mentres que outras formas de expresión acaban confinadas a espazos minoritarios, íntimos ou privilexiados. Só algunhas persoas, xeralmente aquelas co capital cultural, tempo e recursos económicos suficientes para fuxir das esixencias dun sistema social e laboral acelerado, profundamente capitalista e patriarcal, logran reactivar outros procesos de expresión creativos a través das artes. Polo tanto, e aínda fuxindo da idea de artista como xenio, a posibilidade de desenvolver unha linguaxe comunicativa artística segue a estar relegada ao privilexio duns poucos².

Para superar a asociación entre arte, individuo, e privilexio, imos recorrer á antropoloxía das artes da man de Eugene Van Erven, quen nos sitúa nos albores da humanidade, para afirmar que cando as persoas comezaron a crear arte, esta era, por definición participativa, profundamente ligada ao contexto, á vivencia colectiva e contaba cun espírito evidentemente comunitario (Aragay, 2023). Só nun devir histórico e económico virado cara ao individualismo e á fragmentación dos tempos sociais e educativos, as artes poden pasar a comprenderse como un feito autónomo, porén, mesmo nun contexto (como o actual) onde se celebra a autoría individual, defendemos que o proceso artístico segue a ser o resultado dunha relación social complexa na que participan múltiples axentes e factores (Gell, 1998). Fronte a este illamento

² O uso do xénero masculino neste último fragmento é intencionado.

do feito artístico e da súa creación, propoñemos recuperar a concepción antropolóxica das artes, recorrendo a Becker (2008) para definilas como o conxunto sinérxico de prácticas colectivas que fan posible a produción artística, situando á cidadanía e aos procesos no centro da creatividade e da creación.

Esta reivindicación non é novidosa –sinala Morgan (2003)–, xa a finais da década dos 60, en Inglaterra, prodúcese un cambio de paradigma no mundo das artes. Promovido por movementos estudantís e profesionais, pretende rachar cos valores hexemónicos do modernismo: a valoración da *obra de arte como obxecto único e autónomo*, que se crea, existe e ten sentido por si mesmo, independente do contexto e das persoas que o observen; o *culto á xenialidade individual*, poñendo a subxectividade da artista no centro do proceso creativo; a concepción das artes como *actividade especializada reservada á formación ou ao talento*; procura dunha *linguaxe artística estandarizada, universal e pura*, onde o seu valor é intrínseco á obra e reside na súa capacidade de representar a realidade; e a *concepción pasiva do público como consumidor*.

Estes movementos contestatarios e de renovación, oriéntanse cara os valores do postmodernismo: a *contextualización e énfase no proceso* e na experiencia creativa, comprendendo que o valor das artes atópase no contexto, nas circunstancias nas que se desenvolven e na súa capacidade comunicativa, poñendo no centro o procesual e outorgándolle máis valor á experiencia que ao produto ou obra final; a *relevancia da colectividade e da participación*, entendendo a creación como un proceso colectivo, no cal a autoría se dilúe e o público se transforma en participante; a *descentralización do poder e do coñecemento*, as artes saen dos circuitos culturais clásicos para colocarse na cotidianeidade das persoas, o saber artístico democratízase, tanto no acceso como na creación, derrubando (ou procurando derrubar) as fronteiras entre “alta” e “baixa” cultura, entre disciplinas artísticas e entre público-artista, dominantes no paradigma anterior; e o *compromiso social e político*, influído por pensadores como Paulo Freire ou John Dewey, este paradigma entende a cultura como proceso de desenvolvemento –natural e en constante construción– das comunidades baseado no compromiso social activo, e as artes como mecanismo para lograr un impacto transformador nos contextos nos que se desenvolve.

Porén, este cambio non rematou de facerse efectivo debido ao dominio, poder e privilexio das elites económicas e artísticas, que aínda hoxe, case seis décadas despois, seguen a cuestionar que as artes son un proceso de acción cultural colectiva (Morgan, 2003).

Un Percorrido Histórico e Conceptual polas Artes Comunitarias

O xermolo das Artes Comunitarias (AC) encóntrase precisamente nestes movementos de renovación. A finais da década dos sesenta e inicios dos setenta, a corrente postmodernista, impregnada dun espírito de activismo político e cultural alimentado polas tensións xeopolíticas derivadas da Guerra Fría e do recente final da Segunda Guerra Mundial, impulsou no mundo occidental unha vangarda artística cun profundo enfoque experimental, afastada dos canons clásicos e das institucións artísticas tradicionais (Morgan, 2003). Esta vangarda –promovendo a acción artística ao servizo das problemáticas sociais– propón desmaterializar e desmercantilizar o feito artístico, achégase, ocupa e reivindica o espazo público e comunitario, asume unha función socialmente comprometida, establece relacións directas con colectivos vulnerados, descentraliza o acceso á cultura e propón formas de creación situadas e de denuncia social (Infantino, 2020; Aragay, 2023; Nardone, 2010). É neste contexto, en países anglosaxóns como Estados Unidos, Reino Unido e Australia, onde se consolida o termo de AC baixo o paraugas da democratización cultural (Serra, 2018). Non obstante, nesta etapa inicial, as políticas culturais imperantes –asistencialistas e verticais– e as institucións culturais tradicionais –intransixente fronte ás propostas postmodernistas–, seguían concibindo ás comunidades como o público receptor das intervencións artísticas, motivo polo cal Pitts e Watt (2001) definen esta etapa como a de arte para as comunidades.

Coa chegada da década dos oitenta, prodúcese un cambio de paradigma ao transitarse da democratización cara a democracia cultural. Comeza a recoñecerse a diversidade e lexitimidade das expresións culturais propias das comunidades, e foméntanse os dereitos culturais da cidadanía como suxeito creador, abrindo camiño cara as potencialidades de recreación e transformación a través das artes (Aragay, 2023). Neste marco, as AC camiñan cara prácticas construídas coas comunidades mediante procesos participativos e colaborativos que valorizan o coñecemento situado, a identidade cultural e a creación compartida (Suess, 2006). Esta concepción participativa de produción cultural veu acompañada da introdución da Animación Sociocultural (ASC) como práctica educativa³ nas políticas públicas, que pretendía romper co consumismo cultural, fomentado polas culturas de elite e de masa, para fomentar o potencial transformador das artes, achegándoas de novo ás súas orixes antropolóxicas (Pitts e Watt, 2001; Infantino, 2020). Cara a finais desta década, en Australia, xorde o termo de Desenvolvemento Cultural Comunitario (DCC), unha evolución conceptual que conecta a creación cultural coas problemáticas sociais e educativas dende a institucionalización destas prácticas, pero que, lonxe da súa aparente progresividade, devíña dunha estratexia política

³ Termo comprendido baixo o ideario de Viché (1999).

conservadora que pretendía neutralizar o potencial crítico e subversivo das AC, burocratizándoas, profesionalizándoas e subvencionándoas (aínda que resulte paradoxal). Este *rebranding* promovido polas políticas públicas australianas perante a firme oposición do sector –que levaba traballando dende os preceptos das AC dende había case dúas décadas–, tivo como consecuencia o control institucional das súas prácticas e a marxinación e progresivo desmantelamento das experiencias que se afastaban dos estándares oficiais (Hawkes, 2001).

No percorrido entre a década dos noventa e a dos dous mil, a perspectiva do DCC toma forza e esténdese globalmente, incorporando, de facto, as AC como metodoloxía dentro das políticas públicas que se achegaban ao ideal de Estado Relacional, deixando atrás unha perspectiva centrada exclusivamente na creación cultural e identificando nelas un recurso valioso para o desenvolvemento comunitario (Nardone, 2010). Estas ideas encaixan coa perspectiva de Aragay (2023), quen subliña que nesta etapa as experiencias de AC teñen como obxectivo implementar melloras non só na cultura, senón tamén na educación ou na saúde, definindo estas prácticas como fundamentalmente sociais e introducindo ás artes como adxuntas das políticas públicas (Belfoire, 2006), ensamblando así as políticas culturais coas sociais, educativas, económicas... Nesta proposta relacional de xestión administrativa, as AC son apropiadas metodoloxicamente por parte dalgunhas políticas socioculturais que pretenden incorporar as artes como ferramenta pedagóxica e transformadora no seu quefacer, establecéndose como unha oportunidade única para o desenvolvemento real dos dereitos culturais (Ramos-Cebrián, 2021).

Porén, nesta etapa de institucionalización emerxen dilemas en relación co seu carácter subversivo e o seu potencial transformador (Nardone, 2010). Cabe destacar que nesta etapa á ASC, incorporada xa na década dos oitenta, xogou un papel fundamental –sobre todo en Europa e Latinoamérica–, acompañando e reforzando os procesos das AC, pero sen determinalos e sen substituír a súa capacidade creativa e emancipadora (Drake-Tapia, 2023), incluso en contexto nos que ditas prácticas estiveran fortemente burocratizadas e profesionalizadas. Xorde así a pregunta de se unha experiencia de AC poder ser realmente crítica e producir un cambio social profundo cando depende estruturalmente das institucións e lóxicas que cuestiona e pretende transformar.

Táboa 1

Síntese dos Modelos Ideais de AC

Etapa	Paradigma	Rol comunitario	Rol profesional	Vínculo	Principio clave
70's	Democratización cultural	Fonte de información, colaboración puntual e público	Creación, interpretación e autoría	<i>En e Para</i>	Denuncia social, visibilización e control profesional

Etapa	Paradigma	Rol comunitario	Rol profesional	Vínculo	Principio clave
80's	Democracia cultural	Co-creadora e intérprete	Coautoría, facilitación e acompañamento	Con	Participación activa e apoderamento
90's – 2000's	Desenvolvemento comunitario	Autora e actriz	Impulsora, catalizadora	De e Por	Procesualidade, horizontalidade, interconexión entre axentes e liderado comunitario

Nota. Elaboración propia a partir de Pitts e Watt (2003).

Na actualidade, os dilemas xurdidos na etapa anterior seguen vixentes e intensifícanse. O panorama contemporáneo das prácticas artísticas comunitarias preséntase nun mosaico complexo de interaccións que dificulta definir unha tendencia maioritaria (Pitts e Watt, 2001). Con todo, Aragay (2023), tras revisar diversos informes sobre o estado das artes e cultura comunitarias nos contextos catalán e estatal, identifica tres grandes modelos xestores en función de como se sufragan, determinando as súas implicacións para o potencial transformador das AC: o financiamento público, o financiamento privado e o autofinanciamento.

No caso do financiamento público, destaca que a maioría de experiencias analizadas nestes informes teñen recibido, ou cando menos solicitado, algún tipo de prestación. Tendo en conta o carácter inherentemente subversivo das AC, este modelo de xestión convértese nun paradoxo inexorable no cal coexisten dous factores mutuamente excluíntes, vinculando estas experiencias ás mesmas lóxicas que pretenden confrontar (xerarquización, competitividade, control burocrático...). A esta tensión estrutural engádense outras incoherencias como a limitación temporal das axudas públicas, normalmente ligadas ao ano natural, contrastando coa necesidade dos procesos de acompañamento e intervención comunitaria que requiren de tempos máis pausados para consolidarse; a burocratización e as linguaxes excesivamente técnicas actúan como barreira de acceso para as entidades e colectivos con menores recursos; a tendencia de proxectos e liderados políticos curtopraxistas e sen continuidade, que esgotan as axudas con cada cambio de lexislatura; e a escasa financiación para proxectos culturais de base, priorizando a industria cultural (Aragay, 2023). Estes factores, rematan por provocar a homoxeneización e o monopolio das intervencións de AC e reforzan o privilexio dunhas poucas entidades, contribuíndo á supervivencia das experiencias a curto prazo, pero perpetuando a súa insustentabilidade estrutural.

En relación co financiamento privado, Aragay (2023) recolle a análise de Kancler quen sinala que os proxectos de AC dependen, con frecuencia, de axudas e patrocinios procedentes de entidades financeiras e corporacións –a través das súas fundacións ou calquera outro mecanismo de enxeñería fiscal–, cuxas prácticas económicas resultan eticamente cuestionables.

Esta dependencia introduce ás experiencias de AC nunha lóxica de mercantilización, convertendo a cultura comunitaria nunha sorte de imaxe da marca, e branqueando ás entidades financeiras. Un caso paradigmático e de fervorosa actualidade é o do fondo de investimento KKR –relacionado coa compravenda de armas a Israel e con investimentos inmobiliarios en territorios palestinos ocupados– que adquiriu festivais de música no estado español que mantiñan unha actitude de firme denuncia fronte ao xenocidio e que levaban por bandeira o espírito crítico e contrahexemónico. Este exemplo evidencia como o financiamento privado pode converterse nun cabalo de Troia que desactive o potencial emancipador das AC, transformando espazos de resistencia en instrumentos de lexitimación corporativa.

O último modelo definido é o autofinanciamento, entendido como a capacidade das entidades e colectivos de sosterse mediante a xeración dos seus propios recursos económicos (venta de entradas, cotas de afiliación, inscricións...). Subliñase aquí a necesidade de pensar en modelos baseados na economía circular e no cooperativismo como vías posibles para fortalecer a autonomía económica. Con todo, advírtese que nun sistema capitalista e globalizado, esta estratexia corre o risco de non ser suficiente para manter a sustentabilidade das experiencias e de converter as propias prácticas culturais nun produto máis de consumo, perdendo así parte do seu potencial transformador (Aragay, 2023). Neste contexto, a autoxestión e a economía social emerxen como estratexias necesarias, pero insuficientes se non veñen acompañadas dun cambio profundo no paradigma das políticas socioculturais.

En síntese, as propostas de AC contemporáneas constitúen un crisol onde converxen todas as concepcións históricas do termo, outorgándolle a suficiente complexidade como para poder producir un modelo propio de xestión sostible, pero da que emerge tamén a necesidade actual de contar con máis de un mecanismo de financiamento (Aragay, 2023). Partindo desta reflexión teórica e da perspectiva ideolóxica do presente traballo, cómpre apostar decididamente por modelos de autoxestión que devolvan ás comunidades a soberanía sobre os seus procesos culturais, sociais e educativos, que reforcen a súa capacidade de decisión, e que superen as situacións de privilexio que historicamente delimitan quen pode crear e participar da vida cultural, promovendo a redistribución do poder simbólico e económico para soste as artes como ferramenta de transformación social. Ao mesmo tempo, e en base ás máximas da administración relacional (Alguacil, 2012), cómpre mudar o paradigma das políticas públicas: construír unha xestión integral e sostible que recoñeza a complexidade das AC como procesos de acción cultural colectiva, fomentando a cooperación, colaboración, traballo en rede e horizontalidade entre os sectores públicos, destes coas entidades do terceiro sector, e entre as

propias entidades; fortalecendo así os vínculos sociais e comunitarios, e situando á cidadanía como protagonista do seu propio cambio.

Artes Comunitarias: vivencia ou apropiación?

Recuperando o termo de DCC como concepto marco que recolle as definicións de AC ligadas ao desenvolvemento comunitario e á intervención socioeducativa de xeito máis directo, e tendo presentes os modelos xestores definidos, cómpre profundar en dúas cosmovisións fundamentais dende as que se definen as súas prácticas. Por unha banda, atopamos unha perspectiva profesionalizada e institucionalizada que mantén as xerarquías do mundo das artes, diferenciando entre artista e participante, e que depende da vontade política para desenvolverse. Pola outra, unha perspectiva relacional que pon o foco no proceso e que comprende as prácticas artísticas comunitarias como unha vivencia en si mesma, que pode xurdir autonomamente nas comunidades sen depender da presenza dunha artista profesional nin do deseño dun proxecto de intervención socioeducativa *ad hoc*. A diferenza fundamental reside en que, mentres as autorías que privilexian o enfoque profesional entenden o DCC como unha colaboración necesaria e mediada entre administración, artista e comunidade (Casacuberta, 2011; Adams e Goldbard, 2002), as autorías que subliñan a súa dimensión vivencial e relacional describen o DCC como un proceso que emerxe das propias dinámicas da comunidade, recoñecendo a súa propia creatividade, que, de ser o caso, pode ser acompañado –que non dirixido– por unha profesional co fin de acelerar e estimular o seu potencial transformador (Aragay, 2023; Pitts e Watt, 2001; Williams, 1997). Esta problematización conceptual conecta coa evolución inacabada dos paradigmas artísticos analizada en epígrafes anteriores: mentres que a versión institucionalizada do DCC adoita vincularse a unha visión modernista do mundo das artes, onde o coñecemento artístico segue a situarse nas profesionais que desenvolven estas prácticas en colaboración coas comunidades, ofrecendo os seus saberes ao servizo dos intereses das mesmas; as autorías que defenden a espontaneidade e relacionalidade do DCC acostuman situarse en concepcións postmodernistas, descentralizando os coñecementos artísticos e culturais e diluíndo a autoría en favor da cidadanía.

Centrándonos agora no enfoque profesionalizante –o máis estendido nas prácticas artísticas comunitarias (Aragay, 2023)–, podemos definir o DCC como un modelo de intervención interdisciplinario no cal as súas profesionais –artistas profesionalizadas con competencias en mediación social (artistas comunitarias), xestoras ou mediadoras culturais, educadoras sociais, animadoras socioculturais, entre outras– colaboran coas comunidades transmitíndolles un conxunto de técnicas e recursos comunicativos/expresivos para articular as súas identidades, inquedanzas, aspiracións e demandas a través das artes, ao tempo que

contribúen ao desenvolvemento cultural e á transformación social; dende esta perspectiva, as profesionais do DCC compren un rol catalizador e mediador, que pretende canalizar as voces silenciadas e articular os procesos de cambio (Adams e Goldbard, 2002; Casacuberta, 2011). Aínda que as súas finalidades son loables, este enfoque tende a reproducir unha relación vertical, onde o coñecemento artístico e as posibilidades de transformación residen no labor profesional e non na propia comunidade.

Esta dependencia pode dar lugar a procesos de creación cultural mediados por intereses mercantilistas e institucionais que, lonxe de fortalecer as culturas populares e subversivas, contribúen á súa homoxeneización, conversión en produtos de consumo, e á súa apropiación, mediante a cal as administracións delegan as súas responsabilidades en materia de servizos socioculturais á industria privatizada, diluíndo o potencial da cultura para xerar procesos metaparticipativos⁴, resignándoos a unha participación simple⁴, acrítica e condicionada a intereses partidistas e económicos (Aragay, 2023). A influencia institucional nos procesos de DCC recóllese na propia definición de institución realizada por Etkin e Schvarstein, citados en Aragay (2023), como “aquelas entidades deseñadas para non cambiar nada que cambian continuamente” (pp. 61-62); do mesmo xeito que a propia institución non ten a vontade de transformarse, tampouco vai permitir que as prácticas artísticas comunitarias impulsadas dende ela modifiquen o *status quo*.

Baixo esta premisa podemos afirmar que a definición máis estendida de DCC describe un enfoque de intervención socioeducativa que incorpora as artes e a cultura nos procesos de desenvolvemento comunitario (Casacuberta, 2011). Pero esta primeira conceptualización, ademais dos riscos sinalados anteriormente, parte dunha premisa afastada da perspectiva crítica e transformadora do feito cultural: o desenvolvemento comunitario non pode acontecer á marxe da cultura e da creatividade, pois estas xorden das propias comunidades –entendidas como produtos, produtoras e participantes da cultura– a través da implicación efectiva da cidadanía na toma de decisións, do recoñecemento da súa capacidade autónoma de acción cultural e do potencial da cultura como elemento vertebrador da participación, situando á cidadanía e á cultura no centro dos procesos de transformación social (Caride, 2005).

Neste sentido, resulta imprescindible non esquecer que a cultura e a creatividade son inherentes ás comunidades. Así pois, nun contexto global onde a apropiación profesional do DCC –e das propias artes– vai en contra dos valores e fins das AC (Hawkes, 2003), é esencial situar o foco no proceso vivido polas persoas e nos significados compartidos que xorden da súa experiencia artística e cultural; só deste xeito se poderá respectar o potencial transformador que

⁴ Baseándonos na categorización de Trilla e Novella (2001).

reside nas prácticas artísticas comunitarias como expresións vivas de identidade, participación e cambio social.

Baixo este enfoque, Williams (1997) define o DCC como un proceso en continua construción que procura unha contorna na que poida ocorrer o intercambio democrático de expresións culturais, permitindo así o recoñecemento e posta en valor das diversas voces e experiencias que compoñen a comunidade. Esta posición cuestiona a conceptualización unívoca do enfoque anterior e describe o DCC como “un fenómeno que se produce de forma intrínseca no interior das comunidades, en diferentes graos de intensidade, constituíndose como unha parte fundamental do seu propio proceso de [re]construción de identidade e cohesión social” (Hawkes, 2003, p. 48). Neste sentido, resulta esencial comprender que o DCC non pode ser reducido a un simple espazo de intervención profesional, senón que debe ser entendido como un proceso orgánico a través do cal as persoas e comunidades constrúen as súas propias identidades e desenvolven a capacidade de expresalas colectivamente, o auténtico motor deste proceso reside na capacidade innata da cidadanía para construír cultura e sentido de maneira autónoma e colectiva (Hawkes, 2003).

Seguindo esta liña, é esencial recuperar unha visión antropolóxica das prácticas artísticas, reivindicándoas como parte esencial da vida das comunidades ao longo da historia – como as cantigas populares, os entroidos, as danzas tradicionais...–, que se desenvolven sen necesidade de financiamento externo nin da intervención de profesionais do ámbito artístico ou socioeducativo (Pitts e Watt, 2001), e que configuran e constrúen auténticos procesos de desenvolvemento cultural de cada comunidade. Esta perspectiva permite entender a cultura como un intricado tecido de prácticas simbólicas que emerxen de xeito espontáneo a través dos procesos de sociabilidade e como parte indivisible da vida cotiá das comunidades, das súas identidades e da súa capacidade para organizarse e transformar colectivamente. Con todo, dende esta perspectiva é fundamental afastarse de interpretacións exclusivamente patrimonialistas ou temporalmente estáticas das culturas populares, para comprendelas como procesos dinámicos que xorden das clases subalternas e que, ademais de articular formas de expresión propias, contribúen á construción dunha conciencia política e social compartida, configurándose non só como ferramentas para a comunicación e a cohesión social, senón tamén como mecanismos de resistencia e loita simbólica que poñen a cultura ao servizo do pobo; como medio para reflectir os seus intereses e acadar transformacións sociais significativas (Rocha, 2009).

Dende a perspectiva conceptual, ideolóxica e pedagóxica defendida ate o momento, cómpre deterse para clarificar de xeito conciso e sintético o termo de AC como aquelas prácticas culturais e artísticas colectivas que emerxen das propias dinámicas das comunidades, baseadas

na participación activa, na creación compartida e no recoñecendo da capacidade autónoma das persoas para (re)construír a súas propias culturas e identidades de forma colectiva. Son, ante todo, un proceso vivo e situado onde as artes se erixen como ferramenta de cohesión social e instrumento subversivo de transformación social (Aragay, 2023; Hawkes, 2003; Pitts e Watt, 2001; Suess, 2006; Williams, 1997).

Agora ben, recoñecer que o DCC é un proceso que emerxe de forma autónoma no seo das comunidades non implica renunciar á intervención socioeducativa neste ámbito, senón máis ben repensala fóra dos moldes exclusivamente profesionalizantes e das lóxicas institucionais e mercantilistas; sen impoñerse como solución técnica, esta intervención debe actuar como aliada crítica, complementaria e facilitadora dos procesos culturais de base, favorecendo á capacidade de axencia comunitaria e contribuíndo á súa consolidación e proxección transformadora. Apoiámonos nesta reflexión para concluír que, cando falamos de DCC nestes termos, ao que nos estamos a referir é a unha intervención no ámbito do desenvolvemento comunitario que se apropia das AC como estratexia socioeducativa. Esta reconceptualización non supera as ameazas ao potencial transformador das artes, pero pretende alertar das mesmas para non caer na trampa de confundir a metodoloxía co fin último, substituíndo procesos culturais vivos por modelos ríxidos de intervención.

Este enfoque de intervención socioeducativa ten hoxe máis relevancia que nunca. Atopámonos ante unha industria cultural masiva dominada pola elite económica, que comprenden á sociedade como unha amalgama consumista, pasiva e uniforme, para á que diseña algoritmos e plataformas que aglutinan contidos infinitos, producidos en cadea e desprovistos –a maioría deles– da capacidade cultural de interpelar, cuestionar ou transformar; contidos baleirados de contido. Unhas lóxicas de mercado que relegan á cultura de base, á creatividade crítica e aos saberes compartidos a espazos residuais, ou ben os apropia e terxiversa para convertelos en produtos de mercado (Pitts e Watt, 2001).

Paralelamente, atopámonos ante un contexto profundamente individualista e de perversión da organización comunitaria, que erosiona o pensamento crítico, a construción de tempos e espazos de reflexión conxunta e a acción política colectiva –e en definitiva o noso sentido de vida comunitaria–; atrapadas nunha dinámica de traballo-evasión, imposta por unha sociedade capitalista acelerada que premia o consumismo, na que o *tictac* do reloxo, que antano seguía os ciclos naturais do día e da noite, das estacións, das colleitas... agora ven determinado polo ritmo frenético do sistema económico; un contexto onde pertenza e participación social son presas da capacidade de consumir e producir ao ritmo que marca o mercado, e onde creatividade e cultura se reducen á elección entre unha serie de opcións de compra (Pitts e Watt,

2001; Macaya, 2024). Un contexto no que o DCC se desenvolve, en termos xerais, de xeito disfuncional (Hawkes, 2003), onde a capacidade creativa das comunidades permanece soterrada baixo o consumo de artefactos culturais masivos e alleos.

Ante esta situación, compréndese fundamental recuperar a capacidade de axencia da cidadanía, a capacidade creativa das comunidades, e volver a habitar⁵ os barrios, vilas e aldeas; reapropiarse dos tempos e dos territorios que teñen sido espoliados polo sistema. Necesariamente esta reapropiación pasa polas AC como elemento de futurización fronte á destrución estrutural, sistemática e sistémica, das posibilidades colectivas de imaxinar futuros habitables (Fry, 2015), xa que “un mundo sen alternativas, debido á ausencia dunha imaxinación individual e colectiva, é o mundo dos suxeitos manipulados de Orwel e Huxley” (Pallasmaa, 2016, p. 82). Cómpre, entón, repensar os procesos de intervención socioeducativa no eido do desenvolvemento comunitario, non como un proceso acrítico, epicéntrico e sometido ao poder da economía, das administracións e da súa ideoloxía (Aragay, 2023), senón como unha práctica social, situada e contrahexemónica, baseada nas AC, que facilite e acompañe a reactivación do tecido cultural e comunitario dende abaixo, e favoreza a reapertura de espazos reais de participación, de recoñecemento propio e de loita simbólica. Debe tratarse dunha intervención que catalice a produción comunitaria dende as súas propias expresións culturais, e promova a recuperación da súa capacidade de xerar sentido e de actuar colectivamente (Pitts e Watt, 2001; Hawkes, 2003).

As Artes Comunitarias como Estratexia de Intervención Socioeducativa

Como advertimos anteriormente, a integración das AC como estratexia de intervención non pode desprenderse dun marco ético e metodolóxico que garanta o seu potencial emancipador e de transformación social. Para concretalo, nesta epígrafe realízase un percorrido por diversas perspectivas pedagóxicas que permiten situar referentes educativos claros co fin de sentar as bases da devandita intervención socioeducativa.

Atopamos na pedagogía da vida e para a vida de František Bakule, un dos referentes máis claros para camiñar cara unha intervención socioeducativa que inclúa ás AC como elemento vivencial e que teña como fin último o DCC entendido como proceso comunitario intrínseco nos termos de Williams (1997) e Hawkes (2003). O pedagogo checo, posicionado no compromiso social, na autoxestión e na coeducación, propuña a súa propia institución educativa na que destacaba o colectivo como eixo vertebrador para estimular a creatividade e a aprendizaxe, e na cal incorporaba as artes como ferramenta educativa (Aragay, 2023). A pesar de que o ideario de Bakule tiña no centro do seu deseño pedagóxico a educación regrada, a súa

⁵ Termo comprendido baixo o ideario de Pallasmaa (2016).

lectura dende unha perspectiva comunitaria permite inferir as súas potencialidades para a pedagogía social comunitaria⁶. Trátase dunha proposta pedagóxica situada e contextualizada que propón o impulso e acompañamento dos procesos internos xurdidos da propia comunidade como motor educativo e de dignificación. Afastada da idea positivista que comprende a educación como transmisión de coñecemento, esta proposta pedagóxica convértese nun proceso compartido de construción de sentido e pertenza; unha educación centrada na persoa e na experiencia, onde o proceso vital é fonte de coñecemento e na cal as participantes elixen os seus centros de interese, ocupan o seu propio lugar na dinámica colectiva e contribúen á mesma (Jeanne, 2014).

Nestes termos, o rol da educadora é o de acompañante das experiencias xa que, a través da súa vivencia, cada participante —e cada comunidade— chega a ser quen é na súa singularidade. Este acompañamento baséase no estímulo da creatividade e dos coñecementos propios da persoa e no respecto á súa dignidade, favorecendo a xeración dos seus propios camiños, métodos e estratexias para lograr desenvolvelos en base a uns valores compartidos; unha práctica pedagóxica que non defina os seus propios valores cae no risco de que outros os impongan, destruindo toda posibilidade creativa e, en definitiva, de éxito educativo. Trátase entón de coñecer colectivamente as necesidades das propias comunidades para resolvelas mediante os seus propios medios e intereses e lograr o seu desenvolvemento; e é aquí onde Bakule comprende as artes como elemento eminentemente educativo, xa que o labor profesional consiste en potenciar aquilo que, en cada comunidade, “sexo susceptible de favorecer ao máximo este desenvolvemento, e é nas artes e a través delas [...] onde mellor se realiza este propósito” (Jeanne, 2014, pp. 37-38).

Para continuar con esta busca dun modelo de intervención socioeducativa coherente co enfoque vivencial das AC, centrámonos na necesidade, emerxida na epígrafe anterior, de recuperar a creatividade comunitaria fronte aos poderes económicos e culturais hexemónicos. Atopamos na proposta pedagóxica crítica, do oprimido e da liberación de Paulo Freire, un fundamento sólido e coherente co ideario deste traballo. O pedagogo brasileiro pon o foco en que a transformación social só se dará se emerxe das propias clases subalternas, e para fomentala propón á educación como práctica política e de liberdade, baseada na participación activa, nas relacións de horizontalidade entre as axentes involucradas no proceso educativo, no diálogo e na comunicación, no cuestionamento do poder a través do coñecemento e no desenvolvemento dunha conciencia crítica (Freire, 2007). Dentro da súa teoría da acción cultural, Freire destaca a acción dialóxica fronte á conquista, á división e á manipulación

⁶ Termo comprendido baixo o ideario de Morata (2014).

exercidas polos poderes hexemónicos opresores, e contrapona á educación bancaria baseada na transmisión unidireccional do coñecemento, comprendida como unha lóxica antidialóxica. Neste sentido, o diálogo –destaca o pedagogo–, non impón, senón que media a realidade, problematiza, promove a colaboración, exerce unha análise crítica, e propón ás comunidades como suxeitos activos nos procesos educativos e de transformación social, mediante a propia xeración de coñecemento, o descubrimento colectivo e a desmitificación, do mundo e de si mesmas.

Así, o papel profesional neste proceso non opera como unha axencia externa que impón contidos ou metodoloxías, senón como acompañante e mediadora que estimula e coida a capacidade de imaxinación, reflexión e acción colectiva das comunidades, contribuindo a fortalecer a súa propia capacidade de axencia. Esta visión educativa adquire todo o seu sentido cando se entende, como sinala Freire (2002), que unha pedagogía realmente liberadora só pode xurdir da vida e dos códigos das propias culturas populares, converténdose así nun proceso no cal a comunidade se descubre a si mesma como suxeito histórico e político; calquera intento educativo que non parta desta raíz corre o risco de converterse nunha imposición cultural que, por moi ben intencionada que sexa, reforza estruturas de dominación. Este enfoque resulta plenamente aplicable ás prácticas artísticas comunitarias como intervención socioeducativa dende unha lóxica vivencial, na que o labor pedagóxico non debe consistir en transmitir cultura nin en impoñer ferramentas expresivas alleas, senón en facilitar procesos nos que as comunidades poidan (re)descubrirse, expresar e proxectar a súa propia capacidade simbólica e creativa como medios de emancipación e cambio social. Este ideario sintetízase na máxima de Freire (2007) de que “a educación auténtica non se fai de A para B ou de A sobre B, senón de A con B, mediada polo mundo” (p. 76), e concrétese á luz deste marco teórico en que a auténtica educación dáse de xeito intrínseco en B, e que A pode canalizar e facer emerxer ese coñecemento preexistente e en continua construción.

Nun contexto actual marcado pola desigualdade, a exclusión e a homoxeneización cultural, a proposta freireana permite pensar a intervención pedagóxica como un acto de resistencia cultural e política. Un camiño cara procesos educativos verdadeiramente liberadores e apoderadores, entendidos como experiencias dialóxicas e horizontais, que parten da realidade concreta das persoas e comunidades oprimidas –unha opresión que, en termos culturais, vimos de confesar xeneralizada á maioría de comunidades–, e que promove a súa propia capacidade crítica e de acción política e cultural transformadora. Trátase de cuestionar a formación da propia subxectividade e os procesos de aprendizaxe nun contexto e orde social profundamente capitalista e patriarcal coa intención de xerar prácticas pedagóxicas dirixidas á transformación

desa hexemonía en favor dunha maior xustiza social, educativa e económica. Esta concepción político-educativa de liberación e emancipación das comunidades, é necesaria para un DCC congruente cos principios presentados anteriormente, xa que, como sentenza Freire: “non hai cultura do pobo [e polo tanto, tampouco desenvolvemento comunitario do pobo] sen política do pobo” (Freire, 2007, p.16).

Para completar esta fundamentación, cómpre atender á noción antropolóxica de cultura de Paulo Freire, quen define esta última como todo aquilo que os seres humanos crean ao relacionarse co mundo e entre si; é pois, o resultado do traballo e da creatividade colectiva, un proceso en continua creación e recreación. Dende esta perspectiva, cada comunidade –e cada persoa–, configúrase como axente cultural activa, capaz de producir sentido e beleza. A cultura é, baixo o ideario do pedagogo brasileiro, expresión da experiencia humana compartida, crítica e transformadora, que constrúe visións do mundo e formas de vida; unha perspectiva humanista e emancipadora da cultura, onde as comunidades se descubren como autoras e actrices do seu propio proceso creativo e do seu propio desenvolvemento (Freire, 2002).

Esta concepción descentraliza o coñecemento artístico e as posibilidades de transformación, devolvéndollas ás súas verdadeiras protagonistas: as comunidades. O propio pedagogo propón un método participante, activo, horizontal e dialóxico para fomentar esta concepción antropolóxico-cultural mediante as técnicas de *redución*, *codificación* e *decodificación* que, entendidas dende as AC poden definirse como: *redución*, situando o punto de partida na realidade comunitaria, propónse identificar situacións concretas, necesidades, intereses... e reducilas a temas xeradores que poidan ser representados a través das manifestacións culturais/artísticas; *codificación*, trátase do proceso de creación cultural mediante o cal as propias comunidades xeran as súas propias manifestacións simbólicas para representar os temas xeradores; e *decodificación*, definida como a devolución crítica e reflexiva do feito cultural. Este proceso favorece a concienciación sobre os temas xeradores, a construción de novo coñecemento, a reflexión e identificación compartida de causas e consecuencias e a procura de solucións colectivas (Freire, 2002). Trátase entón de construír unha intervención socioeducativa baseada nas AC que, lonxe de apropiarse das prácticas culturais comunitarias, as reconeza –a través de procesos de Investigación-Acción Participativa (IAP)– como espazos vivos de aprendizaxe compartida e de transformación social.

Por último, nunha revisión de bibliografía contemporánea que conecte creación cultural comunitaria con pedagogía social dende un enfoque socio-crítico atopámonos coas *pedagoxías artísticas críticas e colectivas* (Martínez-Cano, 20024), que propoñen a construción dunha educación activa baseada no proceso participado de creación cultural, entendido como o camiño

coral que conecta unha situación inicial problematizada con situacións finais alternativas, orixinando movemento para poder concretalas na realidade e mellorar a situación problematizada; erixíndose, polo tanto, como un proceso transformador. Un proceso creador sostido na observación e coñecemento da propia realidade para elaborar unha nova percepción da mesma, un percorrido que libera ás comunidades do alleo e da pasividade reprodutora que impregna as prácticas culturais hexemónicas. Ao igual que nas propostas de Bakule e Freire, esta pedagogía promove a experiencia vital como fonte de aprendizaxe a través da reflexividade colectiva, defendendo que a conxunción dos saberes individuais cos coñecementos comunitarios xeran un espazo idóneo de intercambio e construción de novos e singulares coñecementos e procomúns, que se materializan a través da creación cultural e artística colectiva onde se xeran conexións entre o pasado e o presente, entre o eu e o nós, e se proxecta un futuro compartido.

O efecto educativo desta proposta pedagóxica acontece no camiño colectivo entre a reflexividade crítica e á creación cultural. Trátase dun proceso creador que produce coñecemento e acción política, que parte da comunidade e beneficia á mesma; un proceso que conduce a aprendizaxes sociais e persoais, e á construción de identidades e de novas relacións comunitarias –sociais e espaciais–. Unha pedagogía aberta cuxo obxectivo é que as participantes desenvolvan os seus propios medios para (re)apropiarse dos saberes comunitarios e construír prácticas cotiás de encontro que dean visibilidade e protagonismo, mediante o propio proceso de produción e a través da súa implicación e participación activa, converténdose en autoras e actrices do seu propio desenvolvemento e transformación cultural, educativa e social. Esta proposta pedagóxica esixe sintetizar o labor profesional en: favorecer a construción de espazos de traballo en rede e activar os procesos de creación colectiva, onde as participantes investiguen sobre a súa propia realidade e contexto, sobre as súas propias relacións educativas e sobre as súas propias capacidades creativas; concienciar sobre os riscos dun proceso identitario baseado na socialización e culturalización hexemónicas (homoxeneización, reprodución de desigualdades, interiorización da opresión...); activar procesos de sociabilidade comunitarios baseados no colectivo mediante a reflexión crítica e conxunta do mundo e de nós mesmas –sendo conscientes de que a educadora debe ser parte do proceso educativo e asumir o rol de participante–; e promover o cooperacionismo, potenciar as posibilidades de autoxestión e sustentabilidade e fomentar a colaboración entre as axentes comunitarias mediante o diálogo e á acción colectiva. Deste xeito preténdese evitar a perda transformativa que sofren as accións socioeducativas baseadas en procesos artísticos comunitarios cando se comprenden exclusivamente como metodoloxías de intervención (Martínez-Cano, 20024).

A través desta conceptualización pedagóxica pode construírse un enfoque crítico de intervención socioeducativo que sitúe á vivencia das AC e ao seu proceso colectivo de creación artístico/cultural como eixos educativos centrais para activar a participación comunitaria real e a transformación social. As linguaxes artísticas nestes termos teñen a capacidade de reconstruír a percepción da realidade, confrontar discursos hexemónicos e consolidar outros novos que se sitúen do lado da diversidade, da dignidade humana e da xustiza social. Así mesmo, reforzan os vínculos comunitarios e abren espazos contraculturais de acción política, devolvéndolle ás comunidades a súa capacidade de axencia e as posibilidades incidir nos seus contextos como resposta á urxente necesidade de construír futuros posibles e habitables (Fry, 2015), onde as comunidades, a través da (auto)reflexión e da construción crítica e colectiva da súa propia cultura, recuperen a súa capacidade de imaxinarse e construírse colectivamente.

Para pechar esta epígrafe, cómpre sintetizar as propostas pedagóxicas abordadas nun conxunto de principios que tratarán de orientar as prácticas de AC como ferramenta de intervención socioeducativa. Estes principios parten da reinterpretación das formulacións de Adams e Goldbard –realizada por Hawkes, 2003–, e do ideario crítico desenvolvido ao longo deste apartado:

A participación cultural como praxe política e pedagóxica transformadora. A participación cidadá na creación, desenvolvemento e transformación da súa propia cultura debe ser entendida non só como dereito senón como motor e obxectivo dun proceso educativo enraizado na experiencia e na vivencia propias. A intervención socioeducativa debe favorecer que a comunidade recupere a iniciativa para (re)definir os valores, ideas e aspiracións culturais que articulan a súa propia realidade colectiva, e promover o seu papel activo como axente social e política, con capacidade de reapropiarse dos espazos públicos, simbólicos e sociais. O proceso desta creación e participación cultural é máis importante que o resultado, pois é no acto de expresión onde reside a dignidade e liberdade das persoas.

A cultura como experiencia colectiva de aprendizaxe, identidade e transformación social. A cultura non se pode concibir como un conxunto de produtos ou manifestacións estáticas, senón como un proceso dinámico e continuo de creación de sentido que constrúe identidades, vínculos e visións do mundo. Enténdese como un requisito para a transformación social, pois é, mediante a súa construción e reconstrución, onde se forman, cuestionan e reformulan os valores, as ideas e as relacións colectivas. Intervir dende as AC implica fomentar estes procesos de (re)construción cultural a través das disciplinas artísticas, que partan da realidade vivida, que conecten co pasado, resignifiquen o presente e proxecten futuros posibles.

Así, a construción da cultura compartida convértese nunha ferramenta para a emancipación e para a transformación e xustiza social.

A diversidade como un ben social e como condición para as aprendizaxes e dignidade colectivas. Compréndese a necesidade de promover a apertura e o diálogo entre diferentes formas culturais, recoñecendo que a riqueza da cultura reside precisamente na súa diversidade, intercambio e construción continua. Porén este recoñecemento da igualdade cultural require, tamén, establecer principios éticos comúns, acordados colectivamente, que sirvan de límite fronte a calquera forma de discriminación, violencia ou inxustiza. Esta valorización da diversidade é condición necesaria –que non suficiente– para combater a homoxeneización cultural e as diferentes formas de exclusión, así como para fomentar unha auténtica aprendizaxe colectiva e a construción de procomúns.

As AC como resistencia cultural e construción do colectivo. Nun contexto de mercantilización, hexemonía e homoxeneización cultural, as AC constitúen unha práctica política de resistencia simbólica fronte aos produtos culturais impostos e alleos; e son, en si mesmas, espazos pedagóxicos situados nos que se materializa a concepción da educación como práctica de liberdade e nos que se activa a reflexión crítica e a toma de decisións compartida. Deben ser entendidas como procesos orientados ao fortalecemento da axencia colectiva, ao coidado das relacións sociais e á construción comunitaria da propia representación da realidade. A través delas é posible construír narrativas contraculturais, fortalecer a conciencia crítica e activar dinámicas sociais baseadas na colaboración, no coidado e no colectivo.

A función profesional como mediadora e facilitadora da creatividade colectiva. Lonxe dunha perspectiva tecnocrática, o labor socioeducativo nas AC debe orientarse ao acompañamento, á liberación e activación da creatividade comunitaria, á construción de ecosistemas colaborativos mediante a implicación activa de diferentes axentes comunitarias, ao favorecemento do traballo en rede, e á xeración de espazos seguros para a expresión e o diálogo. A intervención socioeducativa non debe resignarse á xestión, moito menos á imposición cultural e metodolóxica; non debe consistir en dirixir nin guiar a creación senón que debe facilitar procesos nos que a comunidade (re)descubra e mobilice os seus propios saberes, narrativas e formas de facer, estimular a reflexión colectiva e co-construír metodoloxías adaptadas aos contextos concretos.

En suma, trátase dun conxunto de principios que identifican ás prácticas educativas vinculadas á AC como un estímulo para a creación de espazos socioculturais de expresión creativa baseados no autogoberno; un accionar que permite imaxinar e construír un mundo diferente, máis xusto, habitable, horizontal e participado.

Lecer e Artes Comunitarias: perspectivas e relacións

Nesta bagaxe cara unha conceptualización pedagóxica e socio-crítica das AC atopamos no tempo libre, na recreación e no lecer unha alianza indivisible. Xa dende finais do século XVIII autores como Friederich Schiller vinculan o ocio, a transformación social e as artes. En contraposición cunha lóxica socioeconómica onde o valor das persoas ven determinado pola súa capacidade de produción e consumo, a tese do filósofo alemán sostíña que a verdadeira dignidade e liberdade humanas pasan necesariamente polas vivencias autotélicas e satisfactorias, outorgándolle ás artes o poder de impulsar un lecer nestes termos, concretando que a vivencia lúdica a través das artes ten a capacidade de xerar unha dinámica cultural e comunitaria propia e non imposta, aumentando deste xeito as posibilidades de cambio social (Cuenca, 2014).

As referencias humanistas que poñen o foco neste nexa ao longo da historia recente son constantes, destacando as seguintes (Cuenca, 2014): Johan Huizinga, comprende o ocio como una vivencia libre, emancipada das esixencias e necesidades cotiás e sen finalidades extrínsecas, como un espazo de creación e recreación cultural non subordinado á utilidade ou á produtividade, entendendo a vivencia de lecer como o xermolo das culturas e das artes; Herbert Marcuse, propón romper coas lóxicas produtivistas das experiencias de ocio alienantes baseadas no consumo, que implican unha perda de liberdade e de axencia comunitarias, e poñer o foco nas vivencias lúdicas a través da creatividade individual e colectiva; Josef Pieper, destaca as posibilidades comunicativas e de diálogo deste vínculo para a cohesión social, e a necesidade de atender á perspectiva subxectiva das participantes para comprender os seus impactos; Pedro Laín Entralgo, comprende a creación artística como unha manifestación do encontro cunha mesma e coas demais, e atopa na vivencia autotélica e satisfactoria do ocio un marco único para o desenvolvemento de prácticas artísticas colectivas, vínculo que asegura, promove a cohesión social e a construción de identidades; por último Albert Kriekemans establece unha sinerxía clara entre o ocio, entendido como tempo e espazo para o desenvolvemento humano, e as artes como vehículo fundamental para que ese desenvolvemento suceda dun xeito integral e crítico, un ocio artístico situado e baseado no autogoberno que non só recrea a realidade, senón que emancipa, constrúe cidadanía crítica e abre camiños para a participación sociocultural.

Unha vez exposta esta sinerxía cómpre profundar nas conceptualizacións de lecer e tempo libre que van guiar o que resta de epígrafe. O tempo libre é un concepto xurdido tras a revolución industrial e as súas conquistas sociais, como un tempo contraposto ao traballo, un tempo liberado das obrigacións da produción, ligado ao descanso e á evasión –na actualidade esta dicotomía segue vixente–. O ocio, pola súa banda, defínese como o xeito de empregar ese

tempo liberado cunha ocupación autotélica e libremente elixida, que provoque satisfacción, pracer e desenvolvemento individual e colectivo, poñendo o acento, non na actividade en si mesma, senón na súa vivencia e na significación que esta ten para as persoas, grupos e comunidades que a experimenten (Caballo, 2006).

Estas consideracións son precisadas por Manuel Cuenca na súa conceptualización do ocio valioso, expoñendo a necesidade de que as experiencias de lecer sexan comprendidas como vivencias significativas, autotélicas e con forte carga emocional, situadas na propia contorna na que se desenvolvan e nun momento temporal concreto. Experiencias que parten da comunidade e do individuo como marco de referencia –das súas necesidades, intereses, demandas...–, que promoven a (re)construción das identidades persoais e comunitarias e que se asentán en valores de xustiza social e de igualdade; facendo destas un dereito humano fundamental, cuxo valor social e satisfacción deben ser comprendidos dende as percepcións subxectivas de quen as vivencia e obxectivamente en función dos beneficios e potencialidades, individuais e sociais, que comporta o seu desenvolvemento. Na súa particular definición, Cuenca (2014) apunta as diferentes dimensións que configuran o ocio valioso –lúdica, ambiental-ecolóxica, creativa (creación e re-creación), solidaria e festiva–, non como unha categorización reducionista e estanca do lecer senón como estruturas conceptuais dinámicas e interconectadas que configuran as diferentes formas de vivir o ocio en relación cos ámbitos e ambientes nos que se desenvolvan as experiencias e cos equipamentos e recursos nos que se materialicen..

En todas estas dimensións as prácticas artísticas colaborativas cobran sentido, xa que as AC reforzan a implicación e a actividade colectiva en vivencias valiosas, e promoven oportunidades de desenvolvemento individual e comunitario. Na súa vivencia *lúdica* as experiencias de AC posibilitan espazos colectivos e compartidos de divertimento, entretemento e recreación, onde as participantes se involucran activamente, experimentan pracer e constrúen vínculos afectivos e sociais; este compoñente lúdico dáse tamén no resto da comunidade nos procesos de devolución do feito artístico. Na *ambiental-ecolóxica*, as experiencias de AC conectan as persoas coa súa propia contorna e fortalecen unha maior consciencia e unha maior implicación coa mesma. Posibilitando, deste xeito, a imaxinación colectiva na procura de modos de vida propios, máis sostibles e ambientalmente máis xustos, fronte a desfuturización⁷ socioambiental dos produtos culturais de masas que prognostican futuros globais distópicos e tecnocráticos. A vivencia *creativa* –na súa vertente de creación– configúrase arredor do propio proceso de produción cultural colectiva das AC, toma o dereito á creatividade das persoas e comunidades como punto de partida, e materialízase nos procesos artísticos intermedios e nas

⁷ Termo comprendido baixo o ideario de Fry (2015).

manifestacións finais do proceso creador. As experiencias de AC, a través da participación activa, colaborativa e desinteresada, das súas participantes na preparación e desenvolvemento artístico e organizativo, son comprendidas tamén como vivencias *solidarias* de lecer, configurándose como vivencias sociais inclusivas, comprometidas e altruístas, e como catalizadoras de vínculos baseados na cooperación e no compromiso. Na súa dimensión *festiva*, entendida como vivencia e manifestación das identidades culturais e sociais dunha comunidade, configúrase un lecer compartido no que as experiencias de AC son o vehículo axeitado para a (re)construción e (re)presentación destas identidades comunitarias, con base nos intereses e inquietudes das propias comunidades (Bolaño, 2016).

Se ben é certo que as sinerxías das AC están presentes en tódalas dimensións do ocio valioso, é de rigor destacar o lecer creativo por vincularse directamente aos procesos de creación cultural colectiva. En primeiro termo, convén descompoñer esta dimensión nas súas dúas vertentes: a creación e a re-creación. A primeira céntrase no potencial expresivo e creador das persoas para reinterpretar e reescribir a súa propia historia cultural; mentres que a segunda enfatiza o desfrute e a comprensión de experiencias culturais xa existentes, non só dende o papel de espectador externo, senón implicándose persoal e emocionalmente. Nesta particular conxunción entre lecer e prácticas artísticas colaborativas, profundaremos na primeira delas, por ser a que mellor encaixa coas máximas das AC. O ocio creativo nestes termos non responde á lóxica da xenialidade nin á profesionalidade artística, senón que se trata dunha experiencia vivible que posibilita desenvolver o potencial creativo de tódalas persoas –conectando co dereito á creatividade de Iliénkov– (Cuenca, 2000).

Fronte á tendencia actual de concibir o lecer como un produto de consumo e como unha subcontratación do tempo libre –circunstancia que inhibe o seu potencial creativo–, e nun contexto marcado pola mercantilización das artes e da cultura que limita a súa capacidade transformativa, a vivencia dun lecer creativo convértese, a un tempo, en condición previa e en realización da propia creatividade (Csikszentmihályi, 2001). Ante este reto educativo, a pedagogía do lecer debe ter como fin último a devolución do potencial creativo ás comunidades, comprendendo que as experiencias que xorden da acción e da motivación comunitarias proporcionan maiores beneficios cognitivos e emocionais para quen as experimenta, tales como a satisfacción, o benestar persoal, a formación, a autorrealización e a liberación da rutina. Todo isto evidencia a necesidade de atender á cultura e ás artes como unha dimensión dinámica da propia vida das comunidades, que cobra sentido a través do lecer (Cuenca, 2000; Cuenca, 2014); unha vivencia traducida en experiencia formativa, reflexiva, cultural e de crecemento persoal (Amigo, 2016).

Con todo, e a través do ideario de MacKaye, amplíase esta conceptualización de lecer outorgándolle o adxectivo de construtivo. Enfatizando deste xeito o rol da participante como construtora, que, partindo da súa propia realidade, é quen de crear o seu propio coñecemento, o seu propio lecer e a súa propia cultura a través da expresión artística. Este lecer construtivo é comprendido como unha responsabilidade compartida e comunitaria, como expresión dos desexos e interese dunha comunidade crítica, cuxos beneficios repercuten non só no plano individual, senón tamén (e con maior intensidade) no comunitario (Vieites, 2016).

Neste afán de recuperar o compoñente colectivo das AC –introducido no parágrafo anterior–, e tendo en conta que o lecer creativo/construtivo é unha vivencia fundamentalmente social (Cuenca, 2014), debemos deternos en facer un matiz no lecer comunitario como marco de desenvolvemento destas experiencias. As vivencias comunitarias de lecer compréndense como tempos e espazos colectivos e significativos para a aprendizaxe, o aumento da participación social, política e cultural, e o fortalecemento do sentido de pertenza. Neste senso, as máximas da intervención pedagóxica neste ámbito conectan e complementan á perfección os principios propostos para a construción dunha intervención socioeducativa baseada nas AC: *traballo en rede*, configurando as experiencias de ocio comunitario, como elementos chave para a construción e consolidación dun ecosistema colaborativo sólido, entendéndoas como un exercicio de transprofesionalidade que pretende incorporar a tantas axentes comunitarias como sexa posible para favorecer a sociabilidade e o cooperativismo; *educación emocional*, estas experiencias de lecer deben xerar contextos axeitados para o desenvolvemento do autoconceito persoal e comunitario, potenciando a autoestima e as competencias intra e interpersoais; *aprendizaxe vivencial*, o lecer comunitario debe favorecer a implicación da cidadanía nos asuntos colectivos mediante a potenciación do diálogo, a concienciación, a toma de decisións compartida e o compromiso, posibilitando que as comunidades recuperen a súa capacidade de autogoberno. Así, o lecer valioso comunitario, na súa dimensión creativa/construtiva, conecta estreitamente coas bases conceptuais das AC recollidas neste traballo, afirmando que o coñecemento e creación da propia cultura leva implícito un potencial de cambio, resistencia e transformación social (López e Morata, 2015).

As sinerxías entre lecer e AC son, até este punto, evidentes. Porén cómpre afondar no compoñente transformativo e crítico característico das prácticas artísticas colaborativas –recollido vagamente no parágrafo anterior–, que até o momento quedou desdebuxado e somerxido baixo a satisfacción, o benestar, e as demais bondades do lecer valioso. Como sinalaba Kriekemans ao inicio desta epígrafe, as artes son o vehículo que cataliza a transformación social. Situadas e propositivas, as vivencias de lecer que integren as AC como

experiencia suman un compoñente crítico que se engade ás posibilidades de desenvolvemento individual e comunitario do lecer.

Neste sentido, resulta esencial recorrer á lectura de Chris Rojek, quen conceptualiza o lecer como un sistema simbólico con potencial transformador. O sociólogo inglés expón unha relación entre ocio e formación da identidade, comprendendo o lecer como parte do sistema de representacións e significacións da vida social e cultural dunha comunidade, e afirma que a través da súa vivencia creativa/construtiva, a propia comunidade ten o poder de reconfigurar estas significacións e transformar a súa realidade fronte aos poderes hexemónicos e alienantes de control e represión (Markova, 2016).

Así pois, un lecer comprendido nestes termos non se limita a reproducir a vida colectiva, senón que subverte os conceptos impostos de identidade, sociabilidade, participación e do propio ocio. Trátase entón dun lecer liminal⁸ –recuperando a tradición de Victor Turner– que remite a unha vivencia lúdica que posibilita a quen a experimenta, situarse momentaneamente á marxe das conviccións da sociedade a través do diálogo e das artes, co fin de analizar de maneira obxectiva as regras e hábitos da vida e sometelos a unha reflexión crítica e colectiva. Fronte a un imperante ocio rápido e de consumo, desprovisto de toda capacidade reflexiva e sometido á novidade, propónse unha vivencia de lecer baseada no propio contexto, subversiva, crítica coas estruturas sociais e culturais, que xera modelos de vida utópicos e alternativos, e que reconstrúe as identidades comunitarias e individuais (Rojek, 2000).

Impactos Sinérxicos

Para pechar este vínculo entre AC e lecer, resulta pertinente atender aos seus impactos nas dimensións persoal, grupal e comunitaria, co obxectivo de elaborar unha categorización integradora dos beneficios sinérxicos que xorden da súa confluencia. Para identificar os efectos do lecer valioso nestes tres niveis, tomaremos como referencia a Cuenca (2014), pola súa sólida traxectoria e recoñecemento nos estudos contemporáneos de ocio, e a López e Morata (2015) polos seus aportes dende a perspectiva comunitaria. No que respecta aos impactos das AC, a análise partirá do estudo pioneiro de Matarasso (1997) sobre os seus impactos sociais e completaráse con achegas máis recentes (Cruz, 2021; Aragay, 2023; Macaya, 2024), co propósito de ofrecer unha visión o máis actualizada e integral posible.

Impactos Individuais. Entre os que destacan, por unha banda, o *benestar emocional*, manifestado no incremento da autoestima, da confianza, da autopercepción e da seguridade persoal. As experiencias de lecer baseadas nas AC contribúen tamén ao recoñecemento e aceptación dos sentires propios, á superación da timidez, e posibilitan a apertura cara novos

⁸ Fenómenos sociais críticos e reflexivos comprendidos á marxe do sistema hexemónico (Rojek, 2000).

espazos relacionais, facilitando a interacción en contextos antes alleos. Á par, tamén posibilitan a ruptura e a liberación da cotidianeidade e da rutina. Así mesmo, recoñécense como vivencias que favorecen a autorrealización, o benestar e a satisfacción, ao tempo que actúan como mecanismos redutores do estrés e de regulación emocional e afectiva. E pola outra, estas vivencias favorecen o *desenvolvemento cognitivo e educativo*, entendido como a adquisición de competencias comunicativas, creativas, imaxinativas e expresivas, á vez que impulsan a capacidade de reflexión, reforzando o pensamento crítico, incidindo na construción da personalidade e favorecendo a autodeterminación (Aragay, 2023; Cruz, 2021; Cuenca, 2014; Macaya, 2024; Matarasso, 1997; López e Morata, 2015).

Do mesmo xeito, a conxunción entre lecer e AC, mostra potencialidades de aumento da cognición: fomento a curiosidade, a atención, a memoria e a vontade propia por aprender, o que fortalece o compromiso coa experiencia, amplía a capacidade de experimentación en novos contextos –educativos e sociais– e potencia o recoñecemento e posta en valor das propias capacidades e habilidades. Por último, a corporalidade implícita nos procesos de AC dota de significación ás súas aprendizaxes ao conectalas cos propios sentidos e coa realidade mesma (Aragay, 2023; Cruz, 2020; Cuenca, 2014; Matarasso, 1997)

Impactos Grupais. Os procesos colectivos das AC vividas como experiencias de lecer favorecen de maneira significativa o desenvolvemento de *habilidades interpersoais, a sociabilidade e a cohesión grupal*. Trátanse de experiencias onde o traballo colectivo é esencial, facilitando a creación de confianza mutua e promovendo o acrecentamento das redes sociais. Esta apertura tradúcese no xurdimento de novos vínculos, contribuindo á redución do illamento, ao fortalecemento da disposición para interactuar socialmente e á resolución de conflitos. Ademais, a intersección lúdico-artística nestes termos, permite a construción de redes de apoio baseadas na axuda mutua, na horizontalidade, na cooperación, na solidariedade e no respecto, constituíndose como verdadeiros espazos de encontro para o establecemento de vínculos afectivos e desenvolver relacións sustentadas na colaboración e no recoñecemento da diversidade como valor positivo; estes efectos intensifícanse cando persoas de diferentes orixes e xeracións partillan vivencias e sentires, xa que esta interacción horizontal posibilita a superación de estereotipos e a diminución de tensións sociais. Finalmente, este vínculo contribúe ao *sentido de pertenza e identidades* xa que permite establecer relacións baseadas na libre escolla e en intereses comúns, o que contribúe a xerar lazos máis próximos e á identificación simbólica e compartida do grupo, conectando individuo e colectividade (Aragay, 2023; Cruz, 2021; Cuenca, 2014; Macaya, 2024; e Matarasso, 1997).

Impactos Comunitarios. En primeiro lugar destacan os efectos vinculados á *participación social activa*. A interconexión entre lecer e as AC pon en valor as culturas e tradicións locais, a creatividade colectiva e as expresións culturais propias da comunidade, configurándose como elementos para reforzar o sentido de pertenza, (re)construír as identidades comunitarias e consolidar redes de apoio, tanto no interior dos grupos como no seu contexto. Tendo en conta que identificación e pertenza son condición –e á vez efecto, nun proceso que se retroalimenta– para a implicación cidadá, concretamos que estas experiencias facilitan a posta en marcha de mecanismos de toma de decisións compartida e fomentan o diálogo horizontal entre as comunidades e as institucións públicas. Consolidándose así, como procesos capaces de potenciar o exercicio dunha participación social activa, facilitando o xurdimento de formas de gobernanza máis horizontais, transparentes e cooperativas. En consecuencia, estas vivencias, melloran a percepción social das contornas nas que se desenvolven, favorecen a cohesión, inclusión e apoderamento comunitario, e fomentan o desenvolvemento progresivo da propia capacidade organizativa, brindando oportunidades de participación noutras experiencias compartidas, promovendo a xestión autónoma de procesos educativos, sociais e creativos dun xeito colectivo, e fomentando o sentimento de axencia e independencia comunitarios (Aragay, 2023; Cruz, 2021; Macaya, 2024; Matarasso, 1997; López e Morata, 2015).

Por outra banda, a *imaxinación colectiva e a transformación social*, constitúen outros dos efectos máis salientables. Dada a capacidade reflexiva inherente ás experiencias das AC vivenciadas a través dun lecer liminal, estas constitúense como espazos privilexiados para a consolidación dunha conciencia crítica sobre cuestións comunitarias, sociais, políticas e éticas. Esta reflexividade colectiva, en conxunción co potencial imaxinativo das artes, permite que as persoas exploren e reconfiguren os seus dereitos, responsabilidades e valores nun contexto simbólico, explorando novas formas de pensar e de actuar. Esta sinerxía ten capacidade propositiva, facilitando a proxección colectiva de futuros desexables, que, en combinación coa potenciación da participación cidadá activa, posibilita a activación de procesos de transformación social profundos, posto que ao representar simbolicamente a realidade, esta compréndese mellor, permitindo reconstruíla (Aragay, 2023; Cruz, 2021; Macaya, 2024; Matarasso, 1997).

Metodoloxía

Propósitos, Obxectivos e Preguntas de Investigación

O presente TFM ten como finalidade afondar no potencial socioeducativo das prácticas artísticas comunitarias comprendidas como vivencias de lecer. A institucionalización e profesionalización crecentes no eido cultural comunitario, empurran a estudar este fenómeno

dende unha perspectiva situada e dende a cultura de base, sendo así consecuente co paradigma teórico defendido no apartado conceptual anterior. A tal fin, selecciónase unha iniciativa cultural promovida dende comunidade e sostida pola e para a comunidade, cunha orientación claramente participativa, transformadora e afastada da burocratización institucional.

Dende esta perspectiva, formúlase como obxectivo xeral:

- *OX*. Analizar en clave socioeducativa as AC como vivencia de lecer, a través dun estudo de caso.

Do cal se desprenden os seguintes obxectivos específicos:

- *OE1*. Delimitar en que modelo ou modelos de AC se enmarca a experiencia analizada.
- *OE2*. Comprender en que termos se percibe esta experiencia como vivencia de lecer.
- *OE3*. Concretar os impactos a nivel individual, grupal e comunitario desta experiencia e a súa relevancia como práctica educativa e de participación social.
- *OE4*. Identificar as posibilidades e dificultades no desenvolvemento desta iniciativa e os retos de futuro.

Co fin de orientar a análise empírica e dar resposta a ditos obxectivos, defínense as seguintes preguntas de investigación:

- Cal é, ou pode ser, o papel das prácticas artísticas comunitarias na súa intersección co lecer, no marco da intervención socioeducativa?
- Como se define e desenvolve a *Compañía Caracol* como experiencia de AC dende unha perspectiva socioeducativa, especialmente no eido da pedagogía do lecer?
- Como inflúen esta iniciativa nas persoas participantes e na comunidade na que se desenvolve?
- Que elementos favoreceron ou dificultaron o seu desenvolvemento ao longo do tempo?
- Cales son os retos de futuro da iniciativa?

Enfoque Metodolóxico

Para dar resposta aos obxectivos de investigación, este TFM propón unha metodoloxía cualitativa sustentada na seguinte tese epistemolóxica:

As prácticas modifican as cousas e a valoración interna dos efectos producidos [por ditas prácticas] fan que a realidade socioantropolóxica sexa dun modo e non doutro. Outras prácticas non só modifican o mundo senón que (a computación interna dos efectos das mesmas) producirán outros mundos, e eses outros mundos producidos obrigarannos a realizar outras prácticas. (Montañés-Serrano, 2009, pp. 26-27).

Dende esta premisa inicial, constrúese un enfoque metodolóxico participativo, crítico e conversacional, que articula o proceso de investigación a partir da realización dun estudo de caso.

Este último, supón un método de investigación cualitativo, no que se explora en profundidade, a través de diferentes fontes de información e da súa recompilación e análise, unha experiencia singular no seu contexto real, coa finalidade de xerar unha comprensión exhaustiva, reconstruír coñecementos e informar dos impactos e desenvolvemento da devandita práctica (Simons, 2009, Creswell, 2013, Stake, 1994). Este proceso ten sinerxías notables coa tradición etnográfica, entendida como aquela que procura ofrecer descrições precisas dos contextos, prácticas e valores das persoas participantes nos propios escenarios sociais e educativos (Goetz e Lecompte, 1988). Esta perspectiva permite comprender o caso non como exemplo illado, senón como un sistema con sentido complexo, atravesado por relacións simbólicas, sociais e culturais.

Para o desenvolvemento desta investigación seleccionouse unha experiencia singular de AC, a *Compañía de Teatro Caracol*, trátase dun colectivo teatral con sede en Cambados e constituída como asociación no ano 1999 –segundo o Rexistro de Asociacións da Xunta de Galicia–, pero que leva representando obras, con carácter anual, dende o 1993, o que a sitúa como unha das iniciativas de teatro infantil e musical máis lonxevas do contexto galego. A escolla realizouse en base a criterios de accesibilidade e proximidade á experiencia, pola súa ampla traxectoria, e pola implicación comunitaria que a caracteriza: trátase dunha proposta coral, sustentada na participación voluntaria e interxeracional de multitude de persoas da contorna, que asumen distintos roles artísticos e técnicos na produción das obras, facendo da práctica teatral un espazo colectivo de creación.

Co fin de afondar no enfoque metodolóxico no que se sitúa a investigación (cualitativo, participativo, crítico e conversacional), débese considerar que cada ser humano constrúe a súa realidade mediante a interiorización do que ocorre ao seu redor, atribuíndolle un sentido particular e intransferible ás practicas realizadas de acordo coas súas necesidades, igualmente particulares e intransferibles. Esta atribución convértese en coñecemento. Con todo, as realidades socioculturais –e os coñecementos e percepcións que as configuran– non son observables nin medibles como entidades obxectivas, tampouco existe unha única realidade tanxible e universal, xa que existen tantas como persoas as vivencien dun ou doutro xeito (Montañés-Serrano, 2009).

Para dar conta desta diversidade de realidades, este enfoque –situado nunha perspectiva construtivista-materialista (Martínez-López, 2002)– propón un proceso metodolóxico de

carácter inductivo-deductivo-abductivo: debe partirse de feitos particulares dos que poder inferir xeneralidades (indución) e dun sistema conceptual co que dar conta e interpretar eses feitos particulares (dedución), para reconstruír o coñecemento; e a través da articulación deste coñecemento reconstruído, no previamente construído (abdución), facilítase a proxección de realidades posibles.

Recuperando as ideas de Montañés-Serrano (2009), nesta inferencia e interpretación da información e na conseguinte produción e retroalimentación de coñecemento, debe facerse fincapé na necesidade de determinar o para que e para quen⁹ se (re)constrúe ese coñecemento, xa que isto define o posicionamento da investigación. Trátase de situala nunha dimensión política e epistémica que é indisociable do proceso investigador, ao comprender que o coñecemento non parte de neutralidades positivistas, senón dun enfoque construtivista situado, condicionado por un contexto, unha ideoloxía e uns valores determinados; sendo así, faise preciso comprender que todo coñecemento é producido, e que aquilo que se observa non é máis que o resultado da interpretación do suxeito observador, quen o reconstrúe no acto de observalo. Esta cuestión conecta o presente enfoque metodolóxico coa etnografía crítica –diferenciada radicalmente do tradicionalismo etnográfico pola súa intencionalidade ideolóxica de cambio social–, que subliña a necesidade de facer explícita a posición da investigación respecto ás relacións de poder, orientándose cara á xustiza social e á emancipación das persoas e colectivos (Rodríguez, 2022; Vargas-Jiménez, 2016).

Baixo este enfoque, e co fin de garantir que as realidades (re)construídas pola investigación social sexan compatibles coas realidades vividas polas persoas participantes, cómpre garantir a súa implicación activa no proceso investigador; só así poderán construírse realidades que respondan ás súas necesidades e que favorezan a transformación sociocultural (Montañés-Serrano, 2009). Dende esta perspectiva, a participación deixa de ser unha ferramenta metodolóxica e convértese nun principio político e ético, coherente coa finalidade da etnografía crítica de poñer a investigación ao servizo dos dereitos das persoas implicadas (Vargas-Jiménez, 2016). Priorízase así o discurso como unidade de análise por considerar o diálogo como a forma comunicativa máis acaída para compatibilizar realidades e para promover a participación da poboación na construción de coñecemento.

Esta compatibilización debe servir para a (re)construción de coñecemento científico á vez que debe repercutir na cotidianeidade do grupo, desdebuxando as fronteiras entre ciencia social teórica e aplicada. Trátase, entón, de favorecer as competencias sociocomunicativas das

⁹ Estes termos tradúcense na finalidade recursiva da investigación en función dos principios dos que se parte. Neste TFM o “para que” defínese no seu obxectivo xeral e o “para quen” no propio caso seleccionado a través da devolución da análise proposta.

participantes para proxectar realidades alternativas, que transformen, dende a acción colectiva e reflexiva, as prácticas, programas e proxectos que constrúen as devanditas realidades (Montañés-Serrano, 2009).

Con todo, para que este procedemento sexa realmente participado débese dar conta do proceso de observación do suxeito investigador a tódalas axentes involucradas. Esta esixencia de transparencia non só garante a validez do proceso, senón que cumpre cun principio esencial da etnografía crítica: facer accesible a lóxica investigadora ás persoas participantes e posibilitar que estas poidan revisar, criticar e transformar as interpretacións xeradas (Vargas-Jiménez, 2016). No caso da presente investigación este “dar conta” materialízase mediante a transparencia no proceso –presentación da entrevista ao grupo (ver Anexo 1)–, e na devolución participada da análise da información –proposta nas datas comprendidas entre o depósito do presente TFM e a súa defensa oral–.

Dende esta enfoque, a investigación social e educativa non pode aspirar a ofrecer verdades universais, atopándose en constante reelaboración (traxectoria espiral), pero si a facilitar a obtención de respostas as preguntas formuladas e tamén a aparición de preguntas e respostas non formuladas. Isto implica que o deseño do proceso metodolóxico verase modificado por cada unha das etapas do mesmo, comprendendo que cada dialoxización modifica ás seguintes, dando lugar a outras conversas nas que se establecerá o modo de proceder de acordo coas etapas anteriores que as fixeron posibles. Precisamente, co fin de sistematizar o proceso deste enfoque metodolóxico, que ten como fin último coñecer as representacións colectivas que se estruturan ao redor dunha determinada práctica, Montañés-Serrano (2009) presenta tres fases que deben guialo:

Conversa inicial. Trátase do proceso de construción do “para que” e “para quen” da investigación. Toda preocupación por coñecer emerxe a partir dun síntoma, que debe ser tamén compatibilizado. No caso desta investigación o síntoma foi detectado de xeito orgánico e natural nunha conversa informal do investigador cunha das participantes do caso estudado, e foi compatibilizado ao enmarcarse explicitamente nas liñas de investigación da autoría deste TFM e na vontade da participante en dinamizar este proceso. Esta dialoxización en conxunción cos informantes temáticos (Marco Teórico) orientan o punto de partida da investigación (que se irá redefinindo conforme avance o proceso nunha dinámica espiralada). É dende este punto dende o cal a investigación participativa debe habilitar mecanismos para: a incorporación de máis conversadores, definindo redes de intereses e necesidades –neste caso a rede estaba constituída por todas as persoas que forman ou formaron parte da experiencia seleccionada nalgún momento–; e dar a coñecer o inicio do proceso investigador –neste caso empregáronse as canles

habituais de difusión da experiencia (grupos de conversa en aplicacións de mensaxería instantánea)–. Debido á incapacidade de abordar os discursos da totalidade das participantes da experiencia e co fin de non nesgar a investigación, delimitouse o número e as características das participantes do estudo mediante unha mostraxe estrutural¹⁰ que será profundada na seguinte subepígrafe.

Conversa na rede. Co fin de dar conta da realidade grupal propónse provocar situacións de comunicación, máis ou menos controladas, recorrendo neste caso á entrevista aberta – individual e grupal– ás participantes da experiencia, seleccionadas segundo os criterios que se definirán a continuación. As participantes produciron os seus respectivos discursos, cuxa representatividade, atendendo á mostraxe e á metodoloxía do presente estudo, ven determinada pola saturación discursiva e non pola porcentualidade do todo da que foi extraída. Porén, esta representatividade non da conta da realidade e percepcións da totalidade das persoas participantes da experiencia, xa que como advertimos, ditas realidades e percepcións son singulares e intransferibles, pero si que nos permite coñecer si a realidade da mostra seleccionada é compatibilizada. As entrevistas abertas, neste caso, proporcionan a información suficiente de cuxa análise se poderán extraer os discursos grupais que estruturan e se estruturan en torno ao obxecto de estudo, neste caso a experiencia de AC como vivencia de lecer e os seus impactos persoais/educativos e comunitarios/participativos. Dita interpretación discursiva permite inferir os significados concretos da realidade grupal, sendo esta obxectivada en relación co marco teórico e posibilitando a reconstrución do coñecemento.

Dialóxica informativa. A interpretación debe ser devolta á realidade da que foi inferida de xeito participado, reflexivo e horizontal, na que o observado pola parte investigadora se converta en materia prima para ser observada, ordenando e expoñendo as interpretacións realizadas nas fases previas, e fomentando o debate e a crítica. A tal fin farase unha convocatoria aberta a tódalas participantes da experiencia analizada e á comunidade en xeral interesada na mesma, contando necesariamente coas participantes nas fases anteriores. O produto resultante desta devolución pretende ser maior á suma das análises e interpretacións previas, fomentando a identificación grupal e a aparición de novas categorías de análise, integrando deste xeito, a reconstrución do coñecemento na realidade previa.

Mostra Estrutural

Na investigación cualitativa, e especialmente dende o enfoque definido, a mostraxe intencional configúrase como un proceso que depende das condicións que permiten determinar a mostra e

¹⁰ Mostraxe intencional na que se seleccionan casos que ocupan unha determinada posición en función ao obxecto de estudo (Montañés-Serrano, 2013).

non tanto da probabilística; neste caso, a súa representatividade depende da saturación do diálogo e da calidade das informacións, en función da súa pertinencia para o obxecto de estudo (Ruiz-Olabuenga, 2012). Neste sentido, defínese a mostraxe estrutural como unha tipoloxía de mostra intencional que adopta forma concreta en función do obxecto de estudo, da finalidade, e dos obxectivos da investigación, polo que debe constituírse en función das relacións que as persoas seleccionadas poidan reproducir, non só segundo as características sociodemográficas individuais; pretendendo deste xeito a isomorficidade da estrutura que se quere representar. Para a configuración desta mostraxe deben definirse os eixos, que para o caso de estudo en particular, se consideren pertinentes por condicionar os diferentes discursos (Canales-Cerón, 2006; Montañés-Serrano, 2013). Neste caso, a través dunha conversa informal con unha das participantes da experiencia, os eixos definidos para producir a mostraxe foron: o rol estrutural/organizativo das persoas participantes na experiencia, a súa permanencia temporal e o seu rol funcional.

Estes eixos concréntanse da seguinte maneira: aínda que na experiencia hai unha toma de decisións compartida nalgúns asuntos só hai unha persoa de referencia (PR) que é responsable da organización e estruturación da mesma. As demais persoas que teñen participado da experiencia fixérono como participantes non xestoras, dimensión na cal se concretan os outros dous eixos –permanencia e rol funcional–. Na devandita conversa informal con unha das participantes, precísase que non é o mesmo expoñerse de xeito directo ao público que vivir a experiencia entre bambolinas e viceversa, e que a temporalidade das persoas participantes é determinante á hora de valorar os impactos producidos. Polo tanto, definíronse os diferentes roles funcionais da experiencia: actuación, escenografía, musicalización, venta de entradas, confección e vestuario, e persoal técnico (lucos e son). Porén, debido ás limitacións de recursos humanos e temporais da presente investigación e a cuestións de incompatibilidades, non se puido contar con persoas que ocupasen a totalidade de roles definidos, limitándonos á actuación, escenografía e musicalización. Por outra banda, tendo en conta a traxectoria da experiencia, considerouse necesario contar con persoas que estiveran máis de 10 anos vinculadas de xeito activo ao caso estudado, con outras que o fixeran entre 10 e 5 anos, e con outras que estiveran ligadas un período mínimo de 5 anos.

Ante a imposibilidade de contar, neste estudo, con tódalas persoas non xestoras que teñen pasado pola experiencia dende o seu inicio, incorpóranse outros criterios adicionais co fin de facer a mostra máis manexable para os instrumentos propostos, estes son: vinculación á experiencia; número de participantes; xénero; e xeración. Unha representación sintética destes eixos e criterios adicionais atópase na Táboa 2.

Táboa 2

Criterios de Selección da Mostra

Eixos estruturais	Definición
<i>Rol organizativo</i>	Responsabilidade da organización e xestión da experiencia.
<i>Rol funcional</i>	Función artística desenvolvida (actuación, musicalización, escenografía).
<i>Permanencia</i>	Temporalidade da vinculación coa experiencia (10 ou máis anos, entre 5 e 10 anos, 5 ou menos anos).
Criterios adicionais	Definición
<i>Vinculación</i>	A mostra debe compoñerse por persoas, que no momento da investigación, teñan ou non vinculación coa experiencia.
<i>Nº de participantes</i>	Delimitación do número de participantes non xestoras en 8 persoas.
<i>Xénero</i>	Procurase a paridade de xénero das participantes.
<i>Xeración</i>	Procurase a diversidade xeracional da mostra.

Nota. Elaboración propia.

Logo de ter definidos estes eixos e criterios procedeuse á comunicación da investigación a través das canles habituais da propia experiencia para concretar a mostra final. Este proceso deu como resultado un total de nove persoas participantes no estudo atendendo a estrutura da mostra –Figura 1–. Dunha banda a persoa responsable do caso analizado, coa que se levou a termo unha entrevista individual aberta, e oito persoas participantes non xestoras, coas que se desenvolveu unha entrevista grupal aberta (Táboa 3); ambos instrumentos e procedementos de recollida de información serán detallados nas seguintes liñas. A división das participantes nunha entrevista individual primeiro, a quen foi director en funcións da última obra representada, e a entrevista grupal ás demais participantes, veu determinada pola dispersión xeográfica e polo principio de non coartación, evitando os constrinximentos xerárquicos que se poderían dar se as participantes constituirán un único grupo conversacional. Obtendo así dúas representacións non coactivas da mesma realidade dende dous puntos de vista diferenciados estruturalmente.

Figura 1

Representación da Mostra Estrutural

Rol estrutural/organizativo	Si (1)	Non						
	Permanencia	Máis de 10 anos			Entre 5 e 10 anos		5 ou menos anos	
Rol funcional		Actuación/musicalización (2)	Actuación/escenografía (1)	Escenografía (1)	Actuación/musicalización (1)	Actuación (1)	Actuación/escenografía (1)	Actuación (1)

Nota. Elaboración propia adaptado de Montañés-Serrano (2013).

Táboa 3

Participantes da Entrevista Aberta Grupal

Código	Permanencia	Rol funcional	Xeración	Xénero	Vinculación actual
<i>EAG1</i>	Máis de 10 anos	Actuación/musicalización	60's	F	Non
<i>EAG2</i>	Máis de 10 anos	Escenografía	50's	F	Si
<i>EAG3</i>	Máis de 10 anos	Actuación/escenografía	50's	F	Si
<i>EAG4</i>	Máis de 10 anos	Actuación/musicalización	30's	M	Si

Código	Permanencia	Rol funcional	Xeración	Xénero	Vinculación actual
<i>EAG5</i>	Entre 5 e 10 anos	Actuación/musicalización	60's	M	Non
<i>EAG6</i>	Entre 5 e 10 anos	Actuación	30's	M	Si
<i>EAG7</i>	5 ou menos anos	Actuación	40's	F	Si
<i>EAG8</i>	5 ou menos anos	Actuación/escenografía	30's	M	Si

Nota. Elaboración propia.

Instrumentos de Recollida de Información

Unha vez determinada a mostra e co fin de dar resposta aos obxectivos deste TFM, seleccionáronse e deseñáronse *ad hoc* as técnicas e instrumentos para a recollida da información, que posibilitaran á análise e interpretacións dos datos máis acaídos para tal fin. Estes instrumentos foron construídos pola parte investigadora do presente estudo e posteriormente validados mediante un xuízo de expertas.

Análise de Prensa e Audiovisual

Co fin de contextualizar o caso obxecto de estudo iniciouse un proceso sistemático de revisión de novas publicadas entre o período de inicio da iniciativa ata a actualidade, en función da dispoñibilidade de acceso, tomando como referencia os seguintes códigos de análise: *orixe*, *traxectoria* e *obxectivos*. Para sistematizar a busca, apoiada na técnica da indización, empregáronse os descritores “teatro caracol” e “Cambados”, obtendo a seguinte ecuación booleana: (“teatro caracol” AND Cambados), que outorgou un total de 33 publicacións en periódicos e diarios dixitais no buscador xenérico de Google. Desta mostra total elimináronse 14 resultados pola reiteración das informacións publicadas ou por non recoller datos pertinentes para os códigos de análise, dando unha mostra de 19 novas seleccionadas. Tendo en conta a traxectoria temporal da experiencia (activa dende 1993) e a non dixitalización de tódolos artigos, sumáronse a este proceso, mediante a aportación dunha persoa ligada á entidade, 8 recortes de prensa non accesibles online (Anexo 2). Dando como resultado un total de 27 novas que se poden atopar no Anexo 3 sistematizadas nunha táboa que recolle unha codificación das mesmas, a súa data de publicación, autoría, título e ligazón.

De forma complementaria, e co fin de ampliar e contrastar a información contextual destas novas, revisouse un documental (D) sobre a traxectoria da experiencia realizado con motivo do seu 25 aniversario (González-Yáñez, 2018).

Entrevista Aberta

Tendo en conta o enfoque metodolóxico deste TFM e as características da mostra acadada considérase a entrevista aberta (EA) como un instrumento axeitado para a recompilación da información necesaria para dar resposta aos seus obxectivos, tanto para a formulación da entrevista individual (EAI) como para a grupal (EAG). Segundo Montañés-Serrano (2009), a EA é unha técnica estrutural que permite indagar sobre as percepcións e valoracións das persoas

entrevistadas, preténdese unha conversa simulada –aínda que debe semellar que non o é– na que nin a totalidade das preguntas están formuladas nin a súa orde se atopa previamente fixada. Trátase dun proceso de investigación participativo, entendido como unha colaboración, na que a información recollida, logo da súa análise, poderá ser aproveitada polas propias participantes, ao evidenciar e sistematizar os impactos, a nivel persoal e comunitario, da experiencia que levan a termo. O grao de participación das participantes non depende do consenso dos temas a debater, xa que estes deben responder á finalidade e aos obxectivos da investigación, senón que ven determinado pola liberdade discursiva e a fluidez da conversa, cuestións que son responsabilidade da parte investigadora.

O mesmo autor propón unha serie de fases para a configuración da devandita técnica, estes son: fixar os bloques temáticos que estruturan a investigación; sinalar subtemas desagregando os eixos principais; presentar as liñas de indagación, determinando que se pretende coñecer de cada bloque e subtema; e redactar as preguntas a modo de estímulo para guiar a conversa. Tras realizar as tres primeiras fases (que son apreciables nos guións da EAI e EAG) en función da finalidade –para que e para quen–, dos obxectivos e do Marco Teórico manexado na presente investigación, determináronse as preguntas/estimulo atendendo ás seguintes recomendacións (Montañés-Serrano, 2009):

- Ás veces as preguntas poden ser formuladas tal e como figuran nas liñas de indagación, outras non, hai que repensalas para axustalas ás persoas entrevistadas, que non fixeron un labor previo de documentación sobre o tema indagado.
- Atender á liberdade de que as persoas escollan a posición dende a que queren falar, ben sexa como participante, como veciña, en singular, en plural... isto permitirá identificar, en cada caso, se están a falar dende os afectos, dende a idade, dende o rol funcional... e facilitará a concreción das representacións sociais.
- As preguntas/estímulo débense formular de xeito claro e conciso, pero sen condicionar as respostas, evitando xuízos de valor nas interaccións, o que se pretende é facer brotar a conversa.
- Empregar varios termos, incluso máis dunha pregunta para obter a información. Non en tanto, si a información emerxe dunha soa pregunta é recomendable eliminar ou adaptar as seguintes para que a conversa vaia cara a información que queremos recoller.
- Evitar preguntas capciosas ou de resposta afirmativa/negativa, pero tampouco introducir dúas ideas nunha mesma pregunta/estimulo.

- Débese contar cunha batería de preguntas por si os estímulos dialóxicos non xeran dito efecto, pero unha vez a conversa é fluída debémonos esquecer as preguntas definidas, pero sen deixar atrás os obxectivos nin os temas que se deben abordar.

Por outra banda, o propio autor, expón tamén unha serie de claves para acadar o clima conversacional pretendido por este enfoque, e ás que se atendeu para o desenvolvemento das entrevistas desenvolvidas (Montañés-Serrano, 2009):

- A escoita activa é primordial, xa que o centro da entrevista deben ser as persoas entrevistadas. As miradas ao guión deben facerse de xeito non distractor do discurso, e débense administrar os silencios, facendo saber que estamos a escoitar, e favorecendo que as persoas poidan construír o seu discurso propio con total liberdade. A tal fin procurárase non interromper unha vez exposto a pregunta/estímulo.
- Debe cultivarse a empatía, situándose na perspectiva das persoas entrevistadas. Non cómpre manter unha postura totalmente allea, pero tampouco convén adoptar unha actitude de complicidade adoptando como propio o discurso. Con todo é fundamental facer notar que todo o que se expresa está a ser escoitado e tido en conta.
- Cómpre favorecer a construción do relato sen interferencias, empregando expresións como “alguén quere engadir algo máis sobre...” ou formulando preguntas que retomen aspectos xa tratados. Do mesmo xeito é preciso evitar que o discurso quede a medias, afondando nas cuestións que quedaron pendentes antes de pasar a outro tema, acompañando os silencios estruturais.
- É aconsellable realizar as transición entre temas de forma sutil e continua, incorporando vocabulario utilizado polas persoas entrevistadas para manter a coherencia expresiva.

Con todo, e tidas en conta as recomendacións suxeridas polo autor de referencia, afondamos no que segue no desenvolvemento das entrevistas levadas a termo na presente investigación.

Entrevista Individual coa Persoa de Referencia (EAI). A participante coa que se tivo a conversa informal xa referida, facilitou o contacto da persoa de referencia da experiencia no último ano. Nunha primeira conversa, a través dunha aplicación de mensaxería, na que se expuxeron os motivos e os obxectivos da investigación, acordouse a vontade da persoa en participar da entrevista, posteriormente e pola mesma vía facilitóuselle un consentimento informado para a participación neste TFM que foi debidamente cumprimentado e asinado (Anexo 4). Debido á incompatibilidade xeográfica da persoa de referencia coa parte investigadora, concertouse unha entrevista telemática a través da aplicación Google Meet, a cal foi gravada após de solicitar o seu consentimento de forma oral. No Anexo 5 pódese atopar o

guión da entrevista, facilitado previamente á participante co fin de desenvolver a conversa con maior fluidez. Por outra banda, no Anexo 6 atópase a transcripción detallada da devandita entrevista.

Entrevista Grupal con Participantes da Experiencia (EAG). A través do primeiro contacto, xa referido, cunha das participantes do caso analizado e tendo xa determinados os criterios da mostraxe, procedeuse á súa comunicación polas canles habituais da iniciativa. Unha vez definida a mostra en función dos devanditos criterios e da dispoñibilidade das persoas participantes, fíxoselles chegar unha breve presentación dos motivos, termos e obxectivos de dito encontro (Anexo 1), e acordouse o lugar, data e hora para desenvolver a entrevista. O lugar onde se leva a termo o feito discursivo, como afirma Montañés-Serrano (2009), é determinante para facilitar o clima conversacional, polo que se optou por desenvolver a entrevista nunha sala de concertos que se ten consolidado como espazo de referencia para a veciñanza Cambados. Para o seu desenvolvemento contouse co apoio dunha educadora social natural do propio concello e que xa coñecía a iniciativa de antemán (E2), facilitando tamén, deste xeito, o clima desexado pero sen influír nas respostas. Con todo, no lugar e momento acordados facilitóuselles a tódalas participantes un consentimento informado para que procederan á súa lectura e de estar conformes ao seu debido cumprimento e sinatura (Anexo 7). Sen máis, deuse comezo á entrevista segundo o guión previamente elaborado (Anexo 8) e atendendo ás recomendacións previas. Esta foi gravada logo de solicitar o consentimento de tódalas participantes de forma oral e o rexistro da devandita gravación é accesible no Anexo 9.

Validación

Co fin de analizar o rigor, a relevancia e a calidade do deseño metodolóxico da investigación optouse por realizar unha validación cualitativa. Os protocolos das dúas entrevistas propostas foron sometidos a unha avaliación mediante xuízo de persoas expertas, contando cun total de 3 especialistas. Dúas vinculadas á investigación: unha experta na pedagogía feminista dos afectos da Área de Métodos de Investigación e Diagnóstico en Educación (Ex1); e outra experta en tempos educativos, tempos sociais e pedagogía do lecer na Área de Teoría e Historia da Educación (Ex2). Por último, contouse coa colaboración dunha persoa situada na intersección entre teoría e praxe, cunha solvente traxectoria profesional en cuestións ligadas ao desenvolvemento comunitario, á participación social e ao asociacionismo (Ex3).

Estas persoas foron seleccionadas por criterios de accesibilidade e adecuación as temáticas abordadas na presente investigación. Posteriormente, contactouse con elas por dúas vías: a través do correo electrónico ou de forma presencial, consultando a vontade e dispoñibilidade para desenvolver dita colaboración. Unha vez se obtivo resposta afirmativa,

procedeuse a facer o envío dunha Carta de Validación (Anexo 10) na que se expuña, de xeito resumido, o caso a indagar, os obxectivos e o enfoque metodolóxico deste TFM, así como os protocolos das entrevistas (EAI e EAG), outorgándolle total liberdade para que propuxeran as modificacións que consideraran pertinentes. No que segue expóranse os cambios realizados e os desestimados en ditos protocolos en función dos comentarios destas expertas.

Validación EAI. Propuxéronse as seguintes modificacións segundo os subtemas e a súa incorporación ou non no protocolo:

- **Traxectoria.** Incorporáronse unha pregunta/estímulo sobre os motivos (porque e para que) e o contexto no que nace a iniciativa (Ex2 e Ex3), así como o perfil das participantes (Ex3).
- **Educación e Caracol.** Incorporouse este novo bloque temático a proposta de Ex2, para explorar a dimensión educativa da iniciativa e o grao de conciencia das promotoras respecto deste aspecto. Tamén se integrou aquí a achega de Ex3 sobre o papel da comunidade educativa nesta experiencia.
- **Impactos.** Incorporouse a proposta de Ex1 de afondar, dende a perspectiva da persoa de referencia, nos efectos individuais da experiencia. Considerando a súa percepción sobre como a experiencia fai sentir ás participantes, a satisfacción que xera e o sentimento de pertenza que pode activar.
- **Outras propostas non incluídas.** Propúxose a incorporación dunha análise DAFO para abordar o subtema de Retos e prospectiva (Ex3), pero foi desestimada pola dificultade que supuña a execución conxunta da DAFO e da EAI nunha única sesión, tendo en conta a imposibilidade temporal e organizativa de desenvolver máis dunha xuntanza.

Validación EAG. Estes son os cambios suxeridos, atendendo ás recomendacións xerais, aos subtemas e á súa incorporación ou non no protocolo:

- **Recomendacións xerais.** Ex2 e Ex3 coincidiron na necesidade de reducir e sintetizar o protocolo para garantir a súa operatividade e viabilidade no contexto dunha conversa grupal. Estas observacións foron tidas en conta no proceso de revisión, procedéndose á reestruturación e condensación temática sen comprometer a riqueza das categorías analíticas inicialmente definidas.
- **Características da vivencia de lecer.** Incorporouse a proposta de Ex1 de complementar as motivacións das participantes para formar parte da iniciativa cun estímulo que recolla como se sentiron no momento de comezar na devandita experiencia.
- **Valores.** Incorporouse unha pregunta sobre se a participación na experiencia provocou cambios nos valores persoais (Ex1).

- **Relacións internas.** Incorporouse a suxestión de Ex1 de explorar a percepción sobre o reparto de tarefas e a organización interna da experiencia.
- **Sentimento de pertenza.** Atendeuse á proposta de Ex1 de indagar sobre os efectos da participación nas relacións interpersoais dentro do grupo e non só de cara á comunidade, incorporando esta dimensión como cuestión transversal.
- **Outros procesos creativos/Desenvolvemento artístico.** Atendeuse á suxestión de Ex2 de fusionar ambos subtemas, abordando o primeiro só no caso de que emerxa de maneira espontánea na conversa.
- **Acceso á experiencia.** Eliminouse un estímulo redundante conforme á proposta de Ex2, ao considerarse que esa información podía emerxer doutros estímulos previos.
- **Outras propostas non incluídas.** Ex1 propuxo incluír no subtema de Características da vivencia de lecer preguntas sobre a evolución das expectativas das participantes, así como comparar os sentires de formar parte con como se sentiron unha vez estabilizada a súa participación; ademais suxeriu incorporar cuestións sobre a utilidade para a vida cotiá das Aprendizaxes extraídas. Estas propostas foron desestimadas por razóns de extensión e para evitar reiteracións con outros bloques temáticos. Pola súa banda, Ex3 propuxo reducir o protocolo a dúas preguntas por bloque e incorporar unha análise DAFO. A pesar de atenderse á necesidade de síntese, desestimouse a inclusión da DAFO –polos mesmos motivos que na EA– e a redución tan significativa do número de estímulos por considerar que isto comprometería a profundidade e amplitude analítica do instrumento.

Análise e Interpretación da Información

A sistematización dos discursos obtidos a través dos instrumentos expostos na epígrafe anterior, nomeadamente as 27 novas, o documental e as transcripcións de ambas entrevistas, permiten obter ás informacións pertinentes para poder dar resposta aos obxectivos e preguntas de investigación do presente TFM. Para construír esa resposta é preciso analizar e interpretar ditas informacións recollidas. A tal fin, e regresando a Montañés-Serrano (2009) como referente metodolóxico para este traballo, definimos a interpretación discursiva como un mecanismo procesual profundamente vinculado á persoa investigadora, á súa ideoloxía e ao seu patrimonio cultural, un proceso que por definición non pode ser –nin pretender ser– neutro, xa que o ollar co que nos achegamos aos discursos está determinado social, política e culturalmente. A interpretación non reside, polo tanto, na teoría nin na técnica como fórmulas exactas, senón na capacidade reflexiva e situada da parte investigadora.

Para reducir os nesgos de dita determinación e baseándonos no enfoque metodolóxico previamente definido, é indispensable compatibilizar a realidade da parte investigadora coa realidade vivida e expresada polas participantes do estudo. A tal fin, presentaranse unha serie de orientacións estandarizadas para a devandita interpretación, que foron tidas en conta na realización deste TFM.

En primeiro lugar, neste proceso, cuxas regras se van construíndo no devir da investigación, deben estar sempre presentes a finalidade e obxectivos, é dicir, que queremos comprender e reconstruír. Para sistematizar estas cuestións propónse a súa sistematización nun sistema de categorías e códigos, baseado na desagregación dos obxectivos realizada nos protocolos das entrevistas, aportando rigor e transparencia á presente análise (Táboa 4). Por outra banda, e antes de profundar na interpretación propiamente dita, deben realizarse, cando menos, dúas lecturas dos discursos a analizar: a primeira debe ter un carácter exploratorio, prestando atención aos sentidos manifestos e implícitos, co fin comprender –mergullándose nos relatos como quen se incorpora a unha conversa– de que se está a falar, quen o está a dicir e dende onde se está a falar; a segunda lectura debe posibilitar a identificación dos parágrafos que fan referencia a cada unha das categorías e códigos previamente definidos, a aparición de codificacións emerxentes e o recoñecemento de palabras, frases e fragmentos especialmente significativos, así como silencios e omisións que puidesen resultar reveladores para o obxecto de estudo. Finalmente, desta segunda lectura, ou de lecturas posteriores, deberán seleccionarse formulacións que, pola súa potencia expresiva ou pola súa capacidade sintetizadora, sexan consideradas útiles como estímulos interpretativos para a devolución desta análise dun xeito participado (Montañés-Serrano, 2009).

Tras estas dúas lecturas e en canto ao desenvolvemento da interpretación, valóranse dúas opcións metodolóxicas: analizar os textos producidos por separado e logo cruzalos ou ben agrupar e analizar conxuntamente todos os fragmentos que fagan referencia a unha mesma categoría. Neste caso optouse pola segunda opción, ao considerarse máis coherente co enfoque estrutural da investigación. Esta estratexia exixiu a codificación das participantes, das novas e do documental para contextualizar cada frase referida, permitindo, non só atender a estrutura discursiva senón tamén poñer en relación os contidos expresados co lugar dende o que foron formulados. A estrutura grupal da que se partiu (Figura 1) operou como referencia para a contextualización dos discursos. Esta contextualización foi esencial para captar os matices das intervencións, interpretar os argumentos esgrimidos e comprender os sentidos máis aló da literalidade das palabras.

O proceso de análise asume así un carácter espiralado, no que cada lectura, cada sinerxía, cada contradición, contribúe á reconstrución do coñecemento, enriquecendo a interpretación e facendo emerxer conexións e tensións non previstas inicialmente. Neste proceso prestouse especial atención ás devanditas contradicións dos discursos, entendidas como elementos reveladores da complexidade propia das estruturas e realidades socioculturais. Deste xeito, a análise non se orientou só a saber o que se di, senón tamén a comprender por que se di, dende onde se di e que se omite ou que permanece latente nos discursos (Montañés-Serrano, 2009).

Táboa 4

Sistema de Categoría e Códigos

Categorías	Códigos	Definición
<i>AC como vivencia de lecer</i>	Orixe	Determinar en que contexto emerxe a iniciativa e cales foron as súas motivacións.
	Obxectivos	Concretar os obxectivos do caso estudado.
	Traxectoria	Identificar os cambios significativos na evolución da experiencia e o perfil das participantes.
	Motivacións	Determinar as razóns que mobilizan a participación na experiencia.
	Valores	Explorar os principios éticos que guían a iniciativa.
	Organización e creación artística	Identificar o tipo de xestión e as dinámicas de traballo nos procesos creativos do caso estudado.
	Cultura local	Analizar a presenza elementos contextualizados nas representacións artísticas
<i>Dimensión educativa e impactos persoais e grupais</i>	Aprendizaxes	Coñecer os beneficios educativos e determinar aprendizaxes do caso estudado.
	Desenvolvemento das emocións	Afondar nos beneficios afectivos da experiencia.
	Construción de vínculos	Analizar a convivencia, o sentimento de pertenza e a sociabilidade dentro do grupo caso de estudo.
	Outros efectos persoais e grupais	Indagar noutros posibles beneficios persoais e grupais.
<i>Participación e impactos comunitarios</i>	Acceso á experiencia	Facilidades e dificultades para formar parte.
	Sentimento de pertenza	Indagar na influencia da experiencia en canto á relación das participantes coa contorna.
	Vínculo comunitario	Coñecer en que medida esta iniciativa está vinculada as necesidades e realidades da contorna
	Enfoque interxeracional	Identificar as percepcións das participantes ao redor da súa influencia nas infancia destinatarias das obras.
	Efectos na participación social	Identificar as posibilidades de participación social promovidas pola iniciativa analizada
	Conciencia crítica e transformación	Analizar as posibilidades da experiencia para a promoción de reflexividade crítica e transformación social
	Outros efectos comunitarios	Afondar noutros posibles beneficios comunitarios

Categorías	Códigos	Definición
<i>Valoración global e prospectiva</i>	Potencialidades	Apoios para desenvolver a experiencia
	Limitacións	Dificultades para desenvolver a experiencia
	Prospectiva	Retos de futuro

Nota. Elaboración propia.

Resultados e Discusión

Neste apartado preséntase unha análise discursiva, estruturada en base ao sistema de categorías e códigos previamente referido, co fin de artellar e reconstruír o coñecemento sobre o tema de estudo. A tal fin expoñeranse tres dimensións xerais de resultados: en primeiro lugar, realizarase unha aproximación contextual da experiencia analizada (orixe, obxectivos e traxectoria). Logo afondarase na vivencia das participantes de Caracol, comprendida como unha vivencia de AC dende a perspectiva do lecer (motivacións, valores, organización e creación artística, e cultura local). Dentro desta vivencia concrétese a outra dimensión de análise, definida como impactos, retos e prospectiva, que recollerá os impactos individuais e grupais inferidos e a dimensión educativa da experiencia (aprendizaxes, desenvolvemento afectivo, construción de vínculos e outros efectos persoais e grupais); e indagarase nos impactos comunitarios e no seu valor para a participación social (acceso á experiencia, sentimento de pertenza, apertura á comunidade, enfoque interxeracional, efectos na participación social, conciencia crítica e transformación). Tamén, neste terceira dimensión, expoñeranse unha visión global sobre o desenvolvemento da iniciativa (potencialidades, limitacións e perspectiva). Tras a presentación dos resultados, discutirase cada unha das dimensións –agás a primeira, que constitúe un apartado descriptivo do propio caso estudado–, co marco teórico que sustenta a presente investigación

Aproximación Contextual

Como se perfilou anteriormente, a *Compañía de Teatro Caracol* é un colectivo con sede en Cambados e que sostén a súa actividade dende 1993. A súa orixe remóntase ao curso académico anterior, concretamente a unha reunión da ANPA do CEIP San Tomé, na cal se estaba a debater sobre as actividades extraescolares a organizar para o alumnado durante o curso 1992/93. Nese contexto, algunhas crianzas tiñan manifestado que, do mesmo xeito que elas participaban dunha función de fin de curso, tamén as súas nais e pais deberían facer o propio. Xorde entón a idea de representar unha obra de teatro para as súas fillas e fillos, desenvolvendo ese mesmo fin de curso o que sería a primeira obra da compañía para o alumnado de primaria do devandito centro educativo (N1, N2, N3, N6, N10, N11, N18, N19, N21, N23, D, PR, EAG1). Esta primeira actividade teatral contou coa participación de nove nais e pais (empregadas do fogar, mestras, cociñeiras, funcionarias municipais, banqueiras, mariñeiras...) sen experiencia previa no mundo da actuación (N1). A orixe do seu nome é anecdótica pero ten moito que ver co que logo sería

a súa forma de traballar, xa que desenvolven o seu labor con pausa e dedicación, priorizando sempre as necesidades e ritmos das persoas que conforman o grupo (N23, EAG1).

No momento no que xorde a iniciativa a vila carecía de equipamentos dedicados á representación teatral e as conexións por estrada con concellos próximos eran deficientes; como no caso de Vilagarcía de Arousa, municipio no que si existían estas infraestruturas, pero que non contaba con moita actividade teatral. Así, o sinala unha das participantes, “ir ao teatro en Cambados era toda unha viaxe a Pontevedra” (PR). Por outra banda destácase á falta de referentes teatrais que a infancia da vila podía ter naquel momento: “agora vivimos nun mundo máis global [...] pero hai trinta anos [...] aos meniños falábaslle de teatro e só estaba ‘Vaya par de gemelas’ en Madrid, e cousas polo estilo que retransmitían ás veces pola tele” (EAG3). Neste escenario, *Caracol* converteuse nunha das escasas oportunidades para que boa parte da poboación do concello puidese desfrutar do teatro sen necesidade de desprazarse fóra do municipio. A estas oportunidades sumábase as obras que, de xeito moi puntual, programaba outra das asociacións da vila dende unha perspectiva de democratización cultural (PR, EAG3).

Dende os seus inicios, a iniciativa tivo como obxectivo central a infancia da vila, procurando o seu achegamento á cultura a través das representacións teatrais, á vez que se configura como un espazo de lecer –para as crianzas e para as participantes–. Ao longo da súa traxectoria este obxectivo expándese a toda a comunidade, promovendo a dinamización e activación da cultura local (N1, N7, N8, D, PR, EAG2, EAG3).

Esta traxectoria configúrase en dúas etapas diferenciadas. A primeira, caracterizada polo impulso inicial dun grupo de nais e pais que decidiron facer teatro para as súas fillas e para as amigas das súas fillas (EAG1). No curso seguinte ao da súa primeira representación, a actividade da compañía (representacións e ensaios) trasládase ao salón de actos do IES Francisco Asorey, espazo que acollerá todas as obras posteriores durante máis de tres décadas (N1, D, EAG1). Neste mesmo curso 1993/94, estréase a primeira obra en galego da iniciativa, mantendo dende entón o seu compromiso lingüístico durante toda a traxectoria. Neste período, xa con 32 participantes, a iniciativa alcanzou a nenas e nenos dende preescolar ata 3º de EGB do devandito colexio no que se representou a primeira obra (N1, PR). Para o seguinte curso académico (1994/95), a totalidade dos centros de infantil e primaria do concello asistían ás representacións (aínda que non todos os cursos), e a implicación comunitaria xa era notable: outras entidades ceden materiais técnicos e algunhas persoas contribúen co seu tempo e coñecementos en tarefas de confección, pintura, música e voz ou escenografía, o que permitiu a autoxestión da experiencia (N1, N23, D, PR). A musicalización das obras, pasa neste curso a realizarse en playback, con adaptacións e creación de cancións específicas para cada obra (N1).

Para o curso 1995/96, a iniciativa contaba xa coa asistencia da totalidade do alumnado de infantil e primaria do municipio, destacando así a rápida adhesión dos centros educativos (N1, PR), e as representacións estendíanse durante unha semana completa, realizada durante os cinco días lectivos. A experiencia, ate o momento financiada polas ANPAs, comeza nesta época a solicitar e recibir apoio económico de comercios, empresas, entidades e bancos locais (N1, EAG1).

A segunda etapa configúrase ao redor do avance exponencial da traxectoria e a súa consecvente consolidación. No cambio de década –coincidindo coa súa constitución como asociación– fóronse incorporando melloras a nivel técnico e interpretativo (EAG1, EAG4); súmanse centros educativos de toda a comarca do Salnés, así como outras entidades da contorna (N12); o perfil inicial das participantes (nais e pais) comeza a esvaecerse e ábrese a toda a veciñanza e arredores (PR); cóntase coa participación puntual de artistas profesionalizadas (N2, N5, N11); e introdúcese unha función para o público xeral na fin de semana (N3, N5), antes representada unicamente para as colaboradoras da iniciativa (N1). Neste camiño tamén foron perfilándose os valores da compañía (D) –cuestión que será abordada nas vindeiras epígrafes–. Estas modificacións deron lugar á consolidación da iniciativa e á expansión da temporalidade das representacións, sostendo unha media de cinco actuacións para o alumnado durante a semana e cunha representación dobre nas fins de semana para o público xeral, chegando a estenderse durante dúas semanas completas, con dúas funcións por fin de semana (PR).

Para o 2011, a pesar dos cambios introducidos na lexislación educativa¹¹ –que supuxeron a regresión das 21h ás 25h lectivas semanais para o profesorado de educación primaria e infantil– e aos recortes en educación –afectando aos presupostos das ANPAs para actividades extraescolares (N5, PR)–, a compañía mantivo unha asistencia estable de arredor de 3.000 persoas anuais –chegando a ser máis de 5.000 nalgún momento (EAG1)–. Este mesmo ano, a iniciativa é recoñecida cun premio estatal de teatro pola súa colaboración coa asociación Esperanza Salnés¹² (N4, D, PR). Xa no 2018, *Caracol* foi galardoada polo Concello de Cambados polo seu labor de divulgación cultural, coincidindo co seu 25 aniversario (N9). E posteriormente, no 2023, tras a única interrupción na continuidade das súas representacións debido á pandemia do COVID-19 (N12), a compañía foi convidada a realizar a lectura do pregón das festas locais (N14, N15, EAG8).

¹¹ Orde do 23 de xuño de 2011 pola que se regula a xornada de traballo do persoal funcionario e laboral docentes que imparten as ensinanzas reguladas na Lei orgánica 2/2006, do 3 de maio, de educación. *Diario Oficial de Galicia*, 125, do 30 de xuño de 2011. https://www.xunta.gal/dog/Publicados/2011/20110630/AnuncioC3F1-290611-3585_gl.html

¹² Asociación sen ánimo de lucro que prestaba servizo as necesidades das nenas e nenos con diversidade funcional da comarca. Esta entidade cesou a súa actividade e foi disolta no ano 2021.

Ao ano seguinte, prodúcese o falecemento da súa directora histórica, Olga González, quen liderara a compañía durante máis de tres décadas (N16, N17, N18). A pesar deste duro golpe, as participantes da iniciativa decidiron continuar coa obra que xa estaba en marcha, asumindo novas funcións e responsabilidades nunha acción coral acompañada por un dos fillos da directora –con ampla formación artística–, xunto cunha actriz cambadesa que xa exercía como directora artística dende meses antes do falecemento (N18, N19, N20, PR). Tras o peche desta derradeira obra, e ante a ausencia de posibilidades internas para asumir a dirección, *Caracol* impulsou unha bolsa co apoio da Xunta e da Deputación de Pontevedra co obxectivo de garantir a continuidade da experiencia e de apoiar o traballo de directoras noveis, pero mantendo a identidade e o xeito de facer propio da compañía (N20, N21, N24, N25, PR). No mesmo ano, recibiu tamén un galardón da Deputación de Ourense polo seu labor na promoción de valores como o respecto mutuo, a diversidade e a paz (N22).

A resolución da bolsa realizouse de maneira colexiada entre as integrantes da compañía, resultando elixida unha actriz novel procedente de Moaña. Tras unha primeira toma de contacto, presentouse o proxecto e comezaron os ensaios (N25, N26). Con todo, e maila o contento co traballo da nova directora, no transcurso deste curso 24/25 as integrantes da compañía decidiron non continuar coa experiencia. As razóns apuntadas inclúen as dificultades para compatibilizar a dedicación á compañía con outras obrigas profesionais, familiares e persoais (N27, PR), así como o peso simbólico da figura da directora falecida, que dificultou o proceso de transición (PR).

Cómpre destacar que, na última etapa da traxectoria de *Caracol* –nomeadamente nos últimos quince anos–, prodúcese unha progresiva perda de apoio por parte das empresas e servizos que previamente colaboraban coa entidade de maneira voluntaria, acompañada dunha diminución do compromiso comunitario e da conciencia colectiva respecto á relevancia dun proxecto que, ademais do seu carácter artístico e cultural, cumpría unha función comunitaria (PR, EAG1, EAG3). A pesar destas transformacións no ecosistema comunitario local, a continuidade da compañía asegurouse durante máis de tres décadas grazas ao relevo xeracional constante (N13) e ao sostido apoio do IES Francisco Asorey (EAG2). Con esta traxectoria, *Caracol* consolidouse como unha das compañías máis lonxevas de teatro infantil e musical en Galicia (PR), destacando pola súa orientación cara á participación comunitaria, a difusión cultural e o compromiso coa transmisión de valores.

AC como Experiencia de Lecer

En primeiro lugar e co fin de determinar en que modelo ou modelos (ideais e xestores) de AC encaixa a experiencia analizada e para profundar nas percepcións das participantes en termos

de lecer da iniciativa, esta epígrafe pretende aportar luz sobre a xestión e as dinámicas de traballo nos procesos creativos –tanto dentro do grupo como en relación coa comunidade–, sobre a influencia da cultura local e a contextualización da mesma nas súas representacións artísticas, sobre as cuestións que mobilizan ás participantes involucrarse nesta experiencia e sobre os valores que guían a iniciativa.

Organización e creación artística. A dinámica organizativa da compañía describíase como espontánea e pouco estruturada: “isto xurdía sen necesidade dunha sistematización” (PR), sendo descrita por algunhas participantes como “unha organización desorganizada” (EAG1). Esta forma de funcionamento era percibida como parte idiosincrática da iniciativa: “a non organización de certos aspectos é parte identitaria do proxecto” (PR).

En canto á organización intergrupala nos procesos creativos, a totalidade das participantes coinciden en que a dirección artística recaía nunha figura concreta: “ela unha vez remataba un ano xa sabía perfectamente a obra que se ía facer o ano seguinte. [...]. Cara finais de setembro, principios de outubro dicía: bueno imos facer esta obra, e xa traía pensada a música, o guión, a escenografía, o vestuario, todo... ata os papeis que lle ía dar a cada un” (EAG2); “a cabeza pensante de todo era Olga” (Varias); “era unha obra artística e a artista era ela” (EAG4). Isto suxire unha certa xerarquización implícita no propio proceso de creación. Aínda que este discurso complementábase cunha toma de decisións colectiva en certos aspectos: “había votacións, cada un podía dar a súa opinión” (EAG5), “aceptábanse críticas” (EAG1), e “cambiábanse cousas” (EAG7). Mostrando así unha tensión entre a verticalidade e a coordinación participada no proceso artístico.

Por outra banda destaca o rol percibido das demais participantes, definindo o seu quefacer como unha cuestión non artística e afirmando que a súa aportación era “o compromiso, o compromiso de pertencer a isto, de dedicarlle o tempo que fose necesario [...]. Nós éramos as mans, o corpo e deixar as horas” (EAG4) e “a responsabilidade de cada un” (EAG1). Este compromiso e responsabilidade exemplifícase no seguinte fragmento: “mañá quen pode vir a pintar? E sempre íamos” (EAG3) ou “de repente falla unha persoa, porque rompe unha perna, porque non sei que... e en dous días aprendes o papel” (EAG1).

Pero, as contradicións aumentan ao comparar a idea da dirección artística única con discursos que subliñan o valor da implicación colectiva: “todas íamos aportando” (EAG1); “a nosa experiencia, a experiencia de cada un aportaba poder facer as ideas dela” (EAG4). Mesmo se sinalan algunhas limitacións técnicas da directora que reflexan a complementariedade das participantes: “sabía o que quería pero non sabía como” (EAG1) e “o da física, ela non entendía

nada” (EAG2). E pónense varios exemplos que demostran os aportes artísticos e técnicos que complementan a dirección creativa unipersoal:

“Ela quería facer unha cancela que subira e baixara, entón eu dáballe o mecanismo para que subira e baixara” (EAG3).

“Iso si, a cancela non a facía ela eh” (EAG2)

“Cando estabas ensaiando, cada un, no seu papel aportaba a súa personalidade, un chiste... di isto que isto vai funcionar” (EAG5).

Outro exemplo citado é o da improvisación, tanto na actuación como na escenografía, salientando unha anécdota referente ao *attrezzo*. Tras a rotura dun elemento da escenografía nunha obra sobre a guerra, a solución improvisada dalgunhas participantes mantívose en tódalas funcións posteriores, xa que dese xeito a escena gañou potencia visual e credibilidade:

“Tiñamos que sacar unha árbore que fixéramos, apenas tiña follas e era moi fráxil [...] entón tiña que saír dunha cortina, enganchóusenos a árbore e rompeunos” (EAG2).

“Como era un avión que chocara cunha árbore, o primeiro que se nos ocorreu foi, os cachos que quedaron atrás, botalos así” (EAG3).

Ademais, o uso da primeira persoa do plural ao falar do labor da compañía tamén reflicte a colectividade do proceso artístico: “temos que poñer todos en común e sacalo adiante” (EAG4); “estábamos representando unha obra” (EAG4); “chistes que nós metíamos” (EAG5). Incluso algunhas participantes asumen certas partes do proceso creativo como propias e empregan a primeira persoa do singular: “[falando da evolución na construción da escenografía] dende hai dez anos ou así estaba eu” (EAG2).

Dentro desta relación intergrupar débese salientar a existencia de conflitos e a súa resolución. As participantes como motivos principais de conflito destacan a “diferenza de idade, de xeración, de carácter, de compromiso...” (EAG3) e as “diferenzas persoais entre as participantes” (EAG1). Salientando o nivel de compromiso como un dos determinantes con maior entidade:

“Unha vez estábamos todos cambiados, faltaban cinco minutos e había unhas persoas que non daba aparecido, tivemos que saír a busca...” (EAG2).

“Había que ir a aportar como todas” (EAG4).

Esta esixencia de compromiso artéllase coa comprensión das circunstancias persoais de cada quen, xa que “cada un ten a súa vida e non estás tódolos días igual, ao mellor chegas mal hoxe, pero mañá xa...” (EAG2).

Por outra banda, exprésase que “nunca houbo conflitos ingobernables” (EAG6), e que a súa xestión se facía de xeito autónomo a través do diálogo, como sinala EAG1:

“independentemente, falando”. Con todo, estas afirmacións problematízanse co exemplo dunha participante que non ía aos ensaios porque afirmaba que se sabía a obra. Nese caso a o conflito foi abordado pola directora (EAG4), destacándoa como figura mediadora cando as tensións non se podían resolver de xeito persoal, e incluso como unha figura de autoridade, rol comprendido polas participantes como necesario para a organización do grupo: “daba moita caña, porque senón era un descontrol” (EAG5).

Por último, destácase nesta mesma conversa sobre os conflitos que: “a xente vai deixando Caracol” (EAG1), e que: “as que quedamos, todas tiñamos un compromiso (EAG5), dando a entender que as persoas que non tiñan os niveis de compromiso e implicación que o grupo requiría, abandonaban a compañía.

En canto á organización comunitaria no proceso creativo a compañía destaca, sobre todo na súa primeira etapa, pola consecución dun respaldo e implicación sólida da contorna, xerando sinerxías con, particulares, outras entidades e empresa locais; sendo considerada como “unha forma de facer teatro no que se involucra a toda a vila” (PR). Este resultado faise visible nos seguintes fragmentos:

“Cando Caracol empezou mogollón de xente axudaba de forma altruísta, dende electricistas, carpinteiros [...]. Pero cada vez iso vaise reducindo máis” (EAG3).

“Xente de fora de Caracol que prestaban tamén os seus servizos, o seu saber a isto, tanto floristas, como son ou gravación” (EAG4)

“Todas os negocios en Cambados aportaban cousas a Caracol [...], unha fábrica de plásticos que doaba plásticos, unha tenda de teas, tódolos retallos non se tiraban senón que viñan para Caracol, os bares daban cartos, a da copistaría facía as copias gratis, pero iso foise perdendo e xa nos últimos anos había que pagalo todo [...]. [As excepcións a esta perda de colaboración son] o técnico de son que sempre fixo todo gratis e a montaxe de luz que tamén o fixo gratis” (PR).

Esta organización comunitaria, en conxunción coa financiación por parte das ANPAs e a venta de entradas para o público xeral, permitiu a autoxestión da compañía; colaboración e xestión que foi perdendo forza e se foi complementando con subvencións e axudas públicas (EAG1, EAG3).

Cultura local. En canto as temáticas abordadas nas obras cómpre salientar que, de forma xeral, non había elementos conscientes da cultura local, tratábase máis ben de darlle visibilidade aos valores definidos previamente, comprendidos como intrínsecos á sociedade pero que tiñan a súa representación e repercusión tamén a pequena escala, concretamente a nivel municipal. Así o destaca EAG4:

“Non se trataba de visibilizar algo que pasaba no pobo, en Cambados, senón que era algo social a nivel nacional, internacional... pero que por suposto nos pobos tamén se vive, era algo que nós queríamos que se vise no pobo [...]. Non era que en Cambados os sufríamos particularmente, senón que había que facelos visibles”.

Con todo, en canto á contextualización das representacións artísticas faise unha diferenciación entre as obras representadas para a infancia e as representadas para as adultas. Destacando, en contraposición co afirmado ata o momento, que neste último caso si existían elementos conscientes da cultura local, que se introducían de xeito orgánico nos ensaios e nas representacións (EAG6). Esta vinculación co territorio é apreciable nos seguintes discursos:

“Para as adultas buscas unha anécdota que tivera pasado ese ano no pobo, pois agregas iso, ou estamos en época de eleccións pois metes unha pullita ou ese tipo de cousas. [...] Sempre había chistes que nos metíamos, dende o cura ata... sempre metíamos algunha cousa “ (EAG3).

“Tamén se baseaba un pouco no que estábamos a representar na obra, se estábamos falando, por exemplo, do matrimonio homosexual pois xa tirabas por aí, e conectábalos con cousas que estaban acontecendo” (EAG4).

Por último, destácase a interacción co público asistente nas representacións, expoñéndoo como un mecanismo de vinculación entre obra e comunidade local (EAG2).

Motivacións. As participantes destacan que as súas motivacións principais para facer parte da iniciativa foron as seguintes: sociabilidade e cambio dos hábitos de lecer.

“Voume meter nesta compañía para coñecer a esta xente, había xente que xa a coñecía pero outra que non, e coñecéronme a min tamén” (EAG4).

“O meu ocio antes era levar ao meniños de paseo, tomar unha caña... para min foi un cambio para ben” (EAG5).

Salientando a capacidade desta experiencia de mudar uns hábitos de lecer consumistas e nocivos por un ocio creativo e libremente elixido, como destaca EAG5: “estabas alí porque querías”. Esta libre elección é apreciable tamén cando se atende ao compromiso voluntario das participantes coa compañía:

“Había xente que viña como actividade de ocio, pero non como actividade de ocio comprometida [...] viña por desconectar pero non se involucraba no grupo” (EAG4).

“As que quedamos, todas tñamos un compromiso” (EAG3).

Noutras ocasións, a entrada no grupo ven motivada pola vivencia dunha situación persoal complexa: “comecei porque [...] estaba nun momento da miña vida no que estaba bastante mal” (EAG7).

Noutras, como é o caso da directora artística da experiencia e de EAG1, os motivos veñen determinados por unha pulsión artística propia: “sempre quixeron ser actrices [...] e Caracol foi unha maneira de canalizar a frustración de nunca chegar a ser, ou profesionalizarse como actrices” (PR).

Con todo, e poñendo o foco nas participantes que estaban nas orixes da compañía, destaca un motivo fundamental, que coincide co obxectivo xeral da mesma, achegar a cultura ás infancia da vila, especialmente para ás súas fillas e fillos: “a ilusión era esa, actuar para os nenos” (EAG1).

Valores. A experiencia caracterízase por asumir unha política de portas abertas, tanto para as participantes como para as asistentes. En canto ás participantes refírese que: “nunca se rexeitaba a ninguén [...] todo o mundo que quixese participar activamente na compañía podía achegarse [...] e xa se metía, xa fose a actuar, xa fose a pintar, etc.” (PR). Esta apertura combínase cunha esixencia de compromiso coa obra e coa compañía, unha esixencia que non se retribuía economicamente, xa que ningunha participante de *Caracol* cobraba (PR). Este proceso de esixencia de compromiso conxúgase tamén cunha adaptación ás circunstancias individuais, xa que “todo se organizaba en función das necesidades da cada un” (EAG1).

Esta política de portas abertas exposta até o momento problematízase co seguinte testemuño: “non podes chegar e dicir ti, eu son de Caracol. Non. [...] Se ti dicías, mira, a min gustaríame..., Olga facíache unha proba, ou pasabas un proceso de vir varios días. Había xente que o superaba e que acababa pertencendo a Caracol pero outra xente que non. Non era un casting como tal, era que se vira o compromiso” (EAG4).

En canto ás asistentes ás representacións destacase a xestión cos centros educativos, que se realizaba mediante doazóns voluntarias, facendo evidente que o foco da compañía era o seu compromiso coa cultura e non o beneficio económico: “eles fan un donativo a Caracol, non hai mínimo, nin hai máximo e se son coles que veñen de moi lonxe e teñen que pagar autobús pois entendese que ao mellor non dean nada a cambio” (PR).

Por outra banda, tódalas obras incluían mensaxes e contidos sociais e políticos, tanto para o público infantil como para o adulto (EAG2), sendo as máis recorrentes as vinculadas coa defensa dos dereitos LGBTQ+ e das persoas migrantes, así como o fomento da cultura da paz e a crítica ás desigualdades sociais e económicas do sistema capitalista.

“Como 'Pim Pam Pum' que era un alegación contra a guerra; Romeo e Xulieta, que incorporamos unha historia de romance LGTB. Comezan a diversificarse un pouco máis as identidades, as personaxes, as temáticas. [...] No 30 aniversario fíxose unha obra medioambiental. Había [...] elementos conscientes [...] sobre a política actual” (PR).

“Noutra era visibilizar a inmigración, noutra o capitalismo extremo a diferenza duns estratos da sociedade con outros, a pobreza fronte a riqueza” (EAG4).

Con todo, tamén se recolle unha evolución e construción destes valores: “fai nove anos igual nos parecía un pouco forte facer este tipo de obras [cunha relación homosexual duns personaxes secundarios], sobre todo polas reaccións, e na última que fixemos xa se casaban dúas princesas [personaxes principais]” (EAG3).

Síntese e Discusión dos Resultados

En primeiro lugar, co fin de determinar en que modelos ideais e xestores pode encadrarse a experiencia analizada, pero sen perder de vista neste percorrido as súas posibles vinculacións coas conceptualización de lecer expostas neste TFM, cómpre sintetizar os resultados en torno a tres aspectos clave: a organización, as dinámicas de creación e a incidencia da cultura local.

Caracol defínese como unha experiencia que emerge de xeito orgánico da propia comunidade, conectándoa coa definición de DCC de Hawkes (2003), Pitts e Watt (2001) e Williams (1997), e co ideario do lecer valioso (Cuenca, 2014). Unha experiencia comunitaria construída sen necesidade de intervención institucional ou socioeducativa, nin dunha dirección artística profesionalizada –como é o caso doutras experiencias de teatro amator–, que se orienta a achegar cultura ás infancia da vila a través do teatro. Fuxindo así das definicións unívocas das AC como colaboración e mediación necesarias entre administración, artistas profesionalizadas e comunidades (Adams e Goldbard, 2002; Casacuberta, 2011) e consolidándose baixo o paraugas do lecer creativo –na súa vertente de creación–, que supera os constrinximentos da profesionalización artística e defende o dereito á creatividade de tódalas persoas (Cuenca, 2014).

Por outra banda, destaca a implicación comunitaria nos seus inicios, mediante a participación desinteresada de persoas particulares e profesionais que aportaban os seus saberes aos labores de creación cultural que se producían no seu seo, así como a colaboración con outras entidades da contorna, a cesión de espazos públicos por parte dun dos institutos da vila e a aportación monetaria e material dalgunhas empresas e outras entidades do municipio; vinculándose deste xeito cos principios reitores de traballo en rede do lecer comunitario (López e Morata, 2015). Todo isto, permitiu que a compañía puidera autoxestionarse durante boa parte da súa traxectoria, destacando que ao colaboracionismo das demais axentes da vila, se lle sumaba a venda de entradas e as aportacións voluntarias das ANPAs dos centros educativos que ían as representacións. Estas consideracións engarzan coa defensa da autoxestión e da economía social expostas no Marco Teórico.

Con todo, apréciase unha perda desta actitude colaborativa o ao longo dos anos, o que obrigou á compañía a solicitar axudas e subvencións públicas. Vinculando o devir desta iniciativa coas limitacións e a complexidade das prácticas de AC na actualidade, observando como a necesidade de conxugar autoxestión con financiación pública na súa última etapa, conectando co exposto por Aragay (2023), facendo patentes as contradicións que isto supón para as prácticas artísticas comunitarias. Do mesmo xeito, a dificultade de soste estas redes de colaboración e a mercantilización crecente dos aportes comunitarios, vincúlase coa disfuncionalidade coa que se desenvolve o DCC na actualidade (Hawkes, 2003); da que se desprende a necesidade, sustentada no posicionamento pedagóxico e ideolóxico deste TFM, de promover procesos de intervención socioeducativa que restitúan a capacidade comunitaria de autoorganización e de reconstrución cultural e identitaria, sen depender de intereses institucionais.

En canto ás dinámicas internas do proceso creativo mantense nunha tensión entre a verticalidade e a horizontalidade organizativa. Dende o comezo, a experiencia conta cunha dirección artística unipersonal, encargada de elixir as obras e adaptar os guións a representar, ademais da súa responsabilidade no deseño escenográfico, de vestuario e de musicalización. Porén, os aportes artísticos e técnicos das demais participantes xorden como parte indispensable da creación colectiva, inferindo que sen estes, ou de contar con outras participantes, as representacións terían resultados diferenciados, xa que se poñen en valor os aportes individuais dende os saberes e experiencia de cada persoa, o que remata por consolidar a relevancia da implicación colectiva na construción conxunta do feito artístico. Estes aportes, en conxunción coa súa autoxestión comunitaria e coas achegas das persoas, entidades e empresas colaboradoras, acaban por definir á compañía dentro do paradigma do Desenvolvemento Comunitario, conectando coas ideas de Pitts e Watt (2003), ao outorgarlle á comunidade o rol de autora e actriz do seu propio proceso de creación cultural, un proceso da comunidade e pola comunidade, que integra aportes culturais, educativos e sociais na súa traxectoria.

Con todo e no referido á presenza da cultura local na creación artística, a experiencia analizada amosa unha relación de ambivalencia. Resaltando que as temáticas das obras non están especificamente ligadas a Cambados, senón que se empregan co fin de visibilizar cuestións sociais e políticas máis amplas, pero que son recoñecidas polas participantes como parte dunha realidade compartida. Porén, nas representacións dirixidas ao público adulto, a introdución de elementos conscientes da cultura e actualidade locais eran abórdaos de xeito habitual a través do humor, a improvisación e a interacción co público. Esta contextualización conecta cos principios postmodernistas definidos por Morgan (2003), dos que ademais se

desprende capacidade da compañía de descentralizar as artes dos circuítos culturais clásicos e situar o feito artístico na cotidianeidade da comunidade.

Neste sentido, *Caracol* eríxese como un elemento de (re)construción da identidade cultural da propia vila, sendo recoñecida e posta en valor pola súa contorna, conectando esta experiencia coa definición de lecer valioso e construtivo (Cuenca, 2014; Vieites, 2016). Atopando o seu lugar no acerbo cultural do municipio, sen necesidade de recorrer ao patrimonialismo ou ao folclore, conectando así coa tese de Rocha (2009) defendendo á compañía como un claro exemplo de cultura popular nestes termos; recoñecendo á comunidade como produtora e participante da creación cultural e recoñecendo a súa capacidade autónoma de acción cultural (Caride, 2005).

Atendendo agora ás percepcións sobre as motivacións para formar parte da iniciativa e sobre os valores que esta promove, preténdese completar os principios definitorios do lecer que emerxen desta experiencia. Destaca que os motivos principais para comezar a participar foron diversos: sociabilidade, cambio dos hábitos de lecer, desconexión da cotidianeidade, superación de circunstancias persoais ou achegar o teatro ás infancia da vila. Esta diversidade nas motivacións das participantes dificulta definir o autotelismo da vivencia de lecer (Cuenca, 2014). Con todo, recordando a perspectiva exposta no inicio deste traballo, a pulsión artística individual ven determinada por unha intrincada conxunción de factores externos e contextuais que enturban a delimitación do autotelismo nas prácticas artísticas comunitarias, xa que a concepción de artista como xenio individual segue profundamente arraigada no imaxinario colectivo (Solovyeva, 1977). Porén, algunhas das integrantes destacan como motivos de acceso ou permanencia o desenvolvemento desta pulsión artística. Por outra banda, a libre elección desta vivencia lúdica é unánime e ven acompañada por unha necesidade de compromiso e implicación activa por parte das participantes, conectando así cos principios do lecer proposto no marco teórico (Caballo, 2006; Cuenca, 2014).

Por outra banda, e no referido aos valores que promove a devandita experiencia, apréciase como estes (apertura, voluntariedade, compromiso coa cultura e visibilización e defensa de dereitos sociais) conectan direccionalidade positiva do lecer valioso (Cuenca, 2014). Neste senso, cabe salientar como a problematización do valor de apertura aportou os matices necesarios para a súa definición compatibilizada, entendéndoa como unha política de portas abertas subordinada ao compromiso e á implicación activa.

En definitiva podemos inferir que a *Compañía Caracol* encádrase no modelo ideal de AC ligado ao Desenvolvemento Comunitario, definido por Pitts e Watt (2001) –ver Táboa 1–. En canto ao seu modelo xestor apréciase un percorrido dende a autoxestión comunitaria cara

unha xestión mixta que incorpora o financiamento público o que pode poñer en risco o espírito coral da experiencia tal e como destaca Aragay (2023). Po último, facendo unha lectura desta experiencia dende a pedagogía do lecer, podémola definir como unha vivencia valiosa, creativa/construtiva, comunitaria e liminal de ocio, que se realiza de xeito libre e comprometido polas participantes da compañía e polas demais axentes comunitarias comprometidas ao longo do tempo.

Impactos, Retos e Prospectiva

Co obxectivo de comprender en profundidade os efectos xerados pola experiencia analizada, tanto a nivel persoal como comunitario, este apartado procura dar conta das transformacións percibidas polas participantes, así como dos factores que facilitaron ou dificultaron o desenvolvemento do proxecto ao longo do tempo. A través da análise dos impactos individuais e colectivos, das condicións contextuais que influíron no proceso e das perspectivas de continuidade ou relevo da iniciativa, preténdese ofrecer unha visión integrada que permita situar a experiencia no seu valor sociocultural e educativo, así como anticipar os seus posibles escenarios de futuro.

Dimensión Educativa e Impactos Persoais e Grupais

Compoñente educativo. A experiencia analizada, a pesar de non contar con estatutos que determinen a súa orientación educativa (PR), ten unha función pedagóxica consciente na transmisión de valores (EAG1) e de visibilización de problemáticas sociais (EAG4), definindo as mensaxes transmitidas nas representacións como “elementos conscientes [...] sobre a política actual” (PR). Esta consciencia educativa evidénciase xa nos contidos sociais e políticos intrínsecos ás representacións e analizados en epígrafes anteriores, e ilústranse tamén na seguinte anécdota:

“Por exemplo como cando J. e eu ‘facíamos pis’ nun cubo e logo xogábamos a mollarnos, facíamos de nenos pequenos e xogábamos a iso, pero iso houbo que quitalo” (EAG7).

“Claro, porque moitos nenos o que vían alí, facíano, e eu imaxinábame no recreo a mexar por alí...” (EAG2).

Esta consciencia pedagóxica veu acompañada pola colaboración cos centros educativos, destacando o seu labor previo e posterior ás representacións teatrais. Labor definido nos seguinte fragmentos:

“Moitos coles [...] facían un traballo de falar, que obra ían ver [...], de feito teño na casa un montón de debuxos que facían os rapaces nos coles, facendo un traballo de conversa e de análise de que foi o que viron [...]” (PR).

“Había colexio que traballaban sobre as obras antes, previamente, para que cando chegaban, esperábanse cousas” (EAG4).

“Ao día seguinte había colexios que facían debuxos, entón vías aí co que os nenos se quedaban.” (EAG5).

“Debuxo ou redacción, si” (EAG7).

Neste mesmo sentido, tamén destaca o convite dalgúns centros educativos ás propias participantes da compañía a acudir ás aulas para presentar e comentar a obra co alumnado (PR).

Por outra banda, tamén se debe apuntar o desexo da compañía de constituírse como un espazo de formación teatral, realizando, ante o Concello, “intentos de sacar adiante unha escola, que Caracol fose unha escola municipal de teatro” (PR). Tentativas que foron desestimadas e apropiadas polo goberno municipal para a creación dunha escola de teatro allea á compañía, convidando a unha directora externa. Dita escola, destaca PR, non tivo pegada a nivel comunitario na vila.

Aprendizaxes e desenvolvemento de competencias. O diálogo mantido coas participantes destaca como principais efectos o potencial para o desenvolvemento imaxinativo, comunicativo e creativo da experiencia. No que respecta ao compoñente imaxinativo, EAG1 revela a necesidade de imaxinación que se require para a representación das obras, sobre todo nos primeiros ensaios cando a escenografía está aínda sen construír. Con todo, outra das participantes salienta a evolución desta capacidade imaxinativa ao longo da súa experiencia:

“Imaxínate que hai aí un castelo, e ti o primeiro ano bueno... despois xa ías collendo un pouco de tal” (EAG2).

En canto as habilidades comunicativas, a escoita revélase como unha das aprendizaxes extraídas do labor de interpretación (EAG4), así como o aumento de competencias expresivas:

“A min [...] cústame falar en público, son incapaz de ler un texto en alto, sáeme aquí algo e imposible... e chego ao teatro e son capaz de facelo. [...] A min o teatro axudoume a ser capaz” (EAG3).

Por outra banda, destaca a motivación e a vontade da directora artística por formarse de xeito autodidacta:

“Ela (Olga) si se tiña que tirar horas buscando recursos de como facer isto, ou de como facer o outro, facíao” (EAG3).

No que respecta ao desenvolvemento de habilidades creativas destaca a evolución tanto nos procesos actorais como nos de construción da escenografía ao longo do tempo:

“Eu era a que estaba [...] nos decorados os últimos dez/quince anos, fun evolucionando claro. [...] Agora mándasme facer un decorado dunha cidade e fágoo, mándasme facer un decorado dunha selva e fágoo” (EAG2).

“Co tempo xa sabías que lle facía gracia ao nenos e tal” (EAG5).

“Case non había que dicir nada, xa xogas ti con saber que van entender ou que non” (EAG4).

Afectividade e sociabilidade. Outros dos impactos destacados teñen que ver co desenvolvemento emocional e coa xeración de vínculos intergrupais, salientando o aumento da seguridade propia, a satisfacción, a autorrealización, a superación de dificultades persoais, o sentido de pertenza ao grupo, o entendemento e a empatía, a confianza e a axuda mutua e a valoración das habilidades do colectivas.

A satisfacción producida pola participación emerxe de xeito case indisociable da xeración de vínculos intergrupais durante o diálogo, destacando que o mellor de *Caracol* é “a xente que coñeces” (EAG7). Esta indivisibilidade é apreciable nos seguintes fragmentos:

“Fíxome coñecer xente e abriume a unha experiencia moi gratificante” (EAG4).

“Para min foi unha experiencia moi bonita que me fixo estar en contacto con xente, xente moza que [...] doutra forma non tería este tipo de contacto” (EAG5).

Por outra banda apúntase como á satisfacción tamén xorde do contacto coas asistentes ás obras:

“Estaba no súper e veume [...] un neno, ‘actúas muy bien’. Para min iso xa é unha satisfacción” (EAG5).

“Incluso dos colexios nos mandaban as profesoras algunha mensaxe, [...] era moi gratificante tamén iso” (EAG3).

No plano afectivo cómpre salientar tamén os impactos relativos ao aumento da confianza e seguridade propias, destacando como exemplos a experiencia de EAG5 que, falando da retroalimentación positiva por parte dunha asistente, afirma que “ía todo cheo para casa” ou a evolución doutra participante en canto á superación da timidez:

“Eu comecei no teatro a axudarlle atrás a EAG2, as luces, os decorados e todo iso, era para o que fun, de feito eu na primeira obra, cargar a mochila e pasar por detrás do decorado, que non se nos vira a cara e sen falar” (EAG3).

Pero logo comezou a actuar, e a pesar de destacar aínda certa introversión, afirma a súa superación:

“Morro da vergonza, pódocho asegurar, pero son das que máis berra (EAG3).

Continuando co plano afectivo e emocional, apúntase que a experiencia foi un factor de desconexión da cotidianeidade e un redutor do estrés:

“Era unha actividade que facíamos en plan relax” (EAG1).

“Era unha forma de desconectar do meu traballo, porque non ten nada que ver co meu traballo, [...] de evadirte, de desconectar da túa vida normal” (EAG5).

Po outra banda, destácase como a participación na compañía ten axudado á superación de dificultades persoais:

“Axudábache a integrarte no grupo para mellorar cousas que ti traías da casa” (EAG4).

“A min o teatro axudoume moito para superar esa situación [momento persoal difícil]. [...] Cada obra era unha superación, cada día tiña que estar ben e dicir veña, hoxe vai saír” (EAG7).

“A min cambioume moito a vida. Comecei en Caracol casado [...] e rematei divorciado, e ben, non me arrepiño de nada” (EAG5). Adicionalmente, PR fai unha apreciación sobre este testemuño e da a súa opinión “creo que Caracol lle axudou a facer fronte a esa situación” (P.R).

En canto á sociabilidade intergrupar, apréciase como esta construción de vínculos transcende o espazo escénico, apreciable no ton humorístico empregado entre as participantes durante a conversa, denotando un sentimento de confianza intergrupar e uns lazos relacionais próximos. Ademais, esta transgresión relacional da actividade do grupo denótase no seguinte fragmento:

“O mellor de Caracol é o despois, ir a tomar o café” (EAG2).

“Dis, teño isto, faiche falta? Ou déixame isto outro por favor” (EAG4).

Destacando durante a conversa que de ter coñecido á xente do grupo noutro espazo relacional, sería imposible vincularse con elas “como conseguimos relacionarnos por Caracol” (EAG4).

Por outra banda, a ilusión emerxe como outro dos aportes emocionais da experiencia (EAG1, EAG4). O propio xeito de referirse á experiencia reflicte orgullo e sentido de facer parte: “Caracol era único, a forma de traballar...” (EAG1); “os que viñan por primeira vez alucinaban co nivel” (EAG5); “os vosos netos dirán, miña avoa actuou en Caracol! E cando haxa exposicións van saír as fotos de todas de cando eramos novas” (EAG1).

Na liña da relacionalidade intergrupar, e conectando co fomento da escoita da experiencia, salienta tamén o desenvolvemento de actitudes de entendemento e empatía:

“O aprendido é a empatía de cara aos compañeiros [...] sabes que esa persoa ven de traballar ou... e conseguías chegar a entender a situación de cada un, si te dabas ti a que che entenderan claro” (EAG4).

“Ves outras realidades [...] o que che ensina é que hai outra xente, cada un ten a súa realidade [...] nin a túa é a mellor e o que tes é que adaptarte, é o que che ensina” (EAG2).

Destacando, neste sentido, a aparición de disonancias internas que aumentan o potencial compresivo, empático e de valorización da diferenza:

“Alí estabas cunha persoa que de cañas non irías, pero nese conxunto debatíanse ideas” (EAG2).

“Eran diferentes puntos de vista e había que chegar a consensos. [...] Ábreche a mente, coñecer xente diferente, sempre che abre puntos de vista diferentes. [...] Iso era o bo, e o que creo que servía [para a reconstrución dos propios valores], que eramos un conxunto de persoas que todas opinábamos” (EAG3).

Apúntase que estes procesos de entendemento favorecían o apoio e a confianza mutua entre as participantes (EAG4):

“Ás veces tamén che toca axudar ao compañeiro” (EAG1).

“A min pasábame con EAG4 e EAG6 que sabía que se eu improvisaba algo, ían estar aí e ían improvisar, e viceversa, sabían que se me saían por un lado a min dábame igual (EAG5).

Neste sentido, a consciencia e valoración das habilidades das compañeiras emerxe tamén como efecto visible desa confianza mutua:

“Eu son incapaz, non sei como son capaces de facer un diálogo, non o sei. [...] Este ano sen EAG8 non poderíamos facelo [o decorado]” (EAG2).

Outros efectos persoais. Con todo, da conversa mantida coas participantes despréndense outros impactos non contemplados previamente. Estes poden definirse como o fomento vocacional e artístico da iniciativa, reflexándose nos seguintes fragmentos:

“Durante dúas semanas non quero traballar do meu, e digo: eu nacín para isto” (EAG4)

“S. comezou en Caracol e logo profesionalizouse e agora está atuando nunha compañía profesional” (EAG1).

“Eu despois de Caracol fixen dous anuncios con J.G. [menciona a un director galego de cine] que de non ter estado aquí non tivera feito” (EAG5).

Impactos Comunitarios e Participación

Acceso á experiencia. En canto ás facilidades e barreiras de acceso de novas participantes destaca a problematización do valor de apertura realizado en epígrafes previas, do

que se desprende a vontade por integrar ao máximo número de persoas na experiencia, tan só limitado á necesidade de que as novas incorporacións comprendan *Caracol* como un tempo e un espazo de lecer baseado no compromiso. Esta predisposición aperturista é apreciable na total flexibilidade e entendemento das situacións persoais e laborais:

“A flexibilidade era de cara a xente que sabías que tiña o compromiso e que ía responderche, entón adaptábaste para que fora cómodo para todos [...]. Buscábase o equilibrio entre conciliación e compromiso” (EAG4).

“As situacións pódese entendelas, cada un somos distintos e temos a nosa problemática, pero o compromiso non podía faltar” (EAG2).

“A compañía tamén se adaptaba a distintas situacións... porque, por exemplo, con EAG3, que se o martes tiña que estar no choio pois ese día non podíamos poñer a función, [...] non era aquilo oligárquico (EAG5).

Porén, a conciliación coa vida familiar e laboral destaca como un dos factores máis limitantes da participación: “o que máis dificultaba o poder vir eran os traballos” (EAG2); “é complexo porque hai que atender á conciliación (EAG4); “é moi difícil conciliar, a palabra é esa, conciliar co traballo, os fillos...” (EAG3).

Outros elementos determinantes do acceso á experiencia eran as ganas, a ilusión e as motivacións das novas participantes, destacando a necesidade de “que se vira o compromiso, as ganas, a ilusión, aínda que sexa para apertar lámpadas” (EAG5). Algúns exemplos que ilustran como era o acceso á experiencia, a través da simulación de conversas son:

“- A ver fulanito, sube aí e fai de león.

- Como hago de león?
- Joder, pois como fai un león.
- Pero es que no se.
- Pois si non sabes como fai un león...

Non estaba valorando a calidade senón as ganas e a ilusión” (EAG2).

“- Eu quero ser de Caracol.

- Vale pois mira tes que vir tres días á semana, ás 16:00.
- Ai pero é que eu non podo, pero veño o domingo a atuar.
- Non, a ver, hai un traballo, é un proceso, hai que vir pintar, hai que estar ás 16:00.
- Todo un ano???” (EAG3).

En canto á necesidade de entender a compañía como unha experiencia de lecer comprometida e non como unha actividade de ocupación do tempo libre, expóñense os seguintes fragmentos como ilustrativos da concepción do grupo:

“É certo que había casos que eran: vou a surf, vou a pádel vou a ioga... e o martes non teño nada que facer, pero ensaiamos o martes e o mércores ‘ai si puidera vir só o martes...’” (EAG4).

“O tempo que me sobra téño que ocupar en algo e vou a Caracol, pero Caracol non era iso” (EAG2).

Destacando neste sentido a necesidade de compromiso que a iniciativa requiría: “a xente pensaba que estar en Caracol é o mes anterior á obra, vir, facer catro ensaios e xa está. E non. Pero velo dende fóra e pensas que é iso” (EAG3). “É un traballo dun ano” (EAG2). “Cando lle dis que ten que estar... xa se botan para atrás” (EAG3).

Do mesmo xeito, o nivel de implicación das persoas participantes é un factor determinante co que avaliar o compromiso das novas integrantes: “eu descansaba dende que acabábase a función ata agosto, pero logo eu xa sabía que aquelas dúas ou tres horas despois de comer eran para isto” (EAG2); “nos comprometémonos e todos temos un sacrificio que facer, non era chegar aquí e eu véñoche os martes porque me ven mellor. Estasme fastidiando a min porque eu si que me estou comprometendo a vir” (EAG7).

Sentimento de pertenza. En canto á relación das participantes e da propia experiencia coa comunidade, destaca a implicación e participación de particulares, negocios, centros escolares, entidades locais na primeira etapa da compañía destacando o seu potencial mobilizador (EAG1). Con todo, resulta fundamental concretar que “en Cambados todo o mundo coñecía Caracol” (P.R.).

En canto á relación das participantes coas demais persoas da contorna apréciase un incremento do vínculo coa veciñanza:

“Persoas que nunca che falaban pola rúa preguntábanche pola obra” (EAG1).

“Este ano que? Que ides facer?” (EAG4).

“Algunha vez pola rúa ou no súper algún rapaz quédanseche mirando e díche algo” (EAG6).

Con todo, apréciase efectos directos nas asistentes á obra, tal como relata EAG5: “estaba no súper, e veume un tipo que viña ás obras de teatro e díxome que ben a obra e tal, e dixo, oe, é o único día do ano que me río. Eu cando escoitei iso...”

Vínculo Comunitario. As participantes relatan que a compañía tiña unha repercusión directa na vila (EAG1). Aínda que de xeito puntual, tamén destaca a conexión coas realidades e necesidades da contorna, nomeadamente nas colaboracións con asociacións do territorio:

“A Asociación Bata, que é unha asociación de rapaces con autismo coa que tiñamos unha colaboración de fai anos, onde se lles invitaba a unha función, estábanse con eles...”

tamén se fixo unha colaboración coa Asociación Esperanza Salnés de rapaces con diversidade funcional, coa que se gañou un premio ao mellor proxecto de seguridade viaria [...] aproveitáronse cancións dunha obra para montar unha peza [...], porque na obra orixinal había unha canción dun autobús, entón foi perfecto para levalo [...] pero non continuou esa relación máis que un par de anos máis” (P.R.).

A isto súmaselle que *Caracol* conforma un espazo de acollida para persoas migrantes acabadas de chegar á vila, ou para mulleres vítimas de violencia de xénero, aportando un lugar seguro onde coñecer xente e xerar vínculo e procesos de integración social (P.R.).

Enfoque interxeracional. Un dos aspectos salientables da experiencia analizada é o seu carácter interxeracional, tanto na composición do grupo como no seu impacto sobre as infancia destinatarias das obras. Este enfoque reflíctese no relevo xeracional da participación e na influencia simbólica que *Caracol* tivo para moitas crianzas: “influímos nos nenos, eu penso que si” (EAG1). E exemplifícase esta continuidade nos relatos das participantes: “o meu fillo dende neno, sempre que acababa de ver a obra de teatro, ía a xunto Olga e preguntáballe se podía actuar el este ano [...] ate que ao final actuou, non só comigo, senón cando eu xa non estaba” (EAG5).

A influencia da experiencia tamén se aprecia nas traxectorias vitais e profesionais dalgúns nenos e nenas que medraron asistindo ás representacións. Así o sinala EAG4: “xente que veu Caracol dedicouse, ou veu que podía dedicarse tamén á arte, a facer estas cousas”. Ou EAG3: “a filla de EAG5 fixo audiovisuais e creo que aí Caracol tivo moito que ver” (EAG3).

Mesmo no caso de PR, que se sitúa aquí, non só como participante da experiencia, senón como crianza que asistiu a tódalas obras da compañía, para afirmar que esta vivencia marcou de xeito decisivo a súa orientación vocacional e profesional: “a min persoalmente o que me fixo Caracol é que me metín a artista. Merda! Artista precario! Ten unha influencia máxima na forma de entender o arte, sen dúbida, dende a creación de colectividade. Todo o meu traballo artístico sempre ten que ver coa participación e a creación de contextos” (PR).

Efectos na participación. De novo, volve destacar aquí a implicación comunitaria do inicio da iniciativa como un factor relevante. Ademais, a pertenza a *Caracol* funcionou como punto de partida para novas formas de implicación cultural e comunitaria: “isto lévache a que xa te relacionas para facer outras cousas” (EAG4).

Neste sentido, tamén se percibe a influencia da compañía na vida cultural de Cambados, proxectando unha identidade singular na vila: “vemos que Cambados segue a ser unha vila moi artista se a comparamos con calquera vila da contorna, e creo que iso ten unha relación directa con que rapaces viran as obras de teatro e que tiveran as súas nais e pais facendo unha obra de

teatro ao ano. Iso ten que estar ligado, é indivisible. E o entroido... como a cultura se activa en Cambados par min ten que estar ligado directamente” (PR).

Conciencia crítica e transformación social. Como xa se expuxo en epígrafes anteriores, a experiencia promoveu espazos de reflexión e transformación simbólica mediante o tratamento de temas sociais e políticos nas obras, e favoreceu o desenvolvemento da capacidade imaxinativa. A incorporación destas mensaxes contrahexemónicas e a representación de realidades minorizadas xeraron, nalgunhas ocasións, controversias tanto internas como externas. Un exemplo destas tensión, ocorreu tras a intención de adaptar o clásico de Shakespeare e transformalo en ‘Romeo e Romeo’: “tivemos unha reunión uns días antes de comezar de si facíamos Romeo e Romeo [...] e houbo xente que dixo, non, a min isto non me parece, que isto ía causar un escándalo” (EAG5); “Algún profesor que o dixo si [...] non por el pero que no colexio ao mellor que ía...” (EAG2).

A idea non acabou de chegar a consenso, pero de todos xeitos, incorporouse un matrimonio homosexual na obra. A resistencia dalgúns públicos tamén se fixo notar: “como se casan dous homes? E claro, é unha realidade e foi a forma de visibilizalo” (EAG5).

Con todo, esta aposta foi consolidándose co tempo, evidenciando unha clara evolución nos valores e discursos das representacións: “fai nove anos igual nos parecía un pouco forte facer este tipo de obras [referíndose a ‘Romeo e Romeo’], e na última que fixemos xa se casaban dúas princesas [personaxes principais da obra]” (EAG3).

Este espírito crítico tamén se manifesta na sátira política a través de personaxes inspirados en figuras públicas: “na obra dos superheroes, á hora de poñerlle nome aos viláns, aí ven o doutor non sei que, Bárcenas por exemplo. Sacabas outros viláns reais” (EAG4). E incluso na propia conversa: “isto no Madrid de Almeida non pasaría eh” (EAG5). Este tipo de referencias, aínda que humorísticas, teñen unha función pedagóxica e crítica.

Valoración Global e Prospectiva

Potencialidades. Ademais das facilidades que se poden inferir doutros resultados – como a procura de conciliación, o relevo xeracional ou a implicación comunitaria– revélanse factores promotores: o espírito comunitario da iniciativa e a colaboración das ANPAs. Estas cuestión son apreciáveis nos seguintes exemplos:

“Caracol ten esta cousa de que ao ser comunitario, nas primeiras obras eran como 25 actores, con que cada actor trouxer a catro membros da familia xa enches o teatro catro días” (PR).

“As ANPAs axudaban na coordinación de traer os nenos á obra todos os anos” (PR).

Por outra banda, a non institucionalización da experiencia, e o apoio recibido polo centro educativo onde ensaiaban e facían as representacións, constitúense como elementos fundamentais. A non burocratización da compañía permitiu que “o proxecto non crecese máis aló do Salnés permitiu manter a identidade moi fresca e moi orixinal e única” (PR). Co que respecta á colaboración co IES Francisco Asorey, as participantes expoñen que parte da lonxevidade da experiencia e grazas a este vínculo:

“Que puideramos ter ese escenario todo o ano, que nos deixarn ese espazo para min é unha parte moi importante [...] un papel importante no feito de que durara tanto tempo. [...] A nós pasounos pero ao mellor outras experiencias non teñen esa oportunidade, e ao mellor a traxectoria non é tan grande [...] a relación co centro foi esencial” (EAG2).

Limitacións. Ao longo da súa traxectoria, Caracol enfrontou diversas dificultades e retos que condicionaron a súa continuidade e identidade como proxecto cultural e comunitario. Un dos máis salientables foi a percepción dunha apropiación progresiva da filosofía inicial da compañía. Así o expresa PR: “a miña figura, que son máis académico, xerou bastantes tensións, por exemplo con esta proposta de traer alguén de fora a montar unha obra”.

Por outra banda tamén destacan as tensión entre a identidade da compañía e as dinámicas institucionais do Concello, cuxo apoio foi descrito como precario e pouco comprometido:

“Unha lacra que tivo Caracol durante todos estes anos foi un apoio moi precario e moi sen interese por parte do Concello [...], nunca puxo realmente en calor o que ten... o que tiña” (PR).

“Puxeron moitos atrancos dependendo de quen estiver no goberno” (EAG1).

Mesmo cando se incrementou o financiamento, mantívose a sensación de falta de recoñecemento simbólico: “nos últimos anos comezaron a dar máis cartos pero o apoio non transcendía dos cartos, ese non era o apoio que se buscaba. Era un apoio de entendela como un proxecto da vila” (PR).

A isto engádense os cambios legislativos e os recortes, introducidos a principios da década do 2010, e que afectaron á colaboración cos centros educativos, supoñendo “unha redución dun... pois 40% dos coles co cambio de normativa [...], este proxecto tiña un funcionamento concreto que a normativa non dilapidou, pero si reduciu, constrinxiu” (PR).

A nivel interno, o principal desafío foi o falecemento da directora artística histórica, considerada como o eixo central do proxecto, esta percepción é constatada por tódalas participantes da investigación. No contexto da última obra representada, incluso co relevo definido previamente por Olga, observáronse “moitos problemas de liderado” (EAG8), exemplificando a dificultade para manter a continuidade do proxecto sen a figura referente.

A perda de conciencia comunitaria sobre a relevancia dos proxectos culturais de base tamén se presenta como un reto significativo: “a conciencia da importancia dun proxecto cultural e comunitario estase perdendo, a esencia que é para min da arte comunitaria” (PR). Esta perda reflíctese no caso concreto na menor implicación dos negocios locais: “cada vez iso vaise reducindo máis [...] xa é todo máis un negocio” (EAG3). E nunha perda percibida de cohesión e espírito colectivo: “vivín cousas de xenerosidade, de estar todos a unha nos primeiros anos de Caracol que se foi perdendo co tempo, e non vexo unhas novas xeracións crear proxectos onde consigan estar todos a unha” (PR). Unha percepción que se suma á idea xeral de desvalorización da cultura de base: “a cultura parece que non ten a importancia... [...] dependendo de que cultura, non interesa” (EAG1).

Prospectiva. As reflexións das participantes sobre o futuro da compañía aparecen marcadas por unha tensión constante entre o desexo de continuidade e a conciencia das limitacións para que esta se produza. Así, afirmase con rotundidade que “para min Caracol foise con Olga” (EAG1) ou que “a esencia, o artístico, era unha persoa. Falta esa persoa, intentouse levar a cabo e non foi o mesmo” (EAG4). Mesmo se chega a afirmar que “o sistema nervioso do Caracol era ela” (EAG6). Afirmando que se se chega a continuar dalgún xeito coa experiencia “sería outra cousa” (EAG6).

Esta identificación do proxecto cunha única figura convive, porén, cunha vontade de preservar a memoria colectiva e coa ilusión de artellar novas iniciativas: “a min encantaríame facer unha obra con todos os excompañentes de Caracol [...], como unha forma de xuntarse [...], estaría interesante que as vellas e as novas glorias se xuntaran e fixeran algo” (EAG1); “penso que se todas as que estivemos e estábamos en Caracol puxéramos como poñiamos antes, da nosa parte, eu penso que se podería facer algo” (EAG5). Mesmo se contempla a posibilidade dunha xestión coral: “o que podería ser é que, por exemplo, eu que era, supoño que estarán de acordo, a que máis sabía de escenario, pois EAG5 de música, o outro de tal, o outro de cual...” (EAG2); “entre todas ao mellor” (EAG1). Recoñecendo o valor do traballo compartido, da colectividade e da diversidade de miradas que conformaban o proxecto

Pero a posibilidade de continuidade aparece constantemente supeditada á existencia dunha novo liderado: “para facer unha cousa coral ten que haber unha persoa que mande e que as demais respecten a esa persoa” (EAG2); “sempre que houber unha persoa...” (EAG5); “se hai once voces á mesma altura é todo un barullo” (EAG6).

Síntese e Discusión dos Resultados

Co fin de sintetizar e discutir teoricamente este bloque de análise, procédese á exposición dos principais resultados relativos aos impactos derivados da iniciativa, así como das

potencialidades, limitacións e perspectiva da mesma; estruturando o presente apartado en función do nivel de incidencia dos impactos -individuais, grupais e comunitarios-, e da categorización dos mesmos xerada no Marco Teórico –as categorías de impactos definidas engarzaranse en función das sinerxías detectadas entre elas na análise de resultados–.

En primeiro lugar, expoñeranse aqueles impactos individuais e grupais expresados. En canto ao *desenvolvemento cognitivo e educativo* da participación na experiencia destaca, por unha banda, unha función pedagóxica consciente a través da transmisión de valores e da visibilización de problemáticas sociais, na colaboración cos centros educativos da contorna, que desempeñaron unha función clave á hora de abordar dende a educación regrada, as temáticas representadas nas obras, contando nalgunhas ocasións coas propias participantes da iniciativa para o desenvolvemento destas sesións. Adicionalmente, cómpre salientar as tentativas da compañía de formar unha escola de teatro municipal, proposta que foi desestimada e apropiada polo goberno local. Por outra banda, e en relación coas aprendizaxes adquiridas e co desenvolvemento de competencias, infírense como impactos derivados da participación na experiencia, o desenvolvemento imaxinativo, comunicativo e creativo, e a vontade e motivación por aprender (Cruz, 2020; Cuenca, 2014; Matarasso, 1997). Destacando especialmente o desenvolvemento da capacidade de escoita activa como un efecto do devandito desenvolvemento comunicativo.

No referido ao *benestar emocional*, ao *desenvolvemento de habilidades interpersoais*, *sociabilidade e cohesión grupal* e ao *sentido de pertenza e identidade*, destacan aqueles efectos que se vinculan co desenvolvemento afectivo e coa xeración de vínculos intergrupais que transcenden o espazo escénico. Estas dúas dimensións aparecen de xeito indisociable durante os discursos e concrétanse nun aumento da seguridade e da confianza propia, na superación da timidez, na autoestima, na superación de dificultades persoais, na desconexión da cotidianeidade, na ilusión e orgullo sentidas por ser parte de *Caracol*, no sentido de pertenza ao grupo, na valoración das habilidades colectivas e no desenvolvemento de capacidades de entendemento e da empatía (Aragay, 2023; Cruz, 2020; Macaya, 2024; Matarasso, 1997). Este último efecto, que engarza tamén coas posibilidades comunicativas e de diálogo do lecer valioso (Pieper en Cuenca, 2014), vincúlase coa escoita activa e atopa nas disonancias discursivas internas ao propio grupo, un factor de aumento para o seu potencial comprensivo, empático e de consideración da diferenza como valor positivo; deste tamén emerxe a confianza e axuda mutua como impacto desta vivencia. Con todo, é preciso destacar tamén a satisfacción producida pola propia práctica artística e pola construción de novas redes de sociabilidade derivadas da mesma, como un dos maiores efectos afectivos e de socialización da iniciativa;

vinculándose de novo coas máximas do lecer valioso, que propón a satisfacción como requisito desta vivencia (Cuenca, 2014).

Estes impactos conectan estreitamente co referencial teórico consultado. Porén, cabe destacar que a investigación non obtivo informacións referidas aos efectos producidos na atención e na memoria das participantes (Cuenca, 2014), nin sobre como a corporalidade propia das artes escénicas contribúe a dotar de significado o proceso de creación colectiva (Aragay, 2023). Tendo en conta a metodoloxía conversacional utilizada, pódese concluír que estes efectos, na experiencia analizada, non foron considerados relevantes polas participantes das entrevistas realizadas. Con todo, non debemos descartar que as limitacións da propia investigación puideran ter interferido na exposición dos mesmos.

Continuando cos impactos comunitarios expostos, destacan en primeiro lugar os referidos á *participación social activa*. En canto ás facilidades de acceso de novas participantes destaca a adaptación da iniciativa ás circunstancias persoais e familiares, así como o valor de apertura xa comentado previamente; valor que é problematizado na propia conversa, aportando matices para definilo como unha intencionalidade de contar co máximo número de participantes pero limitado a que as novas incorporación comprendan a experiencia como unha iniciativa baseada no compromiso individual e colectivo, o que engarza estreitamente cos principios do lecer comunitario (López e Morata, 2015).

No tocante aos impedimentos de participación salientan as dificultades de conciliación perante os esforzos de adaptabilidade da experiencia, a falta de motivación e a incompreensión das novas participantes desta iniciativa como un tempo e un espazo de lecer comprometido. As limitacións sinaladas conectan co ideario de Csikszentimhályi (2001) que expón a tendencia actual cara un ocio de consumo e como a subcontratación do tempo libre do que se desprende de novo derivan unha perda de sentido comunitario e na falta de competencias de participación. Porén o mesmo autor fai fincapé en que este tipo de iniciativas teñen a potencialidade de formar para dita participación e desenvolver a capacidade creativa das comunidades.

No referido ao sentimento de pertenza e ao vínculo comunitario desenvolvido pola iniciativa, comprendendo este como motor da participación activa, salientase o incremento dos vínculos xerados entre a experiencia e a veciñanza, tendo efectos directos na sociabilidade comunitaria das participantes, a posta en valor da iniciativa pola propia comunidade e os efectos positivos producidos nas asistentes ás representacións. Do mesmo xeito, afirmase que *Caracol* ten unha repercusión directa na vila –recordando o colaboracionismo comunitario exposto anteriormente–, observando a súa conexión coas realidades da contorna a través da colaboración con asociacións da contorna, e na consolidación como espazo de acollida e de

integración social para persoas migrantes acabadas de chegar, en situación de vulnerabilidade, etc. (Cuenca, 2014; Matarasso, 1997). Con todo, destaca a capacidade adquirida de relación noutros contextos e experiencias compartidas, e a proxección dunha identidade cultural singular con repercusión na activación da cultura local e na dinamización da vida comunitaria (Aragay, 2023; Cruz, 2021; Matarasso, 1997). Por último, e no tocante aos impactos nas crianzas da contorna que creceron con esta experiencia, cómpre apuntar a súa influencia simbólica e a súa repercusión nas traxectorias vitais e profesionais das mesmas, aumentando as potencialidades de desenvolvemento creativo da compañía.

Para pechar o bloque de impactos comunitarios é preciso atender aos efectos recollidos na categoría de *imaxinación colectiva e transformación social*. Saliéntase neste sentido a incorporación de mensaxes contrahexemónicas e de sátira política nas obras e a representación de realidades minorizadas; incorporacións que xeraron controversias tanto externas como internas, posibilitando a evolución nos valores da propia iniciativa e deixando pegada na contorna na que se insire. A presenza destes elementos conscientes para abordar contidos sociais e políticos converte a *Caracol* nunha experiencia crítica coas estruturas sociais, que posibilita a xeración de modelos comunitarios alternativos a través da súa representación escénica, proxectando mundos imaxinados onde, por exemplo, as desigualdades por razón de etnia ou orientación sexual non existan, conectando deste xeito co lecer liminal de Rojek (2000).

Do mesmo xeito que acontece cos impactos persoais e grupais desta experiencia, os impactos comunitarios son congruentes cos efectos da intersección AC e lecer analizados no referencial teórico, xa que, a pesar de non atender como tal á cultura e tradición locais dende unha perspectiva patrimonial, a *Compañía Caracol* é quen de xerar unha expresión cultural propia e comunitaria (Matarasso, 1997). Porén destácase que a pesar dos impactos recollidos, esta experiencia non conseguiu xerar un modelo de xestión comunitaria sostible no tempo, apreciable no declive do sentimento colectivo observado polas participantes.

Por último, e para pechar esta epígrafe de discusión e síntese de resultados, analízanse as potencialidades, limitacións e perspectiva de futuro da experiencia. Entre as fortalezas destacan a procura intergrupala de conciliación, o espírito comunitario da iniciativa, a colaboración e implicación das ANPAs, a non institucionalización –que permitiu manter unha identidade propia e compartida durante boa parte da súa traxectoria–, así como o relevo xeracional e o apoio do IES Francisco Asorey; factores que contribuíron á lonxevidade da compañía. En canto ás limitacións, obsérvase nos últimos anos unha progresiva apropiación da filosofía inicial do proxecto, determinada pola perda de conciencia comunitaria e de espírito colectivo, a crecente dependencia de subvencións públicas e a presenza de figuras do mundo

artístico profesionalizado. Tamén se sinala como barreira o apoio institucional simbólico, cualificado polas participantes como precario, o que xera un sentimento de desvalorización e desconformidade.

Finalmente e respecto á prospectiva, percíbese unha tensión entre o desexo de continuidade e a consciencia dos retos que afrontar, especialmente pola ilusión por artellar iniciativas novas ou por recuperar puntualmente ás integrantes para unha última representación, pero condicionadas polo feito de ter estado baixo unha dirección artística unipersoal durante máis de trinta anos. As posibilidades de creación de novas iniciativas están, polo tanto, supeditadas a un novo liderado, o que implicaría unha transformación da proposta orixinal. En consecuencia, sublíñase que unha eventual continuidade non implicaría a reprodución da *Compañía Caracol* tal como foi concibida, senón a configuración dunha nova proposta adaptada a un novo contexto e liderado.

Conclusións e Prospectiva

Para pechar o presente TFM, nesta epígrafe daránselle respostas concretas ao obxectivo e preguntas de investigación, concretarase o valor de innovación educativa do traballo, presentaranse as súas limitacións tanto conceptuais como metodolóxicas, exploraranse novas preguntas en relación á temática abordada e rematarase cunha prospectiva referida á continuidade desta liña de investigación.

A *Compañía Caracol* defínese como unha experiencia de AC situada, que xorde non só como resposta á inxuedanza dun grupo de nais e pais por achegar cultura ás crianzas da vila, senón tamén como reacción fronte á desconformidade xerada pola falta de acceso ao teatro na contorna próxima. Trátase dunha experiencia coral cun elevado grao de implicación comunitaria e cunha clara intencionalidade educativa –propósito situado nun equilibrio que integra a educación regrada coa non regrada–, formulada conscientemente dende a vontade da propia comunidade por desenvolvela. Esta iniciativa levouse a termo sen mediación institucional –excluíndo as subvencións e axudas públicas ás que optou na súa última etapa– nin imposicións propias do campo artístico profesionalizado, o que lle confire unha identidade singular e a dota de capacidade para reconstruír e revalorizar a identidade cultural local. No relativo á súa organización interna, salienta a tensión entre a verticalidade dunha dirección artística unipersoal e unha estrutura horizontal no que respecta á toma de decisións, a creación colectiva e os vínculos interpersoais.

Caracol é polo tanto, unha experiencia autoxestionada e situada nas máximas do desenvolvemento comunitario como proceso intrínseco á propia comunidade, que articula a súa acción dende a vivencia dun lecer valioso, creativo/construtivo, liminal e comunitario,

sustentado no compromiso e na libre elección, tanto das participantes como das demais axentes comunitarias implicadas. De todo o anteriormente exposto, pódese inferir que a devolución comunitaria do feito artístico representa unha forma de lecer recreativo, lúdico e educativo para as persoas asistentes ás representacións (Amigo, 2016; Cuenca, 2014). Dando, deste xeito, resposta ao OE1 e OE2.

En canto á influencia da iniciativa nas persoas participantes e na comunidade na que se desenvolve, destacan os efectos relacionados co desenvolvemento cognitivo e educativo, como a transmisión de valores, o pensamento crítico e a colaboración cos centros educativos. O proceso tamén favoreceu aprendizaxes relacionadas coa creatividade, comunicación, escoita activa e motivación por aprender, así como a superación da timidez, o aumento da autoestima e a confianza, consolidando un benestar emocional significativo. No ámbito afectivo e relacional, fomentouse a creación de vínculos sólidos entre participantes, desenvolvéronse habilidades interpersoais e consolidouse un forte sentido de pertenza ao grupo, ao tempo que se fortaleceron capacidades como a empatía, a comprensión e posta en valor da diferenza e a axuda mutua.

Con respecto á participación social activa, facilitada pola flexibilidade da iniciativa, malia os límites derivados das dificultades de conciliación e da comprensión do lecer comprometido. A experiencia contribuíu á creación de novas redes de sociabilidade, ao fortalecemento do vínculo coa veciñanza e á acollida de colectivos en situación de vulnerabilidade, proxección que converte a *Caracol* nun espazo de integración social e de encontro. A iniciativa tamén tivo un papel clave na activación cultural local, proxectando unha identidade comunitaria singular e influíndo positivamente tanto na vida comunitaria como nas traxectorias de crianzas da contorna. A súa aposta por contidos contrahexemónicos e socialmente comprometidos potenciou a imaxinación colectiva e a posibilidade de transformación social, ofrecendo novos modelos de convivencia a través da representación artística. Porén, destaca unha perda de sentimento comunitario e de acción colectiva ao longo da súa traxectoria. Con todo, os impactos referidos dan resposta ao OE3.

Para atender agora ao OE4, sintetizaranse os elementos que potenciaron e limitaron o desenvolvemento da compañía, así como os desafíos de futuro da mesma. A experiencia analizada amosa un conxunto de potencialidades que explican a súa continuidade ao longo do tempo, entre as que destacan o seu espírito comunitario, o relevo interxeracional, o apoio das ANPAs e a implicación activa do IES Francisco Asorey, así como a capacidade de conciliación e a non institucionalización, que permitiron manter unha identidade propia e compartida. Porén, detectáronse limitacións significativas, como a progresiva perda de conciencia colectiva, a

apropiación parcial do proxecto, a influencia crecente de dinámicas profesionalizadoras, a dependencia de subvencións e un apoio da administración local precario. En relación á prospectiva, destaca o falecemento da súa directora histórica como o máximo inhibidor da continuidade da iniciativa; con todo identifícase unha tensión entre o desexo de manter viva a proposta e a necesidade dun novo liderado que permita reformular o proxecto.

En canto á innovación educativa que sustenta este TFM, cómpre contextualizar a realidade actual como un momento no cal contamos cunha oferta cultural sen precedentes, pero en ningunha etapa anterior a produción simbólica estivo tan profundamente homoxeneizada, tan sometida a intereses hexemónicos, nin tan neutralizada polas lóxicas do neoliberalismo económico; unha contemporaneidade onde todo é cultura pero a cultura xa non é de ninguén – ou peor aínda, é propiedade privada—. A isto súmaselle unha realidade cada vez máis fragmentada e individualizada, na que a necesidade de recuperar o espírito de colectividade é urxente. Desta análise e reflexión teórica despréndense as potencialidades socioeducativas das AC no seu vínculo coas pedagogías do lecer; a pesar de que a vinculación entre arte e ocio ten raíces históricas, as sinerxías entre as prácticas artísticas comunitarias e o lecer dende as perspectivas abordadas están pouco ou nada exploradas na literatura científica. A bibliografía consultada así o evidencia, salvando moi contadas excepcións como as de Bolaño (2016), Markova (2016) e Vieites (2016), que poñen o foco na co-creación das artes dende como práctica de lecer. Pero isto non é máis que un achegamento iniciático á profundidade das AC como procesos de desenvolvemento comunitario. A presente investigación preséntase un afondamento nestas sinerxías erixíndose como o comezo dunha liña de investigación propia a desenvolver nun futuro.

Por outra banda, a metodoloxía empregada emerxe da necesidade teórica de atender ás percepcións subxectivas de quen vivencia as experiencias de AC e de lecer para comprender dun xeito integral os seus impactos. O desenvolvemento desta metodoloxía comunicativa revelou unha serie de limitacións que cómpre salientar. En relación coa mostra, destaca a falta de isomorficidade pretendida inicialmente, xa que non se conseguiu contar con participantes que desempeñaran roles diferenciados en canto á confección de vestiario ou a xestión técnica de son e iluminación. Por outra banda, no referido ao desenvolvemento da EAG, o número de participantes, combinado co enfoque conversacional adoptado, dificultou aspectos como a continuidade e a naturalidade nas transicións entre temas, o que derivou nalgúns casos en intervencións inacabadas, cuestión que a parte investigadora non foi quen de reverter.

Os condicionantes temporais propios do TFM impediron pechar todas as fases previstas nesta metodoloxía. Por este motivo, fórmase a devolución participada da súa análise entre as

datas de depósito e defensa deste traballo, co fin de compatibilizar os resultados e avanzar na reconstrución colectiva do coñecemento. Esta devolución constrúese en base ás máximas que sustentan a metodoloxía escollida (Montañés-Serrano, 2009). Para pechar esta epígrafe –e con ela, a totalidade do traballo–, cómpre salientar que a realización desta investigación non é un exercicio illado, senón que se inscribe nunha liña de investigación propia, e lle da continuidade á realización dunha revisión sistemática de experiencias de AC dende a perspectiva da ASC, recollida no Traballo de fin de grao en Educación Social elaborado pola parte investigadora. Desta primeira indagación, infírese a escasa visibilidade e sistematización destas experiencias no ámbito galego, e é precisamente desde esa inquedanza da que nace este TFM.

O presente traballo pretende ofrecer unha primeira resposta a esa lagoa, abordando a complexidade e riqueza das experiencias locais e autoxestionadas dende unha metodoloxía que pon no centro os saberes situados e as voces das persoas participantes. Trátase, pois, dunha achega inicial, exploratoria pero firmemente enraizada nun compromiso coa transformación social e co recoñecemento do valor pedagóxico das prácticas artísticas comunitarias. Neste sentido, o presente TFM non debe ser entendido como un punto final, senón como o alicerce dunha liña de investigación inacabada. Porén e para darlle continuidade á mesma, fórmulase unha tese de doutoramento que teña por obxectivo explorar en profundidade, documentar e sistematizar a realidade galega das prácticas artísticas comunitarias dende a perspectiva teórico-metodolóxica aquí formulada.

A finalidade última desta investigación, en prospectiva, será contribuír á posta en valor destas prácticas, ao tempo que se constrúe –en diálogo coas comunidades e axentes culturais implicadas– un modelo de intervención socioeducativa que emerxa das propias lóxicas e dinámicas comunitarias. Un modelo que non coaccione, que non imponha, que non substitúa, senón que acompañe, que se deixe afectar, e que recoñeza nas expresións culturais comunitarias non só un espazo de creación e encontro, senón tamén un lugar lexítimo de produción de coñecemento, de desenvolvemento persoal e comunitario, e de transformación social.

Referencias

- Adams, D. e Goldbard, A. (2002). *Community, Culture and Globalization*. The Rockefeller Foundation.
- Alguacil, J. (2012). Administración relacional. *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad*, (2), 152-160. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/EUNOM/article/view/2079>
- Amigo, M. L. (2016). Educación del ocio estético. Principios y orientaciones del programa Disfrutar las Artes de la Universidad de Deusto. *Sinéctica*, (47), 1-19. <https://sinectica.iteso.mx/index.php/SINECTICA/article/view/677>
- Aragay, J. M. (2023). *La comunitat de la mort. El camí impossible cap als marges*. Neret Edicions.
- Becker, H. S. (2008). *Los Mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (J. Ibarburu, Trad.). Universidad Nacional de Quilmes. (Trabajo orixinal publicado en 1982).
- Belfiore, E. (2006). The social impacts of the arts – myth or reality? En M. Mirza (Ed.), *Culture Vultures: Is UK arts policy damaging the arts?* (pp. 20-36). Policy Exchange.
- Bolaño, M. E. (2016). Experiencias de ocio, educación y participación social: una lectura desde las bandas de música populares. En J. Cuenca e R. Ahedo (Coords.), *Efectos sociales del ocio y las industrias creativas y culturales. Una mirada desde diversos ámbitos, colectivos y contextos* (pp. 241-251). Deusto Digital.
- Caballo, B. (2006). Animación teatral, pedagogía del ocio y tiempo libre. En J. A. Caride e M. F. Vieites (Coords.), *De la educación social a la animación teatral* (pp. 205-221). Trea.
- Canales-Cerón, M. (2006). *Metodologías de la investigación social. Introducción a los oficios*. LOM Ediciones.
- Caride, J. A. (2005). La Animación Sociocultural y el Desarrollo Comunitario como Educación Social. *Revista de Educación*, (336), 73-88. <https://www.educacionfpydeportes.gob.es/revista-de-educacion/numerosrevista-educacion/numeros-anteriores/2005/re336/re336-05.html>
- Casacuberta, J. (2011). Aproximación histórica y conceptual al desarrollo cultural comunitario. En D. Casacuberta, N. Rubio e L. Serra (Coords.). *Acción cultural y desarrollo comunitario* (pp. 15-26). Graó.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative Inquiry and Research Design. Choosing Among Five Approaches*. Sage Publications.
- Cruz, H. (2021). *Práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política: experiências de grupos teatrais em Portugal e no Brasil* [Tese de doutoramento, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/132440>

- Csikszentmihályi, M. (2001). Ocio y creatividad en el desarrollo humano. En M. Csikszentmihályi, M. Cuenca, C. Buarque, V. Trigo e outras (Eds.), *Ocio y Desarrollo. Potencialidades del ocio para el desarrollo humano* (pp. 17-32). Universidad de Deusto. http://www.deusto-publicaciones.es/ud/openaccess/ocio/pdfs_ocio/ocio18.pdf
- Cuenca, M. (2000). *Ocio humanista. Dimensiones y manifestaciones actuales del ocio*. Universidad de Deusto.
- Cuenca, M. (2014). *Ocio valioso*. Deusto Digital.
- Drake-Tapia, B. (2023). Desigualdades culturales, políticas públicas y gestión del desarrollo cultural comunitario. Perspectivas desde la investigación cultural. En E. Morales-Chuco (Coord.), *Identidades y diversidades de adolescentes y jóvenes. Revelaciones del contexto cubano actual* (pp. 85-103). Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- Fédier, F. (2006). *L'art en liberté. Cours de philosophie*. Pocket.
- Freire, P. (2002). *La educación como práctica de la libertad* (L. Ronzoni, Trad.). Siglo XXI. (Traballo orixinal publicado en 1967).
- Freire, P. (2007). *Pedagogía del oprimido* (J. Mellado, Trad.). Siglo XXI. (Traballo orixinal publicado en 1970).
- Fry, T. (2015). *City Futures in the Age of a Changing Climate*. Routledge.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press Oxford.
- Goetz, J. P. e LeCompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en la investigación educativa*. Ediciones Morata.
- González-Yáñez, J. (13 de outubro de 2018). *25 anos despois. Documental sobre o Teatro Caracol* [Arquivo de Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/5bfp-bHo-P4?si=OJSyi_X_tKowYAeb&t=0
- Greenberg, C. (1961). Modernist Painting. En H. Kramer (Ed.), *Arts Yearbook* (Vol. 4, pp. 101-108). Art Digest.
- Hawkes, J. (2001). *The Fourth Pillar of Sustainability. Culture's Essential Role in Public Planning*. Cultural Development Network.
- Hawkes, J. (2003). Community Cultural Development according to Adams & Goldbard. *Artwork Magazine*, (56), 47-52.
- Infantino, J. (2020). Sentidos de la Potencialidad Crítica, Política y Transformadora de las Artes. *Cadernos de Arte e Antopología*, 9(1), 12-28. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2581>
- Jeanne, Y. (2014). Co-éduquer les enfants infirmes et ceux qui ne le sont pas: l'oeuvre pionnière de Frantisek Bakulé. *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, 65(1), 31-39. <https://doi.org/10.3917/nras.065.0031>

- López, F. J. e Morata, T. (2015). Ocio, comunidad y resiliencia. En A. Salvador e C. Silva (Coords.), *Trauma, contexto y exclusión. Promocionando resiliencia* (pp. 49-59). GEU.
- Macaya, A. (2024). Arte y Geografías del Compromiso. El Arte Transformador como Problema Situado. *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation*, 12(3), 1-34. <https://doi.org/10.17583/brac.13507>
- Markova, L. (2016). Transcultural aesthetics in European transmedial art projects: on the social effects of artistic co-creativity. En J. Cuenca e R. Ahedo (Coords.), *Efectos sociales del ocio y las industrias creativas y culturales. Una mirada desde diversos ámbitos, colectivos y contextos* (pp. 377-394). Deusto Digital.
- Martinez-Cano, S. (2024). El proceso creador colectivo como estrategia de la pedagogía social: de John Dewey a Elizabeth Ellsworth. *Bordón: Revista de pedagogía*, 76(1), 141-156. <https://doi.org/10.13042/Bordon.2024.98695>
- Martínez-López, M. (2002). Dos experiencias de Investigación-Acción-Participativa en la autogestión de asociaciones e cooperativas. En J. Martí-Olivé, M. Montañés-Serrano e T. Rodríguez-Villasante (Coords.), *La investigación social participativa: construyendo ciudadanía* (pp. 120-144). El Viejo Topo. https://www.redcimas.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/09/lcc1_investigacion_participativa.pdf
- Matarasso, F. (1997). *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Comedia.
- Montañés-Serrano, M. (2009). *Metodología y técnica participativa. Teoría y práctica de una estrategia de investigación participativa*. Editorial UOC.
- Montañés-Serrano, M. (2013). Diseño científico de muestras estructurales. En M.V. Mariño, T. González-Hortigüela e M. Pacheco-Rueda (Coords.), *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas. Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación* (Vol. 4, pp. 841-870). Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3055>
- Morata, T. (2014). Pedagogia Social Comunitària: un model d'intervenció socioeducativa integral. *Educació social. Revista d'intervenció socioeducativa*, (57), 13-32. <https://doi.org/10.34810/EducacioSocialn57id278526>
- Morgan, S. J. (2003). Beautiful impurity: British contextualism as processual postmodern practice. *Journal of visual Art Prattice*, 2(3), 135-144. <https://doi.org/10.1386/jvap.2.3.135/0>
- Nardone, M. (2010). Arte comunitario: criterios para su definición. *Miríada: Investigación En Ciencias Sociales*, 3(6), 47-91. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/miríada/article/view/24>
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.
- Pitts, G. e Watt, D. (2001). The imaginary conference. *Artwork Magazine*, (50), 7-14.

- Ramos-Cebrián, S. (2021). *Espacios activos y derechos pasivos. Una historia no resuelta en las políticas culturales de proximidad* [Tese de doutoramento, Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya]. CORA TDX. <http://hdl.handle.net/10803/672418>
- Rocha, G. (2009). Cultura Popular: do Folclore ao Patrimônio. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, 14(1), 218-236. <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2009v14n1p218>
- Rodríguez, M. E. (2022). La etnografía crítica: Un transmétodo rizomático transcomplejo en la transmodernidad. *Perspectivas Metodológicas*, 22(26), 1-21. <https://doi.org/10.18294/pm.2022.3992>
- Rojek, C. (2000). *Leisure and Culture*. Palgrave Macmillan.
- Ruiz-Olabuenga, J. I. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. (5ª ed.). Universidad de Deusto.
- Serra, L. (2018). *Model de desenvolupament cultural comunitari a partir de l'anàlisi d'experiències internacionals i locals d'art comunitari* [Tese de doutoramento, Universitat Ramon Llull]. CORA TDX. <http://hdl.handle.net/10803/462073>
- Simons, H. (2009). *Case Study Research in Practice*. Sage Publications.
- Solovyeva, G. (15 de novembro de 1977). El derecho a la creatividad. Entrevista con Évald Iliénkov (M. Borrajo, Trad.). *Ogni Alatau* [Luces de Alatau]. <https://www.marxists.org/espanol/ilienkov/1977-derecho-a-la-creatividad.pdf>
- Stake, R. E. (1994). Case studies. En N. K. Denzin e Y. S. Lincoln (Eds.). *Handbook of Qualitative Research* (pp. 236-247). Sage Publications.
- Suess, A. (2006). El arte como herramienta de transformación social: proyectos comunitarios. *Encuentros con la expresión: Revista de Arte-Terapia y Artes*, (1), 70-75.
- Trilla, J. e Novella, A. (2001). Educación y participación social de la infancia. *Revista Iberoamericana De Educación*, 26, 137-164. <https://doi.org/10.35362/rie260982>
- Vargas-Jiménez, I. (2016). ¿Cómo se concibe la etnografía crítica dentro de la investigación cualitativa? *Revista Electrónica Educare*, 20(2), 1-13. <https://doi.org/10.15359/ree.20-2.25>
- Viché, M. (1999). *Una pedagogía de la cultura: La animación sociocultural*. La Certeza.
- Vieites, M. F. (2016). El teatro cívico de Percy MacKaye: un pionero en la animación teatral y la pedagogía del ocio. *Espacio, Tiempo y Educación*, 3(1), 421-442. <https://espaciotiempoyeducacion.com/ojs/index.php/ete/article/view/62>
- Williams, D. (1997). *How the arts measure up. Australian research into social impact*. Comedia.

Anexos

Anexo 1. Presentación Entrevista Aberta Grupal

A entrevista que imos ter o domingo enmárcase no desenvolvemento dun Traballo de Fin de Mestrado (TFM), que leva por título “A Arte Comunitaria como experiencia de Ocio e estratexia de Transformación Social: un estudo de caso da Compañía Caracol”. O obxectivo principal é afondar no traballo realizado pola asociación para comprender, a través das vosas voces, vivencias e percepcións, se pode considerarse unha proposta de Arte Comunitaria, que tipo de lecer promove, e cales son os seus impactos a nivel persoal e comunitario. A elección das persoas que ides participar responde a criterios de tempo de vinculación coa compañía, á paridade de xénero e á diversidade de idade e roles que desenvolvedes dentro da iniciativa.

Este encontro pretende ser un espazo de conversa aberta e reflexiva no que poder escoitar como vivides esta experiencia dende dentro. Ao inicio, faremos unha pequena introdución para aclarar que se entende por Ocio e por Arte Comunitaria, co fin de establecer un punto de partida compartido. A partir de aí, falaremos sobre as vosas motivacións para participar, sobre os valores que percibides como centrais na compañía. Dialogaremos tamén sobre a dinámica e o funcionamento interno da asociación: como vos organizades, como se toman as decisións e como se desenvolve o proceso creativo, incluíndo aspectos como a elección das obras, a posta en escena e a integración de elementos da cultura local.

Nun plano máis persoal, abordaremos as aprendizaxes adquiridas, o desenvolvemento de habilidades, autoestima, seguridade ou autoconecemento que poidan terse fortalecido grazas á vosa participación na experiencia. Gustaríame tamén que compartísedes momentos significativos, positivos ou negativos, vividos ao longo do proceso. No plano comunitario, trataremos cuestións como o acceso á experiencia para novas persoas, a creación de vínculos entre participantes, a construción de redes de apoio e o sentimento de pertenza. Reflexionaremos sobre a relación desta iniciativa coa contorna, especialmente cos centros educativos, e sobre o impacto que percibides na infancia e na comunidade en xeral. Para finalizar, conversaremos sobre os principais retos que identificades actualmente na experiencia e cales considerades que poden ser os camiños de futuro, tanto para o proxecto como para o voso papel nel.

Agradécevos de antemán a vosa colaboración e dispoñibilidade. Esta entrevista busca coñecer a vosa percepción e vivencia real e persoal, non hai respostas correctas ou incorrectas. A vosa voz é clave para comprender o valor transformador que poden ter iniciativas como esta.

Atentamente,
Álex Rey Álvarez

Anexo 2. Novas Non Accesibles Dixitalmente

Olga González, directora de la compañía teatral Caracol

Su abuelo, Joaquín «O Fico», era un hombre muy serio en apariencia, pero que siempre estaba haciendo bromas y chistes y gustaba de disfrazarse en Antroido. Su primo, Salvador «O Fico», es uno de los animadores de la famosa comparsa «Unha, grande e

chea». Su hermana, Montse «A Fica», es actriz y ella es directora de la compañía teatral Caracol de Cambados. Pero... ¿quién es ella? Pues se llama Olga González Vilas, tiene 39 años, nació en el seno de una de esas familias cambadesas de toda la vida. A

los 18 años, fundó con otros amigos un grupo verbenero llamado Escarfer y en 1992, participó en la gestación de una curiosa experiencia teatral. El apodo la ha marcado y ella lo proclama orgullosa: «Os Ficos somos festeiros, donde estamos, se nota».

«Os Ficos somos festeiros, donde estamos, se nota»

VILAGARCÍA. A. DE LA TORRE

Tiene dos hermanas y dos hermanos. Está casada con Paco Daporta y tiene tres hijos: Matías, de diez años; Martín, de seis y Marcos, de dos meses. Se formó en el colegio de doña Carmen Silva de Cambados, en las filipenses de Vilagarcía, en un colegio público cambadés y en el instituto de su villa. De pequeña era normalita y fantasiosa. Tocaba la guitarra y le gustaba el cine.

—¿Cuándo empieza a ser *festeira*?

—A los 18 años montamos un grupo de verbenas al que llamamos Escarfer, que significaba *Estudiantes, Carpinteros e Ferreiros* porque ésas eran las actividades de sus miembros. En Cambados teníamos mucho éxito porque éramos del pueblo. Nos conocía todo el mundo. Llegamos a tocar en las fiestas de la Ascensión de Santiago.

—¿Y lo del teatro?

—En 1992 estaba en la Apa del Colegio Público de Santo Tomé. Hablando de las actividades que podíamos organizar, se me ocurrió preparar una obra de teatro para los niños interpretada por los padres. Me apoyaron y fui reclutando actores: a unos los convencía, a otros los engañaba pidiéndoles que vinieran a pintar o hacer algo de carpintería y los fichaba luego como actores, otros me pedían actuar en un papel pequeño porque sus hijos les decían muy tristes que los papás de sus amigos eran actores y los suyos, no.

—Llega el estreno.

—Éramos nueve padres. Representamos el cuento «La luna y yo», que lo tenía mi hijo por ahí. Fue muy emocionante. Los niños alucinaban al ver a sus padres en el escenario. Fue la representación más *enxebre* e inolvidable, sin decorado siquiera. Al siguiente curso, representamos ya en gallego el cuento «As cintas do Nadal» para los niños de preescolar a 3º de EGB de tres colegios, y siempre en el salón de actos del Instituto de F. P.. Éramos ya 32 actores. La siguiente obra fue «La bella y la bestia» de Walt Disney.

—Iban picando cada vez más alto.

—Ahí ya nos dejaron los focos los del grupo de teatro de la asociación Desperta, el gru-



Olga González Vilas dirige un grupo teatral cambadés formado por padres que representan «musicales» ante sus hijos

VITOR MEIUTO

No apta para mayores

«La obra la hacemos para los niños, pero no para los mayores, excepto para los colaboradores, a quienes invitaremos a una representación el domingo», explica Olga. El grupo está formado por amas de casa, enseñantes, banqueros, cocineros, empleados municipales, comerciantes, marineros...

—Debe de ser difícil encontrar un buen horario para ensayar.

—Tenemos que hacerlo entre las tres y media y las cinco menos cuarto de la tarde, cuando los niños están en el colegio y los comerciantes cierran las tiendas. Manolo, el banquero, viene a veces a ensayar directamente del trabajo sin pasar por su casa a comer. El ensayo general hemos de hacerlo a las doce de la noche porque es la hora a la que están los niños dormidos, Richard, otro actor, ya ha salido del pabellón polideportivo, donde trabaja, y Manolo puede dejar la cocina del Parador, donde está empleado.

—Hábleme de los actores.

—Gena, por ejemplo, es la de los vestidos. «¿Le ponemos una puntillita, le ponemos un entredós...?». Sabe muchísimo de ese tema.

Pepe es el de los chistes y anima mucho. Rosa Mari siempre está *fuscando*: «No nos sale nada bien, este año sale peor». Purita, Carmen y María están hablando sin parar todo el rato. Conchi no puede perder el tiempo. «Hai que traballar, ¿e logo?, hai que aproveitar o tempo», dice. Mari Carmen y la otra María siempre halagan: «Está quedando precioso... ¡precioso!». Mi hermana Montse es la actriz principal, que para eso es mi hermana. María, que trabaja en la sección de juguetes de una ferretería, es la más guapa del grupo: tiene una cara que da bien para todos los papeles. Viky sonríe... siempre sonríe. Después está Ángeles, que es muy emprendedora y hace trabajitos con la máquina de coser. Tina, que se adapta sin problema alguno a cualquier papel. Y finalmente, los dos manolos y Richard, de quienes ya hemos hablado, y Pilar, que quiere hacer la competencia a su marido, Xoán Silva, el cantautor que tenemos en Cambados. También hay que destacar a Tomás, que hace los decorados, a José Lósada, que lleva las grabaciones, y a Marcos, que es el responsable de la iluminación.

po Airas de música nos prestó el equipo de sonido y la obra la hicimos en *play back* para que los niños pudieran oír la música y los diálogos. Desde entonces, todas las obras las hacemos en *play back*. El año pasado fue «El mago de Oz», ya durante cinco días seguidos para que vinieran todos los co-

legios del concello. Esa representación tuvo su parte triste porque en la época de ensayos se murió una compañera del grupo, Susana, que además dibujaba muy bien y nos hacía los logotipos de las entradas.

—¿Cómo responden los niños?

—Los niños de Cambados

pesada. Cuando representamos «El Mago de Oz», algunos del grupo fuimos a Madrid, donde la estaban representando también. Nos recibió el director, que nos contó que tenía 14 millones de presupuesto. La obra estaba bien, pero copiaba demasiado la película. Nosotros seguimos el libro y buscamos cómo sorprender a los niños con detalles que en la película no se recogían.

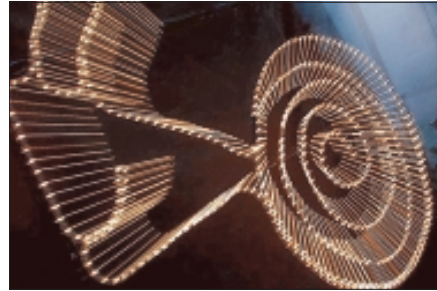
—¿El dinero?

—Dependemos de lo que nos dan las apas. «El mago de Oz» lo hicimos con 75.000 pesetas. Este año decidimos pedir dinero a comercios, empresas y cajas de ahorro. Cada uno dio lo que pudo y otros han colaborado prestando su voz para cantar. Cada año colabora más gente y esta vez, vendrán los colegios enteros del concello, uno cada día.

—Hablemos de la obra de este año.

—Se trata de la adaptación de una obra de Fernando Lallana. He tenido que crear una historia dentro de su historia para poder añadir personajes. Se llama «O bosque do dragón». Tenemos al pintor Tomás Caula que nos está haciendo unos decorados de cuatro metros de altura para que los actores parezcan gnomos. Haremos seis representaciones los días 5,6,7,8,9 y 11 de mayo.

Nota. Nova correspondente a N1.



La compañía Caracol inauguró ayer una completa y vistosa exposición sobre la historia del teatro en Cambados

MARTINA MISER



El entrenador del Deportivo, Javier Irureta, ofreció una charla sobre fútbol a los niños del Célitiga



La piscina cambadesa aprovechó ayer el día festivo para celebrar los campeonatos escolares

Una década de cuentos

► **PURO TEATRO.** Hace diez años, un grupo de padres y madres decidieron «agasallar ós nenos de Cambados cunha obra de teatro representada por nos mesmos». Y desde entonces, la compañía de teatro Caracol no ha parado. Ayer inauguraron una exposición en la que se recoge la historia del teatro en Cambados para celebrar su décimo aniversario. Y, aunque su directora,

Olga González, no pudo estar presente, dejó unas palabras escritas. «Esperamos que de agora en diante todos os que humildemente nos adicamos a isto no noso tempo libre non sexamos máis os grandes esquecidos».

► **FAMOSOS ARTISTAS.** En la inauguración estuvieron presentes todos los integrantes de la compañía y muchos vecinos del

EL PALOMAR BEGOÑA PASO

municipio. Gracias a las entrañables explicaciones de **Pilar Cunqueiro**, más de uno pudo conocer cómo eran aquellas obras que representaban en los años 50 y 60. **Antonio Pillado**, **Xoán Antonio Pillado**, **Santiago Tirado** y **Pepe Vilas** son algunos de

los ilustres artistas que aparecen en las fotografías. La muestra se divide en dos partes: una dedicada a la historia del teatro con fotos, carteles y antiguas partituras. Y otra con los decorados y disfraces que esta compañía utilizó para contar cuentos tan entrañables como Cenicienta.

► **Y DEPORTISTAS.** Ayer fue también un día para el de-

porte y los niños de Cambados madrugaron para participar en los tradicionales campeonatos deportivos que se organizaron en la piscina. Por la tarde, la cantera del Célitiga disfrutó de una conferencia del entrenador del Deportivo, **Javier Irureta**. Fue invitado por la peña **Rouba Reizons** que, ya por la noche, lo invitaron a cenar para degustar la gastronomía del municipio.

ELECTROSALNES

CAMBADOS | **DENA**
Avda. de Galicia, 47 | Avda. de Galicia, 8

ELECTRODOMÉSTICOS A SU MEDIDA

DE TAL PALO TAL ASTILLA

OLGA GONZÁLEZ VILAS Y MATÍAS DAPORTA GONZÁLEZ ARTISTAS

Un gran bailarín formado en medio de los caracoles

Olga dirige la famosa compañía de teatro y su hijo danza

M. ALFONSO
VILAGARCÍA / LA VOZ

Olga y Matías comparten una pasión. Madre e hijo se enamoran de todo lo que tenga que ver con la escena. Ella se encarga desde hace años de dirigir la compañía de teatro Caracol, esa cuya obra ven más de cuatro mil personas. Él se ha criado entre bambalinas y ahora estudia danza en la Universidad de Ámsterdam. Porque cuando le dijo a su madre que quería ser bailarín esta no se escandalizó. Le ayudó. En todo lo que pudo y más. Por eso todavía habla en plural cuando cuenta, con mucho orgullo, la vida de su hijo. «Empezou tarde e tivo que esforzarse moito», explica. Ahora, madre e hijo discuten a menudo. Matías le dice que tiene que estudiar más, hacerse profesional. Olga le pide que ponga el freno, que lo suyo es simple afición y mucha pasión.

Fue precisamente por culpa de Matías por lo que nació Caracol. Olga, a la que siempre le gustó organizar pequeñas representaciones en casa, propuso a los padres del colegio San Tomé, donde estudiaba su hijo, que se subieran al escenario pa-



Olga y Matías comparten hasta la dirección del Teatro Caracol.

ra representar una obra de teatro. Aquello fue el principio de una compañía de teatro que hoy en día actúa ante colegios de to-

do O Salnés. «Los miembros de la compañía venían a pintar decorados y coser vestuarios. Yo me escondía en el pasillo para

DNI

Olga González Vilas

Es la directora de la famosa compañía de teatro Caracol, de Cambados. Sus representaciones las ven todos los años más de cuatro mil personas. Tiene 53 años.

Matías Daporta González

Empezó a bailar a los diez años y, actualmente, estudia en Ámsterdam. Tiene 23 años.

escuchar sus conversaciones», explica Matías. Quién iba a decirle que, años después, él iba a ser el encargado de diseñar el vestuario, de dibujar los decorados y hasta de organizar las coreografías.

Matías Daporta quería ser bailarín, «xa dende moi pequeno o tiña clarísimo», recuerda su madre. «Recuerdo de toda la vida querer ser bailarín, actor, diseñador de moda o pintor», añade él. Por eso su madre accedió a llevarlo todos los días a Vilagarcía.

Su historia «é coma a de Billy Elliott», relata Olga. Y es que la primera vez que hizo la prueba para el conservatorio de Madrid suspendió. «Os profesores dixéronme que era unha pena porque tiña moito entusiasmo, pero que aprendera moitos erros», señala su madre.

De Cambados a Madrid y, de ahí, a una escuela de arte en Ámsterdam

Un año después de hacer aquella prueba malograda en Madrid, y tras mucho trabajo, Matías volvió a presentarse y, entonces, el jurado «non cría o que estaba vendo, que puidera cambiar tanto», afirma Olga. «En Madrid descubrí todo lo que había evolucionado la danza a lo largo de la historia del arte y como esta influye a otros tipos de arte», añade Matías. Tras acabar sus estudios, este verano decidió marcharse a Ámsterdam, a una escuela de arte donde se investiga sobre el movimiento, el arte de la *performance* y las posibilidades de creación. Él ha sido uno de los seis seleccionados, entre más de 300, para estudiar en este centro.

Pero incluso desde lejos colabora con Caracol. El cartel de la obra de este año es suyo. Y también quiere ayudar a profesionalizar la compañía. Desde hace dos, con la ayuda de su madre y el director del instituto Francisco Asorey, organiza pequeños cursos e incluso un espectáculo de danza de una compañía joven gallega. Está trabajando duro para que una compañía pueda venir a Cambados. «Con esto pretendemos ofrecer al pueblo nuevos formas de entretenimiento y traer imaginarios desconocidos y darlos a conocer, al mismo tiempo que apoyar a los jóvenes artistas», dice. Todo, como Caracol. Con muchas ganas y pocos recursos. Porque lo de esta familia es algo más que una afición.

Trece comparsas de la comarca actúan hoy en el festival de Vilagarcía

VILAGARCÍA / LA VOZ

El auditorio municipal de Vilagarcía acogerá hoy, a partir de las cinco de la tarde, una nueva edición del festival de comparsas. Participarán trece agrupaciones: Os do Xoubal, O Xornal Crítico, Os Trancheiros, Marajota e Media y O Noso Lar, procedentes del propio municipio; Gólfinos y Vellas Glorias llegarán desde Vilanova; A Baiuca, As + Plus, 807, Os Garoulos y Ultrasur son de O Grove, y Armonía hará su desembarco en Vilagarcía tras cruzar el puente de A Illa.

El festival no tiene carácter competitivo pero los participantes recibirán una compen-

sación económica siempre que acrediten tener más de 25 integrantes. El festival será gravado por el Canal Rías Baixas que lo emitirá el lunes a las 21.45 horas, con posteriores remisiones en siguientes jornadas.

«Co obxectivo de que o ambiente carnavalesco que crean estas comparsas non se limite ao auditorio, a Concellería de Cultura pretende que as formacións participantes no festival saian ás rúas da cidade despois das súas actuacións», según explican desde Ravella. Fuera de los protocolos de los festivales, el Entroido seguirá por la noche en la ciudad para dar paso al programa de los próximos días.

Mañana se celebrará un baile de disfraces y talleres infantiles en la plaza de A Peixería, pensado, sobre todo, en los chavales con edades comprendidas entre los tres y doce años. El dúo Chocolate será el encargado de amenizar el baile con su música en directo y en el recinto se repartirán productos típicos de repostería de Entroido como orejas, además de zumos, yogures y batidos donados por Gadsa, Clesa y Larsa.

En el exterior de la plaza se habilitará un espacio cerrado al tráfico para el que se desarrollarán los talleres de manualidades, dibujo y globoflexia para los más pequeños.

Las carrozas desfilarán por las principales calles de Cambados

Cambados también tiene hoy una cita importante con el carnaval. A las cinco de la tarde saldrá de la escalinata de San Tomé la comitiva formada por las carrozas y la charanga Crazy Cabuxas y el grupo de batukada brasileira Gostoso Pá. El recorrido se prolongará hasta Fefiñans para rematar en la Praza do Concello donde se celebrará el concurso de disfraces en la modalidad de infantil y adulto. El lunes la cita será en el salón José Peña donde se celebrará el Baile de Entroido Infantil a partir de las 16.30 horas.

Ribadumia. En este concello se celebrará mañana el baile infantil a partir de las cinco de la tarde en el centro social de Barran-

tes. Se repartirán premios y se sortearán dos bicicletas.

O Grove. Tras la resaca de la noche pasada, el pabellón de deportes se volverá a vestir esta tarde de Entroido para acoger el baile infantil de disfraces.

Vilanova. Esta tarde habrá fiestas y bailes de carnaval en la casa de cultura de San Miguel de Deiro y en la casa de cultura de Baión. Mañana, la actividad se desplaza a la casa de al cultura de Corón, donde habrá una representación teatral.

Ponteceseures. El desfile de carnaval saldrá a las cinco y media de la tarde de la Plazuela. Se prevé la participación de más de 200 personas en la comitiva entre comparsas y disfraces.

Nota. Nova correspondente a N3.

EL PALOMAR

Caracol presenta una de espías para 3.000 espectadores

BEA COSTA
beatriz.costa@lavoz.es

Vuelve Caracol por sus fueros. La compañía de teatro cambadesa está a punto de estrenar su última obra, *Un día de espías*, y lo hará, como es tradición, en el salón de actos del instituto Francisco Asorey y para el público infantil de O Salnés. Este año serán menos niños los que acuden a su cita anual con Caracol por aquello de los recortes, que llevó a muchos colegios a reducir o eliminar las actividades extraescolares. Con todo, serán alrededor de 3.000 las personas que pasarán la semana próxima por el instituto. De lunes a viernes, a las cuatro de la tarde, se reserva la función para los niños y el domingo habrá dos pases, a las seis y a las ocho de la tarde, dirigidos al público adulto. La función dura hora y cuarto.

Buenos y malos

Al frente del equipo está, como siempre, **Olga González Vilas**, que este año contó con la colaboración de la guionista de cine **Verónica López** para realizar la adaptación de la obra de Ignacio del Moral. El resultado es una adaptación muy libre que sube al escenario una historia de secretos y de espías. Los actores de Caracol recrearán una oficina en la que está escondida una fórmula muy codiciada: la que elimina el hambre en el mundo. Y como suele ocurrir, es plato apetecido de muchos. Hay unos personajes que quieren descubrir el secreto para resolver el problema de las hambrunas que asolan el planeta y a

La compañía inició ayer su última semana de ensayos, y aunque todavía hay trabajo por delante, el equipo hizo un alto en el camino para celebrar el cumpleaños de uno de sus actores, Tino. De servirle la tarta en bandeja se encargó su hermana Montse. FOTOS: MARTINA MISER



Los actores de Caracol son capaces de ponerse en la piel de todo tipo de personajes



La directora Olga González, en primer término y acompañada de Rosalía, durante el ensayo

otros los mueven fines menos altruistas y sí especulativos. El desenlace, por supuesto, lo guardan en Caracol como su particular secreto..., hasta el lunes.

Una historia de éxitos

Hasta entonces, la compañía apura los ensayos para que nada falle en el estreno, que seguro que no fallará pues son ya muchos años de experiencia en estas lides. Lo que empezó siendo una aventura de un grupo de padres metidos a actores por un día, para sorprender a sus hijos, ha cristalizado en un proyecto anual que implica a una veintena de personas, que ha dado actuaciones de gran calidad y que ha cosechado una gran repercusión social. Las claves para conseguirlo son ilusión, talento y trabajo, pero no todo va a ser exigencia. Si se tercia hacer un alto en el camino, se hace, y si como ocurrió ayer había un cumpleaños que celebrar, en Caracol enseguida sacan la tarta y soplan las velas. Felicidades desde aquí a **Tino**, y que cumpla mucho más, a poder ser, sobre las tablas.



Fundación Amigos de Galicia

Por unha sociedade máis

Culta, Xusta e Solidaria

No ano 2010, atenden a 11.957 persoas, das cales 6.116 eran nenos ou mozos
No ano 2011, atenden a 18.627 persoas, das cales 10.615 son nenos ou mozos

FAITE VOLUNTARIO • FAITE SOCIO

Aporta o teu graniño, COLABORA con NÓS
As familias sen recursos agradeceráncho

Avda. Lugo, nº 123 • C.P. 15702 • SANTIAGO DE COMPOSTELA (A Coruña) • Tel.: 981 576 034 • Fax: 901 707 205
R/ Ensino, nº 6 - Rubiáns • C.P. 36619 VILAGARCÍA DE AROUSA (Pontevedra) • Tels.: 986 510 181 - 986 198 105



www.fundacionamigosdegalicia.org
informacion@fundacionamigosdegalicia.org

Nota. Nova correspondente a N5.

EL PALOMAR

Romeo y Julieta desembarcan en Cambados

BEA COSTA/ SERXIO GONZÁLEZ
redac.arousa@lavoz.es

El clásico de Shakespeare se ha representado miles de veces y con un sinfín de versiones, pero faltaba la de Caracol. La compañía de teatro cambadesa vuelve al escenario un año más, en esta ocasión de la mano de *Romeo y Julieta*. A un mes para el estreno, los actores apuran los ensayos, ahora a razón de tres por semana, para que el día 8 de abril esté todo a punto. Será, como siempre, en el salón de actos del instituto Francisco Asorey de Cambados y, como siempre, la compañía se subirá a las tablas de lunes a sábado para actuar ante un público exclusivamente infantil procedente de los colegios de San Tomé, Magariños, Dena, A Illa, Vilalonga y San Miguel, entre otros. Los adultos tendrán que esperar al domingo día 14 para poder disfrutar de la función, en este caso en sesión doble.

Asequible para todos

La puesta en escena de *Romeo y Julieta* implica a un equipo de más de 20 personas bajo la dirección de **Olga González Vilas**. Ella se encarga también de la adaptación de la obra original y, según cuenta, lo ha hecho de manera que sea asequible para todo tipo de público. En el patio de butacas se sentarán niños de tres años,



Integrantes de la compañía Caracol, ayer en el escenario del instituto Francisco Asorey donde realizan los ensayos. MARTINA MISER

estudiantes de la ESO y adultos más o menos talluditos. Olga González confía en haber encontrado la fórmula para que nadie se aburra y, de paso, divulgar este texto clásico entre el público en general. De momento nos adelanta algunos detalles. Los protagonistas son **Carmelo Abollo**, en el papel del enamorado Romeo, y de **Ana Prado**, que dará vida a la desgraciada Julieta. Y el escenario poco tendrá que ver con la Verona

La compañía Caracol actuará a partir del 8 de abril para niños de todo O Salnés

de los tiempos de los Montesco y los Capuleto. El decorado se compondrá de letras que se moverán formando palabras du-

rante toda la función. Será una hora y diez minutos en la que, por supuesto, tampoco faltará la música.

Veinte años no son nada

Como quien no quiere la cosa, Caracol cumple veinte años. La experiencia arrancó como una aventura de un grupo de padres que decidieron cambiar las tornas y ser ellos los que actuaran para sus hijos y, tan bien

resultó, que aquellos papás y otros que se incorporaron después se han enganchado a la escena de tal modo que hoy conforman un grupo de teatro plenamente consolidado. Dos décadas es una fecha demasiado redonda como para dejarla pasar por alto. Algo están pensando hacer en Caracol para celebrarlo, pero será después de la función. Ahora toda su atención está puesta en que *Romeo y Julieta* acabe bien.

Una visión de Frida Kahlo con la mirada de Galicia recorrerá Vilagarcía, Vigo y Pontevedra

Son catorce artistas que habitan diferentes puntos de la geografía gallega. Están a punto de unirse para ofrecer una mirada propia sobre una figura del calibre de la creadora mexicana Frida Kahlo. El título de la muestra que los reúne, *Sementes de Frida*, resume certeramente el propósito central de la iniciativa: rendir un particular homenaje a Frida. Coincidiendo, además, no por casualidad, con la conmemoración del Día da Muller Traballadora. La exposición se inaugurará el viernes en la tienda galería A Formiga no Carreiro, de Pontevedra. El 10 de abril se trasladará al restaurante Chilam Balam, de Vigo. El 3 de mayo estará en el Zoográfico, también en Vigo, y el 7 de junio recalará en el estudio Tlapaltic, de Vilagarcía. Marthazul, Augusto Metz-



Rosa Úbeda presenta este jueves una exposición en el Pazo de Torrado

tli, Aida Alonso, Antía Sánchez, Anxo Pastor, Ariane Góes, Augusto Fontám, Inma Doval, Javier de la Rosa, Justo Ilhuicamina, Kristina Krize, Pereira, Susie Creativa y Yellice Rodríguez están en ello.

Rosa Úbeda en Torrado

En Cambados la cita está con Rosa Úbeda en el pazo de Torrado. Bajo el título *Extraño Romance*, presenta una selección de cuadros que «son el reflejo de situaciones reales y sentimientos que convergen des-



Marthazul y Augusto Metzli acogerán la exposición de Frida en su estudio galería de Vilagarcía. N. FEIJOO

de el lienzo hasta las pupilas sorprendidas del observador». Según la crítica que difunde el Concello de Cambados, el expresionismo del que hace gala

la pintora pontevedresa «expresa una manera poco habitual de sentir la pintura». La inauguración será mañana, a las ocho de la tarde, y la muestra se podrá

visitar hasta el 31 de marzo. La exposición se incluye en los actos organizados por el Concello con motivo del Día Internacional de la mujer trabajadora.

Nota. Nova correspondente a N6.

FARMACIAS DE GUARDIA

G Guardia
N Lunes a sábado, de 9 a 22
D Guardia hasta las 22 horas

VILAGARCÍA

N Juan Carlos I, 4 986501352
 As Carolinas, 22 986501188
 Avenida da Mariña, 54 986503962
 Castelleo, 5 986500099
 Castelleo, 6 986503911
 Padre Felipe, 4 986501870
G Avenida de Matosinhos, 2 986500154
 Vilar, 16 (Bamio) 986505405
 Rosalla de Castro, 187 (Carril) 986502604
 Benigno Santos, 1 (Vilaxoán) 986507631
 Av Cambados, 74 (Sobradelo) 986565430
 Trabanca Badiña 986 188004
 Avenida de Rubiáns, 5 986 512435

CAMBADOS

Hospital, 43 986542135
 Praza Asorey, 8 986524644
G Alfredo Brañas, s/n 986542154
 Corvillón 986524617
 Bouza, s/n (Castrelo) 986542930

CATORA

Rúa do Cancelelo, s/n 986523950
G Rúa Bábica, s/n 986523144

O GROVE

Rúa Montño-A, 29 986730018
G Castelleo, 44 986732134
 Luis A. Mestre, 65 986731631
 Luis A. Mestre, 9 986730912
 Balea, s/n (San Vicente) 986738003

VILANOVA

D Saradello, 1 (Corón) 986554448
 Francisco Reinz, 1 986554330
 Cruce de Caldeiro, 70 986555608
 San Miguel de Deiro, s/n 986554148
 Pontearmeilas, 21A 986524066
 Sateola, s/n (Baño) 986512071

A ILLA

Avenida da Ponte 986551091
 Avenida de Castelleo, 19 986527633

MEIÑO

Campo da Feira, 28 986747380
 Rúa de Galicia, 21 (Dena) 986741817

MEIS

A Barcia, 11 (San Martiño), 986718422
 Cra Vilagarcía-Pontevedra 986715552

PONTECESURES

Avenida de Vigo, 38 986556359

RIBADUMIA

Cruceiro Vello, 5 986710908

VALGA

G Baño, s/n, 986557510
 Avenida da Coruña, 17 986559588
 Ferns, 26 986557406

TELÉFONOS DE INTERÉS

EMERGENCIAS
 Bomberos 986 565 625
 Bomberos Ribadumia 986 710 454
 SOS Galicia 112
 Urgencias (incendios) 085
 SOS Marítimo 900 202 202

VILAGARCÍA

Policía Local 092
 Cuadro Nacional de Policía 091
 Protección Civil 986 512 220
 SPAD 986 507 970

A ILLA

Casa del Mar 986 527 171
 Policía Local 605 978 520

CAMBADOS

Casa del Mar 986 542 241
 Guardia Civil 986 526 934
 Policía Local 986 524 092

O GROVE

Guardia Civil 986 735 936
 Policía Local 986 733 333

VALGA

Guardia Civil 986 559 447
 Protección Civil 630 952 525

MEIÑO

Policía Local 986 747 102

PONTECESURES

Protección Civil 986 557 600

SALUD

Hospital do Salnés 986 568 000
 Ambulatorio Vilagarcía 986 510 306
 Centro saúde Vilanova 986 561 000
 Centro saúde Cambados 986 524 150
 Centro saúde Catoira 986 523 494
 Centro saúde Meis 986 712 018
 Centro saúde O Grove 986 731 049
 Centro saúde Valga 986 556 545

Caracol vuelve al escenario del Asorey con «Batman»

La compañía cambadesa iniciará el día 13 su tradicional representación para cientos de alumnos de la comarca

BEA COSTA
 CAMBADOS / LA VOZ

La compañía de teatro Caracol suma y sigue. Del 13 al 19 de abril ofrecen una nueva entrega teatral para los niños de los colegios de Cambados y de otros de la comarca como los de Corón, Dena y Vilalonga, y ya suman 22 años en el candelero. Esta vez regresan al instituto Francisco Asorey con una de superhéroes, de modo que por el escenario se pasearán Superman, Capitán América,Linterna Verde... y Batman, que será el protagonista indiscutible del montaje que lleva su nombre.

El hombre murciélago será representado por el isleño Goyo Poza a quien acompañará un elenco de diez actores. Otras tantas personas estarán detrás de las tablas, haciendo funciones técnicas. Y al frente de todo el equipo, de nuevo, la cambadesa Olga González Vilas.

La compañía Caracol nació hace dos décadas por iniciativa de un grupo de padres que tenían hijos en edad escolar y tuvieron la feliz idea de actuar para los chavales. Aquellos niños ya



Olga González Vilas dirige de nuevo el montaje teatral. MARTINA MISER

son hombres y mujeres, pero los padres de entonces y otros que se incorporaron después siguen preparando cada invierno una obra de teatro para llevarla a escena en primavera y hacerle pasar un rato agradable a cientos de niños de Primaria.

Para los adultos también habrá función. Será, como siempre, el domingo, con pases a las seis y a las ocho de la tarde, y con invitación previa. Las entradas se pueden retirar en los establecimientos de Cambados Sansatur y Chinelas por 3 euros.

CRÍTICA «MEMORIAS DE LA INDIA»

Eso que llaman talento

J. V.

A veces, uno se encuentra en el aprieto de tener que hablar de lo que no le gusta. Y es que en el mundo del arte hay pocos mecenases y demasiados mercenarios o críticos de mercadillo con un vocabulario propio del utilizado en el recibo de la luz. Los conoceréis porque se arriman a cualquier cosa para hacerse un hueco. Aunque a veces, esa cosa sea un montón de basura por el que se llega a pagar un auténtico dinerito. Pero esto, supongo, no le interesará al lector, así que hablaré de la propuesta opuesta. De cuando no hay nada por lo que dudar. Cuando te piden que hables de algo en lo que crees, el problema es otro: dar con las palabras apropiadas.

Es gratificante cuando en tu trabajo te encuentras con personas que se lo toman en serio, que trabajan duro en una dirección, cuidando cada paso que dan y, además, lo hacen armados con eso que llaman talento. Todo artista necesita alimentarse, buscar estímulos y conocimientos... y tener el atrevimiento de mostrar-



«Memorias de la India» está en Exposalnés (Cambados) hasta el próximo lunes. MARTINA MISER

se desde el humilde trabajo y no desde la ignorante arrogancia o desde la arrogante ignorancia. Claro está, esto es, a mi modo de ver, y Mónica Mon es un ejemplo de esto último. Una artista con una corta experiencia expositiva pero con un amplio bagaje en el mundo de la moda y del diseño. Con gran talento para el dibujo y el tratamiento del color, la artista ourensana nos muestra su exposición *Memorias de la India*. Un proyecto pensado y acabado,

un trabajo sobre un viaje, sobre una experiencia vital y desde el punto de vista de quien observa un país ancestral, que en este comienzo del siglo XXI aún se muestra exótico, desconocido, colorido y aún mantiene ese aroma de aventura y miseria, y riqueza espiritual y de desigualdad social. Piezas como los mandalas, o círculos sagrados, algunos tallados y policromados, con connotaciones espirituales y gusto estético, o los elefantes, con sus pinturas ceremoniales, animales que simbolizan la reencarnación del dios Ganesha en el hinduismo, u otras escenas religiosas y cotidianas. Son llamativos los seis retratos de una familia al completo: abuelos, padres e hijos. Tres generaciones que muestran las edades del hombre y de la mujer, donde el gesto y la mirada transmiten verdad y naturalidad, alegría y ternura, y que componen un canto a la vida. Todos ellos hacen de *Memorias de la India* una exposición digna de visitar.

José Vaamonde es Licenciado en Historia del Arte.

TRANSPORTES

AUTOBUSES

LA UNIÓN
 Vilagarcía-Cambados-O Grove | Vilagarcía-Vilanova-A Illa de Arousa| 986 501 366

PEREIRA
 Vilagarcía-Bamio-Catoira-Ponteceures | 986 501 027

NÚÑEZ-BARROS
 Vilagarcía-Pontevedra | A Illa-Vilanova-Pontevedra | 986 542 060 | 986 543 100

CASTROMIL
 Cambados-Vilagarcía-Santiago | 986 555 750

ALSA
 www.alsa.es | 902 422 242

Estación de Vilagarcía 986 507 723

TRENES

INFORMACIÓN 902 240 202
 Trayectos Vilagarcía-Santiago, Vilagarcía-A Coruña y Vilagarcía-Pontevedra-Vigo

TAXIS

Vallellano (Vilagarcía) 986 501 015
 Covadonga (Vilagarcía) 986 501 016
 Radiotaxi Vilagarcía 986 511 511
 Vilanova 986 554 161
 Centro saúde de Cambados 986 542 288
 A Calzada (Cambados) 986 542 434
 A Toxa (O Grove) 986 732 664
 Luis A. Mestre (O Grove) 986 730 161
 Barrantes (Ribadumia) 670 301374
 Praza do Campo (A Illa) 618 251 235
 Dena (Meaño) 600 522 436 | 624 827 160

JUZGADOS

Vilagarcía 1 886 206 203
 Vilagarcía 2 886 206 212
 Vilagarcía 3 886 206 218
 Cambados 1 886 206 049
 Cambados 2 886 206 055
 Cambados 3 886 206 062
 Cambados 4 886 206 071

MUSEOS

CASA MUSEO DE O CUADRANTE (VILANOVA)
 Luces de Bohemia, s/n, 36620, Vilanova de Arousa. Abierto de martes a domingo de 10.00 a 14.00 horas y de 16.30 a 19.30 horas. Entradas general 3 euros, reducida 1,5 euros.

CASA DOS IRMÁNS CAMBA (VILANOVA)
 Rúa Irmáns Camba, s/n, 36620 Vilanova de Arousa.

CENTRO DE INTERPRETACIÓN DA PESCA E A SALGA
 Punta Moreiras, San Vicente do Grove.

MUSEO DO FERROCARRIL
 Rosalía de Castro, s/n, 36600, Vilagarcía de Arousa. Abierto de martes a viernes, de las 10.00 a las 14.00 horas por la mañana, y de 16.30 a 19.30 por las tardes. Los sábados abre de 11 a 14 horas y de 16.30 a 19.30. Los domingos, el horario de apertura se reduce, quedando fijado entre las 11.00 y las 14.00 horas.

MUSEO DO VIÑO (CAMBADOS)

De martes a domingo de 10.00 a 14.00 h y de 16.30 a 19.30 h. O Museo Etnográfico e do Viño de Cambados é o primeiro museo do viño de Galicia e un dos primeiros de España. Situado nun dos puntos máis emblemáticos de Cambados (xunto ás Ruínas de Santa Mariña Doza, monumento nacional, s. XV), compoñe de dous edificios, unha antiga casa reitoral e un edificio de nova construción unidos por unha pasarela.

CASA MUSEO RAMÓN CABANILLAS (CAMBADOS)

De martes a domingo de 10.00 a 14.00 h y de 16.30 a 19.30 h. A casa natal de Ramón Cabanillas é unha pequena edificación mariñeira situada no barrio de Fefiñans, Cambados, rehabilitada e transformada en Casa-Museo na década dos 90.

MUÍÑO DA SECA (CAMBADOS)

De martes a domingo de 10.00 a 14.00 h y de 16.30 a 19.30 h. O Muíño de Mareás da Seica atópase situado na pontevedresa Ría de Arousa, na parroquia cambadesa de San Mamede de Corvillón entre as puntas de Tragoso e Fefiñans.

CENTRO DE INTERPRETACIÓN DA CONSERVA (A ILLA)

La vieja factoría de Godayse ha convertido en un museo que se ha transformado, a su vez, en uno de los atractivos turísticos de A Illa, y que es objeto de visitas guiadas los martes y viernes a las doce del mediodía.

MUSEO CASA DO PESCADOR (CAMBADOS)

Situado no barrio mariñeiro de Santo Tome, fronte ao porto deportivo, a antiga Casa Jovita foi hoxe día reformada na súa totalidade, recuperando a súa cuberta e as súas paredes.

Nota. Nova correspondente a N7.

AROUSA AL DÍA

Agenda

MARATÓN SOLIDARIO
Deporte por comida
16 de abril • Piscina de Cambados • De 10 a 12 horas • Entrada gratuita • El programa de «Maratón de actividades solidario» se compone de zumba, ciclo indoor, step, crossfit y aquazumba. Quien quiera participar en alguna clase tendrá que aportar un kilo de alimentos que serán donados al Banco de alimentos del Concello de Cambados. Las plazas son limitadas.

AVISTAMIENTO DE AVES
Voz Natura
Hoy • 11 horas • en el parque natural de O Carreirón (A Illa) • El instituto de A Illa continúa con sus actividades divulgativas sobre la riqueza natural de la localidad. A las 9.50 horas habrá una charla a cargo de Juan Rodríguez y Antonio Sandoval sobre las aves y, a continuación, habrá una salida para avistar aves al parque de O Carreirón, hasta las 13.30 horas.

CONCIERTO
Piano
10 de abril • 19 horas • Auditorio de Cambados • Entrada libre • La academia quinta sinfónica de Cambados organiza un concierto-recital de piano para poner colofón al curso.

Formación

Charla sobre alimentación en Meaño

El departamento del Servizo Social do Concello de Meaño organiza esta tarde una charla dirigida a los padres de alumnos de la escuela infantil. La actividad tendrá lugar a partir de las ocho de la tarde en el propio centro. Allí, la educadora de familia municipal, Ana Alonso, explicará las claves de la alimentación infantil. A la conferencia no podrán asistir los niños.

Hemeroteca

El acuario de O Grove recibe a su primer tiburón

6 de abril
1997

Fue el primer tiburón que llegó al acuario de O Grove. Nació en el Caribe pero vivió en cautividad en Mallorca. Tal día como hoy hace dos décadas llegaba a su nueva casa, en Moreiras, después

Teatro infantil en Cambados



Parte del equipo de la compañía Caracol, ayer en el escenario del Asorey. MARTINA MISER

Caracol llega con una de miedo para hacer reír a 2.200 niños

La compañía cambadesa suma ya 23 montajes bajo la dirección de Olga González Vilas

BEA COSTA

Del 11 al 20 de abril • En el instituto Asorey (Cambados) • Vuelve el Caracol, ahora con una de miedo. Pero, tranquilidad, nadie perderá el sueño, a pesar de que por allí

se pasará el malo de Noseratu. «Non teño medo» es el último montaje que firma la cambadesa Olga González Vilas que, un año más, y van 23, se vuelve a poner al frente de un grupo de actores aficionados con el objetivo de hacer pasar un rato agradable a los niños. Alrededor de 2.200 alumnos de los colegios de Cambados y de San Miguel, Dena, A Illa y Vilalonga están invitados a ver

este espectáculo, en horario de tarde y de forma gratuita. Los adultos también tendrán su ocasión el domingo 17, en pases a las seis y a las ocho de la tarde, y ellos sí tendrán que pagar entrada: 3 euros. Sobre y tras el escenario, Olga González estará acompañada por Goyo Agra, Carmelo Abollo, Celia González, Tino González, Esi Yépez, Romi Trigo, Ánxeles Lage y Elena Viettes.

Colaboración escénica para homenajear a Valle-Inclán

Una «Cabeza de dragón» con neto sabor vilagarciano

S. GONZÁLEZ

Se trata de una producción realizada en Vilagarcía al ciento por ciento. Ideada por Cláimide pero fraguada en colaboración con numerosos colectivos de la capital arousa y la concejalía de Cultura. «Cabeza de dragón» es un cuento de Ramón María del Valle-Inclán, basado en los clásicos, al que el genial dramaturgo nacido en Vilanova aporta su personal forma de

ver y escribir el mundo. Su puesta en escena se enmarca en los actos conmemorativos del 150 aniversario del nacimiento del dramaturgo. Las entradas ya pueden adquirirse en el portal Ticketea y en el servicio telefónico 902 044 226. También el propio día de la función, en taquilla, si bien un euro más caras. La víspera habrá una función especial para escolares, a partir de las 11 horas.



Sábado 16 • 18 y 21 horas • Entradas anticipadas a 3, 4 y 5 euros, 1 euro más en taquilla • Auditorio de Vilagarcía

El espectáculo es una idea de Cláimide con la que colaboran numerosos colectivos de Vilagarcía. MARTINA MISER

Denominación de origen

Cien alumnos de la Basque Culinary visitan Rías Baixas

M. ALFONSO

Hoy • 20.00 horas • Lagar de Pintos • Un año más, una delegación de alumnos y profesores de la Basque Culinary Center se encuentra de visita por la denominación de origen Rías Baixas. En esta ocasión son 108 estudiantes y seis maestros los que están recorriendo varias bodegas de las diferentes subzonas. El objetivo de esta ini-

ciativa es que los estudiantes del primer curso del Grado de Gastronomía puedan conocer de cerca las características de los vinos de esta denominación. También, otros productos típicos de la comunidad gallega. La delegación participará esta tarde en una demostración de cocina que tendrá lugar en la bodega Lagar de Pintos, en Ribadumia.

Pascua Xoven

A iniciativa de A Xunqueira para os mozos cumpre 43 anos

S. GONZÁLEZ

Venres • A partir das 19 horas • Parroquia de A Nosa Señora da Xunqueira (Vilagarcía) • Arredor de trescentos mozos cristiáns pertencentes a grupos de Arousa, A Coruña, Santiago, Ourense, Noia, Pontevedra, O Morrazo, O Barbanza e Portugal celebran dende o venres, en Vilagarcía, a 43 edición da Pascua Xoven. A acollida e a

instalación de tendas terán lugar a partir das sete tarde para dar paso a un programa cheo de encontros e actividades. Este ano, explica Manuel Cachaldera, o párroco da Nosa Señora da Xunqueira, os grupos traballaron sobre a misericordia na vida da mocidade, os eidos nos que desenvollen o seu día a día, a parella, a familia, os amigos, e as parábolas de Xesús.

En el Miúdo

Las noches de swing retornan en abril

Mañana • 21 horas • Bar Miúdo • Entrada gratuita • La trompeta de Javi GDjazz y el saxo de Toño Otero acompañan a la banda residente del Miúdo, formada por Iago Fernández, Nacho Pérez y Pablo Patiño, en el retorno de las noches de swing a la programación musical de Vilagarcía. Como siempre, cada jueves de abril, a partir de las nueve, en el rock bar de la capital arousa.

La foto del día



Xesús Alonso Montero visitou Vilagarcía. E fixoo na mellor das compañías. O presidente da Real Academia Galega compartiu a mañá cos nenos do Piñeirño, primeiro, e cos rapaces do Bouza Brey. Con todos compartiu charla, ideas e incluso música. FOTO M. MISER

El factor humano

Olga González Vilas y Julia González Yáñez

Directora del grupo de teatro y autora del documental sobre los 25 años de la compañía, respectivamente

Los rostros de Caracol se ponen tras la cámara

Un cuarto de siglo, 26 montajes y un sinfín de vivencias; es una ocasión perfecta para hacer historia

BEA COSTA
CAMBADÓS / LA VOZ

Gena asistió de niña a las funciones del Teatro Caracol y hoy es su hija la que se sienta entre el público. Es un ejemplo de muchos, que ilustra perfectamente la huella que ha dejado y sigue dejando esta compañía en Cambados. No hace giras y sus estrenos no abren los suplementos culturales, pero ya quisieran muchos grupos tener la trayectoria y el público que han conseguido estos aficionados, nacidos de aquella ANPA de San Tomé de 1993.

La Voz de Galicia ha sido testigo de ello. Son muchos miles los pequeños que han descubierto la magia del teatro gracias a Caracol, y no solo niños. Las funciones dominicales con las que despiden cada temporada siempre llenan, «e a xente pásoa moi ben», relata Olga González. Es el único momento en que los adultos asoman por el salón de actos del instituto Asorey. El resto de las funciones están reservadas para los reyes de la casa.

Ella no presume de ello, pero sin esta mujer inquieta y emprendedora Caracol no hubiera llegado donde está. «Cando cumprimos dez anos xa non mo cría moito», relata, pero las cifras redondas siguieron sucediéndose. Y así llegaron los quince, que celebraron con un alarde de vestuario sobre el escenario; los veinte, con un desfile de rosas para Olga, y ahora, llegados al cuarto de siglo ¿cómo conmemorarlo?

La respuesta la encontraron en un documental que recorre la vida y obra de la compañía, realizado por una joven que, como no, creció al abrigo de Caracol. Julia González Yáñez tiene a buena parte de su familia embarcada en esta aventura. Olga, su tía, a la sazón ideóloga y directora del grupo; a su padre y a



En la familia González hay madera de artistas. Olga y su sobrina Julia hacen un gran equipo. MÓNICA IRAGO

su hermano, Tino y Jacobo, sobre las tablas; y sus otras tías Montse y Fátima, que ya no están, pero que también tuvieron sus momentos de gloria sobre el escenario. Sorprendentemente, a Julia, lo de ponerse delante del público nunca le llama, pero ella también se debe al respetable, aunque desde otra perspectiva, tras la cámara.

Ha sido un trabajo arduo, porque son muchos años y mucha gente la que conforman la historia de Caracol. No salen todos los que son —un centenar largo— porque resultaba muy complicado localizar y convocarlos. Algunos viven fuera de Cambados o del país. Otros, como Susana y Chon, ya no están entre nosotros. Pero el documental hará justicia a todos ellos.

Nuestras protagonistas se niegan a hacer spoiler, pero auguran que alguna lagrimita caerá. A Olga, al menos, se le humedecieron

EL ESTRENO

12 de octubre. A las 20 horas, en el auditorio de A Xuventude (Cambados). Entrada libre.

los ojos en el primer visionado, y es que lo vivido en estos 25 años le ha dejado un gran peso.

Parece complicado elegir un momento, una escena, una sensación..., pero ella no tiene que pensárselo mucho cuando la situaciones ante ese dilema. «O público», contesta rotunda. Se refiere a esos niños de tres y cuatro años que se quedan con los ojos como platos en el patio de butacas y a esos chavales de discapacidad de las asociaciones Bata y Esperanza, que también han descubierto el teatro con este caracol sin caparazón, «que cando che dan unha aperta, danche unha aperta de verdade».

La historia de la compañía se escribe con estas y otras peque-

ñas historias que, a su vez, forman parte ya de la historia de Cambados. Olga González sabe que su trabajo y el de sus compañeros cuenta con el reconocimiento de la gente, pero no siempre se ha sentido igual de arropada por las instituciones, dice en alusión al Concello que gobernaba el PP.

De otros siempre tuvieron apoyo. Hablan de docenas de empresas y de particulares que dieron su dinero y su tiempo para hacer posible los vestuarios y los decorados que se han utilizado en los veintiséis montajes que llevaron a escena. Basilio les suministró telas maravillosas; Otero echó una mano en los patrocinios; Tomás Caula primero, y María José Prado, después, se encargaban de transformar el escenario en un lugar de cuento; José Vilas y Kevi hacían lo propio con la iluminación, y Carmiña y Ángeles se afanaban delante de

la máquina de coser. Y muchos más, entre los cuales los actores juegan un papel principal.

Caracol es la suma de infinitud de manos y de talentos, «porque en Cambados hai xente moi boa», apunta Olga. Ella es un buen ejemplo. Sus guiones y su labor en la dirección nacen del autodidactismo y de una voluntad de hierro por aprender mediante cursos, lecturas y «o santo Youtube».

Los 52 minutos que dura *25 anos despois* trata de ser un espejo de todo ello. «Se planteó como un espacio para recordar, es un documental para Cambados», señala la joven Julia, aunque, quién sabe, quizá rule por más pantallas que la del auditorio de Cambados.

La joven se muestra conservadora en este sentido pero su tía, que ya ha demostrado que no se pone límites, aspira a que se proyecte en alguna otra sala de Galicia. Es que a Julia, aparte de que no le gusta actuar, tampoco le gusta presumir de su trabajo, hasta el punto de que ni siquiera ha hecho figurar su nombre en los créditos. Olga no se lo perdona y ella sí presume de que su sobrina vale mucho.

No es la primera vez que Julia sale en el periódico. Esta cambadesa titulada en Comunicación Audiovisual es la autora del cartel de la Festa do Albariño 2018, compitiendo con docenas de trabajos llegados de toda España. Ha hecho sus pinitos en el mundo del vídeo, tanto en el ámbito profesional como en el personal, porque ¿a quién si no le va a tocar filmar y montar las BBC (bodas, bautizos y comuniones) de la familia? Pero esta fue la primera vez que se enfrentaba a un trabajo tan largo y con tanto contenido. El resultado lo podrán ver el día del Pilar, a las ocho de la tarde, con entrada libre, así que vayan cogiendo sitio. Hay que verlo.



Entra en www.redeaxuda.com para axudar á xente de Pontevedra

Unha web para axudar ás entidades que atenden ás necesidades básicas da cidadanía

Círculos Interparroquial Comedor de San Francisco Calor y Café Proxecto Home Secretariado Xitano Asociación Resurdir Fundación Meniños Club de Leones etc...

Sepodes, axuda!
á xente de aquí.

www.redeaxuda.com

Nota. Nova correspondente a N11.

Anexo 3. Síntese das Novas Revisadas para a Contextualización da Experiencia

Código	Autoría	Data	Título	Xornal	Ligazón
<i>N1</i>	De la Torre, A.	13/05/1997	Os Fiscos somos festeiros, donde estamos, se nota	La Voz de Galicia	*
<i>N2</i>	Paso, B.	18/05/2002	Una década de cuentos	La Voz de Galicia	*
<i>N3</i>	Alfonso, M.	06/03/2011	Un gran bailarín formado en medio de los caracoles	La Voz de Galicia	*
<i>N4</i>	Martínez, A.	31/12/2011	Un municipio donde sobra el talento	Faro de Vigo	https://www.farodevigo.es/arousa/2011/12/31/municipio-sobra-talento-17697588.html
<i>N5</i>	Costa, B.	11/04/2012	Caracol presenta una de espías para 3.000 espectadores	La Voz de Galicia	*
<i>N6</i>	Costa, B e González, S.	06/03/2013	Romeo y Julieta desembarcan en Cambados	La Voz de Galicia	*
<i>N7</i>	Costa, B.	01/05/2015	Caracol vuelve al escenario del Asorey con «Batman»	La Voz de Galicia	*
<i>N8</i>	Costa, B.	06/05/2016	Caracol llega con una de miedo para hacer reír a 2.200 niños	La Voz de Galicia	*
<i>N9</i>	Ferreño, L.	15/04/2018	Cambados homenajea a Caracol en su veinticinco aniversario	Diario de Arousa	https://www.diariodearousa.com/texto-diario/mostrar/2543001/reportaje-cambados-homenajea-caracol-veinticinco-aniversario
<i>N10</i>	Parga, N.	21/04/2018	Olga González: "El teatro debería ser obligatorio en los colegios, como las matemáticas"	Faro de Vigo	https://www.farodevigo.es/arousa/2018/04/21/olga-gonzalez-teatro-deberia-obligatorio-16020074.html
<i>N11</i>	Costa, B.	05/10/2018	Los rostros de Caracol se ponen tras la cámara	La Voz de Galicia	*
<i>N12</i>	Romero, L.	04/05/2022	Teatro Caracol regresa a los escenarios con un "Aladino" musical y sin edulcorantes	Diario de Arousa	https://www.diariodearousa.com/articulo/o-salnes/teatro-caracol-regresa-escenarios-aladino-musical-edulcorantes-3692296
<i>N13</i>	Costa, B.	16/03/2023	Caracol cumple 30 años de la mano de Calderón de la Barca	La voz de Galicia	https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/arousa/2023/03/16/caracol-cumple-30-anos-mano-calderon-barca/0003_202303A16C4991.htm

N14	Costa, B.	21/07/2023	Así será el Albariño 2023: música por todo el pueblo y las cassetas de A Calzada cerrarán a las tres de la mañana	La Voz de Galicia	https://www.lavozdegalicia.es/noticia/arousa/cambados/2023/07/19/sera-albarino-2023-musica-pueblo-casetas-calzada-cerraran-3/00031689776777922339149.htm
N15	Romero, L.	03/08/2023	Cambados descorcha su LXXI Festa do Albariño con buen humor y afluencia masiva	Diario de Arousa	https://www.diariodearousa.com/articulo/o-salnes/cambados-descorcha-lxxi-festa-do-albarino-buen-humor-afluencia-masiva-4393091
N16	Costa, B.	04/03/2024	Adiós a Olga, el alma de Teatro Caracol	La Voz de Galicia	https://www.lavozdegalicia.es/noticia/arousa/cambados/2024/03/04/adios-olga-alma-teatro-caracol/00031709543812897310955.htm
N17	Romero, L.	04/03/2024	Fallece Olga González, el alma de Teatro Caracol de Cambados	Diario de Arousa	https://www.diariodearousa.com/articulo/o-salnes/fallece-olga-gonzalez-alma-teatro-caracol-cambados-4744516
N18	Martínez, A.	05/03/2024	Luto en Cambados por la muerte de Olga González, directora de Teatro Caracol	Faro de Vigo	https://www.farodevigo.es/arousa/2024/03/05/luto-cambados-muerte-olga-gonzalez-99020039.html
N19	Martínez, A.	28/03/2024	Risas y miedo con “Caracol”	Faro de Vigo	https://www.farodevigo.es/arousa/2024/03/28/risas-miedo-caracol-100366858.html
N20	Costa, B.	16/04/2024	Teatro Caracol sigue adelante sin Olga, ahora con una de miedo	La Voz de Galicia	https://www.lavozdegalicia.es/noticia/arousa/2024/03/28/teatro-caracol-sigue-olga-miedo/0003_202403A28C3991.htm
N21	Romero, L.	17/04/2024	Caracol de Cambados vive su primer estreno sin Olga e idea una beca para encontrar director	Diario de Arousa	https://www.diariodearousa.com/articulo/o-salnes/caracol-cambados-vive-primer-estreno-olga-e-idea-beca-encontrar-director-4798989
N22	Loura, A.	19/05/2024	Los Premios Rodolfo Prada reconocen los valores de Teatro Caracol	Diario de Arousa	https://www.diariodearousa.com/articulo/o-salnes/premios-rodolfo-prada-reconocen-valores-teatro-caracol-4836473
N23	Riobó, X.C.	27/07/2024	Teatro Caracol representa a primeira obra sen Olga González	Errgueté (Revista Galega de Teatro)	https://erreguete.gal/2024/07/27/teatro-caracol-representa-a-primeira-obra-sen-olga-gonzalez/
N24	Redacción	08/08/2024	Teatro Caracol de Cambados convoca una beca para darle continuidad al proyecto	La Voz de Galicia	https://www.lavozdegalicia.es/noticia/arousa/cambados/2024/08/08/teatro-caracol-cambados-convoca-beca-darle-continuidad-proyecto/00031723104382218152903.htm
N25	Romero, L.	07/11/2024	El destino y una obra con “moita música e baile” ponen a Gema	Diario de Arousa	https://www.diariodearousa.com/articulo/o-salnes/destino-obra-moita-musica-e-baile-ponen-gema-gonzalez-nuevo-camino-teatro-caracol-5060707

			González en el nuevo camino de Teatro Caracol		
<i>N26</i>	Martínez, A.	07/11/2024	La actriz mosense Gema González pilota la nueva etapa de Caracol	Faro de Vigo	https://www.farodevigo.es/arousa/2024/11/07/actriz-mosense-gema-gonzalez-pilota-111443534.html
<i>N27</i>	Romero, L.	23/03/2025	Teatro Caracol de Cambados se toma un respiro	Faro de Vigo	https://www.farodevigo.es/arousa/2025/03/26/teatro-caracol-cambados-suspende-funcion-transicion-tiempo-pausa-fallecimiento-olga-gonzalez-gema-gonzalez-directora-115686217.html

Nota. Elaboración propia. As novas non dispoñibles online están resaltadas con un * e atópanse no Anexo 2.

Anexo 4. Consentimento Informado Asinado pola Persoa de Referencia da Experiencia



Traballo de Fin de Mestrado
Curso académico 2024-2025
Mestrado de investigación en Educación, Diversidade
Cultural e Desenvolvemento Comunitario

CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA A PARTICIPACIÓN EN TRABAJO DE CAMPO

Álex Rey Álvarez, estudante do Mestrado de investigación en Educación, Diversidade Cultural e Desenvolvemento Comunitario, realiza un Traballo Fin da Mestrado (TFM) baixo a titorización da Prof.ª Dra. Laura Mª Varela Crespo na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela, do que a continuación se informa máis detalladamente.

- **Título:** A Arte Comunitaria como experiencia de lecer e estratexia de transformación social: un estudo de caso da Compañía Caracol.
- **Obxectivos/beneficios esperados:** o obxectivo central deste TFM é analizar a Arte Comunitaria como experiencia de ocio e o seus impactos no desenvolvemento persoal e na transformación social. Para darlle resposta analizaranse as sinerxías e as relacións entre lecer e arte comunitaria nun estudo de caso único, dende as perspectivas e vivencias das persoas participantes. Seleccionando a Compañía Caracol como experiencia singular, indagarase nos aspectos que a constitúen como unha acción de Arte Comunitaria, no tipo de Lecer emerxe da mesma, e estudaranse os seus impactos tanto a nivel persoal como comunitario. Os resultados supostos permitirán: dar conta das potencialidades da Arte Comunitaria como estratexia de cambio social; a análise da experiencia en clave de lecer; e realizar achegas sobre os impactos a nivel persoal e comunitario desta conexión. Os beneficios esperados desta investigación enfócanse, por unha banda, no avance científico no ámbito socioeducativo sobre a Arte Comunitaria e o Lecer, e pola outra, en poñer en valor a intervención estudada e devolverlle os resultados obtidos, posibilitando a reflexión sobre as súas accións.
- **Metodoloxía:** Cualitativa e participativa.

Solicítase a súa participación nunha entrevista, cunha duración aproximada de 1 hora, da que se solicitará consentimento para a súa gravación e posterior transcripción. Prevese o seu desenvolvemento entre os meses de marzo-abril de 2025 de modo presencial.

A participación no traballo de campo deste TFM é voluntaria e altruísta, e a negativa a facelo, ou o abandono en calquera momento posterior, é libre e non supoñerá ningún prexuízo ou medida na súa contra. De desexar revogar a súa participación no mesmo pode enviar un correo electrónico ao seguinte enderezo alex.rey@rai.usc.es, procedéndose á destrución dos datos da súa participación que ata o momento estiveran recollidos.

Unha vez finalizado o estudo, de ser do seu interese, seranlle enviados os resultados obtidos por correo electrónico. Para calquera consulta ou ampliación de información, quedo á súa disposición a través do correo electrónico alex.rey@rai.usc.es

A difusión de información será realizada, sempre con fins académicos, e atendendo á Lei 3/2018 de Protección de Datos.

Finalmente, agradecendo a súa colaboración indispensable para o desenvolvemento deste TFM, prégase asinar o presente documento.

Santiago de Compostela, a 23 de abril de 2025

O alumno de TFM REY ALVAREZ ALEX - 356029805 Asdo. Álex Rey Álvarez	Firmado digitalmente por REY ALVAREZ ALEX - 356029805 Fecha: 2025.04.23 17:29:06 +02'00'	A persoa participante Francisco Matías Daporta González Asdo. _____	Firmado digitalmente por Francisco Matías Daporta González Fecha: 2025.05.24 10:51:43 +02'00'
--	---	--	--

Anexo 5. Guión Entrevista Aberta á Persoa de Referencia da Experiencia

- *Traxectoria* (historia, antecedentes...).
 - Cales foron os motivos da creación da iniciativa, as necesidades ás que dar resposta...
 - Comparte como foi evolucionando ao longo do tempo. Fala dos momentos clave que marcaron o seu desenvolvemento e dos cambios que foron xurdindo no camiño.
 - Coméntame cal ten sido o perfil da persoas participantes.
- *Obxectivos*.
 - Gustaríame saber cales foron as intencións ou metas que levaron a poñer en marcha esta iniciativa. Cántame se foron variando ao longo do tempo e en que medida se cumpriron as expectativas iniciais.
- *Educación e Caracol*
 - Intencionalidade educativa (se a hai) e papel conxunto da comunidade educativa no proxecto.
- *Facilidade e dificultades para desenvolver a experiencia*.
 - Cántame con que apoios ou barreiras contou a experiencia no inicio e se estas cuestións foron mudando ao longo da súa traxectoria.
- *Vínculos e sinerxias con outras entidades/colectivos*.
 - Fálame das conexións que se estableceron con outras organizacións, colectivos ou persoas. Comparte como estas colaboracións influíron no proxecto.
- *Impactos no desenvolvemento persoal e comunitario* (afectividade, nacemento de outras experiencias...).
 - Reflexiona sobre a pegada que deixou esta iniciativa na comunidade e nas participantes. Coméntame como percibes que esta experiencia inflúe no desenvolvemento das persoas participantes (afectividade), se cres que puido ter inspirado novas propostas, xerou cambios na contorna (sentimento de pertenza), ou tivo un impacto que vaia máis alá do propio produto artístico final.
- *Retos e proxección de futuro*.
 - Comparte cal crees que está a ser o maior desafío da experiencia actualmente e explica como imaxinas o futuro do proxecto e que camiños cres que se poden abrir.
- *Presentación da EAG e posibles achegas*.

- Por último, comentarche que máis adiante vou levar a cabo unha entrevista grupal con diversas persoas participantes; explico os temas que se van a tratar e, se o consideras, gustaríame que puideras facer achegas ou suxestión sobre aspectos que che parezan interesantes para abordar. Nela ímonos centrar nas percepcións destas persoas e en como viviron a experiencia. Abordaremos diferentes bloques, o primeiro que ten que ver con vincular a experiencia con diferentes conceptos vinculados coas artes e o lecer, logo afondaremos na súa dimensión educativa e nos seu impactos a nivel persoal e por último indagaremos sobre a participación e os impactos comunitarios.

Anexo 6. Transcripción Entrevista Aberta á Persoa de Referencia da Experiencia

E. O que pretendo con esta entrevista a ti en particular é un pouco coñecer a túa perspectiva sobre a traxectoria, sobre a entidade e sobre as accións que se levan a cabo dende ela e un pouco tamén esas cuestión dos impactos dende a túa perspectiva, ou como ves que Caracol ten impactos nas persoas que participan.

PR Vale. Bueno, interésame moito en realidade o traballo que vas facer, sobre todo porque Caracol non estivo nin está rexido baixo as normas ou as convencións do que agora se chama arte comunitario, eu si o defendo como tal aínda que non me gusta como, bueno, como a cultura comunitaria está sendo apropiada pola academia, porque logo a academia saca proxectos de cultura e arte comunitario que perden a esencia que por exemplo eu levo a miña vida que levo experimentando con Caracol 32 anos e... bueno, non sei se sabes que pechamos Caracol como tal rematou este ano, a asociación continúa porque eu seguirei facendo as miñas cousas a través da asociación pero cambiarémoslle o nome. E bueno quizais un punto que deberías preguntarte ou poñer no foco, e que é algo que problematicei moito este ano porque co falecemento da miña nai. Eu levo anos falando coa miña nai de que temos que facer algún traballo ou pasos para que alguén poida tomar o relevo no futuro, incluso coa miña nai entrevistamos a xente e tal pero ela non conseguiu soltar en ningún momento, e o que aconteceu este ano é que eu fixen un último intento para que a compañía continuase despois dela, sacando unha convocatoria, convidando a unha directora novel, pero quedou claro que a compañía non estaba preparada para entenderse sen estar baixo as ás da miña nai. Entón unha das preguntas para min sería se podemos falar de proxecto de arte comunitario cando está tan centralizado nunha figura propositora, porque Caracol e a figura da miña nai son como indivisible, e que de algunha maneira para a miña nai estaba moi claro que Caracol era unha cousa e que eran as outras cousas que ela facía na vila, pero eu non o teño tan claro por esa relación tan idiosincrática de ambas cousas. Tamén nos 90, ela con M., coa súa irmá, activaron a comparsa das mulleres da praza de Alfredo Brañas. Fíxose dous anos e o terceiro, faleceu o meu avo, entón a miña nai e M. decidiron non impulsalo e que algunha das cen persoas que eran parte da comparsa a activara, pero non foi así, ese proxecto morreu. E bueno, ti como académico é unha cuestión que teño aí...

E. Si, é algo que podo que podo indagar de feito, é unha cuestión que onte tiver unha entrevista tamén con Clara de 7H, creo que a coñeces, e falábamos un pouco deste tema non? Eu no meu TFG, xa abordei o tema da arte comunitaria mediante unha revisión sistemática e a definición que eu saquei de esa revisión foi que para que houbera arte comunitaria tiña que haber un artista profesional, pero claro indagando noutras experiencias e indagando un pouco máis na temática dinme conto de que non, de feito téño apuntado no TFG: é necesario? e non, porque claro, eu

centraba as AC como estratexia de intervención dende a educación social, a min o que me interesaba era a mediación, e todo o que atopaba sobre mediación nese sentido, era unha mediación entre artista e grupo, unha mediación educativa entre artista e grupo...

PR Pero iso foi pola apropiación que se está facendo dende a profesionalidade por intereses políticos e económicos de algo que é totalmente espontáneo e non organizado, e... bueno a ver máis cousas que te podo dicir. A ver, sen dúbida eu falo de Caracol como que Caracol era unha plataforma en Cambados que a xente podía utilizar libremente, é dicir, miña nai tiña unha política de que nunca se rexeita a ninguén de Caracol e entón todo o mundo que quixese participar activamente na compañía, podía chegarse a miña nai e xa se metía, xa fose a actuar, xa fose, a pintar, etc. Non había ningún tipo de compromiso formal, si que se necesitaba un compromiso, pero que iso se daba esencialmente un compromiso con: se comezas a obra, a rematas, como en calquera compañía de arte de teatro amateur. Pero bueno, como que esta idea de plataforma, como en Cambados creo que todo o mundo coñecía Caracol e todo o mundo sabía o que podía aportarlle na súa vida a Caracol, entón sei de casos que non sei se teño dereito a falar así concretamente deles, pero por exemplo, por Caracol pasaron xente migrante que chega a Cambados de novas e de repente, entra nunha comunidade, durante un ano ou dous anos e serve como primeiro paso para chegarse á vila, para coñecer xente, que o mellor estaban soamente un ano, pero serviu para a integración desas persoas migrantes latinoamericanos, de Bulgaria, etc. Logo, sei de casos dun par de mulleres maltratadas que de repente tiveron que romper totalmente coa familia e Caracol foi un espazo seguro durante varios anos, tamén o mesmo, de repente son unha nova rede de persoas, un novo contexto seguro, afastado da situación cotiá e de violencia e bueno, ese é un aspecto que me parece moi relevante. Para min o que me parece importante é que isto xurdía sen a necesidade dunha sistematización, que é no que eu erreí cando eu comezo a adscribirme máis en Caracol a miña figura, que son máis académico, comeza a xerar bastantes tensións, por exemplo, con esta proposta de traer unha figura de fóra a montar unha obra. Claro a comunidade de Caracol estaba arredor dunha figura que era a miña nai e a non organización de certos aspectos do proxecto é parte identitaria do proxecto en si mesmo, sendo igualmente moi organizados en moitas cousas claro.

E. Vale, volvendo un pouco a aterrar no que tiña no papel e remontándonos ao inicio. Coméntame se coñeces ou como percibes ti cales foron os motivos de que Caracol saíse adiante nese primeiro momento.

PR A historia que contaba a miña nai e M., isto non sei canto e certo e canto non, era que eu cheguei un día á casa da do cole de Santomé, con 5 anos, enfurruñado porque estaba farto de ter que facer obras de teatro para os pais e que os pais nunca fixeran obras para os rapaces.

Entón na mostra de fin de curso dese ano, de repente o rematar a mostra que facíamos nós, de repente aparecen todos os pais facendo a primeira obra de Caracol que foi "La luna y yo", que era unha obra que eu recordo que foi longuíssima dunha hora, musical Broadway, e ves os vídeos e era unha cousa súper cutre que durou, creo que foron oito minutos, pero para os nenos foi moi espectacular e para os pais tamén e de aí xa comezou a crecer. Pero si, inicialmente foi unha cousa moi de facer un chiste como dende o humor, vamos a xuntarnos e vamos a facer unha sorpresa. É certo que tanto a miña tía M. como a miña nai sempre quixeron ser actrices, pero bueno, como a miña avoa nunca o viu ben, entón quedou iso aí, e Caracol foi unha maneira de canalizar a frustración de nunca chegar a ser, ou profesionalizarse como actrices. Tamén estamos falando dunha época onde en Cambados non había teatro practicamente, o auditorio non estaba reformado, non había auditorio, o único que había era un teatro na cultural moi pequeno que facían obras de cando en vez e algunhas veces non verán. E claro, daquela tampouco había autovía, Vilagarcía tampouco tiña un teatro decente, entón ir ao teatro era todo unha viaxe a Pontevedra. E bueno, a miña nai que si que amaba o teatro, pois iso era unha frustración, entón era unha cousa... xa que non ven o teatro aquí o facemos dende a propia vila. E bueno, é a sorpresa que foi moi rápido a adhesión dos coles nos primeiros anos, todos os coles da comarca querían vir a Caracol. A partir da terceira obra, porque a segunda foi soamente para Santomé e Magariños, chegou un punto que eran dúas semanas completas máis dous fins de semanas con dúas funcións por fin de semana. Había moita necesidade, bueno non sei se necesidade, pero moito deseixo de que pasasen máis cousas, e logo que ademais Caracol ten esta cousa de que o ser comunitario claro, nas primeiras obras eran como 25 actores, con que cada actor traía a catro membros da familia xa enche o teatro catro días.

E. Tirando un pouco dese fío, cóntame un pouco sobre eses vínculos que se xeraron con outros coles, con outras entidades, e como iso cres que influíu no desenvolvemento de Caracol.

PR Bueno, a ver, foi variando. A relación cos coles: a nivel xestión eles fan un donativo a Caracol, que non hai mínimo, nin hai máximo, e se son coles que están moi lonxe e teñen que pagar autobús pois se entende que o mellor non dean nada a cambio. E nada, ao comezo do ano, informáselles das datas da obra e poden anotarse e logo faise un cronograma. Nalgunhas veces, si que houbo por invitación directa dos coles, ir a falar da obra de teatro alí, e logo tamén... bueno isto R. sábeche dicir máis ca min, porque hai moitos coles como por exemplo o de Dena, San Tomé... eu recordo de pequeno que sempre facían como antes da obra facían un traballo de falar, que obra se ía a ver, falaban da obra antes de vela, de feito teño na casa un montón de debuxos que facían os rapaces nos coles, facendo un traballo de conversa e de análise de que foi o que viron non? Claro, unha cousa que non falamos cando falamos de arte comunitario,

seria estudar a impronta que fai que 32 xeracións de nenos, viron recurrentemente unha obra de teatro nun auditorio na mesma data con máis ou menos os mesmos actores... claro eu vin 32 obras todos os anos, e iso é un aspecto tamén importante, unha especie de marca de Cambados.

E. Si, logo, cara ao final contareiche o que teño formulado para entrevistar ao grupo e pódeme comentar aspectos que queiras engadir ou que...

PR Bueno, tamén hai unha cousa que creo que hai que poñer en valor. Creo que Caracol, se non me equivoco pola miña pesquisa, é único o traballo que se fixo. Ser compañía residente dun teatro durante todo ano, ter a posibilidade de montar unha escenografía e ensaiar con escenografía durante un mes, e se non me equivoco somos a segunda compañía de teatro infantil musical máis lonxeva de Galicia. Creo que a segunda máis lonxeva de teatro infantil e de teatro musical seguro que a segunda, a que ten máis anos ten como 3, 4 meses máis, e non me recordo agora do nome, o teño apuntado por aí. Pero bueno, creo que é bastante importante. Unha lacra que tivo Caracol durante todos estes anos foi un apoio moi precario e moi... sen interese por parte do Concello. O Concello nunca puxo realmente en valor o que teñen... o que tiñan. Iso fixo que dalgunha maneira o proxecto non crecese e non tivese máis repercusión, máis aló da comarca do Salnés, o que lle permitiu manter a súa identidade moi fresca e moi orixinal e única, pero por outra banda, si que non creceu e a nivel galego non se converteu nun referente de como facer as cousas.

Creo que se está perdendo a nivel social isto, bueno, unha forma de facer teatro non que se involucra toda a vila (que en Cambados temos outro exemplo, como o Teatro no Garaxe). Pero se miramos outros proxectos de teatro amator, son proxectos como moi individuais dalgunha maneira; un director que quere facer unha obra de teatro, monta un grupo amator, pero en realidade o interese é de profesionalizalo, pero non se chega a profesionalizar porque os actores non son profesionais e non teñen o tempo para ser profesionais e non transcende máis aló das funcións que fan. Sen embargo, sobre todo nos primeiros anos, Caracol tiña unha cousa de que todos os negocios en Cambados, todas as tendas... aportaban cousas a Caracol como o piso do lado que tiñamos baleiro estaba cheo de materiais, dunha fábrica de plásticos que doaba plásticos, dunha tenda de telas, que todos os retallos non se tiraban senón que viña para Caracol, os bares daban cartos, a da copistaría facía as copias gratis, iso foi se perdendo, xa nos últimos anos había que pagalo todo. No pasado o fotógrafo viña gratis, o técnico de son viña gratis, bueno, o técnico de son sempre fixo todo gratis, a montaxe de luz o fixo gratis porque é curmá. Pero iso, xa non presente na actualidade, a fotógrafa hai que pagala, as fotocopias hai que pagalas, hai que pedir permiso por todo, a conciencia da importancia dun proxecto cultural e comunitario estase perdendo; a esencia que é para min da arte comunitaria, agora como se está

dando o arte comunitario é que unha institución convida un artista ou un xestor cultural a inventarse un proxecto que dura o que dura o interese da institución.

E. Si, como que ven limitado por unha cuestión institucional.

PR E no caso de Caracol durou ata o falecemento da miña nai, que nunca cobrou, vamos ninguén cobraba por Caracol, por facer o traballo. Tamén o xestor había que pagalo, que sempre había unha persoa que se ofrecía como xestor das contas da asociación, e logo nos últimos anos tiven que pagalo. Entón iso tamén fixo que Caracol fose un pouco máis difícil de soste de algunha maneira, que foi tamén cando me meto eu.

E. Tirando un pouco por aí, entendendo esta relación e este vínculo coa comunidade, con Cambados, como un impacto de Caracol. Reflexiona sobre a pegada que deixou a iniciativa na comunidade nos participantes, como percebes que esta experiencia inflúe tanto no desenvolvemento persoal das participantes, en canto sobre todo temas de efectividade e no desenvolvemento de certas habilidades, se cres que puido ter inspirado novas propostas e se xerou algún tipo de cambio que consideres relevante na contorna?

PR Bueno, a nivel individual non podo falar de cada un dos perfís como...

E. Si, é simplemente toda a percepción.

PR Como che dicía antes, hai que mirar caso por caso, por exemplo, sei que o meu tío chegou a Caracol despois dun divorcio, bueno non, antes do divorcio, pero como se estaba mal coa parella e acabou divorciándose... Entón creo que Caracol lle axudou a levar este proceso. Pero bueno iso sería interesante coller varios perfís e preguntar individualmente. A min persoalmente o que me fixo Caracol é que me metín a artista. Merda! Artista precario. Bueno para min ten unha influencia máxima na forma de entender a arte, sen dúbida, dende a creación de colectividade. Todo o meu traballo artístico sempre ten que ver coa participación e a creación de contextos, e creo que en xeral na vila, vemos que Cambados sigue unha vila moi artista se a comparamos con Vilagarcía ou con calquera vila da contorna, e creo que iso ten unha relación directa con que os rapaces viran obras de teatro e que tiveran as súas nais e pais facendo unha obra de teatro ao ano. Si, iso ten que estar ligado, é indivisible. E bueno, os carnavais... como a cultura se activa en Cambados para min ten que estar ligado directamente co traballo da miña nai. E que máis? Cal é a seguinte pregunta?

E. Os impactos a nivel comunitario, que é un pouco isto que me estabas contando. Único se queres afondar en se houbo algún vínculo con outra entidade ou colectivo que non fose os centros educativos. Por exemplo antes comentábasme que en Caracol entraron persoas migrantes, pero todo iso imaxino que foi a nivel individual.

PR Si, o único colectivo foi a Asociación Bata, que é unha asociación de rapaces con autismo, coa que tiñamos unha colaboración de fai anos, onde se lles invitaba a unha función, estíbese un rato con eles... tamén se fixou unha colaboración coa Asociación Esperanzas Salnés, que xa non existe, de rapaces con diversidade funcional, coa que gañamos un premio ao mellor proxecto de seguridade viaria. Podes atopalo online, no 2013 creo que foi.

E. Si, teño a nova por aí.

PR Si, iso foi moi bonito ademais

E. E aí constrúese unha obra coa rapazada?

PR Si, bueno, daquela acababa de facerse a Lúa máis eu, entón aproveitáronse cancións da obra para montar unha peza, de non sei se eran oito minutos ou dez minutos coas cancións porque na obra había unha autobús e había unha canción dunha autobús, entón foi perfecto para levalo. Traballouse con luz negra, entón iso aos rapaces abraiáballe, como de repente, cousas voando e todo isto, pero non continuou esa relación, sei que a miña nai estivo traballando despois un par de anos pero xa nada máis

E. Vale, recuperando un pouco esa relación coa educación quería saber si en algún momento houbo unha intencionalidade educativa específica, se isto se fixo por algo concreto que tivera que ver coa educación, non coa educación regrada, senón a intención de achegar a cultura a estas infancias ou algo polo estilo.

PR Non, como che dicía, non había unha cousa así tan estruturada ou por estatutos... a ver, había unha conciencia de que houbera un certo tipo de impronta, e o que falamos antes de activar a cultura local; iso si, que miña nai tiña... bueno, o de miña nai era unha cousa de participar na vila, de estar presente na vila a nivel cultural e participar en todo o que se poida. Por iso non soamente a obra, por iso tamén hai que mirar a comparsa, hai que mirar incluso como R. e a miña nai disfrazábanse cada ano utilizando traxes de Caracol, como a xente da compañía pedía cousas de Caracol para o entroido. Pero si que é certo, cando eu comezo a ser máis maior e comezo a formarme, comezo a ter conversas máis complexas coa miña nai e comezamos a falar máis de que tipo de obras debemos facer e que obras non debemos facer, iso creo que influencia máis miña, pasar de facer obras máis de princesas e dragóns e animalíños, á obras que teñen unha carga un pouco máis política, seguen sendo obras para nenos pero... pois iso como "Pim Pam Pum" que era unha alegación contra a guerra; Romeo e Xulieta, que incorporamos unha historia de romance LGTB e bueno, comezan a diversificarse un pouco máis as identidades, as personaxes, as temáticas... O ano pasado non, o anterior, no 30 aniversario fixose unha obra medioambiental... si que nos últimos 15 anos había, en moitas obras,

elementos conscientes actuais, sobre a política actual, que non están presentes nas primeiras obras.

E. Ao final non deixan de ser elementos educativos que están aí e están presentes, iso durante a metade do desenvolvemento da experiencia. E bueno pois creo que para ir aproximándonos ao final, si me comentas un pouco, sobre cal cres que foi o maior desafío da experiencia, que xa me adiantabas un pouco no inicio da entrevista e como imaxinas ti o futuro do proxecto, que camiños crees que se poden abrir para Caracol?

PR Para min, o maior desafío foi este que afrontamos este ano, que perdemos o desafío... Perdón, que me pongo a llorar... O outro desafío foi o de ter un apoio maior no Concello pero a verdade que o Concello non soubo... bueno, nos últimos anos comezaron a dar máis cartos pero o apoio non transcendía dos cartos, ese non era o apoio que buscaba miña nai, por exemplo. Era un apoio de entendela como un proxecto da vila. Houbo moitos intentos de sacar unha escola, que Caracol fose unha escola municipal de teatro. De feito, houbo unha escola municipal de teatro e houbo un momento moi feo, porque a miña nai enviara esa proposta ao Concello e o Concello convidou a outra directora allea, fixo unha escola que durou moi pouco tempo, que non transcendeu, non tivo ningún tipo de impronta na vila, nin a nivel comunitario, cando tiñas un proxecto -daquela, levábamos 15 anos traballando- no que xa tes a toda a comunidade involucrada, e prefires roubar a idea, intentar mal facela, daquela eran tempos do PP. Bueno iso foi outro desafío que tamén perdemos, pero un desafío era tamén sosterse 32 anos. Soster unha comunidade de actores e de axudantes implicado durante 32 anos, pensa que moita xente traballando en Caracol todos os anos. Non son seis, non son sete. E bueno, e logo sobre o futuro, eu levo facendo as miñas cousas, utilizando a asociación como plataforma, tamén outro desafío que non conseguín, a miña nai ofreceume a posibilidade de facelo así, pero a asociación nunca entendeu, nunca conseguín que os proxectos que eu propoñía, como o festival, o espazo de residencias, ou traer, axudar a artistas emerxentes a iniciar as súas producións... intentos que durante estes anos estiven facendo de expandir, a actividade de Caracol, pois non conseguín que... bueno, pasoume que eran os meus proxectos, que eu facía e xa está.

E. Que non se vían como propios da asociación non?

PR Si, non conseguimos, nin a miña nai nin eu, que o resto dos participantes de Caracol entendesen Caracol como unha plataforma tamén para que lle servise a outros artistas novos.

E. A ver, é unha tarefa complexa. Son moitos anos enfocados nunha cousa.

PR Si, a ver, tamén, logo a impronta de Caracol... é que Desfoga o festival que levo, é un festival que eu lle chamo de un festival mediado, no que a maioría das pezas son participativas, ou involucran a cidadanía de algún xeito. Que se queres, facendo ti este traballo, deberíamos,

debería coñecerte un pouco máis. Por se queres, axudarme. Pero xa falamos máis adiante. Pero bueno, como que para min é... a ver, isto xa falo a nivel persoal. Así como a miña nai tiña a necesidade de traer teatro a vila, teatro musical, que era o que máis lle gustaba. Eu tiña a necesidade de traer arte contemporáneo a vila. A miña nai fíxoo creando unha colectividade de pais e nais, como un pouco replicando as dinámicas de teatro de compañía amator, e no meu caso, eu a estratexia para traer o teatro contemporáneo, a arte contemporánea a vila, é a través de proxectos participativos, ou mediados, ou traballando con comunidades moi concretas, non? Entón aí hai como unha analoxía, pero claro, o que eu fago ten unha mirada contemporánea e profesionalizada que non tiña a miña nai porque non tiña estudos nese sentido, non? Pero bueno, iso.

E. Volvendo un pouco ao principio, que creo que non o tiña apuntado, pero creo que é relevante, coméntame un pouco, cal é o perfil das persoas que conformaron Caracol no seu inicio.

PR Non hai perfil.

E. Polo que vin no documental, a maioría de pais e nais conformaban a ANPA do cole foron os que se entregaron no inicio.

PR Bueno, as ANPAs daquela tiñan certa... bueno, era como estaban organizados os pais. Pero a ANPA tampouco era unha plataforma... era simplemente un conglomerado de pais. Pero, vamos, non 92, creo que xa se formou a asociación. Creo que foi o segundo ano de Caracol. Non o terceiro ano de Caracol. Entón, como que a ANPA é moi circunstancial. Bueno, dicir que logo, durante todos os anos axudaban na coordinación de traer os nenos a obra todos os anos. Tamén hai outra cousa que cambiou, que iso, ao mellor, che interesa falando de arte comunitario e demais, é que, cando cambiou a normativa de que os profes non tiñan obrigatoriedade de facer actividades fora da súa franxa horaria, e Caracol sempre actuaba fora das horas de docencia, iso fixou que perdésemos un montón de coles. Porque as profes xa non se involucraban en traer os nenos. Que iso foi moi triste. Houbo unha redución dun... pois 40% de coles do cambio de normativa. Que iso é un dato que fala dunha precariedade na que están as docentes e que claro, máis horas extra enriba das que xa teñen que facer, pois non as van facer. Bueno, habería que mirar cada cole por separado de por que uns continuaron vindo e outros non, pero bueno, tamén como as normativas afectan o arte comunitario, non? Este proxecto tiña un funcionamento concreto que a normativa, non dilapidou, pero si reduciu, constrinxiu.

E. Vale pois para ir pechando e xa logo se cres que se che quedou algo non tinteiro ou o que sexa, coméntasme...

PR Podemos falar máis adiante, cando teñas algo escrito, se queres que revise as cousiñas.

E. Perfecto, iso sería xenial a verdade. Vale, nada, é simplemente con relación a entrevista grupal que é o que che comentaba antes, o que vou facer é abordar un bloque con certos subtemas para determinar en que medida Caracol é arte comunitaria e que lecer se desenvolve dentro de Caracol, outro bloque que se vai centrar nos impactos educativos que tivo para as participantes e como iso influíu nelas dalgún xeito, mediante aprendizaxes... basicamente a pregunta que che fixen a ti pero máis desenvolta e concreta nas participantes, e logo como perciben elas os impactos comunitarios e de participación e creo que é ata aí. E preguntarei tamén, esta cuestión da perspectiva de como van elas a iniciativa no futuro e non sei se ves necesario engadir algunha cousa máis...

PR Non, creo que é claro. Se queres, despois cando comeces a redactar tes preguntas moito máis concretas ao mellor podo tamén dicirche perfís concretos que deberías preguntar. Por exemplo, unha cousa que non falamos, falar con Tomás Caula, que facía estes decorados increíbles que eran súper profesionais nos primeiros anos, de como el era un artista profesional involucrado nun proxecto amator. Que iso non acontece agora, os rapaces novos non se involucran en cousas gratis de forma altruísta. Non sei, eu teño como aí, como vivín unhas cousas de xenerosidade, de estar todos a unha nos primeiros anos de Caracol, que se foi perdendo co tempo, e non vexo unhas novas xeracións crear proxectos onde consigan estar todos a unha.

E. Si, eu creo que cada vez é máis complicado porque se perde esa esencia comunitaria e apréciase en Caracol que cada vez esa conexión e ese vínculo foi desaparecendo. Vale, pois nada, un millón polo teu tempo.

PR Un pracer, chao.

E. Que vaia todo ben, chao.

Anexo 7. Consentimentos Informados das Participantes da EAG



Trabalho de Fin de Mestrado
Curso académico 2024-2025
Mestrado de investigación en Educación, Diversidade Cultural e
Desenvolvemento Comunitario

CONSENTIMENTO INFORMADO PARA A PARTICIPACIÓN EN TRABALLO DE CAMPO

Álex Rey Álvarez, estudante do Mestrado de investigación en Educación, Diversidade Cultural e Desenvolvemento Comunitario, realiza un Traballo Fin da Mestrado (TFM) baixo a titorización da Prof.ª Dra. Laura Mª Varela Crespo na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela, do que a continuación se informa máis detalladamente.

- **Título:** A Arte Comunitaria como experiencia de lecer e estratexia de transformación social: un estudo de caso da Compañía Caracol.
- **Obxectivos/beneficios esperados:** o obxectivo central deste TFM é analizar a Arte Comunitaria como experiencia de ocio e o seus impactos no desenvolvemento persoal e na transformación social. Para darlle resposta analizaranse as sinerxías e as relacións entre lecer e arte comunitaria nun estudo de caso único, dende as perspectivas e vivencias das persoas participantes. Seleccionando a Compañía Caracol como experiencia singular, indagárase nos aspectos que a constitúen como unha acción de Arte Comunitaria, no tipo de Lecer que emerxe da mesma, e estudaranse os seus impactos tanto a nivel persoal como comunitario. Os resultados supostos permitirán: dar conta das potencialidades da Arte Comunitaria como estratexia de cambio social; a análise da experiencia en clave de lecer; e realizar achegas sobre os impactos a nivel persoal e comunitario desta conexión. Os beneficios esperados desta investigación enfócanse, por unha banda, no avance científico no ámbito socioeducativo sobre a Arte Comunitaria e o Lecer, e pola outra, en poñer en valor a intervención estudada e devolverlle os resultados obtidos, posibilitando a reflexión sobre as súas accións.
- **Metodoloxía:** Cualitativa e participativa.

Solicítase a súa participación nun grupo focal, cunha duración aproximada de 1 hora e media, da que se solicitará consentimento para a súa gravación e posterior transcrición. Prevese o seu desenvolvemento entre os meses de marzo-abril de 2025 de modo presencial.



A participación no traballo de campo deste TFM é voluntaria e altruísta, e a negativa a facelo, ou o abandono en calquera momento posterior, é libre e non supoñerá ningún prexuízo ou medida na súa contra. De desexar revogar a súa participación no mesmo pode enviar un correo electrónico ao seguinte enderezo alex.rey@rai.usc.es, procedéndose á destrución dos datos da súa participación que ata o momento estiveran recollidos.

Unha vez finalizado o estudo, de ser do seu interese, seranlle enviados os resultados obtidos por correo electrónico. Para calquera consulta ou ampliación de información, quedo á súa disposición a través do correo electrónico alex.rey@rai.usc.es

A difusión de información será realizada, sempre con fins académicos, e atendendo á Lei 3/2018 de Protección de Datos.

Finalmente, agradecendo a súa colaboración indispensable para o desenvolvemento deste TFM, prégase asinar o presente documento.

En Cambados, a 27 de abril de 2025

O alumno de TFM  Asdo. Álex Rey Álvarez	A persoa participante MONTSERAT GONZÁLEZ VÍAS  Asdo. _____
--	---

CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA A PARTICIPACIÓN EN TRABAJO DE CAMPO

Álex Rey Álvarez, estudante do Mestrado de investigación en Educación, Diversidade Cultural e Desenvolvemento Comunitario, realiza un Traballo Fin da Mestrado (TFM) baixo a titorización da Prof.^a Dra. Laura M^a Varela Crespo na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela, do que a continuación se informa máis detalladamente.

- **Título:** A Arte Comunitaria como experiencia de lecer e estratexia de transformación social: un estudo de caso da Compañía Caracol.
- **Obxectivos/beneficios esperados:** o obxectivo central deste TFM é analizar a Arte Comunitaria como experiencia de ocio e o seus impactos no desenvolvemento persoal e na transformación social. Para darlle resposta analizaranse as sinerxías e as relacións entre lecer e arte comunitaria nun estudo de caso único, dende as perspectivas e vivencias das persoas participantes. Seleccionando a Compañía Caracol como experiencia singular, indagarase nos aspectos que a constitúen como unha acción de Arte Comunitaria, no tipo de Lecer que emerxe da mesma, e estudaranse os seus impactos tanto a nivel persoal como comunitario. Os resultados supostos permitirán: dar conta das potencialidades da Arte Comunitaria como estratexia de cambio social; a análise da experiencia en clave de lecer; e realizar achegas sobre os impactos a nivel persoal e comunitario desta conexión. Os beneficios esperados desta investigación enfócanse, por unha banda, no avance científico no ámbito socioeducativo sobre a Arte Comunitaria e o Lecer, e pola outra, en poñer en valor a intervención estudada e devolverlle os resultados obtidos, posibilitando a reflexión sobre as súas accións.
- **Metodoloxía:** Cualitativa e participativa.

Solicítase a súa participación nun grupo focal, cunha duración aproximada de 1 hora e media, da que se solicitará consentimento para a súa gravación e posterior transcrición. Prevese o seu desenvolvemento entre os meses de marzo-abril de 2025 de modo presencial.


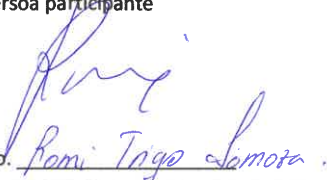
A participación no traballo de campo deste TFM é voluntaria e altruísta, e a negativa a facelo, ou o abandono en calquera momento posterior, é libre e non supoñerá ningún prexuízo ou medida na súa contra. De desexar revogar a súa participación no mesmo pode enviar un correo electrónico ao seguinte enderezo alex.rey@rai.usc.es, procedéndose á destrución dos datos da súa participación que ata o momento estiveran recollidos.

Unha vez finalizado o estudo, de ser do seu interese, seranlle enviados os resultados obtidos por correo electrónico. Para calquera consulta ou ampliación de información, quedo á súa disposición a través do correo electrónico alex.rey@rai.usc.es

A difusión de información será realizada, sempre con fins académicos, e atendendo á Lei 3/2018 de Protección de Datos.

Finalmente, agradecendo a súa colaboración indispensable para o desenvolvemento deste TFM, prégase asinar o presente documento.

En Cambados, a 27 de abril de 2025

<p>O alumno de TFM</p>  <p>Asdo. Álex Rey Álvarez</p>	<p>A persoa participante</p>  <p>Asdo. Romi Toño Lemos</p>
--	--

CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA A PARTICIPACIÓN EN TRABAJO DE CAMPO

Álex Rey Álvarez, estudante do Mestrado de investigación en Educación, Diversidade Cultural e Desenvolvemento Comunitario, realiza un Traballo Fin da Mestrado (TFM) baixo a titorización da Prof.ª Dra. Laura Mª Varela Crespo na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela, do que a continuación se informa máis detalladamente.

- **Título:** A Arte Comunitaria como experiencia de lecer e estratexia de transformación social: un estudo de caso da Compañía Caracol.
- **Obxectivos/beneficios esperados:** o obxectivo central deste TFM é analizar a Arte Comunitaria como experiencia de ocio e o seus impactos no desenvolvemento persoal e na transformación social. Para darlle resposta analizaranse as sinerxías e as relacións entre lecer e arte comunitaria nun estudo de caso único, dende as perspectivas e vivencias das persoas participantes. Seleccionando a Compañía Caracol como experiencia singular, indagarase nos aspectos que a constitúen como unha acción de Arte Comunitaria, no tipo de Lecer que emerge da mesma, e estudaranse os seus impactos tanto a nivel persoal como comunitario. Os resultados supostos permitirán: dar conta das potencialidades da Arte Comunitaria como estratexia de cambio social; a análise da experiencia en clave de lecer; e realizar achegas sobre os impactos a nivel persoal e comunitario desta conexión. Os beneficios esperados desta investigación enfócanse, por unha banda, no avance científico no ámbito socioeducativo sobre a Arte Comunitaria e o Lecer, e pola outra, en poñer en valor a intervención estudada e devolverlle os resultados obtidos, posibilitando a reflexión sobre as súas accións.
- **Metodoloxía:** Cualitativa e participativa.

Solicítase a súa participación nun grupo focal, cunha duración aproximada de 1 hora e media, da que se solicitará consentimento para a súa gravación e posterior transcripción. Prevese o seu desenvolvemento entre os meses de marzo-abril de 2025 de modo presencial.



A participación no traballo de campo deste TFM é voluntaria e altruísta, e a negativa a facelo, ou o abandono en calquera momento posterior, é libre e non supoñerá ningún prexuízo ou medida na súa contra. De desexar revogar a súa participación no mesmo pode enviar un correo electrónico ao seguinte enderezo alex.rev@rai.usc.es, procedéndose á destrución dos datos da súa participación que ata o momento estiveran recollidos.

Unha vez finalizado o estudo, de ser do seu interese, seranlle enviados os resultados obtidos por correo electrónico. Para calquera consulta ou ampliación de información, quedo á súa disposición a través do correo electrónico alex.rev@rai.usc.es

A difusión de información será realizada, sempre con fins académicos, e atendendo á Lei 3/2018 de Protección de Datos.

Finalmente, agradecendo a súa colaboración indispensable para o desenvolvemento deste TFM, prérgase asinar o presente documento.

En Cambados, a 27 de abril de 2025

<p>O alumno de TFM</p>  <p>Asdo. Álex Rey Álvarez</p>	<p>A persoa participante</p>  <p>Asdo. Rosalia Gonzalez Daporta</p>
--	---

CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA A PARTICIPACIÓN EN TRABAJO DE CAMPO

Álex Rey Álvarez, estudante do Mestrado de investigación en Educación, Diversidade Cultural e Desenvolvemento Comunitario, realiza un Traballo Fin da Mestrado (TFM) baixo a titorización da Prof.ª Dra. Laíra Mª Varela Crespo na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela, do que a continuación se informa máis detalladamente.

- **Título:** A Arte Comunitaria como experiencia de lecer e estratexia de transformación social: un estudo de caso da Compañía Caracol.
- **Obxectivos/beneficios esperados:** o obxectivo central deste TFM é analizar a Arte Comunitaria como experiencia de ocio e o seus impactos no desenvolvemento persoal e na transformación social. Para darlle resposta analizaranse as sinerxías e as relacións entre lecer e arte comunitaria nun estudo de caso único, dende as perspectivas e vivencias das persoas participantes. Seleccionando a Compañía Caracol como experiencia singular, indagarase nos aspectos que a constitúen como unha acción de Arte Comunitaria, no tipo de Lecer que emerge da mesma, e estudaranse os seus impactos tanto a nivel persoal como comunitario. Os resultados supostos permitirán: dar conta das potencialidades da Arte Comunitaria como estratexia de cambio social; a análise da experiencia en clave de lecer; e realizar achegas sobre os impactos a nivel persoal e comunitario desta conexión. Os beneficios esperados desta investigación enfócanse, por unha banda, no avance científico no ámbito socioeducativo sobre a Arte Comunitaria e o Lecer, e pola outra, en poñer en valor a intervención estudada e devolverlle os resultados obtidos, posibilitando a reflexión sobre as súas accións.
- **Metodoloxía:** Cualitativa e participativa.

Solicítase a súa participación nun grupo focal, cunha duración aproximada de 1 hora e media, da que se solicitará consentimento para a súa gravación e posterior transcrición. Prevese o seu desenvolvemento entre os meses de marzo-abril de 2025 de modo presencial.



A participación no traballo de campo deste TFM é voluntaria e altruísta, e a negativa a facelo, ou o abandono en calquera momento posterior, é libre e non supoñerá ningún prexuízo ou medida na súa contra. De desexar revogar a súa participación no mesmo pode enviar un correo electrónico ao seguinte enderezo alex.rey@rai.usc.es, procedéndose á destrución dos datos da súa participación que ata o momento estiveran recollidos.

Unha vez finalizado o estudo, de ser do seu interese, seranlle enviados os resultados obtidos por correo electrónico. Para calquera consulta ou ampliación de información, quedo á súa disposición a través do correo electrónico alex.rey@rai.usc.es

A difusión de información será realizada, sempre con fins académicos, e atendendo á Lei 3/2018 de Protección de Datos.

Finalmente, agradecendo a súa colaboración indispensable para o desenvolvemento deste TFM, prégase asinar o presente documento.

En Cambados, a 27 de abril de 2025

<p>O alumno de TFM</p>  <p>Asdo. Álex Rey Álvarez</p>	<p>A persoa participante</p>  <p>Asdo. <u>JOSÉ GREGORIO AGRA PEÑA</u></p>
--	---

CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA A PARTICIPACIÓN EN TRABAJO DE CAMPO

Álex Rey Álvarez, estudante do Mestrado de investigación en Educación, Diversidade Cultural e Desenvolvemento Comunitario, realiza un Traballo Fin da Mestrado (TFM) baixo a titorización da Prof.ª Dra. Laura Mª Varela Crespo na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela, do que a continuación se informa máis detalladamente.

- **Título:** A Arte Comunitaria como experiencia de lecer e estratexia de transformación social: un estudo de caso da Compañía Caracol.
- **Obxectivos/beneficios esperados:** o obxectivo central deste TFM é analizar a Arte Comunitaria como experiencia de ocio e o seus impactos no desenvolvemento persoal e na transformación social. Para darlle resposta analizaranse as sinerxías e as relacións entre lecer e arte comunitaria nun estudo de caso único, dende as perspectivas e vivencias das persoas participantes. Seleccionando a Compañía Caracol como experiencia singular, indagarase nos aspectos que a constitúen como unha acción de Arte Comunitaria, no tipo de Lecer que emerxe da mesma, e estudaranse os seus impactos tanto a nivel persoal como comunitario. Os resultados supostos permitirán: dar conta das potencialidades da Arte Comunitaria como estratexia de cambio social; a análise da experiencia en clave de lecer; e realizar achegas sobre os impactos a nivel persoal e comunitario desta conexión. Os beneficios esperados desta investigación enfócanse, por unha banda, no avance científico no ámbito socioeducativo sobre a Arte Comunitaria e o Lecer, e pola outra, en poñer en valor a intervención estudada e devolverlle os resultados obtidos, posibilitando a reflexión sobre as súas accións.
- **Metodoloxía:** Cualitativa e participativa.

Solicítase a súa participación nun grupo focal, cunha duración aproximada de 1 hora e media, da que se solicitará consentimento para a súa gravación e posterior transcripción. Prevese o seu desenvolvemento entre os meses de marzo-abril de 2025 de modo presencial.



A participación no traballo de campo deste TFM é voluntaria e altruísta, e a negativa a facelo, ou o abandono en calquera momento posterior, é libre e non supoñerá ningún prexuízo ou medida na súa contra. De desexar revogar a súa participación no mesmo pode enviar un correo electrónico ao seguinte enderezo alex.rey@rai.usc.es, procedéndose á destrución dos datos da súa participación que ata o momento estiveran recollidos.

Unha vez finalizado o estudo, de ser do seu interese, seranlle enviados os resultados obtidos por correo electrónico. Para calquera consulta ou ampliación de información, quedo á súa disposición a través do correo electrónico alex.rey@rai.usc.es

A difusión de información será realizada, sempre con fins académicos, e atendendo á Lei 3/2018 de Protección de Datos.

Finalmente, agradecendo a súa colaboración indispensable para o desenvolvemento deste TFM, prérgase asinar o presente documento.

En Cambados, a 27 de abril de 2025

<p>O alumno de TFM</p>  <p>Asdo. Álex Rey Álvarez</p>	<p>A persoa participante</p>  <p>Asdo. <u>Constante González</u></p>
--	--

CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA A PARTICIPACIÓN EN TRABAJO DE CAMPO

Álex Rey Álvarez, estudante do Mestrado de investigación en Educación, Diversidade Cultural e Desenvolvemento Comunitario, realiza un Traballo Fin da Mestrado (TFM) baixo a titorización da Prof.ª Dra. Laíra Mª Varela Crespo na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela, do que a continuación se informa máis detalladamente.

- **Título:** A Arte Comunitaria como experiencia de lecer e estratexia de transformación social: un estudo de caso da Compañía Caracol.
- **Obxectivos/beneficios esperados:** o obxectivo central deste TFM é analizar a Arte Comunitaria como experiencia de ocio e o seus impactos no desenvolvemento persoal e na transformación social. Para darlle resposta analizaranse as sinerxías e as relacións entre lecer e arte comunitaria nun estudo de caso único, dende as perspectivas e vivencias das persoas participantes. Seleccionando a Compañía Caracol como experiencia singular, indagarase nos aspectos que a constitúen como unha acción de Arte Comunitaria, no tipo de Lecer que emerxe da mesma, e estudaranse os seus impactos tanto a nivel persoal como comunitario. Os resultados supostos permitirán: dar conta das potencialidades da Arte Comunitaria como estratexia de cambio social; a análise da experiencia en clave de lecer; e realizar achegas sobre os impactos a nivel persoal e comunitario desta conexión. Os beneficios esperados desta investigación enfócanse, por unha banda, no avance científico no ámbito socioeducativo sobre a Arte Comunitaria e o Lecer, e pola outra, en poñer en valor a intervención estudada e devolverlle os resultados obtidos, posibilitando a reflexión sobre as súas accións.
- **Metodoloxía:** Cualitativa e participativa.

Solicítase a súa participación nun grupo focal, cunha duración aproximada de 1 hora e media, da que se solicitará consentimento para a súa gravación e posterior transcrición. Prevese o seu desenvolvemento entre os meses de marzo-abril de 2025 de modo presencial.



A participación no traballo de campo deste TFM é voluntaria e altruísta, e a negativa a facelo, ou o abandono en calquera momento posterior, é libre e non supoñerá ningún prexuízo ou medida na súa contra. De desexar revogar a súa participación no mesmo pode enviar un correo electrónico ao seguinte enderezo alex.rev@rai.usc.es, procedéndose á destrución dos datos da súa participación que ata o momento estiveran recollidos.

Unha vez finalizado o estudo, de ser do seu interese, seranlle enviados os resultados obtidos por correo electrónico. Para calquera consulta ou ampliación de información, quedo á súa disposición a través do correo electrónico alex.rev@rai.usc.es

A difusión de información será realizada, sempre con fins académicos, e atendendo á Lei 3/2018 de Protección de Datos.

Finalmente, agradecendo a súa colaboración indispensable para o desenvolvemento deste TFM, prérgase asinar o presente documento.

En Cambados, a 27 de abril de 2025

<p>O alumno de TFM</p>  <p>Asdo. Álex Rey Álvarez</p>	<p>A persoa participante</p>  <p>Asdo. XACOBTE ABAL LAGO</p>
--	--

CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA A PARTICIPACIÓN EN TRABAJO DE CAMPO

Álex Rey Álvarez, estudante do Mestrado de investigación en Educación, Diversidade Cultural e Desenvolvemento Comunitario, realiza un Traballo Fin da Mestrado (TFM) baixo a titorización da Prof.ª Dra. Laura Mª Varela Crespo na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela, do que a continuación se informa máis detalladamente.

- **Título:** A Arte Comunitaria como experiencia de lecer e estratexia de transformación social: un estudo de caso da Compañía Caracol.
- **Obxectivos/beneficios esperados:** o obxectivo central deste TFM é analizar a Arte Comunitaria como experiencia de ocio e o seus impactos no desenvolvemento persoal e na transformación social. Para darlle resposta analizaranse as sinerxías e as relacións entre lecer e arte comunitaria nun estudo de caso único, dende as perspectivas e vivencias das persoas participantes. Seleccionando a Compañía Caracol como experiencia singular, indagarase nos aspectos que a constitúen como unha acción de Arte Comunitaria, no tipo de Lecer que emerxe da mesma, e estudaranse os seus impactos tanto a nivel persoal como comunitario. Os resultados supostos permitirán: dar conta das potencialidades da Arte Comunitaria como estratexia de cambio social; a análise da experiencia en clave de lecer; e realizar achegas sobre os impactos a nivel persoal e comunitario desta conexión. Os beneficios esperados desta investigación enfócanse, por unha banda, no avance científico no ámbito socioeducativo sobre a Arte Comunitaria e o Lecer, e pola outra, en poñer en valor a intervención estudada e devolverlle os resultados obtidos, posibilitando a reflexión sobre as súas accións.
- **Metodoloxía:** Cualitativa e participativa.

Solicítase a súa participación nun grupo focal, cunha duración aproximada de 1 hora e media, da que se solicitará consentimento para a súa gravación e posterior transcripción. Prevese o seu desenvolvemento entre os meses de marzo-abril de 2025 de modo presencial.




A participación no traballo de campo deste TFM é voluntaria e altruísta, e a negativa a facelo, ou o abandono en calquera momento posterior, é libre e non supoñerá ningún prexuízo ou medida na súa contra. De desexar revogar a súa participación no mesmo pode enviar un correo electrónico ao seguinte enderezo alex.rey@rai.usc.es, procedéndose á destrución dos datos da súa participación que ata o momento estiveran recollidos.

Unha vez finalizado o estudo, de ser do seu interese, seranlle enviados os resultados obtidos por correo electrónico. Para calquera consulta ou ampliación de información, quedo á súa disposición a través do correo electrónico alex.rey@rai.usc.es

A difusión de información será realizada, sempre con fins académicos, e atendendo á Lei 3/2018 de Protección de Datos.

Finalmente, agradecendo a súa colaboración indispensable para o desenvolvemento deste TFM, prégase asinar o presente documento.

En Cambados, a 27 de abril de 2025

<p>O alumno de TFM</p>  <p>Asdo. Álex Rey Álvarez</p>	<p>A persoa participante</p>  <p>Asdo. </p>
--	---

CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA A PARTICIPACIÓN EN TRABAJO DE CAMPO

Álex Rey Álvarez, estudante do Mestrado de investigación en Educación, Diversidade Cultural e Desenvolvemento Comunitario, realiza un Traballo Fin da Mestrado (TFM) baixo a titorización da Prof.ª Dra. Laura Mª Varela Crespo na Facultade de Ciencias da Educación da Universidade de Santiago de Compostela, do que a continuación se informa máis detalladamente.

- **Título:** A Arte Comunitaria como experiencia de lecer e estratexia de transformación social: un estudo de caso da Compañía Caracol.
- **Obxectivos/beneficios esperados:** o obxectivo central deste TFM é analizar a Arte Comunitaria como experiencia de ocio e o seus impactos no desenvolvemento persoal e na transformación social. Para darlle resposta analizaranse as sinerxías e as relacións entre lecer e arte comunitaria nun estudo de caso único, dende as perspectivas e vivencias das persoas participantes. Seleccionando a Compañía Caracol como experiencia singular, indagarase nos aspectos que a constitúen como unha acción de Arte Comunitaria, no tipo de Lecer que emerxe da mesma, e estudaranse os seus impactos tanto a nivel persoal como comunitario. Os resultados supostos permitirán: dar conta das potencialidades da Arte Comunitaria como estratexia de cambio social; a análise da experiencia en clave de lecer; e realizar achegas sobre os impactos a nivel persoal e comunitario desta conexión. Os beneficios esperados desta investigación enfócanse, por unha banda, no avance científico no ámbito socioeducativo sobre a Arte Comunitaria e o Lecer, e pola outra, en poñer en valor a intervención estudada e devolverlle os resultados obtidos, posibilitando a reflexión sobre as súas accións.
- **Metodoloxía:** Cualitativa e participativa.

Solicítase a súa participación nun grupo focal, cunha duración aproximada de 1 hora e media, da que se solicitará consentimento para a súa gravación e posterior transcripción. Prevese o seu desenvolvemento entre os meses de marzo-abril de 2025 de modo presencial.



A participación no traballo de campo deste TFM é voluntaria e altruísta, e a negativa a facelo, ou o abandono en calquera momento posterior, é libre e non supoñerá ningún prexuízo ou medida na súa contra. De desexar revogar a súa participación no mesmo pode enviar un correo electrónico ao seguinte enderezo alex.rey@rai.usc.es, procedéndose á destrución dos datos da súa participación que ata o momento estiveran recollidos.

Unha vez finalizado o estudo, de ser do seu interese, seranlle enviados os resultados obtidos por correo electrónico. Para calquera consulta ou ampliación de información, quedo á súa disposición a través do correo electrónico alex.rey@rai.usc.es

A difusión de información será realizada, sempre con fins académicos, e atendendo á Lei 3/2018 de Protección de Datos.

Finalmente, agradecendo a súa colaboración indispensable para o desenvolvemento deste TFM, prégase asinar o presente documento.

En Cambados, a 27 de abril de 2025

<p>O alumno de TFM</p>  <p>Asdo. Álex Rey Álvarez</p>	<p>A persoa participante</p> <p>ABRAHAM FERNÁNDEZ GONZÁLEZ</p>  <p>Asdo. _____</p>
--	---

Anexo 8. Guión da EAG

Arte Comunitaria: A arte comunitaria é crear xuntas. É romper cos modelos elitistas tradicionais da arte e situar o artístico como unha ferramenta de diálogo, de construción cultural colectiva e de cambio social. Son procesos artísticos participativos e compartidos, nos que a finalidade non é a excelencia da obra final senón os procesos e a experiencia de creala xuntas. Parte da idea de que todas as persoas temos a capacidade de crear e o dereito de expresar esa creatividade de xeito libre. Non se trata de que alguén veña a ensinar ou a mostrar arte, senón de que cada persoa participa activamente, achegando o seu, compartindo ideas, sentimentos e sensibilidades. Aquí, o importante non é quen sabe máis ou menos, a arte comunitaria serve para expresarnos, para coñecernos mellor, para conectar cos demais e para facer visible o que sentimos e vivimos, poñendo en valor as voces de, fortalecendo ou tecendo lazos sociais e mellorando a nosa contorna.

Lecer: imos entender o ocio, non como a simple ocupación do tempo liberado e libre que nos queda despois do traballo ou das obrigas, nin como as actividades extraescolares, senón como unha experiencia libremente escollida, tanto o *que*, o *como* e o *con quen* compartila. No lecer non hai imposicións nin finalidades externas: o importante é o valor que a actividade ten para quen a vive, atopando satisfacción na vivencia en si mesma (non utilitarismo) (non se trata de descansar para ir traballar ao día seguinte ou de poñerse estímulos para non pensar, que é totalmente lícito ollo). O ocio é un dereito e unha necesidade humana, á que lle debemos dar o peso que merece. O lecer é un espazo para expresarse, crear, aprender, descubrir novas capacidades, relacionarse. Permite desenvolver a creatividade, fortalecer vínculos coas demais...

Arte comunitaria como experiencia de ocio

Con estes dous primeiros subtemas preténdese determinar, mediante as percepcións das persoas participante, o tipo de lecer que se está a desenvolver na experiencia atendendo ao seu grao de autotelismo, de libre elección e aos seus valores, tanto explícitos coma implícitos.

- *Características da vivencia de lecer* (motivacións para comezar a participar; motivos para continuar participando...).
 - o Pensade na vosa primeira aproximación a esta experiencia (ou nalgún caso sobre a súa creación). Compartide cales foron os motivos que vos levaron a dar ese primeiro paso a formar parte dela e como vos sentiches ao facelo.
- *Valores* (xustiza, identidade, inclusión, igualdade...).

- Na vosa opinión, cales son os valores que considerades fundamentais na compañía e en que medida vos identificades con eles (posibles cambios de actitudes...).

Nos seguintes subtemas preténdese descubrir si os procesos artísticos e relacionais que ocorren na experiencia coinciden coas máximas da Arte Comunitaria.

- *Relacións internas* (colaboración; diálogo; horizontalidade...).
 - En canto ás dinámicas de traballo, contádeme como se organiza a compañía, como se toman as decisións, como se reparten as tarefas... e como vos sentides con dita organización.
 - De ter existido conflitos nestas dinámicas, expoñede como se abordaron.
- *Proceso de creación artística* (alorelacionalidade, participativa...).
 - Con respecto ao anterior, é necesario deternos no proceso de elección das obras. Contádeme sobre isto (da análise de contido previa despréndese que as obras representadas son accesibles e pode ser un factor que favoreza a participación na propia experiencia).
 - Tendo en conta todos os procesos artísticos intermedios (posta en escena, iluminación, música, vestuario, decorados...) que están detrás do resultado final. Comentade como se levan a cabo dende a vosa experiencia.
- *Presencia da cultura local* (adaptación das obras ao propio contexto, integración de elementos da idiosincrasia...).
 - Reflexionade sobre a presenza da cultura local nas vosas obras (de non estar presente comentade a vosa percepción sobre esta posible relación).

Dimensión educativa e impactos persoais da experiencia

Neste bloque temático fórmulanse varios subtemas que nos permiten achegarnos ás percepcións das persoas participantes sobre o potencial educativo da experiencia e sobre os impactos que poida ter a nivel individual; como aprendizaxes, habilidades, formación, autoestima, autoconecemento... Todos eles propios dunha vivencia valiosa de lecer e dunha experiencia de Arte Comunitaria.

- *Impactos persoais* (a nivel xeral).
 - En canto á vosa implicación na experiencia, comentade que vos aportou formar parte dela.
- *Aprendizaxes extraídas* (competencias; coñecementos; habilidades...).
 - Reflexionade sobre as aprendizaxes que xurdiron, tanto da práctica artística como do traballo en grupo. Expoñede aqueles coñecementos e habilidades que

consideredes que potenciou formar parte desta iniciativa. Houbo algunha evolución nelas?

- E sobre aquelas que xa dominabades, considerade se melloraron ou non por ter participado na experiencia.

- Só se sae algo sobre outros procesos creativos/artísticos, tirar do fío:

Pensade en se esta experiencia vos levou a interesaros por outras formas de creación (debuxo, escritura...) ou a probar actividades que antes non vos chamaban a atención.

De ter realizado ou realizar outras actividades creativas ou participar doutras experiencias artísticas, reflexionade como esta experiencia puido ter influído na vosa maneira de crear nestes outros espazos ou actividades.

- *Afectividade e emocións* (autopercepción; seguridade; autoestima...).

- Compartide aquelas vivencias ou momentos dentro da experiencia que foran máis significativos para vos (tanto positivos como negativos). Reflexionade sobre os porqués. Contádeme sobre como vos sentides ao formar parte deste grupo e desenvolver esta actividade. Se vemos que a pregunta non se entende perfilar con: Reflexionade posibles descubrimentos persoais, os niveis de seguridade á hora de expresaros ou falar en público, a autoestima...

Participación e impactos comunitarios

Neste último bloque pretendese achegar luz aos posibles impactos comunitarios da experiencia e aos procesos de participación que se dan nela. Do mesmo xeito que no bloque anterior, isto permitiranos identificar na práctica, as potencialidades da conxunción entre lecer e Arte Comunitaria.

- *Aceso á experiencia* (primeiro contacto...)

- Posibles facilidades ou barreiras para que novas persoas poidan unirse.

- *Construción de vínculos nun grupo heteroxéneo* (cohesión; convivencia; redes de apoio; axuda mutua...)

- Dentro deste espazo atopastes persoas coas que probablemente non teríades coincidido de xeito casual (diversidade de idades, perfís laborais...), e coas que compartides intereses e inquiredanzas. Reflexionade sobre estas relacións e compartide se credes que se construíron redes de apoio e axuda mutua entre vos.

- De ser o caso, expoñede como credes que esas redes poden repercutir no resto da comunidade.

- *Sentimento de pertenza* (tanto a nivel experiencia como comunitario)

- Comentádeme se esta actividade vos fixo sentir en relación coa comunidade ou coas persoas que a conforman (Máis vinculadas? Menos? Redes? Nivel relacional).
- *Apertura da experiencia á comunidade* (atención a problemáticas/necesidades existentes; colaboración con colectivos; diversidade...)
 - Recuperando o tema dos valores que comentamos no inicio. Comentade se credes que esta experiencia está conectada coa realidade ou coas necesidades da comunidade e de ser o caso explicade como.
 - A vosa relación cos centros educativos da contorna é evidente, contádeme como se foron xerando eses vínculos e como se manteñen.
 - Comentádeme sobre a relación entre este proxecto e outros grupos ou colectivos da comunidade.
- *Perspectiva interxeracional* (impactos nas nenas e nos que visualizan as obras...)
 - A iniciativa está maioritariamente destinada á infancia. Faládeme de como credes que o traballo que vos facedes repercute nas nenas e nenos que vos ven.
 - Ao longo da experiencia puidestes observar algún destes impactos? Compartide os que lembredes ou os máis significativos.

Retos e prospectiva

Con este bloque preténdese chegar ás percepcións das participantes sobre os principais retos que enfrontan como entidade e as posibles solucións para facerlles fronte.

- Falade sobre os retos que percibides agora mesmo na experiencia. Compartide como imaxinades que pode continuar no futuro e cal sería o voso papel e implicación nesta nova etapa.

Anexo 9. Transcripción da EAG.

E1. Vale, antes de comezar a que me contades vos un pouco a vosa experiencia vouvos aclarar dous termos que son como centrais neste traballo. Un é arte comunitaria, que a arte comunitaria é basicamente crear xuntas, é romper os modelos elitistas tradicionais da arte e situar o feito artístico como unha ferramenta de diálogo, de construción colectiva e de cambio social. Son procesos artísticos participativos e compartidos nos que a finalidade non é a excelencia da obra final, senón os procesos e a experiencia de crealo. Parte da idea de que todas as persoas temos a capacidade de crear e o dereito de expresar esa creatividade dun xeito libre. Non se trata tanto de que alguén veña a ensinarnos o que é arte ou a mostrarnos unha peza de arte, senón que cada persoa participe activamente achegando o seu ollar, compartindo ideas, sentimentos, sensibilidades... Aquí o que importa non é quen sabe máis ou menos. A arte comunitaria serve para que nos expresemos, para coñecernos mellor, para conectar cos demais e para facer visibles ao que sentimos e ao que vivimos, poñéndoo nas nosas voces, fortalecendo ou tecendo lazos sociais e mellorando a nosa cultura.

En canto ao ocio, que é outra das patas que articulan este traballo, non vamos entender o ocio como soamente aquel tempo que nos queda despois do traballo, liberado, ou soamente como as actividades extraescolares, senón que imos considerar que o ocio é un tempo libre, unha experiencia que se escolle libremente, tanto o que facemos, como facemos e con quen compartimos esa experiencia. No ocio non hai imposicións nin finalidades externas, o importante é o valor que ten a actividade en si mesma, atopando a satisfacción na propia vivencia, non hai nada utilitarista, non ten unha finalidade... o seu obxectivo non é descansar para ir a traballar ao día seguinte, non é a evasión da nosa realidade... que está ben, é necesario e está óptimo, pero o que nos interesa aquí e agora é esta outra forma de entendela. O ocio é un dereito e é unha necesidade humana á que lle temos que dar resposta, o ocio é un espazo para expresarse, para crear, para aprender, para descubrir novas capacidades e habilidades... que nos permite desenvolver a creatividade e fortalecer vínculos sociais.

Vedes que os dous termos teñen varias cousas en común, e creo que teñen moito que ver co que é Caracol. Sen mais douvos o espazo a vós para que comentedes a vosa vivencia. Para iso o que vos pido é que pensedes na vosa primeira aproximación ao proxecto e compartide cales foron os motivos que vos levaron a dar ese primeiro paso de formar parte.

EAG5. Bueno, empezou con a miña experiencia de como foi Caracol? Caracol levaba moitos anos funcionando, e eu íaa ver con meus fillos e tal, unha porque era a miña irmán e esta outra irmán, senón igual non ía.

EAG1. Pero xa che gustaba...

EAG5. Bueno, había veces que non me gustaba. Gustábame máis cando estaba dentro que cando estaba fóra. E bueno, un día díxome (Olga), queres actuar en Caracol? E eu pensei que me ía dar un papel de árbore tal, e non, un papel dos principais na primeira obra que fun. Para min foi un cambio para ben, porque unha, o que dis ti, o meu ocio antes era levar aos meniños de paseo, tomar unha caña... Pero para min Caracol tamén era unha forma de desconectar do meu traballo, porque non ten nada que ver co meu traballo. Para min foi unha experiencia moi bonita, que me fixo estar en contacto con xente, xente moza, de outra forma, viríaos por aí, diría “mira, esta gentuza, echando su vida a perder...” (entre risas). Despois xa os vía, e dicía “están botando a súa vida a perder” pero xa o facía con cariño. E chavales que se achegaban ao instituto, que tiñan unha diferenza ao mellor de 30 anos que doutra forma non tería ese tipo de contacto con esas persoas, para nada. Para min foi unha cousa moi bonita.

EAG1. Eu diferenciaría dúas etapas de Caracol. A etapa duns pais que querían actuar para os seus fillos e para os amigos dos seus fillos. E outra etapa, que xa estaba consolidada Caracol como asociación. Hai moita diferenza de actuar tendo un fillo, na miña opinión, claro, a vou actuar nunha compañía de teatro. E é verdade, cando se formou Caracol, eu por exemplo, acababa de ter ao meu fillo, non sei cantos meses tiña, eu dáballe a chucha alí nos ensaios. A ilusión era esa, actuar para os nenos, xa despois foi evolucionando e se configurou como unha compañía de teatro de verdade.

EAG5. Eu acórdome moitas veces, eu estaba no súper e veume un chavalito, un neno, “actúas muy bien”. Para min iso xa é unha satisfacción, ía todo cheo para casa.

EAG2. Nos anos que estiven eu a xente púñase moi nerviosa o domingo (día de actuación aberta ao público), porque viñan os pais, viñan os irmás, para min iso era ao contrario, eu cando realmente quería que gustara a obra, era cando viñan os nenos, porque a obra era para eles.

EAG1. É que hai moita diferente actuar para un neno que actuar para un adulto. A perspectiva ou a visión dun neno que está vendo unha obra. Por exemplo, un neno ve voar, sales ti e ve alguén que está voando. Un adulto sabe que estás facendo, é moi diferente

EAG2. Pero aparte os nenos son moi críticos, se non lle gusta, non lle gusta, da igual que sexas a nai, que sexas... E os maiores sempre che dicían “Ah que bien, ah que guai”, non mentira.

EAG5. Iso dos nenos críticos, non sei se vos acordades na obra que era dos chicharos, que tiña que durmir a princesa debaixo de 20 colchóns...

EAG2. Iso podo contalo eu que foi quen fixo a cama. Había 11 colchóns, entón empezamos a facer e si, moita creatividade pero calculando Olga e eu eramos unha merda. E entón empezamos a poñer, a poñer, a poñer, a poñer... e chegamos á altura pero non había 11 colchóns,

entón ela dixo “xa vai así”, e eu non porque se van a poñer a contar, “que va muller...”. Pois foi o primeiro que fixeron. Porque os nenos son moi, moi críticos.

EAG1. E con respecto ao ocio, era unha actividade que facíamos en plan relax, mira que era... bueno nos comezos case todas traballaban, mulleres e homes, entón, o horario de ensaio... vos imaxinádevos, ás 15:30 da tarde, ir para o instituto, ou sexa, que acababas de facer a comida, de tal cal, deixar os nenos, ou levar os nenos -ti (E2) seguro que viñas aos ensaios e saberías esas cancións...-. Para nós era unha forma de desconectar, e era unha hora, comezar ás 15:30 e rematar ás 17 ou ás 16:30 e de volta para os traballos, iso é a hostia. E buscabas ese tempo.

E1. Un compromiso que se asumiu de forma totalmente voluntaria.

EAG1. Si, si, si, totalmente.

E2. Eu recordo que meu pai ía menos tempo de feito porque entraba a traballar antes, entón había dous días, que eu ía tamén e estaba alí estorbando, e só estaba 20 minutos, entón tocáballe ensaiar a el primeiro.

EAG1. Claro, todo organizado en función das necesidades de cada un (conciliación).

EAG3. E eu que traballo unha semana de mañá e outra de tarde, pois podía ir ensaiar unha semana si e unha non.

E1. Ben, alguén máis quere compartir como foi ese primeiro achegamento...

EAG4. Pois o meu primeiro achegamento a Caracol foi que eu estaba aí no bar e díxome Olga, “que? Apetéceche?” e eu, por suposto, pero iso pódese? “si, si, ti vente, ti vente”. E claro eu viña da Arousa (Illa de Arousa), como din, ás 15:30/16 de traballar, autónomo, para inverter o meu tempo de poder traballar e ganar cartos a dicir, non vou traballar.

EAG1. Costouche moito traballo... (entre risos)

EAG4. Pois non vou traballar, voume meter nesta compañía para coñecer a esta xente, había xente que xa a coñecía pero outra que non, e coñecéronme a min tamén. E foi moi divertido...

EAG5. Ti (EAG4) e eu non houbésemos coincidido nunca, por exemplo.

EAG4. No,no, no, mira eu coñécevos porque sodes irmás de Olga, non porque sexades irmás de Olga, porque estabades en Caracol. Porque hai irmás de Olga que non os coñezo. Agora véxoos e sei... porque tedes todos a mesma cara (entre risos). Pero si, fíxome coñecer a xente e abriume a unha experiencia moi gratificante, en canto, como falaba EAG1, en facer a obra para os nenos que non se facía igual que para as adultas. E con iso dáste conta de que había que esforzarse máis para os nenos que para as adultas, por suposto, o outro saía solo. Nada que ver unha cousa coa outra.

EAG5. Ademais, que empezábamos facendo as obras para os nenos, cando se facía para a comunidade en xeral ca levabamos todo máis ensaiado.

EAG6. Ademais o punto forte dependía do público, os rapaces vaille gustar máis un efecto ou algo tal, que cos adultos que metes algún chiste, algunha gracia...

EAG3. E iso, o que comentabamos antes, que os nenos son moi críticos, vanche dicir a verdade, eu recordo, bueno e eles o saben, eu os nervios que pasaba era de, bueno, de incluso, de tartamudear, de pasalo mal, o primeiro día de actuación é moi, moi, moi difícil.

EAG4. Todo o traballo que facíamos de ensaios e tal era para os nenos, esforzabámonos para iso, e o resultado era o que nos dicían os nenos, porque para os adultos era todo aí que ben, que ben.

EAG5. Os adultos non nos exixían tampouco, viñan en plan “a onde vas o domingo?” vou alí a a ver a estes a Caracol e a pasalo ben.

EAG8. Moitos tamén veñen porque nos coñecen claro.

EAG5. Agora si, que eu tamén, xente que non era de Cambados, compañeiros do choio, que viñan, evidentemente, porque estaba eu, e que lles dicía vinde e tal. Os que viñan por primeira vez quedaban flipados do nivel, porque bueno esperaban ver unha obra de teatro dos pais e tal, bueh menuda trapallada. E cando chegaban alí, alucinaban, coas luces, os efectos...

EAG1. Porque Caracol tamén foi avanzando, ao principio ti ves a primeira obra de Caracol, e dis, si, para nós foi unha experiencia estupendísima, pero de aí pasaron 20 anos e ves Caracol e despois e é unha pasada o que se evolucionou en todo, en vestiario, en maquillaxe, en efectos...

EAG4. Profesionalizouse dalgunha maneira, pasaron de ser uns pais a ser uns artistas profesionais.

EAG5. Mira, eu teño ido a ver obras de teatro a Pontevedra, e nada que ver, de pena comparado, non porque estivera eu aquí, pero...

EAG2. A xente que viña por primeira vez era o que dicía EAG5, nunca viñeran, nunca viran nada, e dicían “joder, eu non sabía que era así”. A ver, iso, un grupo de afeccionados, pero sabe que pasa? Que ela (Olga) complementaba todo, as carencias que podían ter un guión, ou uns actores ou un decorado, todo xunto...

EAG5. É que a única persoa que vía a obra de teatro era ela. Porque eu lémbrome, faleino contigo (EAG3), foi daquela que empezaba cos periódicos, a dos espías. Eu hasta o último día lle dicía a EAG3 non o vexo.

EAG3. Non o víamos, non entendíamos a obra.

EAG2. Mira eu pódote dicir que hai unha obra que hoxe en día non sei nin de que vai, xúrocho. Pero é que ela tiña todo, sabía perfectamente.

EAG5. Pero si cando foi a primeira obra na que participei, que eu saía ao final vestido de espantallo, dicíame outra compañeira cando me viu saír para actuar “é ti de que vas vestido??”
A única que vía a obra de teatro era Olga, tiña na cabeza dende o primeiro día.

EAG6. Ata que non estaba ensamblada de todo non vías a perspectiva.

EAG3. Claro, nos ensaiabamos por cachos.

E2. Bueno, ela e todas as fillas e fillos que íamos aos ensaios que as víamos enteira.

E1. Vale, tendo en conta isto que comentades de que viades a obra por cachos, comentádeme un pouco como eran as dinámicas de traballo, como se organizaba a compañía, como se tomaban as decisións...

EAG1. Fatal, organización cero.

EAG5. Ninguén se sabía o papel...

EAG2. Iso pódocho comentar eu, que era a que máis tempo pasaba, bueno, ela unha vez que se acababa un ano xa sabía perfectamente que obra que se ía facer o ano seguinte, non llo dicía a ninguén, nin a min, até que chegábase ao galpón, que adoitaba ser cara finais de setembro, principios de outubro que era cando dicía “bueno, imos facer esta obra”, e ela xa traía..., xa tiña pensada a música, tiña pensado o guión, tiña pensado o escenario, tiña pensado o vestiario, tiña pensado todo...ata os papeis que lle ía dar a cada un. Ás veces dubidaba pero normalmente...

EAG1. Acertaba.

EAG4. Si, organizabámonos así.

EAG2. E entón, nos empezábase, iso, a finais de setembro, principios de outubro, xa empezábase co escenario, porque entre outras cousas, non sabíamos e había que facelo.

EAG4. Como nos organizábase preguntaches, non? Pois organizabámonos da seguinte maneira: tiñamos a directora que era a que pensaba e decidía ela todo...

EAG5. Doutra maneira non podería ser.

EAG4. E a organización nosa era o compromiso, o compromiso de pertencer a isto e de dedicarlle o tempo que fose necesario. Ese era a organización, non decidíamos nada nós, porque era unha obra artística que a artista era ela. E nós prestábase o noso tempo e o noso esforzo en facerlle caso a ela iso e como se organizou Caracol.

EAG1. Reunión de Caracol, primeiro día para obra de teatro, chega a entrega de guións para cada un, e día de ensaio, primeiro ensaio ás 4 da tarde en tal sitio, no instituto, vaia. Ben, chegada do guión J. M. sabía a obra enteira o primeiro día, cando chegábase ao primeiro ensaio sabía o texto.

EAG2. O del, o do outro.

EAG1. EAG4 o día ante da estrea, ao mellor igual a sabía.

EAG4. Pero porque eu aprendín de D.

EAG1. Problema? Ensaio á semana seguinte e de 20 actores aparecen 4. Entón, ti tes que facer o papel de EAG4, de EAG6 e ti o de EAG3, o de EAG2, e así.

EAG2. E dicíache, imaxínate que aí hai un castelo, e ti o primeiro ano bueno, despois xa ías collendo un pouco de tal, pero imaxínate que aí hai un castelo...

EAG1. Hai que ter moita imaxinación...

EAG5. E outra era, que por exemplo cando dicía “mañá imos ensaiar a terceira parte e só non teñen que vir, EAG4, EAG6, e tal...”

EAG3. E logo facía cousas fantásticas (facendo os decorados) chegaba, facía así con un papel (facer unha bola), e dicíache bueno móllao en pintura e vai facendo así. E eu miraba para R e dicía “Valeee” e eu ía facendo iso e dicía isto é unha cagada total... queda horrible e ela dicíame non, non te preocupes ti faino así. Era para facer a parte de atrás que o decorado tiña que ser o oeste, e eu facía as raias tal cal me dixera ela e ela viña nun segundo, mollaba noutra pintura e xa quedaba que parecían táboas de madeira. Eu fixera o fondo, ela colleu outro gruño e fixolle catro detalles e fixo que parecera madeira.

EAG2. É que artisticamente ela era...

E2. Os decorados foron variando ao longo dos anos non? Houbo xente que os facía ao principio logo foi cambiando...

EAG3. Ela si se tiña que tirar horas buscando recursos de como facer isto, ou de como facer o outro...

EAG2. Os primeiros decorados fíxoos (nome dun artista local e a outras participante)... pero bueno dende fai dez anos ou así estaba eu.

EAG1. Cada un tiña as súas...

EAG4. Aportaba o que...

EAG3. Claro, todos íamos aportando.

EAG1. Eu por exemplo, que non sei pintar e non teño idea de nada, de nada, de nada...

EAG2. Bueno, chegaba EAG1 e dicía... bueno, recordo unha vez, na dos árbores aqueles, a das fabas, que era de tea e que nos costara un mundo facer aquilo... dicía EAG1 “xa está así, xa está”, chegaba ela e dicía “nooon, non vale así”

EAG3. Era moi perfeccionista.

EAG1. Como en toda na vida, hai xente perfeccionista, hai xente que non valemos pa nada...

EAG3. Bueno, e logo anécdotas que nos teñen pasado en escena, que totales, tiñamos que tirar de...

EAG4. Estamos falando da organización, eh (entre risas).

EAG3. Pero digo que ela sabía como facer.

EAG2. A organización era así: ela buscaba algo (unha obra), empezabamos co decorado...

EAG1. Era unha organización desorganizada.

EAG5. Tamén daba moita caña, porque senón sería un descontrol...

EAG3. Si, cando se enfadaba...

EAG5. E a min unha das cousas que máis... porque chegamos a ensaiar nos últimos días e

EAG4, facendo o parvo, o outro facendo o idiota tal, e ao único que lle berraba era a min.

EAG1. Porque tiiiiiii, porque tiiiiiii...

EAG6. Pois eu non teño ese recordo...

EAG5. Claro, como son o irmán, claro, e a este no lle di nada, hostia...

EAG4. Porque hai que ser el chichi da profe, hai que saber cando se pode facer o parvo

EAG3. Bueno, e temos chegado ao ensaio e poñerse...

EAG2. E marchar.

EAG3. E marchar, e dicir, mira, eu así non traballo e botarnos fóra a todos e marchar para casa.

EAG4. Entón, a organización é: a cabeza pensante de todo...

Varias: Era Olga.

EAG4. Tanto... todo, todo, todo, todo artístico todo ela, e nós, as mans, as mans, o corpo é deixar as horas, e ese é a organización, os decorados...

EAG1. A responsabilidade de cada un...

EAG4. Diseñar, bueno, diseñar, non sei se deseñaba M. (un dos fillos de Olga) ou así, o vestiarios e tal, pero bueno que todo artístico ela dicía, fai así algo, fai isto, e despois contar con xente fora de Caracol que prestaba tamén os seus servicios, o seu saber a isto, tanto florarías, como son ou gravación...

EAG3. Electricistas... xente sen ánimo de lucro totalmente.

EAG5. Pero tamén é certo que moitas veces dicía, mañá, quen pode vir a pintar? E sempre íamos.

EAG4. Exacto, exacto, quen pode vir a pintar? E eu non ía (entre risos). Ai eu son autónomo...

EAG1. A responsabilidade de cada un, claro.

EAG2. Bueno, nos anos que levei eu a facendo o decorado había xente que era mellor que non viñera (entre risos).

EAG5. Non miro para ninguén, non? (entre risos).

E1. Todos estes procesos artísticos e intermedios, antes de facer a obra, os decorado, a música, iluminación, todo isto, Olga de tíñao na súa cabeza, non?

EAG2. Ela acababa o ano e xa sabía perfectamente o que ía facer.

E1. Pero vós ao longo do tempo imaxino que iriades...

EAG5. Si, había votacións, cada un podía dar a súa opinión.

EAG2. Eu era que estaba con ela dende o principio nos decorados, ao final, os últimos dez, quince anos, fun evolucionando claro.

E1. Pero ao longo dos anos, asumiches algunha responsabilidade máis...? algunha habilidade, desenvolver esa parte artística, de pintar, ou de crear, ou...

EAG2. Nada, nada, eu facía o que me mandaba. Bueno de pintar... o artístico non, ela era máis o artístico e eu era máis o... por exemplo, ela era incapaz, o que che di EAG3 era capaz de pintar madeira onde non había nada, pero ela era incapaz, o da física ela non entendía nada, quería un panel que chegara a 2 metros e medio e había que facelo si ou si. Pero que aparte, que estivera o panel solo sabes? que non tivera nada detrás para suxeitalo, iso é imposible...

EAG1. Sabía o que quería, pero non sabía como...

EAG4. A nosa experiencia, a experiencia de cada un aportaba poder facer as ideas dela

EAG3. Iso é, por exemplo, ela quería que a cancela subira e baixara, quero isto.

EAG2. E até que veu a cancela posta no escenario e baixaba, e dicíalle, tranquila que vai subir e baixar.

EAG3. Entón eu dáballe o mecanismo para que subira e baixara, isto vaise facer así tal.

EAG2. Iso si, a cancela non a facía ela, eh.

EAG5. A maiores cando na obra se estaba ensaiando, cada un, no seu papel pois aportaba a personalidade ou un chiste, unha cousa que... dicíalle di isto que isto vai funcionar, co tempo xa sabías que lle facía gracia aos nenos e tal, cagabas un peido, todo dios se ía a rir, entón, bueno, aquí hai que cagar un peido.

EAG2. Iso si, si ela entendía que tiñas que saír por aquela porta, xa lle podías dicir “no, mira, pero é mellor por alí porque así dáme tempo a...” no, no, tiñas que saír por alí e tiñas que saír por alí...

EAG7. Si, porque a mi tenme pasar que unha vez ía a saír por onde me mandara ela, e dime el, nono, mellor sal por aquí e tal, e por facerlle caso a EAG4 despois levaba eu a bronca.

EAG4. “E que así, se sae por aquí bueno, pode ser si, si”

EAG1. Afectábanse críticas si.

EAG7. Cambiábanse cousas si.

EAG2. Bueno, EAG3 e eu empezamos na mesma obra e era unha obra sobre a guerra entón EAG3 e eu, claro, estas alí, estas así o primeiro ano, entón tiñamos que sacar unha arbore que fixéramos que era solo o armazón, apenas tiña follas, pero claro, era moi fráxil, nos traballamos

con porexpan, entón tiña que saír dunha cortina, enganchóusenos a árbore e rompeunos a árbore.

EAG3. Era un avión que chocara contra unha árbore, entón, o primeiro que se nos ocorreu foi os cachos que quedaron atrás, botalos así, pois xa quedou a obra así, íamos a arranxalo e dixen, non, porque vai a volver a romper, saíu ben así, foi crible

EAG1. Iso chámase ser resolutiva.

EAG3. Pero quedou moi bonito na imaxe...

EAG8. Niso foise collendo soltura en intentar solucionar nun minuto.

EAG3. Home, non foron moitos anos...

EAG1. Ten caído decorado e estar tres persoas agarrando decorado...

EAG2. Eu, por exemplo, sabía que as cousas que usaba EAG4 ían a romper si ou si, e probablemente o segundo día...

EAG8. Si, había que facer dúas de máis pa EAG4, porque unha rompía seguro.

E1. Antes comentaba EAG6 que había unha diferenza entre cando actuabades para as nenas e cando actuabades para as adultos, cando o faciades para as adultas incorporabades algo da cultura de Cambados...

EAG3. Claro, porque os chistes teñen que ser diferentes para a xente maior, por exemplo, para as nenas buscas... incluso as cancións sabes? Para as adultas buscabas sempre unha anécdota que tivera pasado ese ano no pobo, pois agregas iso, ou se estamos en época de eleccións pois metes unha pullita ou este tipo de cousas.

EAG4. Claro para as nenas iso non lle faría gracia, non o entenderían, o sarcasmo e a ironía que podes dar a unha frase, non o van a entender os nenos, aos adultos si, aos adultos fas calquera cousa e case non había que dicir nada, xa xogas ti con saber que van a entender ou non.

EAG6. Moitas veces iso, nin dicindo nada.

EAG3. Por exemplo, estabas escondida, por exemplo, en medio dunha obra, ti escóndeste e as nenas van a gritar en alto está aí, os adultos non van a dicirche está aí...

EAG2. Unha vez que saía EAG1 de bruxa e saía pola esquina do lado, e claro, os pequenos de todo están diante.

EAG1. Morrían, pobriños...

EAG2. Todos se levantaron, foron correndo para xunto da mestra...

EAG1. Bueno, a mesma obra, o mesmo diálogo, o mesmo todo, os nenos dun colexio de Vilanova interactúan de diferente maneira que os de un de Dena, por exemplo.

EAG2. Hoxe quen ven? Ah, que guai, había colexios que sabías que participaban...

EAG4. Si, había colexios que traballaban sobre a obra antes, previamente, para que, cando chegaban, esperábanse cousas. Outros viñan porque os traían, sentábanse aí, e había quen estaba atento porque lle gusta.

EAG5. De feito ao día seguinte, había colexios que facían os debuxos, entón vías aí co que os nenos se quedaban. Había detalles a obra que parecían unha tontería, e sen embargo vías que todos os nenos fíxeran o debuxiño ese.

EAG7. Debuxo ou redacción si.

EAG3. E despois, por exemplo, eu traballo nun supermercado e traíanme os nenos debuxos da obra, ou incluso dos colexios nos mandaban as profesoras algunha mensaxe, que era súper gratificante tamén iso.

E1. Como se foi construíndo esa relación cos centros?

EAG4. Ano tras ano, valorándonos o traballo que se facía.

EAG1. A primeira obra fíxose no cole de Santomé. Para os nenos, solo de Primaria. E o ano seguinte, para o mesmo cole, fíxose no instituto. E a raíz de aí, empezamos a chamar aos coles, ás ANPAS, e despois uns por outros ían interesándose, e ao final, en vez de dous coles, eran tres, catro, cinco... chegaron a vir as representacións, máis de cinco mil nenos nunha temporada.

EAG5. Porque, aparte de todo o tema do ocio, tal, cultura... todas as obras, máis ou menos, tiñan unha mensaxe. Porque cando foi a do... a que era do espazo, era a inmigración. Realmente, o que era, unha alieníxena que chega a outro mundo e ten problemas de adaptación. Entón, viñan un profesor e dicíache “oe, que mensaxe, e que me encantou”.

Varias: Todas tiñan si.

EAG5. E ti estabas facendo a obra e moitas veces non lle dabas ese valor. Pero claro o profesor que está dando clases, está falando de valores, pois era unha mensaxe.

EAG2. De feito en Romeo e Xulieta, eu era Xulieta de vella, e Romeo e Xulieta, en realidade non morrían.

EAG5. E en Romeo e Xulieta, EAG4 mais eu casábamos e démonos un bico abertamente homosexual.

EAG1. De feito ía ser Romeo e Romeo.

EAG5. Si, de feito tivemos unha reunión uns días antes de empezar, de si se facía Romeo e Romeo, éramos supostamente todos abertamente liberais, un pensamento... e houbo xente que dixo, non, non, a min isto non me parece, que isto ía causar un escándalo.

EAG2. Houbo algún profesor que o dixo, si. Que ao mellor por el non pero que no colexio ao mellor que ía... O problema buscábano os maiores e os pequenos nada.

EAG7. De feito tamén tivemos a dúas princesas que se bicaron.

EAG5. Por exemplo o que comentaba antes, que EAG4 e eu nos dábamos un bico, díxome un amigo meu que o fillo viñera a ver a obra “e como se casan dous homes?” e claro é unha realidade e foi unha forma de visibilizalo.

EAG2. Por exemplo, en relación ao que preguntabas antes das obras de como era a organización, que ela buscaba a obra, pero non era unha obra que diga, isto Romeo e Xulieta, e facemos Romeo e Xulieta e xa, senón que buscaba, dáballe unha volta. Empregaba a obra orixinal como un fío condutor pero logo buscaba gags, buscaba cousas que puidera meter aí. E o que non faltaba era iso, unha mensaxe... para as nenas e para as maiores.

EAG1. Transmitir uns valores.

EAG5. Mesmo nas cancións, sabes? Ela adaptaba as cancións para que toda a obra fora unha mensaxe de algo para os nenos, e cada ano buscábamos unha cousa distinta, a cuestión LGBT, a inmigración, a guerra... A guerra foi moi simple, costounos moito construír a escenografía, e só eran sacos, pero a mensaxe que tiña por detrás... todas tiñan unha mensaxe.

E2. Que importante me parece que a de Romeo e Xulieta, dicíao EAG1 antes, foi fai 9 anos, que no estado español o matrimonio homosexual é legal dende fai bastantes anos máis e aínda así... é necesario.

EAG3. Claro e tamén evolucionou, fai nove anos igual nos parecía un pouco forte facer este tipo de obras, sobre todo polas reaccións, e na última que fixemos xa se casaban dúas princesas

EAG7. Por exemplo como cando J. e eu facíamos pis nun cubo e xogábamos a mollarnos, facíamos de nenos pequenos e xogábamos así, pero iso houbo que quitalo.

EAG2. Claro, é que moitos nenos, o que vían alí, facíano, e eu imaxinábame no recreo a mexar alí.

E1. Conectando co tema dos valores que se transmitían, e que como comentabas EAG3 que foron evolucionando, credes que os voso valores tamén foron evolucionando?

EAG3. Claro, cousas que antes eran impensables...

EAG5. Éramos todos de dereitas (entre risos).

EAG3. Non, pero si, hai cousas que fai 30 anos eran... mira, eu casei no 92 porque non me quedou máis remedio, porque lle dixen a miña nai que me quería ir a vivir co meu mozo, e miña nai dixo, bueno... pero a miña sogra dixo, nin de broma, ou casádesvos ou non vas vivir con meu fillo, nos 90, hoxe, chega a miña filla a casa e dime, quero ir a vivir co meu mozo, quen non vive co seu mozo? Fai 30 anos iso era impensable. Eu traballo nun supermercado e fai 15 anos as mulleres, temos unha tarxeta de desconto e viñan as mulleres co marido a poñela ao nome do marido. Parece que temos todos os dereitos dende fai 20.000 anos pero até fai moi pouco unha muller non podía ter unha conta...

EAG5. A xente que estaba en Caracol tiña unha visión do mundo progresista, pero bueno tamén había xente que dicía, bueno, a min isto aquí non me parece.

EAG3. Iso era o bo e o que creo que servía, que eramos un conxunto de persoas que todas opinábamos.

EAG2. Exacto alí estabas cunha persoa que de cañas non irías, pero alí, nese conxunto pois debatíanse ideas e...

EAG3. Exacto, iso fai tamén ter a opinión de xente moi dispar, diferentes puntos de vista e chegar a consensos.

E1. E volvendo un pouco ao que comentábamos antes da cultura local, podes poñer algún exemplo, ou afondar un pouco mais niso, como metiades o que pasaban no pobo dentro das obras?

EAG5. Segundo o que estivera de moda, bueno de moda, non, un acontecemento que sucedera nese momento.

EAG3. Pero si que metíamos, había varios chistes que nos metíamos, dende o cura... sempre buscabas algunha cousa.

EAG4. Tamén se baseaba un pouco no que estábamos representando na obra, se estábamos falando, por exemplo, do matrimonios homosexual pois xa tirabas por aí, e conectalo con cousas que estaban acontecendo.

EAG6. E sempre hai un momento no que entra un comentario ben, era moi orgánico iso penso.

EAG5. É que xa caía...

EAG2. Os que máis eran, por exemplo, estes dous (EAG4 e EAG6) que interactuaban moito, xa andan na vida normal...

EAG3. Eran cousas que xa saían nos ensaios.

EAG4. Un exemplo era a obra dos superheroes, que á hora de poñerlle nome aos viláns. Aí ven o doutor non sei que, Bárcenas por exemplo. Xa sacabas outros viláns reais.

E1. Imos agora a pasar ao que ten que ver cos impactos persoais, o que sentistes vós, como vos influíu esta experiencia. Que credes que vos aportou formar parte de Caracol?

EAG4. A min me aportoume que durante dúas semanas non quero traballar do meu. E digo eu nacín para isto. Despois acábbase e dis, bueno hai que traballar, hai que ganar cartos. Pero aportoume moita ilusión.

EAG1. A palabra é esa, ilusión. Eu estiven 21 anos nada máis (entre risos) e a ilusión de cada obra era diferente.

EAG5. Eu estiven 10 ou 11 e sobre todo nas semanas, se representaba a obra, porque durante, cando era o ensaio era unha jodienda.

EAG4. Si, debido á organización que tiñamos, porque había días que chegabas e poñías do teu para estar e había quen non. Entón non se podía ensaiar, era como, perdín estas horas agora.

Varias. Iso é verdade.

EAG4. Claro, ou chegabas, e propiamente onde ensaiábamos, estivera ocupado o salón cando o tiñamos reservado... e iso era o diario, a ilusión viña cando xa nos estábamos achegando a esas semanas e dicías ohh, todo o traballo que levamos feito, agora si...

EAG1. Bueno, hai xente que se ilusionaba cada día.

E1. Dádeme un segundo, vou facer un inciso porque me parece interesante isto que acaba de comentar EAG4. Acabas de comentar que a veces xurdían conflitos dentro do grupo, non?

EAG5. Egos, conflitos...

EAG4. A ver, somos persoas e a persoa é conflito.

E1. Poderíades expoñer como se abordaban estas situacións?

EAG4. Pois EAG2 berra, todos calan e pa a casa (entre risos)

EAG1. Claro, despois tamén imaxínate, vas a actuar un domingo dúas funcións e chega unha persoa borracha do día anterior. E ti chegas a actuar e atopas a alguén tirado no sillón da sala de profesores porque o día anterior foi de marcha e chegou as seis da mañá (entre risos). Iso fora bestial, pero eses detalles, non te cabreas, era simpático porque demóstrase a responsabilidade e chegou a actuar.

EAG2. Pero é que unha vez que estábamos todos cambiados, era dos maiores faltaban cinco minutos e había unha persoa que non daba aparecido, tivemos que saír a buscala, bueno...

EAG3. Bueno, cousas que pasaban, que se rompeu unha perna tamén a semana anterior...

EAG1. A quen lle morrera un familiar e estar actuando, por exemplo. Na de Brancaneves, unha persoa que facía de ananiño, cando estaba Brancaneves morta choraba, pero non choraba pola obra, choraba porque lle morrera un familiar.

EAG4. Claro, os problemas persoais están aí e había que lidar con eles.

EAG1. E despois diferencias persoais entre os actores...

EAG3. A diferenza de idade, de xeración, de carácter, de compromiso...

EAG2. Había quen non facía caso a nada e había que rifarlle e tocábame a min...

EAG4. O nivel de compromiso, variaba tamén entre as persoas, porque había xente que viña, como actividade de ocio, pero non actividades de ocio comprometida. Senón actividades de ocio de que eu veño aquí a pasalo ben, si, de acordo, pero é un traballo, un traballo que temos que poñer todos en común e sacalo adiante, non é solo vir e “ah a mi me toca...”. Houbo unha rapaza que non viña aos ensaios porque ela xa o sabía. Claro, entón a directora dixo pois mira, pois non ves, si xa o sabes, faino ti na casa, e botouna, porque tes que vir a aportar con todas.

E xente que viña tamén de tomar uns chupitos, e viña sen moito aporte tal. Claro había xente que entendía o que era o compromiso con Caracol, e outra xente que viña por desconectar, pero non se involucraba no grupo.

EAG3. E bueno, isto pasa en moitos ámbitos da vida...

EAG1. Isto bueno, é unha tontería pero unha realidade, eu o día antes da estrear da obra, toda a noite pasábame mentalmente repasando, sabía a obra enteira, o teu guión, o teu... de principio a fin. En todas as obras repasaba mentalmente e se non me saía unha frase non era capaz de durmir, e iso é exceso de ser gilipollas (entre risos).

EAG2. É que ademais EAG1 tiña unha cousa, que saía deste lado e entraba por aquel e en todas as representacións puña os pes no mesmo sitio.

EAG5. A min por exemplo pasábame con EAG4 e EAG6 que sabía que se eu improvisaba algo, íana estar aí e ían a improvisar, da mesma forma ao revés, sabía que se me saían por un lado a min dábame igual

EAG1. Claro, ás veces tamén che toca axudar ao compañeiro. Estás nove meses aprendendo papel, actuando e ensaiando e de repente falla unha persoa, porque rompe unha perna, porque no sei que... e en dous días aprendes o papel e do outro xeito botas un ano enteiro e cústache.

EAG8. Iso demostra o que che importa, como te involucras, que dis veña que a obra hai que sacala adiante.

EAG2. Unha frase típica de Olga despois de botarnos a bronca era “bueno, total vai saír ben” (demostra a confianza).

EAG3. A min fíxome gracia porque xa ves que o de aprender os papeis era unha cousa bastante difícil, entón, nunha destas que imos comezar cunha obra nova, chegamos, reuniámonos nun un bar que hai en Cambados. Chegamos, sentámonos e repártenos os papeis Olga, e eran estaban todo en banco. E di, este ano imos a facer unha obra xestual, non hai diálogo... e todas “beeen!!!” pois foi a obra máis difícil que tivemos que facer... Porque non nos tivemos que aprender un diálogo pero nos tivemos que aprender os xestos que tiñamos que facer, onde tiñamos que estar, pero bueno, para min foi unha experiencia espectacular.

EAG1. É que as últimas obras, case todas eran de Yllana (compañía de teatro española, referente no humor xestual), non?

EAG2. Todos os anos metía algo de Yllana si.

EAG8. Adaptando os guións claro.

EAG3. Si, pero iso, o dos folios en banco foi buenísimo, porque ademais despois díxonos “agora tomade” e deunos uns tochos así, porque tes que poñerte aquí, logo ir para alí e non entendíamos a obra...

EAG1. É moito máis complicado...

EAG2. Mira, cando foi a do espazo, a obra estaba concibida como que o salón de actos era unha nave...

EAG6. E o escenario era o de fora, o cristal onde se vía o espazo.

EAG2. Entón os papeis principais que eran os astronautas, entraban por detrás como que entraban na nave, entón repartímoslle a todos os nenos unha pulseira destas verdes (fosforescentes), e puxemos unha luces led e unha tiras reflectantes e tiñan uns asentos alí reservados, puxemos uns mandos e o que tiñan que facer era despegar a nave. E os nenos metéronse tanto na obra que nos seguían o rollo.

E1. Ben, recuperando un pouco ao tema dos conflitos, entón, a xestión que se facía... os conflitos resolviádelos entre vos, unha persoa externa?

EAG1. Si solucionábanse independentemente, falando.

EAG4. Exacto falando

EAG6. Tampouco nunca houbo un conflito ingobernable.

EAG1. A xente vai deixando Caracol. (necesidade de mediación)

EAG5. Claro, chega un momento que tamén te saturas, pero non eramos profesionais non había soldos, estabas alí porque querías, entón non había isto de “non eu isto non o fago que o soldo non mo paga”, estabas alí porque che daba a gana.

EAG2. Ademais sabes que pasa? Os conflitos tamén, cada un ten a súa vida e non estas tódolos días igual, ao mellor chegas mal hoxe, pero mañá xa...

EAG5. Tamén era unha forma de evadirte, de desconectar da túa vida “normal”.

EAG3. É como no traballo, un día chegas e ao día seguinte dis “teño que esta cóbado con cóbado con este” pois cómomo con patacas, acabouse.

EAG1. Eramos ben avenidos nos.

EAG5. Tamén, e que conflito podía haber? Que ao mellor a min gustábame máis o papel que facía el e a min me deron este papel que non me gustaba tanto, pois ao final...

E1. Ben, imos regresar aos impactos a nivel persoal e EAG7, devólvoche a palabra que che interrompín antes para falar dos conflitos.

EAG7. Eu non empecei como eles, empecei porque bueno, foi gracias a EAG2. Estaba nun momento na miña vida que estaba bastante mal e a min o teatro si que me axudou moito para superar esa situación, e teño que darlle as grazas a Olga e a EAG2. Para min cada era unha superación, cada día tiña que estar ben e dicir “veña, hoxe vai saír”. A min Olga tamén me berraba moito (entre risos), porque eu miraba o guión, estudiaba e tal, pero chegaba alí e ás veces quedábame en branco, non sei porque, porque, bueno no momento no que estaba...

EAG1. Pero ti lémbraсте da primeira obra que fixeches e da última e a que mellorou a soltura a confianza? Eu aprecieino como público.

EAG2. É que a EAG7 xa se lle notou dende o primeiro día que viu, nesa mesma obra.

EAG7. Eu cando fun a mi, díxome EAG2, ti ven a mirar que así desconectas e ves a prender e a pagar as luces. E a min pregúntome Olga “ti a que ves?” Eu veño a prende e a apagar as luces, e ao final acabei actuando esa obra.

EAG5. A min cambioume moito a vida. Eu comecei en Caracol casado, dous fillos, e acabei divorciado, e ben, non me arrepinto de nada. Que ao mellor senón, estaría casado igualmente.

E1. Ben, alguén máis quere compartir eses impactos persoais? Ou sobre certos aprendizaxes que tiverades ao longo da experiencia, tanto a nivel de participar dun grupo nesta cuestión de xestionar conflitos ou de simplemente relacionarse con outras persoas de diferentes idades, o que sexa...

EAG3. A min por exemplo que me custa falar en público, son unha persoa súper vergonzosa. Son incapaz de ler un texto en alto, incapaz, sáeme aquí algo e imposible... e eu chego ao teatro e son capaz de facelo. E morro de vergonza, pódoocho asegurar, pero son das que máis grita, que son das poucas ás que non tiña que dicirlle grita máis! E morro de vergonza, asegúrocho. Porque eu, bueno, varias veces tiven que facer fronte a situacións de estar exposta á xente e costarme moitísimo. A min o teatro axudoume a ser capaz, porque eu comecei no teatro a axudarlle atrás a EAG2, as luces, os decorados e todo iso, era para o que fun, de feito eu na primeira obra, cargar a mochila e pasar por detrás do decorado, que non se nos vira a cara e sen falar.

EAG4. O aprendido é a empatía de cara aos compañeiros, a empatía de que sabes de que esa persoa ven de traballar e, pois, conseguías chegar a entender un pouco a situación de cada un. Si te dabas ti, a quen che entenderan. Había xente moi cerrada que chegaba e non eras capaz de relacionarte con ela. Pero si que, en xeral, como dixó EAG7, axudábache a integrarte no grupo para mellorar cousas que ti traías da casa.

EAG2. Ves outras realidades. Todo o que sexa traballo en grupo, sexa isto, sexa outra cousa, o que che ensina é que hai outra xente... cada un ten a súa realidade. Entón, nin a túa é a mellor e o que tes é que adaptarte, é o que che ensina.

EAG3. E o mellor de Caracol é o despois, ir a tomar café e...

EAG7. E a xente que coñeces.

EAG2. O que foi variando e para mal é que antes traíanos bombóns tódolos días e despois comezaron a deixar de traer (entre risos).

EAG8. Bueno, pero despois tiñamos a L. que traía de todo.

EAG2. Eu de actuación non, que so tiven un papel con diálogo, facía de vulto moi ben, pero o papel que falaba só tiven unha voz, e era con M., era Romeo e Xulieta, e tiñamos en cada acto, ela e eu un pequeno diálogo, dúas frases ela, dúas frases eu. Eu aprendín as miñas frases e como ela se equivocara, eu ía dicir as miñas frases na miña orde. Eu sei incapaz, non sei como son capaces de facer un diálogo, non o sei. Eu díxenlle, mira, eu fágoo, pero eu vou facer as miñas frases como sexa, como M se equivoque, eu vou facer as miñas, a min dáme igual.

EAG4. Como facemos? Pois basicamente é escoitar. Na dos heroes tamén sae EAG3 na escena final non medio, equivócase, e houbo que seguila, e despois volver a reenganchar, ela fixo á escena dúas veces e non pasou nada (entre risos), porque se enganou, saíu a facelo e bueno e tal, houbo que reenganchar pero iso é aprender a escoitar.

EAG2. Eu o do diálogo, eu son incapaz.

EAG3. Eu son a bailarina do grupo que o saibas, e moi ben, intenteino durante o meu paso por Caracol, e déuseme fantásticamente (ton irónico)

EAG5. Gracias, a que eu tamén che apoiei á hora de bailar.

EAG3. Éramos uns bailaríns fantásticos, víasenos por detrás contando “un, dos, tres, un, dos, tres, cuatro”

EAG2. Pois nada, eu o que aprendín en Caracol é que agora mandase facer un decorado dunha cidade e eu fágoo, mándasme facer un decorado dunha selva, fágoo. Sairá mellor ou peor pero...

EAG5. Teño que pintar eu o piso.

EAG2. No, no, iso é outra cousa, pero con espuma todo. Este ano, por exemplo, sen este señor (EAG8) non poderíamos facelo.

EAG8. Como non? Salía.

EAG2. Non, porque nos so traballabamos con porexpan e o banco era imposible de facelo así.

EAG1. Pero dádesvos conta de que Caracol forma parte xa da historia de Cambados?

EAG8. Home son 30 anos e demos o pregón das festas!

EAG1. Cando vos teñades netos, porque eu xa non vou ter, os vossos netos dirán, miña avoa, ou miña bisavoa, actuou en Caracol! E cando haxa exposicións, van saír as fotos todas de cando eramos novos.

E2. Eu si que o penso dende fóra, eh. E creo, non sei agora, porque agora xa me queda un pouco lonxe pero cando eu eran pequena houbo unhas xeracións aí que sempre estaban esperando, ademáis en Santomé sempre se traballan as obras, era unha avantaxada, era algo que se esperaba tódolos anos ir a ver o teatro, e ao final eu penso que iso si que che fai ver a cultura doutro xeito.

EAG1. Influímos nos nenos, eu penso que si.

EAG5. Con respecto a iso, o meu fillo, que actuou comigo en Caracol, dende neno, sempre, cando acababa as obras de teatro, ía a xunto Olga e dicía “¿puedo actuar yo este año?” E dicíalle, “bueno, xa che avisarei”. Dende que tiña cinco anos, ata que ao final, con 15, ou unha cousa así, que actuou, que fixo de Robin. E despois estivo con vós, cando eu xa non estaba, con vós botando unha man.

EAG2. Eu para mi, Caracol, durou o que durou e existiu polo que existiu, por Olga evidentemente, pero un papel para min imprescindible, sobre todo no último ano que nos axudaron en todo foi o Asorey (o instituto onde ensaiaban e representaban as obras). Que puideramos ter ese escenario todo o ano, que nos deixaran ese espazo, para min é unha parte moi importante.

EAG1. E por que o fixeron? Porque viron que é unha actividade que tiña repercusión.

EAG5. No Madrid de Almeida non pasaría isto, eh.

EAG2. Para mi, o Asorey ten un papel importante no feito de que durara tanto tempo.

EAG1. Porque Caracol buscou un sitio e demostrou que eran responsables.

EAG5. Bueno, pero se fose outro centro ou outro director, dicían nono, eu isto aquí non tal...

EAG2. Por exemplo, nos o día das obras, nos ensaios que usábamos so o salón de actos que normalmente estaba libre, pero nos durante os 15 días de representación, usábamos a sala de profesores, durante esas hora non podían usala.

EAG5. Eu teño escoitado a algún profesor queixarse diso...

EAG8. O bo é que estaba o centro...

EAG2. Por iso, para min foi unha puntal moi importante.

EAG1. A min xa me está tardando que non lle poñan “Caracol” ou “Olga González” ao salón de actos. Eu penso que deberían poñelo.

E1. Relacionando con esta implicación do centro comentádeme como credes que esta experiencia está conectada coas necesidades ou realidade de Cambados. Bueno, si o está e de estalo como.

EAG2. Necesidades de... é que en Cambados a cultura era moi escasa...

EAG4. Era iso, achegar o teatro á comunidade, sobre todo ás nenas.

EAG5. Moitos nenos non terían...

EAG2. Eramos a única obra que vían no ano.

EAG8. E adultos.

EAG5. Mira, unha vez, que a min me pareceu flipante cando escoitei isto, e triste. Estaba no súper, e veume un tipo que viña ás obras de teatro e díxome que ben a obra e tal, e dixo, oe, é o único día do ano que me río. Eu cando escoitei iso... E que eu ríome todos os días. E que non

lembro un día que hasta cando morreu miña irmá e morreu miña nai rímonos alí a máis non poder.

EAG3. Mira, sabes que pasa? Caracol ten os seus aniños, non había salón de actos en Cambados no que se representaba unha obra. Entón non había forma de ir a ver unha obra...

EAG1. E logo puxeron moitos atrancos dependendo de quen estivera no goberno. Moitos atrancos, porque ata para unhas putas cadeiras, que necesitabas para aumentar no salón, para poñer máis aforo... incríbel.

EAG3. Pois ao que vou, é que era a única forma naquel momento para que os nenos superan o que realmente era unha obra de teatro. Porque viñan nenos... de colexios, por exemplo, agora vivimos nun mundo máis global onde hai internet, onde hai tal... Pero hai trinta anos non existía internet como o de hoxe, nin os móbiles, nin todas estas historias. Aos meniños falábaslle do teatro e solo estaba “Vaya para de gemelas” en Madrid ou cousas polo estilo que retransmitían ás veces pola tele. Era unha forma de que os meniños viran o teatro en directo.

EAG1. Os profes levaban aos coles a Pontevedra, ao teatro principal como saída. E os profes dicían, nada que ver co ben que o pasan os nenos en Cambados coa Compañía de teatro Caracol, profesionais, que non vou dicir que non fixeran o seu traballo maravillosamente, pero Caracol era único, a forma de traballar...

EAG3. Cando se comezou era a forma de achegar a cultura aos nenos.

E2. É que eu recordo de feito, a primeira vez que fun a ver unha obra fora do Asorey, que foi Caracol tamén, pero en Vilagarcía, que foi O Tesouro. Que fixestes, non sei porqué, non me acordo, pero creo que foi a única vez que actuabades fora do Asorey...

EAG2. A escenografía estaba feita para as dimensións do salón de actos do Asorey, había veces que ancorabamos cousas arriba, pero era para aquel espazo, se o sacabas de aquel espazo desvirtuábase.

EAG3. Caracol pagou o vernizado da tarima do salón de actos...

EAG1. Ah, bueno, e cambiamos o telón, sempre colaborando co instituto claro.

EAG3. Xa que o instituto nos deixaba ese espazo, nos coidabámolo.

EAG2. Iso si que o podes poñer. Que a nos pasounos, pero o mellor outras experiencias non teñen esa oportunidade, e o mellor a traxectoria non é tan grande, ou.. a relación co centro foi esencial.

EAG1. É que importante é que se involucre coa cultura, coa comunidade, non falo xa de Caracol, senón a día de hoxe tamén. E, sen embargo, como que a cultura parece que non ten a importancia...

EAG2. Nos, por exemplo, facíamos ás representacións o domingo, e o centro está cerrado.

EAG3. E abría para nós.

EAG1. Abría, tiña que haber unha persoa encargada que tiña que estar alí todo o tempo...

EAG5. E facer traballar a un funcionario un domingo... iso é un logro (entre risos)

EAG3. A ver, é que tivéramos unha mínima colaboración do Concello, sen ser algo deportivo tamén é un logro.

EAG1. Ao principio íamos pedindo polas empresas cartos.

EAG3. Dígoo porque sei que se fora unha cousa deportiva dábannos cartos así...

EAG1. Ti imaxínate, hai que comprar as teas, hai que comprar paos decorador, pinturas, que iso son todo cartos.

EAG3. Os focos, unha lámpada, todo suma...

EAG1. A pesar que despois xa se pedían subvencións e xa cambiou un pouco o conto, pero o principio, foi moi... de poñer nos os cartos.

EAG3. Eu recordo de ir a comprar lámpadas para os focos, e dicir uf...

EAG1. E que importante é a colaboración. O que pasa é que parece que a cultura, dependendo que cultura, que non interesa.

E1. Conectando un pouco tamén co tema das temáticas que comentabades antes, que a obra non era simplemente, por exemplo, Romeo e Xulieta, senón que había unha mensaxes detrás. Credes que esas mensaxes tamén eran resposta a unha necesidade que existía en Cambados?

Varias. Si, era unha resposta a segundo que cousas.

EAG5. Eu penso que... Mira, unha cousa. Eu non sei se vos dades conta do detalle, que cando nos fixemos a obra, por exemplo, de Batman, que iso estaba preparado dende facía xa..., non era que chegaras e dicías a pois Batman. Nese ano coincidiu que estrearon Batman nos cines.

EAG2. Iso pasounos varios anos.

EAG4. Pasou nos varias veces. Aladdin, e saíra a película tamén.

EAG5. Eramos como os Simpsons (facendo referencia ás premonicións que parecen ter algúns episodios).

EAG1. Por exemplo ás representación sempre viña o cura. E ás veces había frases que non creo que lle fixera moi gracia, pero estaba aí. Había frases que estábamos todos actuando, dicindo a frase e mirando para o cura a ver que cara puña.

EAG4. A temática, si, sempre era algo pensado e modificado para representar esta idea. Todas as mensaxes que ían detrás das obra, que por exemplo, da que falas, Romeo e Xulieta, eran os dous serventes que creaban unha relación amorosa, unha relación homosexual, entón era visibilizar diferentes amores, neste caso, noutra era visibilizar a inmigración (a do alienígena), noutra o capitalismo extremo a diferenza duns estratos da sociedade con outros, a pobreza

fronte a riqueza, entón non era visibilizar algo que pasaba no pobo, en Cambados, senón que era algo social a nivel nacional, internacional... pero que por suposto nos pobos tamén se vive, entón era algo que nos queríamos que se vise no pobo, pero que era unha realidade máis aló de Cambados. Eran problemas sociais que non é que en Cambados os sufríramos particularmente, senón que había que facelos visibles.

E1. Ben, comentádeme agora as posibles barreiras e facilidades que consideres que novas persoas teñen para participar.

EAG5. Un amigo da miña filla estaba interesado en actuar en Caracol, facíalle moita ilusión e preguntoulle “hai que facer un casting?” e dille, nono, ti ves alí tal día e dílle quero ser actor e vamos entras seguro. Non é fácil conseguir xente que se involucre...

EAG4. Isto discutino eu cunha persoa que falando de outro tema, non da compañía, dicía, é que sodes moi cerrados, tendes que abriros ao público, a que poda participar máis xente. E díxome “ves, en Caracol pode entrar calquera” e díxenlle “estaste equivocando, non é así, non podes chegar e dicir ti eu son de Caracol. Non. Porque Olga, invitábate, ou dábatche a oportunidade se ti llo propoñía, se lle dicías “mira, a min gustaríame...” e facíache unha proba, ou pasabas un proceso de vir varios días. Había xente que o superaba e que acababa pertencendo a Caracol pero outra xente que non. Non era un casting como tal, era que se vira o compromiso.

EAG5. Exacto, que vira o compromiso, as ganas, a ilusión... aínda que sexa para apertar as lámpadas.

EAG2. De feito eu dicíalle “hoxe veu fulanito e quere entrar en Caracol”, e dicía “ah bueno que veña”. Dicíalle, a ver fulanito, sube aí e fai de león, “como hago de león?” joder, pois como fai un león “pero es que no sé”, pois si non sabes como fai un león pois... non estaba valorando a calidade senón a ilusión e as ganas.

EAG3. Ou, “eu quero ser de Caracol” vale pois mira tes que vir tres días á semana, ás 4... “Ai, pero é que eu non... pero veño o domingo a actuar”. Non, a ver, hai un traballo e un proceso, hai que vir pintar, hai que estar ás 4... “todo un ano???”.

EAG2. O que máis dificultaba o poder vir eran os traballos.

EAG7. Pero bueno a xente xa sabía que eran eses horarios...

EAG3. Non, a xente pensa que estar en Caracol é o mes anterior á obra, vir, facer 4 ensaios e xa está. E non. Velo dende fora pensas que iso, que é un mes antes.

EAG2. Non, é un ano de traballo.

EAG3. E cando lle dis que ten que estar... xa se botan para atrás...

EAG4. E que é vida de cada un...

E2. É que conciliar coa vida persoal e complicado...

EAG4. É complexo si, porque hai que atender á conciliación, pero buscábase o equilibrio entre conciliación e compromiso.

EAG2. Pasoulle á V. que empezaba, pero... saíalle un traballo e... a ver hai que priorizar.

EAG3. É moi difícil conciliar. A palabra é esa. Conciliar o traballo, os fillos...

EAG4. Pero bueno, é certo que había casos que eran “Ah, é que eu veño aquí porque este día non teño nada que facer, porque vou a surf, vou a pádel, vou a ioga... e o martes non teño nada que facer” pero ensáiomos o martes e o mércores “ai si puidera vir so o martes...”

EAG7. Ou “é que miña amiga so ven o martes así que eu veño o martes so con ela”.

EAG2. A ver, é que logo entrou unha dinámica... o que di EAG1, antes era un compromiso duns pais e tal, pero logo entrou unha dinámica de que o tempo que me sobra téño que ocupar en algo e vou á Caracol. E Caracol non era iso.

E1. Pero credes que o tempo que vos invirtades se transformou niso? Ou que había xente que o entende así?

EAG7. Non, que había xente que o vía como iso. As últimas incorporacións eran así. Sóbrame tempo e veño aquí.

EAG2. Eu descansaba dende que acabábamos a función hasta agosto, pero logo eu xa sabía que aquelas dúas ou tres horas, despois de comer, eran para iso. E eu facíao porque me gustaba, pero eu sabía que era para iso, e estaba iso antes do surf, do ioga, do... sabes?

EAG7. O que quero dicir é que se nós nos comprometemos e todos temos un sacrificio que facer, non era que chegar aquí de novo, e agora non, eu véñoche os martes porque me ven mellor. Estasme fastidiando a min porque eu si que me estou comprometendo a vir.

EAG5. É que cando chegaban alguén que non se vía compromiso dende o primeiro día, os demais tamén o notábamos...

EAG7. Pero si, cara ao final era así, ti ías igual o martes e o mércores e ela viña o martes e ensaiaba igual, e dis, eu, entón, para que veño o mércores? Entendes? E despois ela libraba e ti estabas todos os días alí, por se hai que botar unha man ou... hai que pintar? Pois veña. E había xente que non que era “eu veño os martes e xa”.

E1. Si, podíanse entender determinadas situacións, pero o compromiso tiña que ser...

EAG2. Claro, a ver... as situacións podes entendelas que cada un somos distintos e temos a nosa problemática, pero o compromiso non podía faltar...

EAG5. A compañía tamén se adaptaba a distintas situacións... porque, por exemplo, con EAG3, que se o martes tiña que estar no choio pois ese día non podíamos poñer a función, porque... entón, tamén había unha flexibilidade, non era aquilo... oligárquico.

EAG4. No, claro, a flexibilidade era de cara a xente que sabías que tiña o compromiso e que ía responderche, entón adaptábase para que fora cómodo para todos.

EAG5. As que quedamos, todas tiñamos un compromiso.

EAG2. E sabes que pasa? Que había xente que pedías vacacións para facer a obra.

EAG5. Eu normalmente pedía esa semana, adoitaba pedir no choio para que me coincidira e para estar despreocupado de...

EAG3. Para poder representar a obra, iso é implicarte.

EAG5. Claro despois había outra xente que dicía “Ah, es que me coincide con el puente y yo no vengo a ese puente”.

E1. Antes comentabas tamén a importancia que lle dabades a ter coincidido con xente que fora de Caracol non teriades coincidido, diversidade de idades, laboral... É obvio que se estades aquí compartides algún interese. Reflexionado sobre estas relacións e compartide se credes que se construíron redes de apoio ou de axuda entre vos, aínda que coincidiras desta forma pois... casual, por así dicilo.

EAG5. Eu penso que si, porque o que che dicía ao principio, eu... por exemplo, con EAG4, con EAG6, ou con EAG2 e EAG3 que xa as coñecía pero non tiñamos esta relación. Pero iso, que non ía coincidir nunca con eles, ao mellor si, para que me deran unha masaxe (entre risos) - EAG6 é fisioterapeuta-, pero non... non era porque me caeran mellor ou peor...

EAG6. Si, simplemente non compartes os mesmos espazos.

EAG5. Claro. Cantos anos tes ti EAG4?

EAG4. 38.

EAG5. É dicir lévolle 22 anos. Non íamos coincidir nunca por moito que... pero non temos... era imposible. De feito eu nin te coñecía a ti -EAG4-.

EAG2. Arre carai, EAG6 pasa máis desapercibido pero EAG4...

EAG5. Coñecido para a xente que anda de noite por aí (entre risos)

EAG4. Eu non coñecía a EAG5 tampouco.

EAG3. Eu creo que por exemplo a EAG4 si o chegaría a coñecer.

EAG4. Bueno, pero non relacionarte como conseguimos relacionarnos por Caracol.

EAG3. De ningún xeito.

EAG5. Eu agora vexo a EAG4, podo falar máis ou menos con el, pero xa sei o que me vai a dicir máis ou menos.

EAG4. Xa sei que es un gilipollas (entre risos).

EAG2. É que é xente moi distinta, en distintas situacións, distintas idades, distintos... e ao final é o que che contaba antes, aprendes a relacionarte, a convivir.

E1. E credes que esas relacións puideron influír dalgunha maneira no resto da comunidade?

EAG3. Home, ábreche a mente. Coñecer xente diferente, sempre che abre puntos de vista diferentes.

EAG4. Claro... as relacións de Caracol vense mellor despois... isto lévache a que xa te relacionas para facer outras cousas ou, teño isto faiche falta? Ou déixame isto outro por favor...

EAG5. Aí atrás díxome miña filla, por exemplo, que foi a non sei onde, a un festival e que foi con EAG4, e que ía a vir con el no coche, así xa sei quen é EAG4... doutra maneira, estaría todo preocupado “con quen virá? Será un psicópata?” (entre risos).

EAG1. E dádevos conta de que é increíble, porque relacionarse con 30 persoas ou mobilizar a 30 persoas é complicado...

EAG2. Pero bueno agora ao final eramos menos xa...

EAG6. Na do Oeste fomos 5...

EAG3. Noutras, aínda que atuando fósemos poucas era un mogollón as que estaban por detrás, hai obras nas que había máis xente por detrás que atuando.

E1. Comentádeme un pouco sobre como estas relacións vos fixos sentir en relación co pobo... fixovos sentir máis vinculadas, menos... se se teceron redes de algún tipo?

EAG2. Ai, a min si.

EAG1. Persoas que nunca che falaban pola rúa... ai, como vai a obra de teatro?

EAG4. Este ano que? Que ides facer?

E1. E por exemplo, esas relacións que comentabas antes con electricistas, con xente para facer o decorado ou apoiar dalgún modo...

EAG1. Mobilizaba moito.

EAG3. É que unha das cousas que tiña Caracol cando empezou é que mogollón de xente axudaba de forma altruísta... dende electricistas, carpinteiros, incluso a luz que temos no baixo no que funcionamos dánola un florista, vamos, unha floraría colabora con nos tamén de xeito altruísta, o son... que pasa iso agora xa non é tan así, incluso o que nos gravaba todo era de xeito altruísta, e cada vez iso vaise reducindo máis. Porque o fillo do electricista xa... o fillo de non sei quen xa...

E1. Xa non é electricista...

E2.. Ou non ten tanta pertenza, ou implicación.

EAG3. Exacto xa é todo máis un negocio...

E1. Unha cousa que xa comentastes antes é que esta iniciativa está destinada á infancia principalmente, credes que isto puido ter algunha repercusión nas nenas e nos nenos

Varias. Si, claro que si...

E1. E ao longo desta experiencia puidestes observar algún destes impactos que poidades compartir?

EAG5. O que comentaba eu antes do meu fillo... que sempre era “podo este ano??” ata que ao final actuou. Para ele foi un antes e un despois... moitos nenos...

EAG6. Algún vez vas pola rúa ou polo súper e algún rapaz quedáseche mirando e dincha algo...

EAG5. Cando facía os debuxos que nos mandaban despois...

EAG4. Xente que veu Caracol dedicouse... ou veu que podía dedicarse tamén á arte, a facer estas cousas.

E1. Tedes coñecemento de que houbera iniciativas que saíran a raíz de Caracol?

EAG3. A filla de EAG5 fixo audiovisuais e creo que aí Caracol tivo moito que ver...

EAG1. S. comezou en Caracol e logo profesionalizouse e agora está actuando nunha compañía profesional.

EAG5. Eu despois de Caracol fixen dous anuncios cun J.G. (menciona a un director galego de cine) que de non ter estado aquí non tivera feito.

E1. Ben, para rematar coa última cuestión, se me comentades un pouco os retos que percibides da experiencia ou que fixeron que non se puidera continuar, e compartide como credes que pode continuar esta experiencia no futuro e cal sería o voso papel?

EAG6. Eu véxoo difícil...

EAG1. A miña opinión é: Caracol era Olga... poden vir moitas compañías de teatro e farán moitísimas obras pero será outra cousa... non será nunca Caracol... Para min, Caracol foise con Olga...

EAG3. Ti viches todo o que falamos, eu creo que sacas a mesma conclusión...

EAG4. Este caso e iso, somos unha compañía e traballamos todas pero a esencia, o artístico, era unha persoa. Falta esa persoa e intentouse levar acabo e non foi o mesmo. Porque a visión era esa, a desa persoa e nos facilitábámolo.

EAG6. O sistema nervioso do caracol era ela.

EAG1. Pensar en Caracol 24 horas so era ela. Tiña dedicación exclusiva, buscar as obras, buscar cancións...

EAG7. A visión que tiña ela era única.

EAG2. Exacto, era a visión global que tiña ela.

EAG3. Pode formarse outra compañía pero eu creo que nunca sería...

EAG6. Si, sería outra cousa.

EAG1. Pois a mi encantárame facer unha obra con todos os ex-compoñentes de Caracol, non como Caracol senón como unha forma de xuntarse e facer unha obra... o malo? Non temos a Olga... Pero estaría interesante que as vellas glorias e as novas glorias se xuntara e fixeran algo.

E1. Dende a experiencia que fostes acumulando ao longo dos anos, facendo isto, estando en contacto con Olga, aprendendo, credes que dende vos pode saír algo parecido a Caracol?

Varias. Non, non, non...

EAG7. É moi difícil...

EAG1. Non me sinto capacitada. Bueno entre todas ao mellor.

E1. Claro, non digo que alguén teña que asumir ou suplir o papel de Olga.

EAG2. Pero para facer unha cousa coral ten que haber unha persoa que mande e que as demais respecten a esa persoa.

EAG5. Eu penso que se todas as que estivemos e estábamos en Caracol, puxéramos como poñiamos antes, da nosa parte, eu penso que se podería facer algo... Pero sempre que houbera unha persoa...

EAG3. Que dixéramos esta vai ser a que manda.

EAG5. Pero que pasa? Non todo o mundo... porque se poñen a EAG1 por exemplo, a mi non me vale, se poñen a EAG3, a min tampouco, ese é o problema... que xurdira unha persoa que supera... non facer o que facía ela porque o que facía era o que facía ela, pero que todas... ela, como leva tantos anos tiña claro o que íamos facer, e todas polo que fora, respectabamos esa autoridade...

EAG8. Pero isto por exemplo xa pasou, o caso que ao final acabouse sacando a última obra porque ela xa había montado a obra e fíxose por Olga, pero senón xa non se houbera feito. Había moitos problemas de liderado incluso estando o liderado definido previamente por Olga.

EAG6. Claro e deixando xa o camiño feito.

EAG2. O que podería ser que, por exemplo, eu que era, supoño que todos estarán de acordo, a que máis sabía de escenario, pois EAG5 de música, o outro de tal o outro de cual, pero ten que haber unha persoa que dirixa, pero o problema é que agora...

EAG6. Se hai 11 voces á mesma altura é todo un barullo, ten que haber unha que leve a voz cantante.

EAG5. Ao mellor, o que falábamos antes, ao mellor dentro de anos, 1, 2, 50... chegará un descendente de algún que estivo en Caracol...

EAG1. E montará unha compañía.

EAG5. Colla nun caixón e diga “oh Caracol, isto que será?” e fale con un e tal “e como lle podemos chamar a ese grupo?” Caracol, oh que guai, tal.

EAG1. Sabes de que ven caracol? O debuxo de caracol fixoo M. o fillo de Olga, era un triángulo. Pero o nome caracol iso moi pouca xente o sabe. Chegou un día J.M ao ensaio e dixo “sodes máis lentos que un caracol”. E di Olga, caracol, xa está. Porque ensaiábamos mil horas, mil días e era interminable.

E2. Ah, pero as primeiras, ademais, eran obras moi curtas non?

EAG1. Si, pois imaxínate.

E1. Bueno, pois pola miña parte está todo, foi un pracer, se alguén quere dicir algo antes de marchar.

EAG2. Espero que che sirva.

EAG1. Bueno, que teñas sorte, que seguro, porque isto é orixinal ao máximo. Se eu teño que darche unha nota xa che daría un 9,5 de primeiras.

E1. Pois nada, moitas grazas. Cando o teña volverei, antes de defender o traballo volverei e presentárvolo a vós, facer algo dinámico e participativo, bueno, convocareivos outra vez e quen estea dispoñible, será aberto a todas as persoas que participaran en Caracol.

Anexo 10. Carta de Validación de Expertas

Estimada “Nome da persoa experta”,

O meu nome é Álex Rey Álvarez, estudante do Mestrado Universitario en Investigación en Educación, Diversidade Cultural e Desenvolvemento Comunitario na Universidade de Santiago de Compostela. Actualmente atópome realizando o meu Traballo de Fin de Mestrado, unha proposta de investigación de campo que leva como título "*A arte comunitaria como experiencia de ocio e estratexia de transformación social: un estudo de caso*", titorizado pola profesora Laura Varela.

O caso a estudar céntrase no labor desenvolvido por Caracol, unha asociación e compañía de teatro de Cambados. Esta experiencia autoxestionada nace da iniciativa de algunhas nais e pais da ANPA dun centro educativo do concello, coa finalidade de achegar o teatro en galego ás súas fillas e fillos. A iniciativa leva xa máis de 32 anos en activo, contando cunha traxectoria de gran potencial pedagóxico e sociocomunitario.

O traballo ten os seguintes obxectivos:

Obxectivo xeral

Analizar a arte comunitaria como experiencia de ocio e o seus impactos no desenvolvemento persoal e na transformación social.

Obxectivos específicos

- Estudar as características da arte comunitaria como experiencia de ocio e estratexia de transformación social.
- Indagar sobre as vinculacións entre as dimensións da arte comunitaria e o fenómeno do ocio.
- Afondar na dimensión educativa das experiencias de arte comunitaria e no seu potencial para o fomento da participación cidadá.
- Estudar os impactos das experiencias de arte comunitaria –entendidas como vivencia de ocio– tanto a nivel persoal como no ámbito local.

Coa intención de atender e dar resposta aos obxectivos formulados, achegarémonos ás percepcións das persoas implicadas na xa mencionada experiencia dende a perspectiva metodolóxica participativa defendida por Montañés-Serrano (2009). En primeiro lugar, realizouse unha análise exploratoria de contido de material documental que permitiu xerar unha visión global da experiencia. Logo, e dende este punto de partida, formúlase unha entrevista en profundidade a unha persoa de referencia da asociación. E, por último, levarase a cabo unha entrevista aberta grupal con participantes da experiencia, atendendo aos seguintes criterios:

paridade de xénero, diferente tempo de vinculación á iniciativa, diversidade de idades e funcións diferenciadas.

Con todo, diríxome a vostede en calidade de persoa experta na materia, co propósito de solicitar a súa colaboración na validación dos instrumentos que se van utilizar, concretamente os guións de ambas entrevistas –adxuntos no final deste documento–, para poder aplicalas co máximo rigor posible no contexto do meu traballo de campo.

Moitas grazas de antemán. Quedo á espera da súa resposta.

Un cordial saúdo,

Álex Rey Álvarez