XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2023.

Teatro callejero, popular y periférico: una mirada etnográfica sobre la gestión cultural del Parque Avellaneda (Buenos Aires).

Francesca Rindone.

Cita:

Francesca Rindone (2023). *Teatro callejero, popular y periférico: una mirada etnográfica sobre la gestión cultural del Parque Avellaneda (Buenos Aires). XV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-025/836



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

Francesca Rindone
Instituto de Ciencias Antropológicas (ICA)
Facultad de Filosofía y Letras, Univerisad de Buenos Aires
CONICET
francesca.rindone@gmail.com

Eje 6: Cultura, Significación, Comunicación, Identidades

MESA 114 | Aportes al conocimiento sobre espacios culturales independientes y autogestivos

Teatro callejero, popular y periférico: una mirada etnográfica sobre la gestión cultural del Parque Avellaneda (Buenos Aires)

En este trabajo me propongo desarrollar algunas líneas de análisis que emergen del trabajo de campo etnográfico que estoy llevando a cabo sobre el teatro callejero en Buenos Aires, en particular sobre algunas experiencias ligadas a este lenguaje escénico situadas en el Parque Avellaneda: un espacio público de la periferia oeste de la capital. La hipótesis que guía este trabajo es que es justamente el carácter "periférico" de este territorio el que vincula el Parque Avellaneda a determinados modelos de gestión cultural, que lo colocan en una posición inédita en relación al Estado local y que favorecen el desarrollo de determinadas prácticas artística populares históricamente asociadas a los "márgenes". Me interesa, entonces, explorar el eje "centro-periferia" teniendo como foco la actividad artística y de gestión cultural llevada a cabo por algunos grupos de teatro callejero en Parque Avellaneda para mostrar luces y sombras del trabajo autogestivo e indagar estrategias fructíferas y desaciertos en el marco de la gestión cultural de estxs artistas. Para ello, anticiparé en el primer apartado algunas líneas de reflexión que recorren estudios previos acerca de las interrelaciones entre la cultura y la(s) política(s), tratando de enfocar particularmente aquellas que se aplican a la gestión de los espacios teatrales y las discusiones acerca de las políticas culturales en relación al espacio público y a las artes populares. En el segundo apartado, presentaré un panorama general de la gestión cultural del Parque Avellaneda recorriendo brevemente la historia de su recuperación y puesta en valor a partir de la iniciativa vecinal y la colaboración de algunos grupos de teatro callejero. Finalmente, en el último apartado, me adentraré en el análisis crítico de la gestión de este espacio en vínculo con el trabajo artístico de algunos grupos de teatro callejero, tratando de poner en resalte las particularidades estéticas de este lenguaje escénico "marginal" y cómo repercuten sobre su inclusión en las programaciones teatrales oficiales así como en las políticas públicas.

Intentaré asimismo de explorar los vínculos entre trabajo y militancia (y las tensiones intergeneracionales que de ahí derivan) a través de algunas entrevistas anonimizadas a actores y actrices de teatro callejero.

1. La cultura como trabajo y como política: aproximaciones conceptuales desde los márgenes de la "capital del teatro"

El contexto de la ciudad de Buenos Aires, aún con sus inconvenientes y ambigüedades, se perfila indiscutiblemente como una referencia mundial en materia de producción, circulación y consumo cultural que incluye por supuesto la escena teatral. Desde la política oficial, por ejemplo, se observan narrativas que elogian la abundante producción de espectáculos teatrales, divididas en tres grandes categorías: el circuito "oficial", el "comercial" y el "independiente". El circuito oficial incluye el Teatro General San Martín, el Teatro Nacional Cervantes y el Colón, y está asociado a "clásicos del teatro universal, música y ballet" (página oficial de Turismo de la Ciudad de Buenos Aires). El "comercial", por otro lado, está ligado sobre todo a los teatros ubicados en la Avenida Corrientes y relacionado con espectáculos de comedia musical, *stand-up comedy* y, sobre todo, al teatro de revista. El "circuito independiente", finalmente, ahonda sus raíces en el movimiento de teatros independientes que se gestaron en Buenos Aires desde principios del siglo XX y que se irradiaron paulatinamente hacia las demás provincias del país y al resto de Latinoamérica, teniendo como punto de partida oficial la fundación del Teatro del Pueblo en 1930 de la mano del teatrista Leónidas Barletta. Este movimiento pretendía renovar el teatro nacional a través de tres ejes fundamentales: diferenciarse del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos, realizar un teatro de alta calidad estética y rechazar los fines lucrativos (Fukelman, 2017). Dichos parámetros confluyeron en afinidades ideológicas con los partidos de izquierda y derivaron en determinadas concepciones del teatro como herramienta de cambio social con intenciones pedagógicas, pero también contribuyeron de forma más o menos solapada a construir un imaginario, vigente hasta hoy en día, en el cual se torna difícil la caracterización del actor/actriz como sujeto laboral (Mauro, 2020). En otras palabras, si por un lado lxs actores y actrices de teatro independiente se reconocen en el compromiso por realizar obras teatrales de alta calidad artística, políticamente comprometidas, producidas de forma autogestivas y basadas en la cohesión grupal, por otro las condiciones laborales de estxs artistas se encuentran históricamente atravesadas por la precarización, la informalidad, el pluriempleo y la inseguridad (Kunst, 2015; Simonetti, 2019). Este "arte del compromiso", cuyos principales cometidos serían "luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la

mercantilización de la obra" (Richards, 2011: s/p) termina afectando el sustento económico de lxs artistas, reforzando la idea que plantea la autonomía del campo artístico respecto a otras esferas como la económico-laboral, a su vez ampliamente criticada en las ciencias sociales (Beker, 1984). Semejantes concepciones de la actividad artística, muy comunes en el teatro independiente pero particularmente arraigadas en el teatro callejero, hacen que en la práctica los límites entre la militancia política y el trabajo artístico se encuentren bastante difuminados. Esta tendencia tampoco es una casualidad, sino un fruto del desarrollo del denominado "teatro político" en la ciudad de Buenos Aires y en el resto del país. En las décadas de los sesenta y setenta, en efecto, proliferaron experiencias de "teatro militante" (Verzero, 2013) que tenían en común la vocación de "acercar el teatro al pueblo" y la inquietud por redefinir el arte en términos populares, no elitistas y políticamente comprometidos. Algunos grupos teatrales estaban directamente ligados a la militancia partidaria, mientras que otros dirigieron sus búsquedas hacia una redefinición de la práctica teatral en un sentido político y transformador, sirviéndose de metáforas ligadas a la lucha y a la militancia: es el caso, por ejemplo, del director y pedagogo teatral brasilero Augusto Boal, quién conceptualizó su propuesta teatral del Teatro del Oprimido (derivado directamente de la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire) como un "ensayo de la revolución" en la que actores/actrices y público "tomaban los medios de producción del teatro" (Boal, 1975). Estas experiencias sufrieron un abrupto corte en la última dictadura dictadura militar en Argentina (1976-1983) que llevó adelante un plan sistemático de exterminio y desaparición de personas, de apropiación de bebés nacidos en cautiverio, implementó el disciplinamiento mediante la represión, el control policial, el terror, las detenciones ilegales y las torturas, además de obstaculizar con todos los medios las posibilidades de encuentro de la población. En los años del denominado Terrorismo de Estado, numerosxs artistas integraban las "listas negras" de la junta militar y fueron obligadxs a exiliarse para resguardar sus vidas y las de sus familias. La escena teatral de Buenos Aires constituía en aquellos años un tejido completamente resquebrajado, compuesta como era de "pequeñas islas" conectadas sólo por algunos lazos informales y clandestinos, que se mantenían en el ámbito privado. Sin embargo, en 1981, aprovechando un momento de crisis del gobierno *de facto,* algunxs dramaturgxs, directorxs, actores y actrices de teatro decidieron unir estas islas e impulsaron un gran movimiento de resistencia cultural a la dictadura: Teatro Abierto, el cual se configuró como un agente importantísimo de la transición democrática (Manduca, 2016). La naciente democracia, aunque todavía frágil y con marcadas continuidades en estándares represivos, devolvió al espacio público su carácter de escenario artístico y de disputa política. En este contexto, si para algunos grupos de artistas, y especialmente en los géneros artísticos populares, se trataba de un verdadero "resurgimiento" de las artes en los espacios públicos (Martín, 2008; Infantino y Morel, 2015) otros mantenían posturas críticas o "aguafiestas" y a

través de propuestas provocadoras buscaban poner el foco sobre las continuidades de los dos periodos (González, 2018). Las experiencias que indagaremos a continuación, referentes al teatro callejero, son hijas de aquellas propuestas que, si bien con posturas críticas y sin desentender las continuidades de la actividad represiva, habían abrazado con entusiasmo la efervescencia cultural del nuevo contexto democrático. Los años de la posdictadura, además, representaron un momento particularmente favorable para ciertos cruces entre el arte y la política en relación con lo institucional, ya que algunos artistas que habían participado de Teatro Abierto asumieron cargos públicos relevantes, como Pacho O' Donnel y Carlos Gorostiza en la Secretaría de Cultura, respectivamente de la ciudad de Buenos Aires y de Nación entre 1983 y 1986, contribuyendo en la elaboración y ejecución de una gran cantidad de proyectos y programas culturales. Entre ellos, destaca particularmente el Programa Cultural en Barrios (en adelante PCB) que se configura desde 1984 como un espacio de mediación entre la política del Estado local y las dinámicas culturales territoriales (Rabossi, 1997). Este programa de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires (luego Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires) se articula en torno a cursos y talleres dictados en más de 30 centros culturales y escuelas, en los cuales se desempeñan diversos tipos de trabajo cultural, desde formas más institucionalizadas hasta el voluntariado, otorgando gran importancia al rol de lxs vecinxs en la construcción y continuidad de la actividad artístico-cultural del territorio. En los años ochenta y en la primera mitad de los noventa, lxs trabajadorxs del PCB se nombraban "animadores culturales", un término que se refería más propiamente al ámbito de la militancia, mientras que a partir de 1996 empiezan a nombrarse como "promotores" o "gestores" culturales (Alonso, 2005). En este contexto, numerosos espacios relacionados al teatro se beneficiaron de esta política pública, pudiendo contar con el apoyo estatal para sus actividades: asimismo, representó una oportunidad laboral para numerosxs artistas que encontraron en el programa la posibilidad de ampliar sus competencias profesionales sobre todo en el ámbito de la formación, como en el caso que veremos a continuación en la cual actores y actrices del grupo de teatro callejero La Runfla empezaron a trabajar durante los noventa como "promotorxs culturales" del PCB, para después pasar a ser docentes de teatro en la EMAD (Rindone, 2023).

En la década de los noventa, sin embargo, la confianza en la política institucional empezó gradualmente a menguar, dando lugar a una crisis de representatividad política y a un progresivo alejamiento de la política partidaria, alimentado a su vez por la descontrolada crisis económica y el crecimiento del desempleo que culminó con el estallido social del 2001. Si la década anterior había devuelto el juego político a las instituciones y a las calles, ahora se volvía a deslegitimar el espacio público y las políticas neoliberales erosionaban las instituciones: en este contexto, se produjeron concepciones mercantilistas de la cultura y el

arte, las cuales pasan de ser ámbito de legitimación política a tener que ser legitimadas por su utilidad política y económica (Yudice, 2002). No obstante, esta crisis de representatividad política y de confianza institucional derivó también en un proliferar de iniciativas populares a través de las cuales la sociedad civil empezó a organizarse para pensar alternativas a los modelos de consumo impuestos y la cultura se erigió como un espacio generador de sentidos y nuevas formas de ciudadanía (Osswald, 2009). En este sentido, el campo de la cultura supo encauzar ciertas acciones colectivas de resistencia habilitando espacios de sociabilidad, formas cooperativas y estilos de vida alejados del consumismo: se produjo así una tradicionalización selectiva de las reivindicaciones políticas de los setenta, que se deslizaron del plano político al plano cultural (Wortman, 2009). Así, tanto las prácticas artísticas y culturales como la gestión de los espacios culturales se volvieron formas de militancia que, a través del trabajo colectivo y del "compromiso" con estos espacios y prácticas, han sostenido y multiplicado distintas formas de hacer cultura en distintas escalas (local, provincial, nacional).

Luego de la crisis del 2001, en Argentina se empezaron a gestar experiencias políticas que devolvían al Estado su rol de promotor y garante de derechos: entre ellos, los derechos culturales. Así, a partir de esta recuperación se asistió a un proceso en el que crecieron y se consolidaron las demandas por leyes de promoción y protección, creación de programas públicos o declaratorias patrimoniales, de la mano de artistas y trabajadorxs de la cultura que se organizaron para disputarle al Estado políticas públicas que contemplaran las particularidades de sus prácticas artísticas (Infantino, 2020). Estas demandas tenían un antecedente muy importante en la Ley Nacional de Teatro (24.800/1997), a través de la cual se creó también el Instituto Nacional del Teatro (INT) como organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral, y a nivel local en la creación del Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial (PROTEATRO) en 1999. Se asistió, en este sentido, a una verdadera pluralización de las políticas culturales (Infantino, 2019), en la cual se las entendía más allá de su sentido restringido de acceso a las "bellas artes" (García Canclini 1987) y se cuestionaba al Estado como actor central de la elaboración e implementación de las mismas (Bayardo, 2016). Consecuentemente, se empezó a poner el foco en la agencia de otros actores provenientes de la sociedad civil y, en este caso, del sector artístico y cultural, que empezaron a verse como "hacedores" y no solo como "beneficiarios" de estas políticas.

Para ahondar en las especificidades del estudio del teatro callejero como práctica artística y de la gestión cultural del Parque Avellaneda como espacio público urbano, cabe observar, por ejemplo, que las políticas culturales en el ámbito teatral se piensan, se investigan y se

implementan a partir del relevamiento de salas teatrales y centros culturales. Estos índices dejan afuera lenguajes escénicos que, por elecciones estéticas y políticas de sus propixs hacedorxs, se desarrollan en el espacio abierto y se traducen en vacíos legales y simbólicos en torno a la figura del actor/actriz de teatro callejero, que se encuentra obligadx a buscar nuevas estrategias, propuestas y formas de organización para poder sustentar su actividad cultural. En este sentido, es oportuno aclarar que los grupos de teatro callejero no se benefician de las políticas públicas elaboradas para favorecer la inclusión de artes escénicas comunitarias como la Ley de Promoción al Teatro Comunitario N°5.227/2014, ni de las líneas de subsidio oficiales contempladas para este tipo de lenguaje, justamente porque mantiene con el teatro comunitario algunas importantes diferencias[1]. Entre ellas, la más importante es la apuesta a la profesionalización de sus actores y actrices, la mayoría de lxs cuales tienen una formación específica en este lenguaje teatral adquirida a través de una escuela oficial, mientras que el teatro comunitario se perfila como “un teatro de vecinos para vecinos” (Scher, 2013). La segunda diferencia sustancial con el teatro comunitario es que el teatro callejero se define en base a su espacio escénico que es, justamente, la calle: esto requiere no solo de determinadas herramientas estéticas, sino también de precisas dinámicas de gestión cultural del espacio público, que en una ciudad como Buenos Aires encuentran algunas complejidades. En primer lugar, la gestión del partido Unión Pro/Juntos por el Cambio, representante de los sectores de centro-derecha de corte neoliberal, conjuga una voluntad de “innovación”, “modernización” y “progreso” con un discurso fuertemente concentrado sobre la puesta en seguridad y la limpieza de los barrios (González Bracco 2019). Estas narrativas derivaron en la asociación de determinadas prácticas culturales al caos, al desorden, al ruido y a la inseguridad, con la promulgación de requerimientos burocráticos que ponen en riesgo la actividad artística y festiva en el espacio público, hasta verdaderos intentos de criminalización: por ejemplo, la presentación en julio 2018 del proyecto de Ley 1664-J-18 de reforma del Código Contravencional de la Ciudad de Buenos Aires, que pretendía reglamentar de forma punitivista las actividades desarrolladas en la vía pública, y que en su artículo 85 incluía la infracción de “ruidos molestos”. En este contexto, el GCBA mantiene además cierta ambigüedad respecto a las artes populares, alternando un discurso enfocado en la preservación de los rasgos identitarios de la ciudad, seleccionados en base a su compatibilidad con las lógicas turísticas y de consumo global (Quintero y Sánchez Carretero 2017), a políticas públicas que clausuran los lugares en los cuales estas artes se practican o se enseñan, precarizan sus trabajadorxs, desfinancian proyectos, *gentrifican* los barrios, entre otras (Morel 2018;

1 Para profundizar sobre las disputas llevadas a cabo por grupos y redes de teatro comunitario para la inclusión de sus expresiones teatrales en la política pública consultar los trabajos de Mercado (2018), Fernández (2018) y Sánchez Salinas (2020).

González Bracco 2019; Infantino 2020). En línea con esta tendencia, las artes escénicas son direccionadas hacia una “cultura del festival” (Raussert 2020) con la producción de mega-eventos en los cuales suelen cobrar protagonismo colectivos o artistas renombradxs provenientes del extranjero: ejemplos de esto pueden ser el Campeonato Mundial de Tango (Morel 2015), el Festival Internacional de Circo de Buenos Aires (Infantino 2014) y el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) en el caso del teatro. Es interesante en este sentido destacar que, justamente en oposición a esta tendencia, los grupos de teatro callejero del Parque Avellaneda rechazan la palabra “festival” utilizando más bien “encuentro”, y que muchos mantienen posturas críticas hacia la selección de espectáculos en los festivales oficiales, denunciando la ausencia de propuestas escénicas callejeras, o bien la incorporación de *performances* posdramáticas, en ocasiones presentadas como o *site specific,* o de “teatro bajo las estrellas” que consiste en una mera transposición de obras de sala pensadas para un teatro “a la italiana” en el espacio abierto, con un gran despliegue técnico inalcanzable para los grupos autogestivos. De acuerdo con estas premisas, quisiera presentar en el siguiente apartado la actividad artística y de gestión cultural llevada a cabo por algunos grupos de teatro callejero en el Parque Avellaneda, teniendo en cuenta las especificidades relacionadas a su carácter de lenguaje escénico popular en un espacio público periférico de la “capital del teatro”.

2. El teatro callejero en el Parque Avellaneda: algunas notas de campo

Desde hace algunos años estoy realizando un estudio etnográfico con actores y actrices de teatro callejero en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), la mayoría formadxs específicamente en este lenguaje escénico, que trabajan en grupo y que realizan obras teatrales pensadas para el espacio público. La investigación se concentra específicamente en las experiencias que desde la década de los noventa se han gestado en el Parque Avellaneda, uno de los espacios verdes públicos más grandes de la capital, cuya historia se encuentra fuertemente conectada con la de estos grupos de teatro callejero ya que uno de ellos - La Runfla - participó en su recuperación y puesta en valor (Rindone, 2022). Este proceso derivó en la aprobación de un Plan de Manejo en 1997, y luego en la Ley 1153/2003 que declara al Parque Avellaneda "unidad ambiental y de gestión contenida en el espacio público, conformada por un patrimonio natural, cultural y social" (Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires n° 1816 del 12/11/2003), y que reconoce a la Mesa de Trabajo y Consenso de Parque Avellaneda (en adelante MTyC Parque Avellaneda) como una instancia de participación abierta y pública *ad honorem*, con la designación de un administrador a cargo de la Secretaría de Medio Ambiente y Planeamiento Urbano de la ciudad de Buenos

Aires. De esta forma, a diferencia de otros parques y espacios verdes de la ciudad, aquí el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (en adelante GCBA) es un actor más que participa de la gestión de este espacio, ya que cualquier reforma o actividad a realizarse en el Parque es discutida y sancionada en la MTyC. La misma funciona a través de asambleas plenarias mensuales, abiertas a todxs lxs vecinxs, y se divide en algunas mesas temáticas que también se reúnen con cadencia mensual: entre ellas, la comisión de Cultura, en la cual hasta hoy en día participan la mayoría de lxs "actores culturales[2]" del Parque: grupos de teatro callejero y de otras artes populares (entre ellas, las murgas Los Descarrilados de Parque Avellaneda y Murga Maestra), grupos de juego y recreación, asociaciones ligadas a las prácticas culturales de los pueblos originarios (entre ellas, el Centro Cultural Autóctono Wayna Marka), grupos de danzas tradicionales, docentes de los talleres artísticos que se dictan en el espacio, entre otras. A raíz de la recuperación del Parque Avellaneda y de la instalación de la gestión asociada, se creó en el año 2000 el Espacio Cultural Chacra de los Remedios[3], un centro cultural que forma parte del Circuito de Espacios Culturales del GCBA[4] y que comprende tres edificios históricos también recuperados gracias a la iniciativa vecinal, a su vez bajo la jurisdicción de distintos ministerios del GCBA. La Casona de los Olivera, por ejemplo (sede principal de la MTyC) aloja también un Centro de Arte Contemporáneo y de una biblioteca comunal que se encuentran bajo la administración del Ministerio de Cultura de la Ciudad, al igual que el Antiguo Tambo, edificio dedicado a las artes escénicas, mientras que el Antiguo Natatorio, siendo la sede de la Escuela de Educación Media n. 12 Ernesto "Che" Guevara y de distintos talleres de educación artística que funcionan en horario de tarde, se encuentra bajo jurisdicción del Ministerio de Educación del GCBA. El coordinador del Chacra de los Remedios es también un "actor cultural" que participa de la Mesa de Cultura, desarrollando además la tarea de organizar la programación cultural del parque en base a las propuestas elaboradas y debatidas en las reuniones, provenientes de los actores culturales locales, del GCBA, así como de su propia iniciativa.

En este panorama de "actores culturales" que llevan adelante la gestión asociada, el estudio se concentra sobre todo en la participación de actores, actrices y grupos de teatro callejero: entre ellos, el pionero en este sentido fue La Runfla, que trasladó su actividad artística al

2 Pongo el término entre comillas porque, además de ser una noción técnica de la antropología, se trata de una categoría nativa y de una manera de nombrarse de quienes participan de la gestión cultural desde las prácticas artísticas, con la ulterior complejidad de que muchxs de ellexs son además profesionales de la actuación, es decir actores y actrices. Para una mayor claridad, me referiré con la expresión "actores culturales" al conjunto de artistas que participan de la gestión cultural del Parque Avellaneda en la Mesa de Cultura.

3 Así llamado porque el terreno en el cual se extiende hoy el parque funcionaba hasta los años treinta del siglo XIX como una chacra, que abastecía de frutas y cereales toda la zona Suroeste de la ciudad.

4Los otros espacios que componen el Circuito son el Adán Buenosayres (Parque Chacabuco), el Carlos Gardel (Chacarita), el Espacio Cultural Del Sur (Barracas), el Julián Centeya (San Cristóbal), el Marcó del Pont (Flores) y el Resurgimiento (Villa del Parque).

Parque Avellaneda en 1993 y que aportó la recuperación del Parque a través de la realización de obras de teatro en este espacio deteriorado y percibido como peligroso por sus vecinxs (Alvarellos, 2007). Estas producciones tenían como escenario espacios adyacentes a los edificios y monumentos del Parque Avellaneda para quitar progresivamente de este lugar de la ciudad la pesada carga de la “peligrosidad”, ya que el grupo sostiene hasta hoy en día una idea de “seguridad” basada en el convivio y en el encuentro a través de un hecho artístico. En esta misma línea, la participación de La Runfla, de las murgas y de otros “actores culturales” en la MTyC fue fundamental para recuperar algunas fiestas populares que se habían perdido a raíz de las medidas represivas perpetradas en la última dictadura cívico-militar (1976-1983): entre estas celebraciones se destaca particularmente la Fogata de San Pedro y San Pablo, acaso el evento cultural más masivo del barrio, que cuenta en los últimos años con una participación de aproximadamente siete mil personas, y que a pesar de estos números se sigue organizando de forma autogestiva. Es importante destacar también el fuerte vínculo de la MTyC Parque Avellaneda con las políticas de la memoria histórica vinculadas al barrio, ya que en los años del Terrorismo de Estado funcionaron en las proximidades del parque dos Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio: el “Olimpo” y el “Automotores Orletti”. La MTyC Parque Avellaneda mantiene sólidos lazos con la “Mesa de Trabajo y Consenso para la recuperación de la Memoria Histórica sobre el ex CCDTyE Olimpo”, con la cual organiza, por ejemplo, la Marcha por la Memoria, la Verdad y la Justicia Orletti-Olimpo, así como otros eventos de corte más lúdico, artístico y cultural.

Desde su instalación en el barrio, el grupo de teatro callejero La Runfla empezó a gestionar paralelamente el centro cultural La Casita de La Selva- Sala Carlos Trigo, donde hasta hoy en día mantiene su oficina y su archivo. El espacio pasó a componer la gran red del Programa Cultural en Barrios (PCB) y se empezaron a dictar talleres de teatro, clown, máscaras y artes plásticas, y a organizar periódicamente jornadas de juegos y artes escénicas orientadas a las infancias. A raíz de estos talleres, se empezaron a conformar más grupos de teatro callejero, como por ejemplo el grupo Caracú en 1997, y el Parque Avellaneda empezó a ser un lugar de referencia de este lenguaje escénico.
Desde 2001, se empezó a organizar allí el Encuentro Nacional de Teatro Callejero de Grupos, un evento que hasta hoy en día se repite cada dos años, convocando grupos de toda Latinoamérica y de Europa. A raíz del reconocimiento del Parque Avellaneda como espacio de referencia del teatro callejero en Buenos Aires se produjo en 2004 la incorporación del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, con sede en el Antiguo Tambo (uno de los edificios recuperados) entre las

propuestas formativas oficiales de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD)[5]. Dicha incorporación fue posible gracias a la puesta en acción de competencias específicas del campo pedagógico y artístico, pero también de habilidades políticas y contactos favorables que confluyeron en un proyecto novedoso que, en sus casi veinte años de funcionamiento, creció notablemente (Rindone, 2023a). En trabajos anteriores (Rindone, 2020) analicé la incorporación de esta formación centrada en la transmisión de saberes artísticos populares en el marco de la enseñanza artística pública (la EMAD es una de las propuestas educativas de la Dirección General de Enseñanza Artística - DGEART) como una estrategia de legitimación de un lenguaje escénico históricamente marginalizado. En sus casi veinte años de historia, este curso de formación específica en teatro callejero representó también un semillero de actores y actrices que a medida que iban obteniendo sus diplomas era incorporadxs a los nuevos proyectos de La Runfla, o bien conformaban nuevos grupos, como por ejemplo el grupo El Tomate, La Palafrenética, Teatro Callejero por Mujeres (TxM), Comediantes de La Legua, Guarda Atrás, Los del Banco, Compañía Errabunda, Inmunidad Teatral, entre otros. También se crearon grupalidades más efímeras entre egresadxs de la escuela, con el objetivo de montar números o escenas breves para realizar giras, participar de festivales o sencillamente presentarse en alguna plaza o semáforo de la ciudad. Como pude analizar en trabajos recientes (Rindone, 2023b), en determinados momentos estos grupos supieron construir alianzas muy eficientes para contrarrestar algunos ataques institucionales direccionados hacia las prácticas artísticas en el espacio público: por ejemplo, el ya mencionado intento de modificación del Código Contravencional de la ciudad, frente al cual los grupos de teatro callejero conformaron “De La Calle-Unión de Grupos de Teatro Callejero” y a partir de esta “agrupación de agrupaciones” participaron activamente en las manifestaciones realizadas en la Legislatura Porteña bajo el lema “El Arte Callejero No Es Delito”, junto con otros colectivos artísticos muy diferentes entre sí. Durante un tiempo después, “De La Calle-Unión de Grupos de Teatro Callejero” se consolidó como una instancia de gestión cultural-territorial del Parque Avellaneda complementaria a la MTyC, con el objetivo de afianzar los lazos entre los grupos y hacer frente a las problemáticas locales ligadas a la práctica del teatro callejero. Dicha agrupación fue fundamental especialmente en la

5 Es importante aclarar por razones metodológicas que me encuentro entre lxs egresadxs de esta formación actoral, que tuve la posibilidad de cursar en los años 2015-2016. Por ende, el estudio que estoy desarrollando apunta a construir una etnografía participativa de las prácticas artísticas, la cual requiere de redefiniciones metodológicas constantes que tensionan los métodos “clásicos” de trabajo de campo y nociones ya ampiamente discutidas como la de “objetividad científica”. A través de la pluralidad de roles que cumplo en relación a la comunidad estudiada, además, intento favorecer encuentros e intercambios entre las prácticas artísticas y el campo académico con el objetivo de co-teorizar junto con lxs actores y actrices que realizan sus obras en el Parque Avellaneda. Algunas reflexiones sobre estas dinámicas se encuentran en Rindone (2023).

pandemia del Covid 19, durante la cual las reuniones funcionaron como espacios de contención o intercambio solidario y como dispositivo para impulsar la adhesión de lxs artistas a otras instancias de organización política en torno a la cultura y las prácticas artísticas, entre las cuales destaco Emergencia Cultural BA: una campaña convocada por un frente multisectorial que nucleaba más de 60 organizaciones culturales de la CABA que demandaban la implementación de políticas públicas ante la emergencia económica del sector. A raíz de estas nuevas instancias de organización y demanda por políticas públicas y derechos sectoriales, algunos grupos (La Runfla, Caracú, TxM y Comediantes de la Legua) decidieron sumarse a los Grupos Estables de Teatro Independiente (GETI) . En agosto y septiembre de 2021, se llevó a cabo el tercer Encuentro GETI “De lo virtual a lo presencial” y el 20-21 de noviembre de 2021 “De la Calle-Unión de Grupos de Teatro Callejero” organizó el Encuentro de Grupos de Teatro Callejero con ocasión de los festejos por los treinta años de actividad de La Runfla, que también recibió la Declaración de Interés Cultural de la Legislatura Porteña.

En mi trabajo de campo más reciente y en las entrevistas grupales llevadas a cabo con cada uno de los colectivos que componen “De la Calle-Unión de Grupos de Teatro Callejero”, pude observar cómo, al igual que otras instancias de articulación entre artistas impulsadas durante la pandemia, esta agrupación no mantuvo la constancia de encuentros y reuniones que se podía observar cuando las medidas sanitarias estaban vigentes, mientras que por otro lado creció la actividad del GETI y se diversifican las trayectorias de los grupos que comparten este espacio. Esto instala una pregunta de investigación acerca de la perdurabilidad de estas redes por fuera de los objetivos estrictamente políticos para los cuales se conforman, pero también sobre las complejidades de los modelos autogestivos y de las militancias culturales en el marco de los lenguajes escénicos populares, sobre los cuales me detendré más específicamente en el último apartado.

3. La gestión cultural del Parque Avellaneda entre el “compromiso militante” y el trabajo artístico

Como vimos, en el Parque Avellaneda funcionan dinámicas de gestión asociada que planifican y llevan a cabo la agenda cultural de este espacio público, muy concurrido especialmente los fines de semana, cuando numerosas familias vecinas y de los barrios aledaños acuden al parque para asistir a su variada programación cultural. Esta última es pensada para que sea variada y amplia, buscando un balance justo entre propuestas de teatro, circo, murga, danzas folklóricas y música (especialmente rock), y que respete el

target de público anteriormente indicado: familias con niñxs y adolescentes de los barrios aledaños o del conurbano oeste, de clase media-baja o baja y con un importante porcentaje de migrantes del norte del país, de Bolivia y de Perú. Quien se ocupa de esta programación es el coordinador del Espacio Cultural Chacras de los Remedios, un funcionario público del Ministerio de Cultura del GCBA. Después de desempeñarse durante algunos años en tareas técnicas y de producción vinculadas a las distintas prácticas artísticas que se realizaban en el Parque, se empezó a volcar en la programación artística, cubriendo el rol de Coordinador Artístico y consolidándose luego como Coordinador General: un cargo que abarca el aspecto administrativo y el técnico. Esta figura funciona también como bisagra entre las dinámicas de gestión asociada de la MTyC y los distintos ministerios que operan en el Parque, entre ellos los ya mencionados Cultura y Educación, pero también Espacios Verdes, Salud y Jefatura de Gobierno. Asimismo, el Chacra de los Remedios es el único espacio dentro del Circuito Cultural de la ciudad que articula con las dinámicas de la Mesa de Trabajo y Consenso, planificando su programación junto con lxs vecinxs y lxs "actores culturales", mientras que el resto de los centros culturales operan a través de una lógica que hace la toma de decisiones más fluida pero también menos participativa. Sin embargo, si por un lado la experiencia acumulada en sus veinte años de trabajo en la gestión del parque ha podido aceitar ciertas dinámicas engorrosas, como la coordinación y la comunicación entre los distintos ministerios, lxs vecinxs y lxs "actores culturales", por otro los choques entre las dinámicas de gestión asociada y la política cultural oficial de la ciudad toman formas distintas según las diferentes gestiones y, por momentos, dificultan la actividad cultural.

> Hubo un cambio de paradigma en la ciudad: antes, cuando era Municipalidad, vos levantabas el teléfono y decías "¿Qué tal? Soy del Parque Avellaneda, voy a hacer un evento para mil personas" y e funcionario pensaba "Upa! Mil personas son mil votantes! ¿Qué necesitas?" (...) Pero ya para la segunda gestión del PRO empezaron a entrar en cargos de nivel gerencial y dirección general personas con una formación absolutamente empresarial, y toda esta nueva vertiente transforma la vieja municipalidad amena en una multinacional fría y burocrática donde se van todas las decisiones a un nivel muy alto, imposible de alcanzar por los responsables barriales. Y el paradigma cambia: vos llamás y decís "Voy a hacer el mismo evento que hago hace veinte años para mil personas" pero ahora te atiende un pibe de veinte años que te dice "No, tenés que pagar un seguro" y vos decís "Pero ¿cómo? ¿No lo paga el gobierno?…" "No, lo paga quién lo organiza, ¿quién lo organiza?" "Los vecinos" "Bueno, que lo paguen los vecinos" (...) Pero los vecinos no son una empresa, no tienen personería jurídica. "Entonces no lo hagan, está prohibido. No lo hagan o les mando la fuerza pública y los reprimo" (Marcelo Buzzurro, Coordinador del Espacio Cultural Chacra de los Remedios)

Las referencias de esta narrativa son múltiples, ya que este tipo de fricción con el Estado

local ha ocurrido en numerosas oportunidades, pero particularmente con eventos de más amplia convocatoria como la Fogata de San Pedro y San Pablo, que tiene un legajo amplio en términos de conflictividades y disputas con el Estado local (Rindone, 2022). Asimismo, es interesante tomar estos testimonios como contrapunto a la lógica de megaevento o de festival promovida por la política cultural oficial: estos megaeventos, además, generalmente son organizados a través de sistemas de reservas online a través de plataformas, su disfrute es supeditado a distintas formas de control muy parecidas a las de un evento privado y, como ya se mencionó, cobran protagonismo artistas y grupos extranjeros. En el ámbito teatral de la CABA, el festival más reconocido es el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) que se realiza desde el año 1997 y que especialmente desde la pandemia viró hacia propuestas escénicas al aire libre que permitieran respetar los protocolos sanitarios vigentes. Sin embargo, estos virajes no favorecieron en ningún aspecto a los grupos de teatro callejero, que a pesar de la mirada crítica que mantienen hacia estos eventos, siempre acercaron sus postulaciones para poder participar. Las causas de estas exclusiones pueden ser múltiples:

> En el Festival Internacional de Teatro, que a nosotros nos tocó participar del primero que se hizo en 1997 con “Fuenteovejúnica”, vino un grupo de Polonia que hacía calle. Eramos nosotros y el grupo de Polonia (...) Pero después de esta primera edición, a ver…el teatro de calle está nombrado en la convocatoria, pero nunca sucede. Y acá yo me pongo insistente, porque si hubiesen quinientos grupos de teatro de calle vos protestas porque no te tocó a vos, no le tocó a tu grupo pero es un problema tuyo, si hay grupos de calle que hacen función. No sucede así. ¿Qué gana el lugar del teatro de calle? La *performance* y la instalación. Y no quiero hacer juicio de valor contra este lenguaje, me encanta…pero teniendo en cuenta que hay grupos que hacen teatro callejero hace treinta años, no un pasacalle o una intervención, teatro de calle. Y nada. Después hicieron “teatro bajo las estrellas”. Escenario, micrófono, parrilla de luces… excelente! Pero ¿Y el teatro callejero donde está? (actor del grupo La Runfla)

El actor entrevistado pone el foco en una contradicción operada, según su criterio, por la organización del FIBA: incluir en su programación “al aire libre” o “bajo las estrellas” propuestas posdramáticas como las *performance* o las instalaciones, o bien obras de teatro de sala trasladadas al espacio abierto, dejando fuera aquellas propuestas como las de La Runfla que usan el espacio abierto como escenario y reinterpretan sus elementos como escenografía. Sin embargo, a la luz del paradigma que guía la política cultural oficial del GCBA y de acuerdo con las narrativas de otros agentes, esta tendencia no sería una contradicción sino más bien un criterio estético del Festival, que elige anteponer propuestas escénicas más contemporáneas y menos politizadas a otras, como las de La Runfla, que se erigen sobre tradiciones dramáticas populares e ideológicamente explícitas.

Volviendo a la actividad artística vinculada al teatro callejero en el Parque Avellaneda, actualmente los grupos activos (es decir que tienen una obra en cartel o están en proceso de montaje) son cuatro: La Runfla, Teatro Callejero por Mujeres (TxM), Comediantes de la Legua y Compañía Errabunda. Todos estos grupos están compuestos en su mayoría por egresadxs del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, por ende comparten una criterios estéticos y una rutina de entrenamiento específicamente pensada para el espacio abierto. Cada grupo realiza dos ensayos por semana en los días de semana, de aproximadamente dos horas: el horario y el lugar de los ensayos son fijos y están registrados en una planilla que los grupos entregan a la coordinación general al principio de cada temporada. Cabe aclarar que si bien sus producciones forman parte de manera fija de la programación del espacio, el modelo con el cual sustentan su trabajo es el autogestivo. Cada uno de estos grupos dedica muchas horas extra al trabajo de producción, llenando formularios, filmando y editando *reels* para subir a las redes sociales y hacer difusión, o bien para aplicar a convocatorias para obtener fondos, subsidios u otra forma de financiación. En términos generales, la mayoría de los grupos obtiene algún tipo de financiamiento, ya sea del Instituto Nacional del Teatro, especialmente con el Plan Podestá que tuvo injerencia sobre todo durante la pandemia, del Fondo Nacional de las Artes o de PROTEATRO, así como pueden resultar beneficiarios de distintos planes de fomento a la actividad teatral como el “Argentina Florece teatral” del Ministerio de Cultura de la Nación. Sin embargo, en este aspecto también se pueden presentar complejidades relacionadas al lenguaje escénico del teatro callejero, que por su propia definición se desarrolla en el espacio abierto y no en un edificio teatral. En la convocatoria de PROTEATRO, por ejemplo, a pesar de existir una categoría específica dedicada a las “Salas de Teatro Independiente”, los demás ítems también implican el anclaje de la obra o del grupo en una sala teatral, dejando afuera justamente los grupos de teatro (tanto “Estables” como “Eventuales”) de teatro de calle:

> Nos rechazaron un subsidio que habíamos pedido para producción de obra. Entonces con Sole buscamos la ley de Proteatro, empezamos a leer y estábamos infringiendo el artículo que decía que ninguno de los proyectos que presentes para pedir subsidios se podía estrenar en espacios del Gobierno de la Ciudad, porque como PROTEATRO es Gobierno de la Ciudad no podías pedir proyectos que se realicen en sus espacios. Entonces entre nosotras lo resolvimos que estrenamos en la Casita de la Selva, lo cual es totalmente ridículo porque presentamos proyecto para teatro de calle pero estrenamos en una sala” (actriz de Teatro Callejero por Mujeres -TxM 28/10/2022).

Estos impedimentos son leídos como “trampas burocráticas” y generan discusiones en torno a la posibilidad de sortear las dificultades apelando a ciertas “estrategias” de acuerdo con

las necesidades de cada grupo. Sin embargo, estas estrategias ponen en jaque las adscripciones identitarias de estxs actores y actrices, quienes marcan reiteradamente que hacen teatro en la calle no porque no tienen teatro, sino por elección política y estética. Aquí es donde más relevancia cobran las redes de artistas en las que estos grupos se han insertado, por ejemplo el GETI, definido como "un instrumento político para articular espacios de diálogo y gestión ante los organismos estatales y ante otras agrupaciones del sector de la Cultura" (presentación del GETI en sus redes sociales) y que potenció la incidencia de estos grupos en el circuito independiente favoreciendo además su participación en distintas instancias de investigación, formación y difusión.

Un último aspecto que vale la pena tocar acerca de los modelos de gestión cultural del Parque es el del compromiso militante en relación con el territorio. De acuerdo con la historia de recuperación y puesta en valor patrimonial del parque, que derivó en la instalación de la gestión asociada, circula entre vecinxs y "actores culturales" un discurso enfocado en la necesidad de defender estos logros obtenidos a través de la iniciativa popular frente a distintos tipos de tensiones. Algunas de ellas fueron recientemente mencionadas en el relato del Coordinador del Chacra de los Remedios, y responden a precisos paradigmas de política cultural del GCBA que chocan con las dinámicas de gestión vecinal de los espacios públicos. Otras tienen que ver con negligencias respecto al suministro de insumos para la actividad del parque en general, o por el contrario con reformas implementadas por el GCBA sin pasar por la MTyC, desatendiendo la Ley Ley 1153/2003. Este clima de incertidumbre se traduce en un estado permanente de alerta en los colectivos que llevan adelante la actividad artística del Parque que, por momentos, es vivida como desgastante. Este tipo de narrativas aparecen en distintas entrevistas a la hora de abordar el tema del "compromiso" con el espacio, que es reconocido como un hogar y un punto de encuentro por lxs artistas, pero a la vez, esta militancia territorial demanda ulteriores horas extra de reunión y de discusión, que en este contexto socioeconómico muchxs actores y actrices no pueden sobrellevar. Asimismo, se observa la emergencia de debates intergeneracionales entre lxs artistas que participan de la gestión de este espacio, donde lxs más jóvenes discuten la exigencia de un compromiso "full time" con el espacio cultural no solamente por las necesidades materiales de lxs artistas sino también con el derecho al ocio o a dedicarse a otros proyectos (remunerados o no). Por su parte los grupos más "pioneros" tienden a "marcar la agenda" de esta gestión cultural de tipo militante, dando lugar a cuestionamientos por parte de los grupos de más reciente formación, que apuestan a una organización del trabajo más horizontal, menos demandante y más placentera:

> Nosotros nos comprometemos con algunas tareas puntuales pero nos corremos del "hay que hacer" impuesto (...) Yo dudo de que nos puedan sacar el espacio, creo que hay un

> poco de fantasía autoimpuesta para obligarse a la militancia, podes inventarte un riesgo permanente para mantenerte activo pero acá no estamos en Recoleta o en Palermo, nadie quiere poner un peso acá y no hay un peso para sacar. No estamos tan en riesgo y la pelea no es el único método (actor de Compañía Errabunda).

En esta última narrativa emergen algunos temas que serán de interés para el desarrollo de investigaciones futuras: entre ellos, la dicotomía entre la lucha política, de la cual vimos cierta genealogía en las experiencias de teatro militante previas a la dictadura y directamente relacionadas con el uso creativo del espacio público, y otras más estratégicas y menos conflictivas. Esto explica parcialmente la discontinuidad de la agrupación “De La Calle-Unión de Grupos de Teatro Callejero”, lugar privilegiado para observar este tipo de dinámicas. Pero también, se pone el acento una vez más sobre el carácter periférico del espacio en cuestión que, irónicamente, garantiza cierta libertad y autonomía justamente por estar lejos de la órbita céntrica de la “capital del teatro”. Todas estas vertientes confluyen, de formas más o menos armoniosas, en la gestión asociada de la actividad cultural del Parque Avellaneda, elaborando diferentes proyecciones a futuro de acuerdo con las inquietudes y los deseos de cada grupo y en base a dinámicas de consenso constantemente actualizadas.

Reflexiones finales

En este trabajo intenté desarrollar algunas líneas de análisis relativas a la ubicación del teatro callejero en el campo teatral porteño, particularmente en relación a los modelos de gestión cultural de un determinado espacio público: es decir, los modelos autogestivos. Dichos modelos se imponen en términos organizativos en gran parte del campo teatral porteño, pero en el teatro callejero esta tendencia se marca de forma más pronunciada de acuerdo a precisas narrativas y adscripciones identitarias propias de este lenguaje escénico popular. Una de las narrativas más presentes en relación al caso etnográfico que presenté es la de la “marginalidad”, lo cual me sugirió articular mis reflexiones en torno al eje “centro-periferia” en un doble sentido. Por un lado, conceptualizar al teatro callejero como lenguaje escénico popular y por ende “descentralizado” respecto a otras propuestas escénicas, ya que por definición y por elección estética e ideológica de sus actores y actrices acontece por fuera de los edificios teatrales.

Por otro lado, enfocar esta dicotomía en relación a la ubicación geográfica del caso etnográfico: el Parque Avellaneda es un espacio público en los márgenes de la ciudad y esto, si en algunos aspectos resulta desafiante, en otros puede ser leído como un beneficio, ya que no estar en la órbita turística ni en el corazón pulsante de la “capital del teatro” garantiza cierta libertad y autonomía en la programación artística del espacio. De estas premisas se desprenden una serie de líneas de análisis que han sido esbozadas en relación

con las narrativas de lxs actores y actrices, y que será preciso ampliar y ordenar en trabajos futuros. La primera tiene que ver con el uso artístico del espacio público en la ciudad neoliberal: en este sentido, se han encontrado paralelismos interesantes entre la construcción de la política cultural oficial del GCBA y las complejidades relativas a la gestión cultural del Parque Avellaneda, especialmente en relación a los eventos de más amplia convocatoria. Sin embargo, también se han encontrado algunas contradicciones en este discurso oficial, que tienen que ver con la inclusión de propuestas escénicas al aire libre en la programación de festivales internacionales bajo la premisa de ampliar y diversificar la escena teatral porteña en la incorporación: no obstante, estas iniciativas no han incluido obras de teatro callejero. En este sentido también es interesante observar las diferentes vertientes del discurso de lxs actores y actrices, que si por un lado mantienen miradas críticas hacia la política cultural neoliberal del GCBA, por otro reconocen la necesidad de seguir disputando al Estado su rol de garante de derechos culturales para dar continuidad a sus actividades artísticas. Esto nos permite enlazar con una segunda línea de análisis que se desprendió de las observaciones de campo y de algunas narrativas acerca de la necesidad de encontrar nuevas formas de organizarse políticamente entre artistas. Vimos como la politización de las artes en Buenos Aires tomó diferentes rumbos según los climas de época que atravesaba, pasando por momentos más radicalizados como los setentas del “teatro militante” (Verzero, 2013) y del “arte del compromiso” (Richard, 2011), de resistencia teatral al régimen dictatorial, de euforia en el marco del “resurgimiento” de las artes populares en la vuelta a la democracia (Martin, 2008; Infantino y Morel, 2014) hasta periodos en los cuales la cultura se planteó como alternativa a la despolitización de la ciudadanía en el contexto neoliberal (Wortman, 2009). Los primeros grupos que instalaron el lenguaje escénico del teatro callejero en el Parque Avellaneda reanudan los hilos de esta historia planteando estrategias de disputa y modelos de gestión que alternan momentos de confrontación abierta con el Estado local a otros donde acceden a “sentarse a la mesa de la política” y llevar adelante sus demandas en el marco institucional. Hoy en día, los grupos de más reciente formación proponen a su vez formas alternativas de asociarse entre artistas, también basadas en el “compromiso” con el espacio en el que se formaron y donde su actividad artística está garantizada, pero menos exigentes y, sobre todo, menos conflictivas. Las observaciones más recientes indican que, a pesar de las discontinuidades en la actividad de redes específicas de teatro callejero como “De La Calle- Unión de Grupos de Teatro Callejero”, esto no determinó una fragmentación en la organización de estos artistas, sino simplemente una búsqueda por nuevas dinámicas de intervenir en el campo de las políticas culturales desde el arte y nuevas redes de artistas organizadas en torno a ejes diversos. Esto sentará la base de trabajos futuros, que serán desarrollados a partir de la hipótesis que la articulación entre grupos de teatro callejero en el Parque Avellaneda puede

tomar distintas vertientes según los objetivos que se planteen: en el caso del GETI, la participación de los grupos La Runfla, Comediantes de la Legua y Teatro Callejero por Mujeres pareciera apuntar a una mayor instalación del teatro callejero en el marco del teatro independiente, que podría redundar en una mayor contemplación de este lenguaje escénico en las políticas públicas y en las líneas de subsidios que financian la actividad teatral.

Referencias bibliográficas:

Alonso, T. (2005) *Políticas culturales democráticas y generación de nuevos espacios de producción cultural en la ciudad de Buenos Aires.* VI RAM, Reunión de Antropología del Mercosur, Montevideo, Uruguay.

Alvarellos, H. (2007) *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Bayardo, R. (2016) Creatividad y políticas culturales públicas en la Ciudad de Buenos Aires a comienzo del siglo XXI. *Etnografías Contemporáneas*, 2 (3). pp. 160-174.

Becker, H. (1984) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico.* Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Boal, A. (1975) *Técnicas latinoamericanas de teatro popular.* Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Fernández, C. (2018) Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión*. Revista Papers* 103/3. pp. 447-477.

Fukelman, M. (2017) *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral. Estudio del período 1930-1946.* Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

García Canclini, N. (1987) *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

González, M. (2018) Teatro y posdictadura: La Organización Negra y sus modos de intervenir el espacio público en clave performática. *Sztuka Ameryki Łacinskiej*, n. 8.

González Bracco, M. (2019) Arte urbano, entre la mercantilización y la resistencia*. Cuadernos de Antropología Social*, 50. pp. 125-142.

Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires : cultura, jóvenes y políticas en disputa.* Buenos Aires: INTeatro.

Infantino, J. (2019) *Transformar, resistir, demandar. Disputas político-culturales hacia una ley nacional de circo*. En: Infantino, J. (comp.) *Disputar la cultura: Arte y transformación social.* (pp. 273-310). Buenos Aires: RGC Libros.

Infantino, J. (2020) Sentidos de la potencialidad crítica, política y transformadora de las artes. *Cuadernos de Arte e Antropología*, Vol. 9, n° 1/2020. pp. 12-28.

Infantino, J. y Morel, H. (2015) Circo, murga y tango en Buenos Aires: Procesos de resurgimiento y Arte Popular en la postdictadura (1983). *Antropolítica, Revista*

Contemporânea de Antropologia, n. 38, p. 321-347.

Kunst, B. (2015) “Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad”. En: Rozas, I. y Pujol, Q. *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Martin, A. (2008) *Folclore en el Carnaval de Buenos Aires.* Tesis doctoral en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Manduca, R. (2016) Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia. *Revista de historia*, núm. 17, pp. 247-272.

Mauro, K. (2020) Arte y trabajo: Indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo,* vol. 4, n.º 8: 1-17.

Mercado, C. (2018) *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires: Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa.* Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires.

Morel, H. 2015. *Campeonatos de baile de tango en Buenos Aires: Políticas Culturales,performance y nuevas situaciones de exhibición*. En: Crespo, C.; Morel, H.; Ondelj, M. (ed.) *La política cultural en debate. Diversidad, Performance y Patrimonio Cultural.* Buenos Aires: Ediciones Ciccus. pp. 109-134.

Morel, H. (2018). Que siga el baile. Clausuras y fomento a las milongas en la ciudad de Buenos Aires. En: Hantouch, J. y Sánchez Salinas, R. (comps.) *Cultura independente. Cartografía de un sector movilizado en Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC Libros. pp. 171-192.

Osswald, D. (2009) *Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo*. En: Wortman, A. (comp.) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea.* (pp. 91-122) Buenos Aires: Eudeba.

Quintero Morón, V. y Sánchez Carretero, C. (2017). Los verbos de la participación social y sus conjugaciones: contradicciones de un patrimonio ‘democratizador’. *Revista andaluza de antropología* n. 12. pp. 48-69.

Rabossi, F. (1997) *La cultura y sus políticas: Análisis del Programa Cultural en Barrios.* Tesis de grado. Universidad de Buenos Aires. 1997.

Raussert, W. (2020). *¿Hasta dónde llega la calle? Prácticas artísticas y el espacio público.* Bielefeld: Center for InterAmerican Studies.

Rindone, F. (2020) Procesos de legitimación del teatro callejero en el campo de las artes escénicas: el caso del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos (EMAD). *Papeles de Trabajo* 14, n.º 25: 46-61.

Rindone, F. (2022). Proyectos de gestión asociada del Parque Avellaneda: la participación de agrupaciones vecinales y colectivos artísticos en la recuperación de un espacio público. *Estudios Sociales Contemporáneos*, 26. pp. 150–169.

Rindone, F. (2023) Hacia una etnografía participativa de las prácticas artísticas: dilemas,

reconfiguraciones y sentidos de pertenencia en juego en un estudio del teatro callejero. *Revista Antropolítica*, v. 55 n. 2. pp. 1-25.

Rindone, F. (2023a) Saberes populares,saberes institucionalizados: reflexiones sobre la formación de actores yactrices de teatro callejero en el marco de la enseñanza artística pública en la ciudad de Buenos Aires. XIV Reunião de Antropologia do Mercosul, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro.

Rindone, F. (2023b) Emergencias artísticas y procesos de politización de la cultura en torno a la práctica del teatro callejero en Buenos Aires (Argentina), *Cuadernos de Música, Artes visuales y artes escénicas*, Revista Javeriana, vol. 18, n. 2. pp. 48-63.

Richard, N. (2011) *Lo político en el arte: arte, política e instituciones.* Santiago de Chile: ARCIS University.

Sánchez Salinas, R. (2020) La inclusión de expresiones teatrales comunitarias en las políticas culturales públicas. Disputas por el reconocimiento del teatro comunitario en Argentina*. Papeles de trabajo* 14, n. 25. pp. 78-93.

Scher, E. (2013) *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad.* Buenos Aires: Argentores.

Simonetti, P. (2019) El trabajo cultural entre la pluralidad y la incertidumbre. Trabajadores en políticas socioculturales en la región del Río de la Plata*. Papeles de trabajo*, n. 24. pp. 91-106.

Verzero, L. (2013) *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70.* Buenos Aires: Biblos.

Wortman, A. (2009) *Sociedad civil y cultura en la Argentina post crisis, la conformación de una esfera pública paralela.* En: Wortman, A. (comp.) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea.* (pp. 37-50). Buenos Aires: Eudeba.

Yudice, G. (2002) *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.