



# 12° CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

## La Plata, junio y septiembre de 2021

GT64 – Antropología de las prácticas artísticas

### **Dilemas, reconfiguraciones y sentidos de pertenencia en juego: abordajes etnográficos para un estudio del teatro callejero en Buenos Aires.**

Francesca Rindone ICA-CONICET

[francesca.rindone@gmail.com](mailto:francesca.rindone@gmail.com)

#### **Resumen**

En el presente trabajo quisiera inaugurar algunas líneas de análisis acerca de los abordajes etnográficos y las estrategias metodológicas necesarias para el desarrollo de un estudio sobre el teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires.

La investigación que estoy llevando a cabo se articula a través de diversos ejes de análisis que incluyen los usos sociales y políticos de la cultura, las estrategias organizativas de los distintos grupos de teatro callejero y sus implicaciones en la participación ciudadana, la demanda por específicas políticas culturales y patrimoniales y los procesos de legitimación de este género popular en el marco institucional de la enseñanza artística pública.

Éste último eje resulta particularmente desafiante en cuanto implica el análisis del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, una de las ofertas formativas de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático con sede en Parque Avellaneda, que tuve la oportunidad de cursar en el bienio 2015-2016. Asimismo, la continuidad del vínculo con esta institución y con la comunidad artística del Parque Avellaneda tiene razones no solamente analíticas o profesionales, sino también afectivas: por éste y otros motivos que serán fundamentados a lo largo del trabajo, concibo el estudio de campo desde un lugar colaborativo, comprometido, a largo plazo y en constante diálogo y co-teorización con los

sujetos involucrados. La intención de este aporte es por lo tanto reflexionar sobre mi rol de antropóloga en las diferentes etapas del trabajo etnográfico en el Parque Avellaneda, poniendo el foco en mi papel de participante activa de la comunidad artística del lugar y en las reconfiguraciones de roles, relaciones y compromisos que ésto implica, con el objetivo de imaginar posibles abordajes futuros.

**Palabras clave:** *teatro callejero; trabajo de campo etnográfico; formación artística.*

## **Introducción**

En este trabajo propongo algunas líneas de reflexión acerca de las metodologías para abordar el estudio etnográfico de la comunidad artística del Parque Avellaneda, y en particular aquella que gravita alrededor del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, una formación que transité en primera persona como alumna en el bienio 2015-2016 y que hoy en día representa el caso a la base de mi investigación doctoral. Organizaré mi análisis a través de tres apartados correspondientes con las etapas clave que componen el trabajo de campo: la elección del caso, la redacción del diario de campo y la elaboración/presentación de los datos, revisando críticamente estas instancias a la luz de algunos aportes que ponen en cuestión las modalidades clásicas de la investigación etnográfica. Reflexionar acerca de las metodologías de investigación aparece como una tarea tanto ambiciosa como necesaria: en este trabajo el objetivo no es ofrecer respuestas a grandes interrogativos sobre “el” trabajo de campo etnográfico (reconociendo, en primer lugar, que no existe un solo modelo sino múltiples e interdisciplinarios) sino presentar algunos de los dilemas que surgen en mi investigación en particular a causa de los múltiples roles que cumplo con respecto al campo. Intentaré asimismo trenzar los diferentes hilos que componen la variedad de experiencias vividas en Parque Avellaneda, como estudiante de teatro, como actriz y como participante/activista de la comunidad artística, para mostrar cómo algunas prácticas derivadas del trabajo artístico puedan contribuir al desarrollo de una investigación etnográfica.

## **Elegir el caso: epifanías, serendipias y dilemas en el trabajo de campo**

Según el antropólogo Roberto Da Matta, la primera etapa de trabajo de campo se caracteriza por “el uso –y hasta abuso– de la cabeza, cuando aún no tenemos ningún contacto con los seres humanos que, viviendo en grupos, constituyen nuestros objetos de trabajo” (Da Matta, 2004; 172). En esta instancia, el/la antropólogo/a se dedica a buscar cuanta más información posible acerca de la comunidad que visitará en el futuro cercano, recopilando estudios anteriores en libros, documentales, artículos escritos por otros/as. En esta fase, que el autor llama “teórico-intelectual”, el/la antropólogo/a experimenta un “exceso de conocimiento” (*ibidem*) previo del caso, que hace que el mismo parezca previsible, clasificable, ordenado y coherente. Sin embargo, en las dos siguientes fases, en las cuales el antropólogo/a se adentra cada vez más en la experiencia directa y sensible del estudio de campo, con actores y actrices de carne y hueso, con vínculos, alianzas, conflictos, olores y colores, la situación se suele complicar. Estas “complicaciones” a menudo son silenciadas en los manuales de antropología y hasta en las propias etnografías, que en pos de una supuesta objetividad rechazan las experiencias narradas en primera persona, como veremos más adelante, y omiten en el relato todas aquellas situaciones que representarían un obstáculo hacia la realización del objetivo del estudio. Además, si bien desde la propia academia se está mostrando cada vez más la obsolescencia de este modelo, en la carrera de Antropología se sigue respirando cierta superioridad del modelo malinowskiano de trabajo de campo, que implica para los y las estudiantes identificar como nivel máximo de realización profesional para un etnógrafo/a la posibilidad de viajar a un lugar geográfica y culturalmente lejano, experimentar la enajenación derivada de esta distancia y garantizar así la (hoy cuestionada) “mirada objetiva”.

Cuando, recién aterrizada en Buenos Aires en junio del 2014 “tropecé” con lo que es hoy en día mi objeto de estudio, me encontraba justamente en esta primera fase (teórico-intelectual) de la que sería mi primera (y probablemente única) experiencia

de investigación malinowskiana: había obtenido una beca de tres meses para realizar el proyecto de investigación y cooperación *Artes y oficios en el Chaco Argentino* en el marco del Proyecto Uni. Co. de la Universidad de Turín. El proyecto, gestionado por la asociación Antropocosmos, que promueve la difusión de la antropología en los espacios públicos y sociales, preveía una primera estadía en Buenos Aires, en la cual realicé investigaciones bibliográficas y establecí preciosos contactos con los y las antropólogas de la Cátedra de Folklore General de la Universidad de Buenos Aires. Pero en estos días se produjo además un encuentro fortuito por fuera de lo pautado en el proyecto: en un centro cultural conocí a Leticia, actriz, directora de teatro y docente italo-argentina, quien me habló de una escuela pública de teatro callejero, el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, cuya sede se encontraba en un espacio verde llamado Parque Avellaneda. Leticia me invitó a participar a la Fogata de San Pedro y San Pablo, un evento en el cual dicha escuela estaba fuertemente involucrada<sup>1</sup>, y que además este año (2014) se encontraba enmarcado en una más amplia celebración llamada “Encuentro 10 en 100” ya que se cumplían diez años de la inclusión de la escuela de teatro callejero entre las ofertas formativas de la EMAD (Escuela Metropolitana de Arte Dramático<sup>2</sup>) y los cien años del Parque Avellaneda, declarado parque público en el 1914 (Rindone, 2019b).

Mi participación a la Fogata 2014 se puede interpretar, empleando un término de la teoría auto-etnográfica (Bénard, 2018) como una “epifanía”, es decir como un momento transformador y revelador que cambió el rumbo de los eventos, o bien

---

<sup>1</sup> La Fogata se realiza cada año el último sábado del mes de junio, y la participación activa de los y las estudiantes es parte de la propuesta pedagógica de la Escuela, con un importante trabajo de preparación previa al evento en el horario curricular. Los estudiantes de segundo año, en los meses anteriores, fabrican en el marco de la materia “Realización y Manejo de Títeres, Máscaras y Muñecos” el Fantoche de las Miserias: un gran muñeco de materiales reciclados cargado de significados negativos (injusticias, sufrimientos, conflictos sociales) que son representados a través de una alegoría. Alegóricos son también los personajes que lo acompañarán en la caravana, los Guardianes, que caminando en zancos abren camino al Fantoche. Los alumnos de primer año, por otro lado, trabajan en la materia de Actuación en la creación de un personaje que durante la caravana de la Fogata tendrá el rol de “Preguntón”: su función es preguntar a los participantes del evento que miseria quieren quemar junto al Fantoche. Finalmente el muñeco, cargado de todas las negatividades depositadas por los vecinos del barrio, es quemado en el medio de la cancha de fútbol del Parque Avellaneda en el marco del espectáculo “Luz de Fuego” (Rindone, 2019).

<sup>2</sup> La oferta formativa de la EMAD cuenta con distintas carreras: Formación del Actor / Actriz, Tecnicatura Superior en Puesta en Escena, Tecnicatura Superior en Escenografía, Profesorado de Teatro, Curso de Dramaturgia y el ya mencionado Curso de Formación del Actor / Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos. La institución depende, junto con los conservatorios de música Manuel de Falla y Ástor Piazzolla, el Instituto Vocacional de Arte Manuel José de Labardén y el Instituto de Investigación en Etnomusicología, de la Dirección General de Enseñanza Artística (DGEART) que a su vez depende de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

como un caso de “serendipia” (Hannerz, 1992; Giglia, 2001) entendida como la posibilidad de encontrar cosas, personas, eventos o experiencias cuando se estaba buscando otra cosa completamente diferente. El interés que despertó en mí la participación a la Fogata no me permitía por supuesto desatender los objetivos de investigación y cooperación por cuales había sido becada, pero las imágenes de aquella tarde en Parque Avellaneda se imprimieron en mi memoria e incidieron fuertemente en mi decisión de establecerme en Buenos Aires.

Sin embargo, no se puede decir que la atracción que sentía hacia aquella comunidad artística fuera en este momento un interés de tipo científico: el impulso que me llevó a inscribirme al Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, fue el genuino propósito de dar continuidad a mis anteriores estudios (hasta este momento amatoriales) en el campo de la actuación y formarme en una disciplina, el teatro callejero, que hasta este momento no había ni siquiera imaginado que pudiera disponer de escuelas especializadas. En el bienio 2015-2016 fui entonces estudiante de esta escuela y pude constatar su unicidad a nivel nacional y latinoamericano por ser una propuesta formativa profesional, pública y gratuita en un lenguaje artístico históricamente marginalizado en las instituciones de enseñanza artística. Como he podido analizar en trabajos anteriores (Rindone, 2020), la integración del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos en la oferta formativa de la EMAD fue un hito en muchos aspectos: para La Runfla, grupo de teatro callejero activo desde 1991 y principal impulsor de este proyecto educativo, significó en primer lugar la garantía de contar, de año en año, con una gran cantidad de artistas específicamente formados para actuar en el espacio abierto y público. En épocas anteriores, para poner en escena una obra de teatro callejero, el grupo precisaba “convertir” actores/actrices de sala (o bien acróbatas, malabaristas, bailarines/as, etc.) en actores/actrices de calle, iniciándolos/as a las destrezas físicas y las habilidades vocales y actorales que este lenguaje artístico implica. Pero a nivel general, por lo menos en la escena porteña la creación de esta escuela significó también un paso hacia el reconocimiento de un género artístico popular en una institución de enseñanza artística pública, que se puede leer como una primera instancia de legitimación del mismo gracias a la

garantía de continuidad ofrecida por la elaboración de una propuesta pedagógica. Sabemos que las instituciones y las formaciones son fundamentales para construir – o para poner en discusión – las “estructuras del sentir” (Williams, 2009), que a su vez organizan las emociones de un determinado grupo social en un determinado momento histórico y producen sentidos alrededor de los acontecimientos pasados o presentes articulándose particularmente en las formas artísticas (Proaño Gómez, 2013). Como señala Karina Mauro (2015) en su estudio sobre el teatro popular argentino, la histórica carencia de formaciones específicas en este tipo de lenguaje artístico comprometió su preservación, entre otras razones porque la actuación popular argentina sufrió, en el campo pedagógico, la comparación con las formas hegemónicas de entrenamiento actoral, basadas sobre todo en métodos extranjeros como el Stanislavski: de esta forma quedó afuera de las formaciones oficiales tanto a nivel nacional como municipal, y estuvo relegado a los talleres particulares de cada maestro/a. La misma suerte corrió durante años el teatro callejero, que a su vez tenía la ulterior complicación de arraigarse escénicamente la calle, un espacio ya de por sí considerado “marginal”, y de ser un lenguaje artístico compuesto por distintas tradiciones criollas que tampoco gozaban de grandes reconocimientos a nivel institucional o que los estaban disputando en estos mismos años, como el circo criollo, la murga y otros géneros populares (Canale, 2005; Infantino, 2014). En este sentido, no es casual que la sede del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos sea el Parque Avellaneda: este espacio público de la capital fue recuperado desde su estado de abandono gracias a una serie de iniciativas vecinales a las cuales participaron activamente distintos colectivos artísticos (entre los cuales destacaron la Murga Los Desacrrilados de Parque Avellaneda y La Runfla) quedando definitivamente bajo la administración de la Mesa de Trabajo y Consenso a partir de 1997. Sin embargo, a pesar de haber obtenido la Ley 1153/2003 que reconoce dicho organismo como centro de la gestión asociada del Parque Avellaneda entre vecinos/as y representantes del GCBA, las tensiones entre las dos partes y los intentos de atropellos a las normas establecidas sobre el manejo del espacio público fueron y siguen siendo muy frecuentes. Por esta razón, la creación de una escuela de teatro callejero en el Parque Avellaneda significó

también asegurar continuidad a la lucha constante por mantener este territorio bajo la administración de la Mesa de Trabajo y Consenso y defender la gestión asociada que permitió tanto la recuperación del parque como el florecimiento de la pluralidad de actividades artísticas y culturales que lo caracterizan. Dicha continuidad se hizo posible también gracias a la proliferación de grupos de teatro callejero que se produjo a partir de la fundación de la escuela, hoy reunidos en la Unión de Grupos de Teatro Callejero, y en general por el compromiso y el apego que alumnos/as y egresados/as mantienen con el lugar que aloja esta peculiar formación actoral.

Al igual que muchos de mis compañeros/as viví esta formación como una experiencia totalizante, que trascendió lo meramente artístico y se consolidó en vínculos afectivos y sentidos de pertenencia duraderos. Se hizo necesario, entonces, dar continuidad a estos vínculos y sentidos, y las formas en las cuales se articularon estos compromisos fueron múltiples: en el caso de la cohorte 2015-2016 es destacable la creación del grupo Comediantes de la Legua, que se constituyó como grupo estable de teatro callejero con la voluntad de seguir representando el espectáculo con el cual nos habíamos egresado. En cambio, algunos compañeros y yo decidimos sumarnos a la propuesta de un grupo ya existente: en el 2017 participé entonces a la puesta en escena de una obra de teatro callejero con el grupo El Tomate, en el cual confluyeron actores y actrices de diferentes “camadas” del curso de formación. Finalmente, en el 2018 decidí retomar las herramientas adquiridas en la carrera de Antropología para estudiar en profundidad la presencia del teatro callejero en Buenos Aires, dedicándole mi proyecto doctoral. El estudio aborda el tema desde múltiples ejes de análisis: desde la historización del teatro callejero como género artístico popular renacido a partir de la “primavera democrática” de 1983 junto con otras artes cuales la murga, el circo o el tango (Martin, 2008; Infantino, 2014; Infantino y Morel 2015; Mercado, 2018), a la recuperación del Parque Avellaneda gracias a la iniciativa vecinal y las tensiones con las instituciones gubernamentales privadas y públicas respecto a las dinámicas de gestión asociada, pasando por el análisis de las *performances* de diferentes grupos, sus técnicas de actuación y sus regímenes de representación (Hall, 2010). Para esto, era preciso transformar mi experiencia personal de egresada del Curso de Formación del Actor-

Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, actriz y activista en la Unión de Grupos de Teatro Callejero en la base de un trabajo de campo etnográfico. Una primera dificultad consiste justamente en encontrar el punto de partida del mismo: al analizar *a posteriori* acontecimientos ubicados en una época en la cual yo no consideraba estar haciendo trabajo de campo alteraba necesariamente el orden tradicional de sus fases. Resumiendo: en el momento en el cual estuve más en contacto con el caso etnográfico, es decir durante la cursada, yo no estaba organizando mi experiencia según los paradigmas de la observación participante o de otras metodología de la investigación antropológica; paradójicamente, la elección del caso fue posterior a una parte muy importante del trabajo de campo. Uno de los primeros “dilemas” que afectan mis investigaciones sería entonces: ¿se puede considerar la experiencia que acabo de describir como trabajo de campo? Y de ser así ¿cuál es la manera más fructífera de sistematizar y re-elaborar los datos que emergieron de aquel momento a la luz de posteriores lecturas y reflexiones?

### ***Ceci n'est pas un diario de campo: convertir ejercicios de escritura en recursos etnográficos***

Como mencioné en el apartado anterior, las notas acerca de mis experiencias en la comunidad artística de Parque Avellaneda tomaron la forma de “diario de campo” recién desde el 2018, ya que en esta fecha resolví dedicar al teatro callejero mi investigación doctoral: sin embargo no se puede decir que los tres años previos (2015-2017) carezcan de registro. Aquí me interesa sobre todo reflexionar acerca de las notas de campo, siempre teniendo en cuenta que la subdivisión de las instancias de trabajo de campo y el orden cronológico fijo de sus fases representan una convención ampliamente discutida. Para analizar el rol de lo empírico en la construcción textual, asumimos que la experiencia del campo y su narración no se desarrollan por separado sino que se entretajan y compenentran mutuamente (Sirimarco, 2019). Esta perspectiva muestra una vez más la obsolescencia de los modelos más tradicionales que pretendían separar los “datos de campo” (en los cuales se proyectaban las expectativas de objetividad) de las emociones, conflictos, imprevistos y demás experiencias sensibles vividas por el/investigador/a. Ubicando

en el bienio de la cursada (2015-2016) un posible punto inicial de trabajo de campo, es preciso señalar que, así como la experiencia etnográfica es inseparable de la redacción (formal o informal) de las notas de campo, en la experiencia de cualquier formación actoral es imprescindible el ejercicio de la escritura. Partiendo de esta premisa, los y las docentes del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos recomendaron desde un principio traer cuadernos o libretas, que resultaron muy útiles tanto en las instancias creativas en las cuales se ensayaban escenas, coreografías, canciones como para tener un registro de las asambleas en las cuales se organizaban eventos, *varietés*, compras de materiales escenográficos o para la construcción de insumos como zancos o máscaras, así como de las instancias de autoevaluación colectiva. Para ejemplificar las formas a través de las cuales desde la propuesta pedagógica se ha fomentado el ejercicio de la escritura, haré referencia a algunos fragmentos de mi propio diario del año 2016, el segundo y por ende más intenso año de cursada ya que, según los criterios establecidos por el equipo docente, la participación activa de alumnos y alumnas del Curso a la comunidad artística del Parque Avellaneda empezaba a acercarse cada vez más a la experiencia de un verdadero elenco estable de teatro callejero.

Una de las ocasiones en las que fuimos invitados/as a poner por escrito nuestras sensaciones acerca de una experiencia relacionada con la cursada fue en la materia Construcción y Manejo de Máscaras, Títeres y Muñecos dictada por Alfredo Iriarte. En particular, me refiero a una jornada de trabajo en la cual tuvimos que realizar un molde en yeso de nuestra cara, para poder sucesivamente crear un negativo en cemento que funcionara como base para la modelación de las máscaras. El proceso para la realización del molde consistía en que cada estudiante tuviera que quedarse acostado/a durante alrededor de quince minutos mientras cuatro o cinco compañeros vertían poco a poco el yeso líquido sobre su cara (previamente untada con vaselina) sin poder ver nada y respirando solamente desde la nariz, a través de dos cánulas que sobresalían de la masa yesosa. Durante todo el proceso, la persona a la cual se estaba tomando el molde no tenía manera de comunicarse

verbalmente: por esto, el profesor recomendó mantener cerca un lápiz y un papel para que, en caso de emergencias como dolores, molestias u otro tipo de problemas, la persona pudiera comunicarse con sus compañeros sin comprometer el trabajo. Las “anotaciones ciegas” recogidas en esta jornada de trabajo representaron de por sí una primera instancia del ejercicio de escritura, como una especie de vía intermedia entre comunicación verbal y no verbal. Como en otras ocasiones a lo largo de la cursada y como es de esperar en grupos tan heterogéneos, las sensaciones acerca de esta experiencia fueron muy disímiles, aunque afortunadamente nadie tuvo que parar el proceso por no poder aguantar. Al final de la jornada, Alfredo Iriarte nos invitó a tomarnos algunos minutos para “bajar al papel” las sensaciones que habíamos experimentado durante aquellos instantes en los cuales nuestros rostros estaban cubiertos por la espesa masa de yeso. Nuestros escritos fueron puestos en común en ronda con el resto de los compañeros y compañeras: algunos/as eligieron la forma poética para expresar las emociones que habían experimentado y no fueron pocos los que hicieron referencias a la muerte y al entierro, relatando sensaciones angustiosas y difíciles de describir, aunque todos y todas dejamos en claro aunque en forma verbal que nos habíamos sentido muy cuidados/as por sus compañeros/as.

Otra instancia en la cual las anotaciones en el diario fueron fundamentales para llevar a cabo el proceso de aprendizaje en la formación actoral fue el proceso de los “engramas motores”, una técnica de caracterización de personajes presentada en la materia de Actuación para Espacios Abiertos y cuyo desarrollo es tan determinante que termina compenetrando otras materias como Taller Integral (materia básica de entrenamiento actoral para espacios abiertos), Musicalidad, Vestuario, etc. Podríamos decir que la técnica de los “engramas motores” representa una de las principales marcas distintivas de las actuaciones del grupo La Runfla, cuyos espectáculos se distinguen, entre otras cosas, por la presencia de personajes de rasgos animalescos, tanto en los movimientos como en la voz. Desarrollada de forma experimental durante décadas justamente por el grupo La Runfla, esta técnica consiste en un trabajo de mimesis profunda a partir de un animal, del cual se imitan

de forma minuciosa no solamente movimientos característicos como caminar, correr o comer, sino también la respiración, la mirada y todos aquellos micro-movimientos que lo caracterizan. Para iniciar el procedimiento, en la primera fase del segundo año, cada estudiante elige su animal y (en horario extra-curricular) busca videos que lo retraen en diferentes situaciones, anotando en su cuaderno los recortes exactos en los cuales se muestran determinados movimientos:

(30/04/2016) PAVO REAL:

1. (min: 00.16-00.24) mira
2. (min: 00.26-00.34) guiña un ojo, tuerce la cabeza
3. (min: 00.41-00.43) sacude la cabeza y la devuelve al otro lado
4. (min: 03.14-03.27) camina -desde la rodilla- rota los hombros y mueve la cabeza rítmicamente (...)

Después de esta primera etapa de trabajo mayoritariamente extra-curricular e individual, los y las estudiantes empiezan a trabajar en dúos en el horario de cursada, observándose recíprocamente para facilitar la memorización de la secuencia de movimiento a través de la mirada externa del compañero/a. Para poder pasar a la etapa siguiente, en la cual el actor/actriz “humaniza” su personaje, es preciso repetir mecánicamente todos los días y durante varias semanas la secuencia de movimiento derivada de la imitación del animal, pasando por diferentes instancias de devolución por parte del equipo docente: de esta forma se activaría un tipo de memoria corporal que permite mantener como base la secuencia aprendida y a partir de ahí “encontrar” un personaje. En esta búsqueda a través del cuerpo vuelve a jugar un papel fundamental el cuaderno de anotaciones, ya que a los movimientos anteriormente anotados se agregarían paulatinamente significados escénicos, frases, acciones:

(06/06/2016) PAVO REAL

- guiña un ojo – para ver mejor – tuerce la cabeza (vio alguien que conoce)  
sacude la cabeza - “ah no no flashé flashé flashé”- la devuelve al otro lado

Por razones de síntesis no describiré las siguientes instancias de creación del personaje y de su proceso desde la secuencia de movimiento “cruda”, a través del armado de una escena individual y finalmente a su integración en una escena colectiva junto con otros personajes contruidos de la misma manera. Lo que quise destacar a través de estos dos ejemplos es que, aún reconociendo que las notas referidas a esta parte de mi estudio no representan un diario etnográfico convencional, es posible utilizar las notas recopiladas en aquella época para reconstruir una experiencia formativa individual o grupal en el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos. Para poder servir como base para una investigación de tipo etnográfico, sin embargo, hay que disponerse a la difícil y a veces frustrante tarea de “descotidianizar” (Lins Ribeiro, 2004): respecto a mis dos años de formación en teatro callejero, este ejercicio resulta particularmente arduo en cuanto, una vez más, se trata de una perspectiva *a posteriori* respecto a experiencias muy cotidianas, en las cuales estaba completamente sumergida física y mentalmente. Si bien a partir de 2018 mis notas se reconfiguraron como notas de campo, enriquecidas con lecturas, debatidas y puestas en común frente a una comunidad académica, también es urgente rescatar (y no ocultar) aquellas anotaciones “despreocupadas” desde el punto de vista de una estudiante de teatro y actriz.

Asumiendo la imposibilidad de percibirme como “outsider” (y sobre todo de ser percibida así por los demás actores del campo) encontré en la perspectiva auto-etnográfica un interesante hallazgo. La auto-etnografía representa “el acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno)” (Ellis, Adams y Bochner, 2018, p. 18). Este método cualitativo propone por un lado usar las herramientas metodológicas para analizar una experiencia que, como mencioné anteriormente, puede ser fruto de una “epifanía”, considerando las formas en las que otros/as experimentan epifanías similares, y por otro “hacer que las características de una cultura sean familiares para los del grupo y los externos” (Bénard, 2018; p. 22). Estos aportes representan un punto de partida para reformular los intercambios entre academia y campo etnográfico, dando el pie para ulteriores

reflexiones, que serán sintetizadas en el último apartado, acerca de las formas de elaboración y presentación de los datos, así como de las reconfiguraciones de las instancias de trabajo de campo.

### **Hacia una etnografía participativa: nuevas instancias de trabajo de campo, elaboración y presentación de los datos**

En este último apartado describiré brevemente algunas de las principales reconfiguraciones del trabajo de campo que está a la base de mi investigación, y que representan una consecuencia directa de los cambios de roles que adquirí respecto a la comunidad artística de Parque Avellaneda. Hablo en plural porque es evidente la pluralidad de roles que se fueron configurando con respecto al campo en estos años de participación: si quisiera resumirlos, hablaría de alumna del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, luego egresada, actriz del grupo el Tomate, antropóloga y activista de la Unión de Grupos de Teatro Callejero. No concibo ninguna de estas identidades como fija y separada de las otras, sino más bien como un todo integrado que representa en definitiva una muestra muy evidente de mi sentido de pertenencia a esta comunidad de artistas callejeros. Cuando, en el 2018, tomé la decisión de dedicar mis estudios doctorales al teatro callejero, surgieron distintas preocupaciones, entre las cuales ¿cómo sostener mi participación en los espacios de reunión y de encuentro sin ser parte de un grupo estable? Sin darme el tiempo de tener efectivamente este problema, la noticia de la presentación del proyecto de Ley de reforma del Código Contravencional de la Ciudad de Buenos Aires por parte de la Legislatura Porteña sacudió no solamente la comunidad artística del Parque Avellaneda, sino todos los y las trabajadores/as del espacio público de la capital. La reforma preveía restricciones muy duras al trabajo de los y las artistas en la vía pública, con severas sanciones que preveían multas e incautaciones de instrumentos de trabajo, y hasta el fomento de denuncias anónimas por “ruidos molestos”. A raíz de estas medidas se convocaron una serie de asambleas en el Antiguo Tambo del Parque Avellaneda para organizar la participación de los grupos de teatro callejero ahí presentes a la más amplia movilización bajo el lema “El Arte Callejero No Es Delito”. Las marchas y

asambleas frente a la Legislatura Porteña representaron entonces el momento de viraje hacia la nueva instancia de etnografía participativa y activista (Hale, 2006; Infantino, 2017), en la cual presencié cada reunión, pinté pancartas y concurrí a las distintas jornadas de lucha.

Por otro lado, como mencioné en el primer apartado, haber sido estudiante del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos representa una experiencia bisagra en la vida de la mayoría de sus egresados/as. Esto se debe a la intensidad de los vínculos que se crean no solamente al interno del curso, sino también con el equipo docente y con todos los egresados y egresadas de años anteriores que, una vez terminado su ciclo, siguen pululando por el Parque Avellaneda. Las ocasiones en las cuales se producen estos reencuentros son múltiples: desde estrenos y funciones de espectáculos callejeros, pasando por eventos más “masivos” que involucran vecinos y vecinas como la Fogata de San Pedro y San Pablo o la Marcha por la Memoria, la Verdad y la Justicia Orletti-Olimpo, o bien instancias de reunión de la Mesa de Cultura de la Mesa de Trabajo y Consenso (en la cual se planifica la actividad cultural del Parque Avellaneda teniendo en cuenta las producciones de todos los colectivos artísticos activos en el territorio), del Centro de Estudiantes de la EMAD o de la Unión de Grupos de Teatro Callejero. En cada una de estas ocasiones se regenera el tejido social de la comunidad artística del Parque Avellaneda y aquí es donde, ahora ya nombrandolo de esta manera, desarrollo el trabajo de campo etnográfico que está a la base de mi investigación doctoral. El hecho de haber explicitado a partir del 2018 mi interés antropológico hacia el teatro callejero generó, contrariamente a mis expectativas, cierta curiosidad y en algunos casos entusiasmo, permitiendo también una enorme colaboración en la organización y realización de entrevistas y charlas, que en un caso fueron hasta incluidas en un importante evento cultural del Parque Avellaneda<sup>3</sup>, alternadas a instancias más frecuentes de intercambio informal con ex compañeros/as y docentes.

---

<sup>3</sup> El 29 de septiembre de 2019 organicé la mesa redonda *Teatro callejero: Un permanente estado de resistencia* junto al grupo “Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina” del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. La mesa buscaba recopilar las experiencias de tres grupos de teatro callejero (La Runfla, Caracu y La Tramoya) en la crisis del 2001 y fue incluida en el evento *Detenerse para continuar: homenaje a Fernando “Trompa” González*.

Como ocurrió a la mayoría de las realidades artísticas del país, la emergencia sanitaria debida al Covid-19 puso en evidencia las dificultades preexistentes respecto al trabajo artístico y pedagógico, obligando los y las artistas a buscar soluciones alternativas para sostener tanto el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos como la labor artística y cultural. Desde la EMAD se organizó un interesante ciclo de charlas abiertas coordinado por Araceli Arreche, profesora de Historia, Dramaturgia y Estética del Teatro Callejero, en las cuales cada uno de los grupos invitados se encargaba de presentar un tema relativo al teatro de calle en consonancia con su propia experiencia. Por su parte, la escuela como otras realidades formativas reformuló sus propuestas pedagógicas adaptándolas a la plataforma Zoom, agregando la iniciativa de abrir las clases virtuales también a los egresados/as de años anteriores. Por último, en febrero del 2021 La Runfla, aprovechando la flexibilización de las medidas de distanciamiento preventivo, pudo finalmente estrenar su espectáculo *Fragmentos de oscuridad: los caprichosos objetos del destino*: una adaptación de la obra *Los Ciegos* de Maurice Maeterlinck. Salvo el día del estreno, al cual asistí como espectadora, en las siguientes funciones me ofrecí como asistente del grupo para llevar a cabo el “protocolo sanitario” planificado para evitar los contagios entre el público, que consistía fundamentalmente en entregar las entradas, que como siempre eran a la gorra pero con reserva previa para evitar aglomeraciones, repartir alcohol en gel y tratar de mantener el distanciamiento entre los espectadores a lo largo de la obra, que preveía algunos desplazamientos.

De acuerdo con estas reconfiguraciones, se abrieron camino nuevas formas de presentación de los datos de campo también caracterizadas por cierta ambigüedad y fluidez: frente al pedido constante de “tomar distancia” para ver la experiencia desde otro ángulo, muchas veces la solución automática es el ocultamiento de la subjetividad del antropólogo/a detrás de la bibliografía. En cambio, Sirimarco (2019) sugiere dar espacio a la narración en primera persona, relatar sensaciones, ser generoso/a con las imágenes, no para demostrar sino para mostrar. Retomando el caso de la etnografía *Never in Anger* de Jean Briggs (1970), criticada por haber

usado la primera persona y por esto descalificada por “visceral” y rebajada al rango de “novela” (Sirimarco, 2019; p. 49) la autora invita a revertir las pretensiones de objetividad y a dar lugar “no al regodeo autorreferencial, sino al narrador situado” (*ibidem*; p. 50). Teniendo en cuenta que la etnografía no puede volverse un mero género literario, y tampoco solamente una forma de dar voz a sujetos silenciados, es importante desplegar las herramientas que ofrece para analizar las experiencias: desde el punto de vista práctico, considero estar escribiendo y pensando con otras personas, pero la responsabilidad ante el mundo académico respecto a las producciones escritas es mía.

Esta perspectiva me acerca al cuestionamiento del concepto de “devolución” en antropología, un concepto extremadamente problemático en la medida en que “lleva implícita la idea de un investigador que recoge datos y devuelve teorías o explicaciones” (Padawer, 2008, p.4). De acuerdo con Padawer, concibo la investigación como una construcción intersubjetiva de conocimiento, en constante diálogo y co-teorización (Rappaport, 2007) con las otras personas que comparten conmigo el sentido de pertenencia a la comunidad artística del Parque Avellaneda y la experiencia del teatro callejero.

### **Reflexiones finales**

El presente trabajo quiso ser una primera aproximación a una revisión metodológica necesaria para abordar un trabajo de campo que genera necesariamente dilemas, preguntas y desafíos, y que lleva intrínsecamente la inquietud de reconfigurar mi posicionamiento hacia una comunidad a la cual pertenezco y con la cual me vinculo desde una pluralidad de roles.

El recorrido que elegí para ordenar mis reflexiones, a través de tres instancias fundamentales de trabajo de campo etnográfico, muestra la necesidad de entrecruzar las fases teórico-intelectuales, la redacción de las notas de campo y la presentación de los datos, más que concebirlas como compartimentos separados. A pesar de las dificultades para encontrar el punto de partida de mi trabajo de campo, por la complejidad y la fluidez de mi vínculo con los y las artistas de teatro callejero del Parque Avellaneda, encontré algunas formas alternativas de utilizar notas y

registros de los años en los cuales fui estudiante del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos para reconstruir, a la luz de la literatura antropológica y de los intercambios en el ámbito académico, la experiencia de esta formación actoral. Asimismo, reconstruí algunas de las dinámicas empleadas desde que comenzó formalmente mi investigación doctoral para reconfigurar mi relación con los sujetos que estudio, con los cuales existen vínculos afectivos, artísticos y de compromiso político de larga data y que perduran en el tiempo. Dichas reconfiguraciones llevaron necesariamente cambios en relación con mi propio rol respecto a la comunidad de artistas, que concibo como dinámico, flexible y ambiguo: creo necesario, de hecho, hacer de esta ambigüedad un recurso (Infantino, 2017), cuestionar la dicotomía “adentro/afuera” con respecto al campo etnográfico y postular, en base a la disponibilidad de cumplir roles y tareas diferenciales, una etnografía participativa, comprometida y de larga duración.

### Referencias bibliográficas:

- Bénard, M. S. *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Briggs, J. (1970). *Never in anger. Portrait of an Eskimo family*. Cambridge: Harvard University Press.
- Canale, A. (2005) La murga porteña como género artístico. En: Martín, A. (comp.) *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros el Zorzal.
- Da Matta, R. (2004). El oficio del etnólogo o como tener “Anthropological Blues”. En: M. Boivin y A. Rosato (comp.), *Constructores de Otredad* (pp. 172-178). Buenos Aires: Antropofagia.
- Ellis, C., Adams, T. E. y Bochner, A. P. (2018) Autoetnografía: un panorama. En Bénard, M. S. (comp.) *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 17-42.

- Giglia, A. (2001) Sociabilidad y megaciudades. En: *Estudios Sociológicos*, vol. XIX, núm. 3, pp. 799-821.
- Hale, C. R. (2006). Activist Research vs. Cultural Critique: Indigenous Land Rights and the Contradictions of Politically Engaged Anthropology. *Cultural Anthropology*, 21 (1), pp. 96-120.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Enviñón Editores.
- Hannertz, U. (1992), *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*. Bologna: Il Mulino.
- Infantino, J. (2014) *Circo en Buenos Aires : cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: INTeatro.
- Infantino, J. (2017) De pasiones, compromisos e investigaciones de larga duración. Potencialidades y límites en una investigación colaborativa con artistas circenses. En: *Publicar - Año XIV N° XXIII*, pp. 31-52.
- Infantino, J., Morel, H., (2015) Circo, murga y tango en Buenos Aires: Procesos de resurgimiento y Arte Popular en la postdictadura (1983). En: *Revista Antropolítica*, n. 38, 1, pp. 321-347.
- Lins Ribeiro, G. (2004). Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica. En: M. Boivin y A. Rosato (comps.), *Constructores de otredad* (pp. 194-198). Buenos Aires: Antropofagia.
- Martin, A., (2008) Folclore en el Carnaval de Buenos Aires. Tesis Doctoral de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires: mimeo.
- Mauro, K. (2015) *La actuación popular porteña como patrimonio cultural intangible en Pensar la cultura pública. Apuntes para una cartografía nacional*, Buenos Aires: Subsecretaría de Cultura Pública y Creatividad, Ministerio de Cultura de la Nación, pp. 177-183.
- Mercado, C. (2018) *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa*. (Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

- Padawer, A. (2008) Contra la devolución: aportes de los conceptos de implicación y diálogo para las investigaciones antropológicas en contextos de gestión educativa. En: *Papeles De Trabajo*. Centro De Estudios Interdisciplinarios En Etnolingüística Y Antropología Socio-Cultural, (16), pp. 1-12.
- Proaño Gómez, L. (2013) *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires: Biblos.
- Rindone, F. (2019) La construcción de la memoria a través del teatro: una mirada sobre el arte callejero en Buenos Aires. En: XIII Reunión de Antropología do Mercosul. Anais eletrônicos XIII Reunión de Antropología do Mercosul, Porto Alegre.
- Rindone, F. (2019b) *El patrimonio como recurso para la reivindicación territorial: el caso del Parque Avellaneda*. XII Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Crisis del presente y disputas por la memoria, Buenos Aires.
- 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). En: *Papeles de Trabajo*, v. 14, n. 25. En prensa.
- Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. En: *Revista Colombiana de Antropología*, 43, pp. 197-229.
- Sirimarco, M. (2019) Lo narrativo antropológico. Apuntes sobre el rol de lo empírico en la construcción textual. En: *Runa /40.1*, pp. 37-52.
- Williams, R.(2009) *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires: Las Cuarenta.