

Centros y márgenes de la gestión cultural: el caso del Espacio Cultural Chacra de los Remedios (Buenos Aires)

Centers and edges of cultural management: the case of the Espacio Cultural Chacra de los Remedios (Buenos Aires)

Francesca Rindone¹

Resumen | Las reflexiones a desarrollar en el presente trabajo se desprenden de una etnografía que estoy llevando a cabo acerca del teatro callejero en Buenos Aires. Las experiencias que más me interesan en esta oportunidad son aquellas que integran la agenda del Espacio Cultural Chacra de los Remedios, en el Parque Avellaneda: un espacio verde público situado en la periferia oeste de la capital. A partir del carácter “periférico” de este territorio, busco desarrollar algunas líneas de análisis que vinculan el Espacio Cultural Chacra de los Remedios a formas autogestivas y de gestión asociada, que lo colocan en una posición inédita en relación al Estado local. Me interesa, asimismo, revisar críticamente la categoría nativa de “marginal” asociada al teatro callejero en cuanto arte popular, teniendo como foco la participación de estos actores y actrices en la planificación de la agenda cultural del Parque Avellaneda, así como su capacidad de organización y de diálogo con el Estado. .

Palabras clave | Espacios culturales, Gestión cultural, Teatro, Artes populares, Autogestión

Abstract |The reflections to be developed in this work arise from an ethnography I am carrying out about street theater in Buenos Aires. The experiences that interest me most on this occasion are those that make up the agenda of the Espacio Cultural Chacra de los Remedios , in Parque Avellaneda: a public park located on the western suburb of the capital. Starting from the “peripheral” character of this territory, I seek to develop some lines of analysis that link the Espacio Cultural Chacra de los Remedios to certain models of cultural management: in particular to self-managed and associated forms, which place it in an unprecedented position in relation to the local State. I am also interested in critically reviewing the native category of “marginal” associated with street theater as a popular art, focusing on the participation of these actors and actresses in the planning of the cultural agenda of Parque Avellaneda, as well as their capacity for organization and dialogue with the State.

Keywords | Cultural spaces, Cultural Management. Theater, Popular arts, Self-management

Introducción

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 formados específicamente en este lenguaje escénico por la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) en su Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, con sede en el Parque Avellaneda.

La instalación de esta peculiar formación artística en el parque trajo una proliferación de artistas y grupos de teatro callejero que, ya sea de forma esporádica o continuada, deciden seguir actuando en el espacio donde se formaron, por una serie de razones logísticas, políticas y afectivas. El trabajo de campo etnográfico que sostiene la presente investigación se desarrolla en su mayoría en el marco de esta formación actoral, ya que mi condición de egresada de la misma me habilitó, entre otras cosas, acceder a una pasantía docente en una de las materias principales. Esta oportunidad me permitió formalizar una continuidad en el vínculo con esta formación y su cuerpo docente que ya se sostenía en términos afectivos y por los fuertes sentidos de pertenencia que este proyecto supo generar (Rindone, 2023). Asimismo, mi participación activa en el territorio y los lazos afectivos creados con estos actores y actrices ameritaron reflexiones específicas que dieran cuenta de mi posicionamiento respecto al campo etnográfico en el marco de una antropología que se propone como colaborativa e implicada (Malo, 2004; Rappaport, 2007) y que fueron objetos de análisis en trabajos anteriores (Rindone, 2023a). En este trabajo la formación de estos artistas quedará fuera de foco, con el fin de favorecer una mayor profundidad al análisis de la actividad artística y de gestión cultural de grupos y artistas “profesionales”². Serán utilizadas, por ende, únicamente las entrevistas grupales e individuales realizadas entre 2022 y 2023 a actores y actrices de teatro callejero pertenecientes a los cuatro grupos activos en este momento en el Espacio Cultural Chacra de los Remedios, es decir La Runfla, Comediantes de la Legua, Teatro Callejero por Mujeres (TxM) y Compañía Errabunda, así como a los funcionarios públicos que intervienen en este territorio: las mismas serán complementadas con notas de campo recopiladas desde 2018 hasta la actualidad.

Estos registros, a su vez, refieren a eventos festivos y artísticos organizados en el Parque Avellaneda por los grupos de teatro callejero anteriormente mencionados, así como a reuniones de planificación de los mismos y asambleas convocadas para debatir asuntos puntuales a lo largo de este periodo, a las cuales asistí personalmente.

En el primer apartado, reconstruiré brevemente algunos hitos de la historia de este espacio público y la conformación del Espacio Cultural Chacra de los Remedios. Luego,

2 El término se encuentra entre comillas ya que, en el campo teatral porteño, persiste una dicotomía nativa entre actores independientes y profesionales (Pellettieri, 2002; Dubatti, 2012; Fukelman, 2017). Los actores y actrices del circuito independiente apuestan a una organización del trabajo artístico más horizontal y compartida, que redundaría en propuestas escénicas cuya calidad se mide en términos de profundidad y politicidad. Por el contrario, los actores y actrices profesionales suelen estar asociados a los circuitos oficiales y comerciales, donde rigen lógicas jerárquicas y una división neta de tareas entre actores/actrices, cargos directivos y técnicos. Asimismo, el circuito comercial es visto como despolitizado (sic.) y asociado al entretenimiento más que a la “calidad artística” de los espectáculos. En un trabajo recientemente presentado en el VII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología tuve la oportunidad de reflexionar acerca de las adscripciones identitarias de actores y actrices de teatro callejero a la categoría de “independiente”. Sin embargo, en esta oportunidad el término “profesional”, que se distancia de la autopercepción de la mayoría de estos artistas, indica por un lado que ya terminaron su formación y por otro que ya acumularon cierta experticia en el oficio teatral dentro de un grupo estable.

compartiré algunos de estos registros de campo y fragmentos de entrevistas acerca de la gestión cultural de este espacio, mostrando las relaciones de los grupos de teatro callejero y de los trabajadores y trabajadoras culturales con el Estado local, así como ciertas tensiones internas que emergen en sus narrativas entre trabajo y militancia en el campo cultural. Finalmente, intentaré reanudar estos registros con algunas líneas teóricas desarrolladas en el marco de los estudios socioantropológicos del arte y la cultura, con el objetivo de revisar críticamente algunas categorías nativas, y particularmente la tensión entre “centro” y “periferias” o “márgenes” del campo teatral. Para este último objetivo, intentaré aplicar algunas perspectivas relacionales (Narotzky y Besnier, 2020; Zemon Davis, 1995) tanto a los aspectos político-económicos de la gestión cultural como a las concepciones que estos y estas artistas tienen acerca de sus prácticas y de sus relaciones con el Estado.

El Parque Avellaneda: un espacio de participación ciudadana

Sin ánimo de entrar en los detalles de la historia del Parque Avellaneda, que han sido recopilados en trabajos anteriores (Rindone, 2022), cabe mencionar que el terreno en el cual se extiende hoy el parque funcionó hasta los años treinta del siglo XIX como una chacra, dentro de la cual se encontraba la Parroquia de la Virgen de los Remedios, motivo por el cual se denomina así el Espacio Cultural que ahí surgió en el año 2000. Luego de representar un importante punto de encuentro y recreación, especialmente desde su declaración como parque público en 1914, hacia mediados de los sesenta del siglo XX el Parque Avellaneda empezó a entrar en un estado de abandono progresivo con la clausura de sus edificios históricos. Durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983), el abandono del parque se agudizó por causa de los desalojos autoritarios operados en el barrio aledaño en el marco del proceso de “modernización”, que allí tomó forma puntualmente en la realización de la autopista Perito Moreno. La ejecución de estas obras de “modernización autoritaria” se sostenía sobre el terror instalado por el gobierno militar, que impedía a la población negociar o rebelarse frente a estos atropellos, y que tuvo como consecuencia la demolición de viviendas y el desplazamiento forzado de sus habitantes (Colombo y Salamanca, 2020). Asimismo, a pocas cuadras del Parque Avellaneda funcionaron en la época de la dictadura dos centros clandestinos de detención, tortura y exterminio: el “Automotores Orletti” y el “Olimpo”.

Esta conjunción de factores contribuyó a resquebrajar el tejido social del barrio, de modo que, con el retorno de la democracia, fue necesario el esfuerzo conjunto de múltiples sectores de la sociedad para recuperar tanto el espacio público como la socialidad. De esto se encargó, a partir de 1989, el Centro de Estudios Sociales y Actividades Vecinales del Parque Avellaneda (CESAV) en el cual confluyeron organizaciones vecinales, educativas y religiosas del barrio, así como unidades básicas, clubes deportivos y agrupaciones artísticas.

Entre estas últimas se destacaron particularmente el grupo de teatro callejero La Runfla y la murga Los Descarrilados del Parque Avellaneda, que contribuyeron a la recuperación del parque a través de la organización y realización de encuentros recreativos para las infancias, carnavales y obras de teatro en un espacio público que, para aquel entonces, seguía siendo percibido como hostil por lxs vecinxs (Rindone, 2023). El accionar de estos agentes fue además fundamental para recuperar algunas fiestas populares que se habían perdido a causa de las medidas represivas de la dictadura, entre las cuales se

destaca particularmente la Fogata de San Pedro y San Pablo, acaso el evento cultural más masivo del barrio.

Este proceso de recuperación y puesta en valor del espacio público 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). La misma reconoce a la Mesa de Trabajo y Consenso de Parque Avellaneda (en adelante MTyC) 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, en el Parque Avellaneda 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 (o debería ser) discutida y sancionada en la MTyC.

La recuperación del Parque Avellaneda trajo la creación, en el año 2000, del Espacio Cultural Chacra de los Remedios, que pasó a integrar el Circuito de Espacios Culturales del GCBA³. El Chacra de los Remedios es un espacio cultural a cielo abierto que comprende tres edificios históricos, también recuperados gracias a la iniciativa vecinal: la Casona de los Olivera, el Antiguo Tambo y el Antiguo Natatorio. La Casona de los Olivera, sede principal de las reuniones de la MTyC, aloja también un Centro de Arte Contemporáneo y una biblioteca comunal administrados por el Ministerio de Cultura de la Ciudad, al igual que el Antiguo Tambo, edificio dedicado a las artes escénicas y sede administrativa del Curso de Formación para la Actuación en Espacios Abiertos (EMAD), dependiente de la Dirección General de Enseñanza Artística (DGEART). El Antiguo Natatorio, por el contrario, al ser la sede de la Escuela de Educación Media n. 12 Ernesto “Che” Guevara se encuentra bajo jurisdicción del Ministerio de Educación del GCBA, mientras que los talleres artísticos que allí se desarrollan en horario vespertino están incluidos en el Programa Cultural en Barrios, y confluyen bajo la administración del Ministerio de Cultura.

La Mesa de Trabajo y Consenso funciona a través de asambleas plenarias mensuales, abiertas a todos los vecinos, y se divide en algunas mesas temáticas que también se reúnen con cadencia mensual: entre ellas, la comisión de Cultura, a la que prestaremos particular atención. En ella participan la mayoría de los autodenominados “actores culturales” 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. El coordinador general del Chacra de los Remedios es también un “actor cultural” que participa de la Mesa de Cultura y, como veremos más adelante, se encarga de conciliar las iniciativas vecinales que surgen en las reuniones con las exigencias de la agenda cultural “oficial” del Circuito de Espacios Culturales.

3 Los 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).

4 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 y culturales, con la ulterior complejidad de que muchos de ellos/as son además profesionales de la

Por su temprana participación en la recuperación del Parque Avellaneda y, luego, en la MTyC, el grupo La Runfla es considerado hoy en día como “pionero” entre los grupos de teatro callejero que actúan en el Parque Avellaneda. Desde 2001, se empezó a organizar en el Espacio Cultural Chacra de los Remedios 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). En sus veinte años de historia, este curso de formación representó también un semillero de actores y actrices que, a medida que terminaban su formación, eran incorporados a los nuevos proyectos de La Runfla, o bien conformaban grupalidades propias. Se asistió, de hecho, a una verdadera proliferación de grupos estables de teatro callejero como por ejemplo El Tomate, La Palafrenética, Teatro Callejero por Mujeres (TxM), Comediantes de La Legua, Guarda Atrás, Compañía Errabunda, Inmunidad Teatral, solo para mencionar aquellos que decidieron anclar su actividad artística en el espacio donde se habían formado.

En la edición 2021 del Encuentro, la primera “post pandémica” se festejaron los treinta años de actividad de La Runfla y el grupo recibió la Declaración de Interés Cultural de la Legislatura Porteña: en esta oportunidad, el Parque Avellaneda fue declarado simbólicamente “territorio del teatro callejero” (Rindone, 2023b).

Actualmente, cuatro de los grupos anteriormente mencionados - La Runfla, Teatro Callejero por Mujeres (TxM), Compañía Errabunda y Comediantes de la Legua - siguen integrando la comisión de Cultura de la MTyC y participando de la agenda cultural del Espacio Chacra de los Remedios. En el próximo apartado intentaré entonces analizar su trabajo de gestión cultural en este espacio público, poniendo en relieve las complejidades de la autogestión y las tensiones entre estos “actores culturales” y los múltiples sectores del Estado local que intervienen en este territorio.

La gestión del Espacio Cultural Chacra de los Remedios desde la perspectiva del teatro callejero

El Espacio Cultural Chacra de los Remedios ⁵ es 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, o simplemente para tomar mate, jugar

actuación, es decir actores y actrices. Para una mayor claridad, me referiré con la expresión “actores culturales” al conjunto de trabajadores y trabajadoras culturales que participan de la gestión cultural del Parque Avellaneda en la Mesa de Cultura. Sin embargo, es oportuno también aclarar, retomando el apartado metodológico de la introducción, que para el presente estudio se ha operado un recorte ulterior dentro de esta población seleccionando únicamente a los y las artistas de teatro callejero. Asimismo, es importante tener en cuenta que muchos y muchas de ellos/as cumplen en el marco de esta Mesa múltiples roles ya que, además de actores y actrices, también se desempeñan como talleristas, gestores y gestoras o referentes culturales y barriales.

⁵ Acá la página oficial del espacio: <https://buenosaires.gob.ar/circuito-de-espacios-culturales/chacra-de-los-remedios> a través de la cual se puede acceder a la programación de actividades de todo el circuito de espacio culturales de la ciudad.

o compartir una tarde entre sus árboles. La agenda cultural del Espacio es variada y amplia, buscando un balance entre propuestas de teatro, circo, murga, danzas folklóricas y música (especialmente rock), y que respete el *target* de público: familias con niños 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 y de Bolivia. Quien se ocupa de esta programación es el coordinador del Espacio Cultural Chacras de los Remedios: 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 sectores del Estado local que operan en el Parque, entre ellos los ya mencionados Ministerios de Cultura (del cual depende su cargo) y Educación, pero también Espacios Verdes, Salud y Jefatura de Gobierno. Asimismo, en palabras del propio coordinador, el Chacra de los Remedios es el único espacio dentro del Circuito Cultural de la ciudad que articula con dinámicas vecinales tan organizadas como las de la Mesa de Trabajo y Consenso, mientras que el resto de los centros culturales operan a través de una lógica más “vertical” que hace la toma de decisiones más fluida pero también menos participativa. Si por un lado la experiencia acumulada en el trabajo en la gestión del parque aceitó ciertas dinámicas engorrosas, como la coordinación y la comunicación entre los distintos ministerios, los vecinos y los “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:

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 el 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” (Coordinador del Espacio Cultural Chacra de los Remedios, 10/09/2023)

Las referencias de esta narrativa son múltiples, ya que este tipo de fricción con el Estado local ha ocurrido en numerosas oportunidades, pero particularmente hace alusión 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).

Actualmente los grupos de teatro callejero activos en el Chacra de los Remedios (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, como mencioné al principio, en su mayoría por egresados y docentes del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, por ende comparten criterios estéticos y una rutina de entrenamien-

to específicamente pensada para el espacio abierto. Asimismo, estos mismos criterios estéticos y los lazos de amistad y reciprocidad que vinculan estos actores y actrices alimentan un mecanismo de trabajo artístico basado en la circulación y el préstamo de insumos escénicos (luces, consolas de sonido, percheros, vestuarios, zancos, etc.) entre los diferentes grupos, así como de prestaciones técnicas para las funciones. No es raro, por ejemplo, que el mismo actor/actriz que actuó en una obra de su grupo por la tarde se quede hasta la noche para desempeñar alguna función técnica para la obra de otro grupo: “hacer las luces” o “el sonido”, montar la escenografía, asistir a actores y actrices en cambios de vestuarios o ayudar a subirse o bajarse de los zancos, entre otras. Cada grupo realiza dos ensayos por semana, de aproximadamente dos horas: el horario y el lugar de los ensayos son fijos, se acuerdan a principio de año en la comisión de Cultura y están registrados en una planilla que los grupos entregan a la coordinación general.

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 apoyo estatal, 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 ⁶. 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 a una sala, 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 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 del 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, 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 mismas estrategias ponen en jaque las adscripciones identitarias de estos actores y actrices, quienes marcan

⁶ Luego de la asunción del actual gobierno (diciembre 2023) liderado por el partido de ultraderecha La Libertad Avanza y como parte de su proyecto de achicamiento del Estado, el Ministerio de Cultura de Nación fue reducido a una Secretaría dependiente de la Jefatura de Gabinete. Asimismo, el presidente Javier Milei libró entre febrero y marzo 2024 una batalla contra el sector cultural, atacando abiertamente a artistas consagrados/as: estos ataques tuvieron una importante resonancia mediática y fueron ampliamente discutidos en diferentes canales de comunicación y en redes sociales. Las consecuencias políticas, económicas y sociales que este recorte produjo en el campo cultural serán objeto de futuras investigaciones.

reiteradamente que hacen teatro en la calle no porque no tienen teatro, sino por elección política y estética.

Las medidas de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) y Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (DISPO) vigentes entre 2020 y 2021 por la pandemia del Covid-19 mostraron las condiciones precarias del trabajo informal en distintos sectores, y particularmente en el sector cultural y artístico (Mauro, 2020; 2022; Berstein, 2020). En este contexto, los fuertes lazos existentes entre los grupos de teatro callejero del Espacio Cultural Chacra de los Remedios fueron fundamentales para construir relaciones de apañe y circular informaciones acerca del estado de la cultura en este momento y los frentes de disputa que iban naciendo, entre ellos Emergencia Cultural BA. A nivel local, sin embargo, el contexto de crisis generado por la pandemia del Covid-19 empezó a mostrar algunas hilachas preexistentes en las condiciones laborales de estos artistas, así como ciertas rispideces en el marco de la gestión asociada. Por ejemplo, numerosos actores y actrices de estos grupos trabajan, paralelamente, en la docencia teatral en el marco de talleres arancelados, dictados mayoritariamente en centros culturales del barrio o en el centro. El contexto pandémico provocó la suspensión de estos talleres, de los cuales solamente algunos pudieron sostenerse de forma virtual. De esta manera, se abrió una brecha entre aquellos artistas-docentes cuyos empleos estaban registrados, por ejemplo en el marco del Programa Cultural en Barrios o en el Curso de Formación para la Actuación en los Espacios Abiertos, y los que trabajaban en la informalidad. En este contexto, actores y actrices que seguían “poniendo el cuerpo” para sostener su espacio de trabajo, es decir el Espacio Cultural Chacra de los Remedios, empezaron a repensar sus condiciones laborales en relación a su rol de artistas de calle y trabajadores culturales:

Nosotros vamos a una plaza, hacemos función, no nos paga nadie y pasamos la gorra porque queremos. Pero la gran parte de las funciones que hicimos las hicimos acá en el Parque (Avellaneda, n.d.r.) dentro de una programación de un centro cultural que pertenece a un circuito cultural del Gobierno de la Ciudad, que debería poder pagar todo lo que programa. Nosotros somos trabajadores que generamos la programación de un espacio cultural de la ciudad y lo hacemos gratis. Y eso...es raro. Porque si estuviéramos trabajando en el San Martín estaríamos cobrando según la grilla de la Asociación Argentina de Actores tanto por función y tanto por ensayo (actor de teatro callejero, 30/10/2022).

Un último aspecto que vale la pena tocar acerca de los modelos de gestión cultural del Parque es el del compromiso militante en relación al 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 vecinos 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 oficial 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 consulta previa, lo cual desatiende la Ley 1153/2003. El clima de incertidumbre que generan estos inconvenientes se traduce en un estado permanente de alerta entre los vecinos. 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 puerto seguro: sin embargo, a la vez, esta militancia

territorial demanda ulteriores horas extra de reunión y de discusión, que en este contexto socioeconómico muchos actores y actrices no pueden sobrellevar. Asimismo, se observa la emergencia de debates intergeneracionales entre los artistas que participan de la gestión de este espacio, donde los grupos “pioneros” tienden a “marcar la agenda” de esta gestión cultural, dando lugar a cuestionamientos por parte de los grupos de más reciente formación, que discuten la exigencia de un compromiso “full time” con el espacio cultural no solamente por las necesidades materiales de lxs artistas sino también apelando al derecho al ocio o a dedicarse a otros proyectos (remunerados o no):

Lo que pasó es que ya los grupos medio que no responden a esta lógica, están buscando su propia lógica. Como que pedirte tanto compromiso, que no haya otra cosa en tu vida que no sea el grupo y que si no estás todo se desvirtúa, me parece que ya no es posible, porque además que tenemos una economía que mantener, entonces vamos a necesitar otros laburos, también pasamos a tener otros deseos. A H. le cuesta mucho, pero cuando un actor no puede hacer tal cosa porque le salió otro laburo dice “y sí, hay que morfar” (actriz de teatro callejero 25/05/2022).

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, podés 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 teatro callejero, 25/05/2022).

En esta última narrativa emerge la dicotomía entre la militancia territorial, de la cual vimos una genealogía en el proceso de recuperación del Parque Avellaneda, y otras formas de gestión cultural del espacio público más estratégicas que apuestan a una organización del trabajo más horizontal, menos demandante y más placentera. Asimismo 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”.

Centros y márgenes del campo cultural: una dicotomía inestable

Hasta aquí recorrimos los hitos principales que llevaron a la conformación del Espacio Cultural Chacra de los Remedios como centro cultural público de la ciudad de Buenos Aires y profundizamos en las dinámicas de gestión cultural del mismo, enfocándolas desde la perspectiva de actores y actrices de teatro callejero y de funcionarios públicos que lo coordinan. Este espacio, situado en la Comuna 9 de la capital, es decir en la zona sur-oeste, se considera en términos nativos como “periférico”.

Permaneciendo en el ámbito puramente teatral, hay una idea radicada en el sentido común y reforzada por ciertas políticas públicas de que existe un centro neurálgico de la actividad teatral, que coincide con el centro geográfico porteño, en particular con la Avenida Corrientes, y “el resto”, que incluye (en términos porteño-céntricos) las periferias de la capital, el conurbano bonaerense y “el interior” del país (sic.), es decir las provincias. Muchas de las políticas culturales que intervinieron en el campo teatral tuvieron, en línea con esta idea, la inquietud por “descentrar” la actividad teatral.

Un ejemplo es la Ley Nacional del Teatro, que se compromete a “elaborar, concentrar, coordinar y coadyuvar en la ejecución de las actividades teatrales de las diversas jurisdicciones, propugnando formas participativas y descentralizadas en la formulación y aplicación de las mismas, respetando las particularidades locales y regionales y la transparencia de los procesos y procedimientos de ejecución de las mismas” (Ley 24.800/97, Artículo 14, inciso “C”). Otro ejemplo a nivel local, anterior a la promulgación de esta ley, es el Programa Cultural en Barrios que se configura desde 1984 como semillero de democracia cultural participativa (García Canclini, 1987; Chauí, 2013) y como un espacio de mediación entre la política del Estado local y las dinámicas culturales territoriales (Rabossi, 1997). Con la inquietud de “llevar la cultura a los barrios”, este programa se articula en torno a cursos y talleres dictados en 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 (Pais Andrade, 2011). Como vimos, algunos de los talleres que se dictan en el Espacio Cultural Chacra de los Remedios se benefician de este programa, que otorgó a sus trabajadores y trabajadoras culturales ciertas condiciones laborales que en momentos de crisis como el contexto pandémico se pudieron sostener.

Esta misma tensión entre centro y márgenes se reproduce en el campo artístico-teatral: a la hora de analizar la figura del actor/actriz en el campo teatral porteño, por ejemplo, Mauro y Leonardi afirman que “el campo cultural en Argentina se ha caracterizado por la imposición de un ideal unificador bajo la cultura dominante, difundida con el tutelaje de una minoría dirigente o intelectual” (Leonardi y Mauro, 2014, p.3). Quien principalmente aplicó la teoría de los campos de Bourdieu (1990) a los estudios teatrales fue Osvaldo Pellettieri (2002), que sostenía la posibilidad de analizar dinámicas de circulación y modos de producción propios del campo teatral porteño, distinguiendo dos formas de hacer y de entender al teatro: la culta y la popular.

En mi investigación, identifico al teatro callejero como un lenguaje escénico popular: en este caso, se trata de un lenguaje definido a partir de su espacio escénico —la calle, la plaza o, en términos nativos “los espacios abiertos”—, que conlleva el uso de específicas técnicas actorales y de recursos híbridos provenientes de otras artes populares como el circo o la murga. Asimismo, un análisis del teatro callejero como género popular nos permite destacar las intertextualidades operadas por estas artistas a la hora de definir su práctica y distanciarse de otras según determinados objetivos (Bauman y Briggs, 1996). Como plantea Mercado (2020) en su estudio sobre el teatro comunitario, una perspectiva antropológica que enfatice los usos estratégicos que lxs actores y actrices hacen de las categorías de los géneros teatrales nos permite también complejizar el estudio de cómo se construyen (y cuestionan) los criterios de valoración en el mundo del teatro. Asimismo, indagar las intertextualidades genéricas nos habilita otra mirada sobre el teatro callejero como práctica artística politizada, que se reconoce en una serie de atributos por los cuales se percibe como popular. Entre ellos, destaco dos como fundamentales: la ruptura de la asociación directa del teatro con el edificio teatral y la accesibilidad económica de los espectáculos “a la gorra” (es decir, retribuidos a través de aportes voluntarios del público). Este doble criterio que confiere al teatro callejero su carácter “popular”, sin embargo, es en ocasiones formulado en otros términos que se asemejan más al concepto de “marginalidad”:

Pero este teatrero sabe que está realizando un teatro pre-burgués dado que esta actividad existía antes de que la clase burguesa creará las salas especiales para ver este arte. Y si bien el estado democrático DE HOY no prohíbe esta actividad en el espacio público, NO DEJA DE CONSIDERARLA MARGINAL porque rompe con el orden establecido. Muchos piensan que el arte teatral se realiza en el teatro (...) todo teatro que no se realice dentro del edificio, está al margen. (Alvarellos, 2007, p.26. Mayúsculas originales)

Aclarado que se trata de una narrativa ya ampliamente cuestionada entre los mismos actores y actrices, quisiera utilizarla como disparador para tensionar algunas intertextualidades y adscripciones ideológicas que sostienen este lenguaje escénico. Si la analizamos en términos de géneros discursivos (Bajtín, 1982) podemos fácilmente vislumbrar la presencia de ecos y reflejos de enunciados anteriores y ajenos, a los cuales el autor parece contestar. En este caso, el interlocutor imaginario pareciera ser el propio Estado (aunque el uso de la minúscula deja lugar a cierta ambigüedad), que por su carácter “democrático” no prohíbe la actividad teatral en el espacio público, pero tampoco la promueve o la fomenta. Esta narrativa coloca el teatro callejero en la categoría de “artes menores” que desde hace muchas décadas atraen el interés de las ciencias antropológicas y de las nuevas perspectivas sobre el folklore (Martín, 2008; Infantino, 2014; Infantino y Morel, 2015). Una de las líneas de estudio de estas perspectivas tiene que ver justamente con la relación de los sujetos (en este caso, artistas) populares con el Estado y sus políticas públicas, mostrando cómo, por lo general, se trata de relaciones ambiguas, no lineales, sujetas a disputas y acuerdos diversos.

De acuerdo con la cronología de sucesos relatada en el primer apartado en relación a la conformación de la gestión asociada del Parque Avellaneda y a la creación del Espacio Cultural Chacra de los Remedios, así como de las dinámicas de gestión cultural operadas por actores y actrices de teatro callejero (expuestas en el segundo apartado), el presente estudio coincide con estas perspectivas. Por un lado, vimos como las articulaciones con el Estado en el proceso de recuperación territorial del Parque Avellaneda fueron numerosas y, en su mayoría, exitosas: en todas ellas, los grupos de teatro callejero tuvieron un papel fundamental. Lo mismo podría decirse de la incorporación del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos a la oferta formativa de la EMAD, que en otros trabajos analicé como una estrategia de legitimación de un lenguaje escénico popular en el marco de la enseñanza artística pública (Rindone, 2020) y que tuvo como base institucional justamente la creación del Espacio Cultural Chacra de los Remedios (Rindone, 2024). Estos dos ejemplos, referidos a procesos sostenidos en el tiempo y amparados legal e institucionalmente, invalidarían la idea de que se trata de experiencias “marginales”.

Sin embargo, las narraciones sobre los pormenores de la gestión cultural del Chacra de los Remedios, recuperadas en algunos fragmentos de entrevistas del segundo apartado de este trabajo, nos devuelven un panorama más complejo. En primer lugar, vemos cómo los reconocimientos institucionales por momentos no redundan en acciones concretas de fomento a la actividad teatral en los espacios abiertos, por ejemplo en el caso del subsidio de PROTEATRO, para el cual estrenar una obra en un espacio cultural del GCBA representaría una incompatibilidad con los criterios de la convocatoria. Por otro lado, vimos cómo para algunos actores este reconocimiento se perfila en términos mayoritariamente simbólicos, ya que en muchos aspectos la gestión cultural del espacio representa un trabajo no remunerado. Asimismo, vimos en las palabras del coordinador

general del Chacra de los Remedios que conciliar las iniciativas populares de la gestión asociada con los requerimientos institucionales del Ministerio de Cultura se vuelve por momentos una tarea difícil. Siempre en términos de géneros discursivos, el interlocutor imaginario de estas narrativas sigue siendo el Estado, en este caso en términos confrontativos y/o de demanda por mejores condiciones. Y, finalmente, el carácter efectivamente periférico del Chacra de los Remedios en términos geográficos confirmaría la idea de que estos artistas están actuando en los márgenes de la “capital del teatro”. Aún así, la idea de que el teatro callejero, especialmente en el Parque Avellaneda, es una práctica “marginal” resulta endeble.

En este sentido, la dicotomía centro-márgenes refuerza una oposición que ya ha sido utilizada en estudios anteriores (Anecchiarico y Rindone, 2022) para colocar el teatro callejero en el campo de las artes populares: categoría que, para recuperar algunas perspectivas gramscianas, no se podría utilizar si no en una perspectiva dialéctica (Hall, 1984). Sin embargo, plantear el estudio en términos de dominación y resistencia(s) nos devuelve una visión reduccionista de estos procesos, quitando potencial a la organización política de los y las artistas y silenciando sus debates internos. Estas tensiones emergieron, por ejemplo, en las narrativas que cuestionan las perspectivas vehiculizadas por los grupos “pioneros” acerca de la militancia cultural y el estado de alerta permanente frente a los ataques institucionales a la gestión asociada. Aquí se presenta un tema emergente que es preciso tener en consideración: los grupos de teatro callejero no representan un bloque homogéneo, sino una multiplicidad de miradas, criterios estéticos y sentidos ideológicos asociados a la práctica teatral en el espacio público y a la gestión cultural. Un estudio etnográfico de esta realidad no puede, entonces, prescindir de estos debates y disputas internas, ya que analizar únicamente aquellas demandas que están dirigidas hacia el Estado nos devolvería un panorama sumamente limitado.

Por otro lado, vale la pena reiterar que tampoco el Estado ni sus políticas se pueden estudiar como un bloque homogéneo y, sobre todo, como algo externo a los sujetos y grupos sociales que son de nuestro interés (Shore, 2010; Crespo, Morel y Ondelj, 2015; Infantino, 2019). En el caso de los grupos “pioneros”, su discurso por momento confrontativo con el Estado proviene, en mi hipótesis, de su historia de militancia cultural que, para algunos, empezó en los últimos años de la dictadura militar con el movimiento Teatro Abierto (Manduca, 2016; Saura Clares, 2021) y se consolidó en los primeros años de la democracia con el “resurgimiento” de las artes populares (Martin, 2008; Infantino y Morel, 2015; Mercado, 2018). Sin embargo, si la década de los ochenta devolvió el juego político y las artes a las instituciones y a las calles, en los noventa se volvió a deslegitimar el espacio público y las políticas neoliberales erosionaron nuevamente las instituciones. Esta crisis de representatividad política y de desconfianza institucional derivó 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: las prácticas militantes se deslizaron así del plano político al plano cultural (Wortman, 2009). En este sentido, el rol del teatro callejero en la recuperación y puesta en valor de un espacio público abandonado del suroeste de la ciudad, así como la continuidad de estos usos en la gestión cultural actual, inscriben estas experiencias en el marco del arte para la transformación social y politización de la cultura, que han sido ampliamente estudiadas en las ciencias antropológicas (Infantino, 2019; Wright, 2004).

Sin embargo, si por un lado relacionar el arte con la transformación social y la cultura con una de las formas posibles de hacer política nos permite cuestionar el principio de autonomía del campo artístico y la noción de “arte puro” (Bourdieu, 1997), por otro lado nos lleva a un cambio de paradigma que transiciona desde la cultura como derecho (tanto en términos de acceso como de producción) a la cultura como recurso (Yúdice, 2002). Es decir, si antes pensar el “arte por el arte” nos limitaba la visual a una perspectiva aislada y poco integrada al resto de los campos de acción humana - social, político, económico - ahora conceptualizarla como “recurso” implica asociarla a distintas instancias de ampliación de derechos, formulación de políticas públicas, prevención del riesgo social, y muchas otras aplicaciones más ⁷. Tanto las prácticas artísticas y culturales como la gestión de los espacios se volvieron así formas de hacer política que, a través del trabajo colectivo y del “compromiso”, se han sostenido y multiplicado a distintas escalas (local, provincial, nacional). Sin embargo, en contraposición con el discurso confrontativo que se mencionaba anteriormente, estos colectivos autoconvocados y autogestivos supieron elaborar e implementar diferentes políticas públicas con el objetivo de dar continuidad a estas acciones, dialogando con este interlocutor complejo, ambiguo y a veces hostil que es el Estado. Esto supuso también un cambio radical en la manera de enfocar las políticas públicas desde el punto de vista académico, pasando de una óptica que ponía el Estado en el centro de la escena a partir de su poder de concentrar y generar capital simbólico a enfoques más actuales que superan la exclusividad estatal y pluralizan los sentidos vinculados a estas políticas (Infantino, 2016). Asimismo, es preciso abarcar el accionar de organizaciones comunitarias, movimientos sociales y/o colectivos artísticos, no solamente en el rol de “beneficiarios” o “receptores” de dichas políticas sino también en el de “hacedores”, en tanto sujetos dotados de agencia y capacidad de organización colectiva.

Gracias a estos procesos de pluralización de las políticas culturales, tanto a nivel local como nacional se han multiplicado espacios de formación de profesionales en el campo de la gestión cultural, lo cual trajo indudables enriquecimientos para este sector, así como la oportunidad de seguir pensándolo con mayor complejidad (Benhabib y Santillán Guemes, 2019). Una de las complejidades que presenta este tipo de formación, que en la Argentina toma forma en diplomaturas, carreras terciarias y universitarias, es el antiguo y nunca resuelto binomio entre teoría y praxis, resumido por un interlocutor del antropólogo Rubens Bayardo en la afirmación “los que hacen no reflexionan y los que reflexionan no hacen” (Bayardo, 2005: 21). Estas formaciones son a menudo tildadas como excesivamente teóricas, o bien se les atribuye una perspectiva que privilegia los aspectos técnicos de la gestión y la producción de eventos y proyectos culturales, reduciendo la inmensa variedad de actividades culturales a la pura “administración” (Vich, 2020). Si bien estas perspectivas aparecen como generalistas y distantes de la realidad particular de cada proyecto, actividad o espacio de gestión cultural, sí nos ayudan a iluminar en parte las particularidades que presenta el caso del Espacio Cultural Chacra de los Remedios. El antropólogo peruano Víctor Vich (2020) articula los modelos de gestión cultural a través de cuatro “identidades”: la del etnógrafo, la del curador, la del militante y la del administrador. En su identidad de etnógrafo, la función del gestor cultural radicaría en conocer bien a las poblaciones locales, las interculturalidades presentes en el territorio y el orden social existente. En la de curador, el trabajo del gestor consistiría en seleccionar y organizar la producción cultural, construir narrativas

⁷ Los estudios sobre arte y transformación social resultan sumamente nutritivos para el estudio que estoy llevando adelante: por eso, se encuentran en curso de elaboración otros trabajos que se enmarcan específicamente en este campo de estudios, y que están siendo presentados y comentados por investigadores e investigadoras que en

y, sobre todo, “presentar esta producción de manera diferente a como lo hacen el Estado o el mercado” (Vich, 2020, p. 24). La tercera identidad es la del militante, que implica gestionar procesos y no solo eventos: el gestor militante “localiza puntos estratégicos, se gana la aprobación de la gente y, desde ahí, construye células de trabajo. El suyo es un ‘trabajo de hormiga’, un ‘trabajo de base’, un trabajo terco que no se cansa de insistir en lo mismo” (Vich, 2020, p. 24). La última identidad es la del administrador, que requiere de capacidad organizativa para planificar acciones, administrar recursos y resolver problemas burocráticos. Podemos observar a todas estas identidades conviviendo (y tensionándose) en el Espacio Cultural Chacra de los Remedios, de acuerdo con las distintas etapas de la recuperación del Parque Avellaneda y de las medidas implementadas a través de las tres décadas de gestión asociada de este territorio. Sin embargo, no podemos obviar que la identidad que más representa al conjunto de sujetos y agrupaciones que interviene en la gestión cultural del parque, y sobre todo a los actores y actrices de teatro callejero, es la de tipo “militante” (aun cuando esta acarrea con los debates y las tensiones que hemos mencionado en el apartado anterior). Asimismo, tenemos que tener en cuenta que la mayoría de los y las participantes a la gestión cultural de este espacio se ha formado a través de la praxis y no en el marco de instituciones formales, y eso deriva en una serie de narrativas que, de acuerdo con la larga historia de revalorización y permanencia en el territorio, cuestionan las burocracias que intervienen en las políticas culturales “oficiales”. Aún así, como ya se ha mencionado, su capacidad de agencia y de articulación con el Estado local es un factor determinante para la afirmación y la persistencia de sus actividades culturales y artísticas en el espacio que gestionan.

Estos mismos enfoques nos ayudan a complejizar la idea del teatro callejero como práctica “marginal” y a incorporar perspectivas que tengan en cuenta del potencial de agencia y organización que tienen estos artistas. En esta línea, también se pueden repensar críticamente aquellas narrativas que ponen el foco en las condiciones laborales sobre las cuales se sustenta la gestión cultural del espacio en cuestión. Si bien se trata de un campo de estudios de reciente formación, contamos actualmente con una pluralidad de abordajes a las cuestiones económicas y laborales en el campo artístico y cultural. El trabajo artístico se caracteriza por contrataciones a tiempo parcial, estacionalidad, ausencia de seguridad social, indeterminación de los horarios y dilución de la jornada laboral (De La Garza, 2020) así como por el borramiento de los límites entre trabajo, placer y militancia, y consecuentemente entre la retribución afectiva y/o política y la económica/monetaria (Simonetti, 2019). Además, en términos prácticos se trataría de un trabajo móvil, en el cual es imposible trazar líneas divisorias entre vida privada y profesional, lo cual se puede traducir en niveles más o menos graves de (auto)explotación (Kunst, 2015). Estos diagnósticos nos resultan fundamentales para iluminar la problemática de los derechos laborales en el teatro y la gestión cultural y para acompañar demandas que surgen desde un determinado sector, que en este trabajo se ven reflejadas tanto hacia adentro como hacia afuera del grupo de pertenencia.

Sin embargo, el trabajo de campo etnográfico entre actores y actrices de teatro nos devuelve un panorama aún más complejo acerca de las concepciones de lo laboral, matizando las negatividades anteriormente planteadas a través del registro de otros recursos y acciones colectivas puestas en acto en el campo teatral. Una vez más, no podemos pensar la esfera económica como un dominio aislado del resto de la existencia humana, sino como todos aquellos procesos que confluyen en el “ganarse la vida”, incluyendo formas de cooperación y la construcción de colectivos que dan sentido a una vida que “valga la pena”: es decir, excediendo la esfera puramente material.

Para Narotzky y Besnier (2020) “ganarse la vida consiste en ‘producir personas’ en sus dimensiones físicas, sociales, espirituales, afectivas e intelectuales (...) Consiste en las luchas y la estabilización en torno al valor social (worth) de las personas y a cómo hacer que la vida valga la pena de ser vivida” (Narotzky y Besnier, 2020, p. 40-41). Estas formas de “producir la vida” reverberan en la disputa por sentidos de pertenencia y por la organización colectiva hacia la garantía de continuidad de ciertas prácticas: en este caso, prácticas artísticas. Estos artistas, si bien como vimos reconocen y repudian la precarización laboral del sector en el que se encuentran activos, eligen sostener los espacios culturales que los amparan por toda una serie de razones que van desde lo político hasta lo afectivo (Rindone, 2023). Y, como también se ha observado en otros estudios etnográficos en el campo de las artes escénicas, aquí también “el deseo es el principal motor y la amistad y la reciprocidad funcionan como sostenes de la creación, que ayudan a compensar la escasez de recursos y a disminuir la inseguridad” (Del Marmol, 2020, p. 171). En base a estas consideraciones, podemos repensar la categoría de “marginal” en una perspectiva relacional que no reduzca la pluralidad de acciones y vínculos anteriormente analizados a la dicotomía “dominación/resistencia”, y que reconozca mayormente la capacidad de agencia y organización de estos actores y actrices (Zemon Davis, 1995). Estas perspectivas, además, ya resultaron muy fructíferas para analizar el campo del teatro y en particular de las teatralidades populares, ya que nos permite iluminar espacios de disputas que den cuenta de la heterogeneidad de estos colectivos y, sobre todo, reconocer sus voces como protagonistas de los relatos acerca de sus prácticas y creencias (Sánchez Salinas, 2018).

Reflexiones finales

En este trabajo quise presentar el entramado de relaciones que hacen a la gestión cultural del Espacio Cultural Chacra de los Remedios desde el punto de vista de los grupos de teatro callejero, poniendo acento en algunas narraciones nativas que muestran las ventajas y complejidades de desplegar esta tarea en un espacio público alejado del centro porteño. La historia de lucha territorial y de articulación con el Estado que derivó en la recuperación del Parque Avellaneda y luego en la creación del espacio cultural nos muestra los vaivenes de estos grupos en relación a la gestión cultural y a su labor artística, aquí abordadas desde el eje del trabajo cultural y a las políticas públicas de fomento a la actividad teatral. En este sentido, observamos ambigüedades en las narraciones de estos actores, que derivan de la heterogeneidad que caracteriza estos colectivos y a concepciones distintas del trabajo actoral y de gestión.

La perspectiva relacional que intenté aplicar a estas observaciones (Narotzky y Besnier, 2020; Zemon Davis, 1995) y el trabajo de campo etnográfico nos permiten complejizar algunas cuestiones relacionadas al trabajo artístico y salir de concepciones unidimensionales que reducen la labor teatral y de gestión cultural a sus inconvenientes, para abordar de forma crítica las diferentes variables evidenciadas por los propios actores. A través de algunos fragmentos de entrevista pudimos ver, por ejemplo, cómo algunos actores y actrices ponen en cuestión la idea del “trabajo a pulmón” y de “compromiso full time” que requiere sostener el Espacio Cultural Chacra de los Remedios.

Si bien estas narrativas se muestran críticas hacia ciertos cruces (supuestamente) forzados entre trabajo y militancia cultural, cabe destacar que se trata de debates internos entre artistas que día a día siguen asumiendo esta tarea, reconociendo su historia y persiguiendo objetivos colectivos ligados a la perpetuación del teatro callejero en el Parque Avellaneda. Asimismo, la perspectiva relacional muestra cómo las críticas a las políticas estatales y a sus funcionarios (hasta las más confrontativas) se mueven en un campo de disputa mediado institucionalmente, lo cual se traduce, en términos de Chantal Mouffe (2014) en un juego político agonístico tutelado por un orden democrático. Esto no alcanza, sin embargo, para limar las asperezas que estos artistas sienten en su relación con el Estado, del cual denuncian reiteradamente ausencias, incumplimientos, hasta en algunos casos verdaderos hostigamientos.

Aún así, sería imposible reducir la experiencia de estos actores y actrices a la pura “resistencia”: en efectos, estos mismos ejemplos, sumados a su trayectoria de participación en la recuperación territorial, nos muestran la gran capacidad organizativa de estos colectivos y sus recursos (acaso no del todo asumidos) puestos en juego para participar de estas disputas y supervisar el accionar del Estado para que cumpla con los acuerdos establecidos. Es por eso que, si bien reconocemos la categoría de “marginal” en cuanto reivindicación del teatro callejero como arte popular en oposición dialéctica a las “bellas artes” o, en este caso, al “teatro burgués” (Alvarellos, 2007), no podemos incurrir en reducciones al carácter meramente “subalterno” de estos actores y actrices.

De hecho, en las mismas narrativas “fundacionales” del teatro callejero, constantemente reiteradas por sus artistas, se da cuenta de que se trata de una elección política y estética y no de una opción de descarte por no tener acceso a un teatro. Finalmente, estas oposiciones entre centros y márgenes pueden ser reformuladas inclusive en clave estratégica para afianzar el anclaje de estos grupos en el territorio, como vimos en algunas narraciones. Sin embargo, si bien estas narraciones ponen el acento sobre el carácter periférico del espacio, cabe preguntarse - a modo de hipótesis a verificar en trabajos futuros - si el Parque Avellaneda, por su historia tan fuertemente ligada al teatro callejero, no se configura más bien como un “centro” en relación a este arte popular, en torno al cual gravitan grupos y artistas de distintas generaciones y portadores de concepciones diversas en torno a la actuación y a la gestión de los espacios culturales.

Referencias

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

Anecchiarico, M. y Rindone, F. (2022) Actuar la nación. Afrodescendencia y representación racializada en prácticas artístico-teatrales en la Ciudad de Buenos Aires. *Etnografías Contemporáneas*, 8 (14), pp. 34-58. <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/article/view/1109>

Bajtín, M. (1982) *El problema de los géneros discursivos*. Siglo XXI Ediciones.

Bauman, R. y Briggs, C. (1996). Género, Intertextualidad y Poder Social. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 11, pp. 78-108.

Bayardo, R. (2005), Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural. Lucera. *Revista del Centro Cultural Parque España*, (8).

Benhabib, D. y Santillán Güemes, R. (2019). *Valorizar lo propio, potenciar lo común. Gestión cultural para organizaciones sociales*. RGC Libros.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.

--- (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.

Chauí, M. (2013). *Ciudadanía cultural: El derecho a la cultura*. RGC.

Colombo, P. y Salamanca, C. (2020). Recuerdos de una modernización autoritaria. A 40 años del plan de autopistas del intendente Cacciatore. *Haroldo, la revista del Conti*. <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=567>

Crespo, C., Morel, H. y Ondelj, M. (2015). *La política cultural en debate: Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Ciccus.

Del Mármol, M. (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización: Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense. *Cuadernos de Antropología Social*, (51), 169-188. <https://doi.org/10.34096/cas.i51.7950>

Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Biblos.

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*. Grijalbo.

Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de 'lo popular'. En R. Samuel (Ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Crítica.

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

Infantino, J. (2016). De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social. En L. Cardini y D. Madrigal, *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México*. Colegio de San Luis Potosí.

Infantino, J. (2019) Políticas culturales, arte y transformación social: Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputas. En: Infantino, J. (Comp.), *Disputar la cultura: Arte y transformación social* (pp. 19-64). RGC.

Infantino, J. (2020). Sentidos de la potencialidad crítica, política y transformadora de las artes. *Cuadernos de Arte e Antropología*, 9(1/2020), 12-28. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2581>

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 Antropología*, (38), 321-347. <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41682/23723>

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

Malo, M. (2004). Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia. *Traficantes de Sueños*.

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

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

Mauro, K y Leonardi, Y. A. (2014). La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador. *Telondefondo*, (19). <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6622/5839>

Mauro, K. (2020). Arte y trabajo: Indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1-17. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634720/2639>

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.

Mercado, C. (2020). El teatro comunitario en el campo teatral porteño. Identificaciones, disputas y sentidos emergentes. *Papeles de Trabajo*, 14(25). <https://revista-sacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/983>

Mouffe, C. (2014). *Agonística: Pensar el mundo políticamente*. Fondo de Cultura Económica.

Narotzky, S. y Besnier, N. (2020). Crisis, valor, esperanza: repensar la economía. *Cuadernos De antropología Social*, (51). <https://doi.org/10.34096/cas.i51.8236>

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

Pais Andrade, M. (2011). Cultura, juventud, identidad: Una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios. *Estudios Sociológicos*.

Pellettieri, O. (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Tomo II. La Emancipación Cultural (1884 – 1930)*. Galerna.

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

Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, (43), 197-229. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1108>

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. <https://revista-sacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/982>

--- (2022) “Proyectos de gestión asociada del Parque Avellaneda: La participación de agrupaciones vecinales y colectivos artísticos en la recuperación de un espacio público”. *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos* 1, n.º 26: 150-169. <https://doi.org/10.48162/rev.48.030>

--- (2023) “Dimensiones político-afectivas en torno al trabajo del grupo de teatro callejero La Runfla: grupalidad, territorio, pasión”. *Revista Religación*, v. 8, n. 35, p. 1-21, 2023. <http://doi.org/10.46652/rgn.v8i35.1017>

--- (2023a) “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. <https://doi.org/10.22409/antropolitica.i.a53105>

--- (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* 18 (2): 48-63. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-2.tcba>

Sánchez Salinas, R. (2018). *Aportes de Natalie Zemon Davis para reflexionar sobre la relación Estado y teatro comunitario*. XIX Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano.

Saura Clares, A. (2021). Teatro Abierto gana la calle: la transición a la democracia desde las murgas y el encuentro callejero. Anagnórisis. *Revista de Investigación Teatral*, (24). <https://portalinvestigacion.um.es/documentos/63f5734292c1515eee0e2c15>

Shore, C. (2010). La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la “formulación” de las políticas. Antípoda. *Revista de Antropología y Arqueología*, (10). <https://doi.org/10.7440/antipoda10.2010.03>

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*, (24). <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/780>

Vich, V. (2020). *Políticas culturales y ciudadanía. Estrategias simbólicas para tomar las calles*. CLACSO.

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

Wright, S. (2004). La politización de la ‘cultura’. En M. Boivin, A. Rosato y V. Arribas (Eds.), *Constructores de Otredad. Una introducción a la antropología social y cultural* (pp. 128-141). Antropofagia.

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

Zemon Davis, N. (1995). *Mujeres de los márgenes. Tres vidas del siglo XVII*. Cátedra.