

Hacia una etnografía participativa de las prácticas artísticas: dilemas, reconfiguraciones y sentidos de pertenencia en juego en un estudio del teatro callejero¹

Participatory ethnography of artistic practice: dilemmas, reconfigurations and sense of belonging on the line in a street theatre study

Para uma etnografia participativa das práticas artísticas: dilemas, reconfigurações e sentidos de pertencimento em jogo num estudo do teatro de rua

Francesca Rindone

Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es compartir algunas reflexiones acerca de la investigación que estoy llevando a cabo hace algunos años con actores y actrices de teatro callejero en Buenos Aires, específicamente en el Parque Avellaneda, situado en la zona oeste de la capital. Quiero enfocar sobre todo las metodologías de trabajo de campo utilizadas hasta ahora, que responden a una pluralidad de funciones que cumpla como antropóloga respecto a la comunidad que investigo y a la necesidad de moverse de forma flexible entre estas funciones a causa de mi condición de insider en relación al campo etnográfico. El objetivo del artículo no es ofrecer respuestas concretas acerca del trabajo de campo (puesto que no existe un solo modelo posible), ni hacer una mera revisión metodológica, sino más bien participar de un debate más amplio que se está desarrollando hace algunas décadas en la disciplina y que pone en cuestión los métodos clásicos de trabajo de campo, así como de elaboración y presentación de los datos. Asimismo, quiero poner en evidencia

¹ Investigación financiada a través de Beca Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Recebido em 02 fevereiro de 2022.
Avaliador A: 25 de abril de 2022.
Avaliador B: 09 de junho de 2022.
Aceito em 04 de agosto de 2022.



los dilemas que se manifiestan a la hora de estudiar una comunidad a la cual pertenezco y la necesidad de renovar las metodologías de investigación en pos de un intercambio más fructífero entre el campo artístico y el académico.

Palabras-Clave: Trabajo de campo, Antropología de las prácticas artísticas, Teatro callejero, Investigación participativa.

ABSTRACT

The objective of this article is to share some reflections on the research I am developing with actors and actresses of street theatre in Buenos Aires, Argentina, particularly a specific experience which takes place in Parque Avellaneda, in the west side of the city. I want to focus particularly on the methodologies of fieldwork used until now, concerning to the plurality of roles to play in the community I research because of my condition of insider. The objective of the article is not to provide concrete answers about the fieldwork (since there is not only one possible model) but to participate on a larger discussion which is carrying out in the latest decades and which is questioning traditional models of fieldwork and of elaboration and presentation of the informations. Also, I want to show the dilemmas I experience while studying a community I belong to and the need to renovate the methodologies of research in search of a better exchange between artistic and academic field.

Keywords: Fieldwork, Ethnographic practise, Street theatre, Collaborative research.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é compartilhar algumas reflexões em relação à investigação que estou desenvolvendo há alguns anos com atores e atrizes de teatro de rua em Buenos Aires/Argentina, especificamente no Parque Avellaneda, situado na zona oeste da capital. Quero focar sobretudo nas metodologias de trabalho de campo utilizadas até agora, que respondem a uma pluralidade de funções que como antropóloga eu cumpro a respeito da comunidade que investigo e a necessidade de me movimentar de maneira flexível entre essas funções por minha condição de insider em relação ao campo etnográfico. O objetivo do artigo não é oferecer respostas concretas sobre o trabalho de campo (já que não existe somente um modelo possível), nem fazer apenas uma revisão metodológica, mas participar de um debate mais complexo que vem se desenvolvendo há algumas décadas e que coloca em questão os modelos tradicionais, tanto de trabalho de campo como de elaboração e apresentação dos dados. Também quero evidenciar os dilemas que se manifestam ao estudar uma comunidade à qual

eu pertença ativamente e a necessidade de renovar as metodologias de investigação em favor de um cruzamento mais frutífero entre campo artístico e acadêmico.

Palavras-chave: Trabalho de campo, Práctica etnográfica, Teatro de rua, Pesquisa colaborativa.

INTRODUCCIÓN

En este artículo propongo algunas líneas de reflexión sobre las metodologías de trabajo de campo usadas hasta ahora para estudiar la comunidad artística del Parque Avellaneda, un espacio verde ubicado en la Comuna 9 de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y emblemático para el teatro callejero: aquí se despliega, sobre todo los fines de semana, una serie de propuestas artísticas que se articulan con una feria artesanal y de productos comerciales, venta de comidas y bebidas, práctica de deportes y espacios de esparcimiento. En particular, enfoqué mi trabajo de campo en la comunidad artística que gravita alrededor del Curso de Formación del Actor-Atriz para la Actuación en Espacios Abiertos, una formación que transité como alumna entre los años 2015-2016 y que hoy en día representa el caso etnográfico de mi investigación doctoral. Organizaré mi análisis a través de tres apartados correspondientes con las etapas clave del trabajo de campo entendido en su sentido “tradicional”: 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 es 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) ni tampoco hacer solamente una revisión histórico-crítica de las metodologías de trabajo de campo utilizadas hasta ahora, sino presentar algunos de los dilemas que surgen en mi investigación, teniendo en cuenta de sus especificidades. Intentaré asimismo trenzar los diferentes hilos que componen la variedad de experiencias vividas en primera persona en Parque Avellaneda, como estudiante de teatro, como actriz y como participante de la comunidad artística, para mostrar cómo algunas prácticas derivadas del trabajo artístico y de la gestión cultural pueden contribuir al desarrollo de una investigación etnográfica.

ELEGIR EL CASO: EPIFANÍAS, SERENDIPIAS Y DILEMAS

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, p.172). En esta instancia, el/la antropólogo/a se dedica a buscar cuanta más información posible acerca de la comunidad que visitará en futuro, recopilando estudios anteriores en archivos, 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” (DA MATTA, 2004, p.172) 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/la antropólogo/a se adentra 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 complica. Estas “complicaciones” han sido frecuentemente 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, cursando la carrera de Antropología en Italia, donde nací y me crié, había percibido cierta latente superioridad del modelo malinowskiano de trabajo de campo, que implicaba para los y las estudiantes identificar como nivel máximo de realización profesional 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 campo etnográfico, 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. Coo.” promovido por la Universidad de Turín (Italia), la misma en la que había obtenido hacía unos meses atrás el título de Magíster en Antropología Cultural y Etnología. El proyecto preveía una primera estadía en Buenos Aires, en la cual realicé investigaciones bibliográficas y establecí contactos con los y las antropólogos/os 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 la Fogata de San Pedro y San Pablo, un evento en el cual dicha escuela estaba fuertemente involucrada² y que además ese 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 Dramático³) y los cien años del Parque Avellaneda, declarado parque público en 1914 (RINDONE, 2022).

Mi participación en la Fogata 2014 se puede interpretar, empleando un término de la teoría auto-etnográfica de la cual hablaré más ampliamente en el próximo apartado (BÉNARD, 2019; ELLIS, ADAMS y BOCHNER, 2019) como una “epifanía”, es decir como un momento transformador y revelador que cambió el rumbo de los eventos, o bien como un caso de “serendipia” (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 en la Fogata no me permitía por supuesto desatender los objetivos de investigación y cooperación por los 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 arraigarme en Buenos Aires.

Entre los años 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

2 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 (RINDONE, 2019).

3 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.

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 en 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 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 artísticas⁴. 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 sufrió, en el campo pedagógico, la comparación con las formas hegemónicas de entrenamiento actoral, basadas sobre todo en métodos extranjeros como el de 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/a⁵. Lo mismo vale para el teatro callejero, que a su vez tiene la ulterior complicación de arraigarse escénicamente en 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 tras décadas de abandono gracias a una serie de iniciativas vecinales de las cuales participaron activamente distintos colectivos

4 Asimismo, la inclusión de un género popular como el teatro callejero en una carrera de formación actoral oficial sugiere algunas analogías con el concepto de “ethos” de Gregory Bateson (1998) en la medida en que se trata de una incorporación de un saber tradicional dentro de la estructura (colonial y occidentalizada) de una institución de enseñanza artística pública. Para seguir profundizando sobre la epistemología ecológica de Bateson y su aplicación en las pedagogías que buscan integrar los saberes tradicionales a la práctica educativa se recomienda la lectura de Rosa (2019).

5 Véase a tal propósito el trabajo etnográfico de Santiago Battezzati (2017) sobre la formación de los actores de teatro en instituciones no formales de enseñanza en Buenos Aires.

artísticos (entre los cuales se destacaron la Murga Los Descarrilados de Parque Avellaneda y el grupo de teatro callejero La Runfla) quedando definitivamente bajo la administración de la Mesa de Trabajo y Consenso (en adelante MTyC) a partir de 1997⁶. 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, como he podido analizar en otros trabajos (RINDONE, 2022). Por esta razón, la creación de una escuela de teatro callejero en el Parque Avellaneda significó también dar a conocer y asegurar continuidad a la disputa constante por mantener este territorio bajo la administración de la MTyC 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, que se perfila como un ulterior espacio de gestión cultural sobre el cual volveremos más adelante.

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. Por eso, se hizo necesario para muchos/as de nosotros/as 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 habíamos egresado. En cambio, algunos compañeros y yo decidimos sumarnos a la propuesta de un grupo ya existente: en el 2017 participé entonces en la puesta en escena de una obra de teatro callejero con el grupo El Tomate, fundado en el año 2013 y dirigido por Leticia (la misma persona que, en 2014, me invitó a participar de la Fogata de San Pedro y San Pablo) en el cual confluyeron actores y actrices de diferentes “camadas” de la escuela de teatro callejero, así como actores y actrices provenientes de otras formaciones artísticas. Finalmente, en 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, atendiendo también

⁶ La Mesa de Trabajo y Consenso es un organismo creado para llevar a cabo la gestión asociada del Parque Avellaneda tal como previsto en el Plan de Manejo redactado por vecinos/as, organizaciones barriales, colectivos artísticos y referentes del mundo académico (Red GAO y FLACSO) en 1996. El mismo prevé la co-participación de vecinos/as y referentes del Gobierno de la Ciudad en la administración de este espacio público.

la necesidad de encontrar mi propia manera de proyectar a futuro los vínculos y sentidos de pertenencia que la formación me había despertado. 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 tales como la murga, el circo o el tango (MARTIN, 2008; INFANTINO, 2014; INFANTINO; MOREL, 2015; MERCADO, 2018), a la elaboración de propuestas pedagógicas específicamente orientadas a dicha disciplina (RINDONE, 2021) y 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 (RINDONE, 2022), pasando por el análisis de las *performances* de diferentes grupos, sus técnicas de actuación y sus regímenes de representación (ANNECCHIARICO; RINDONE, 2022). Para esto, era preciso transformar mi experiencia personal de egresada, actriz y participante de la Unión de Grupos de Teatro Callejero en una base sólida para un trabajo de campo etnográfico.

Una primera dificultad consistió justamente en encontrar el punto de partida del trabajo de campo: la atracción que sentía hacia la comunidad artística de Parque Avellaneda no fue desde un comienzo un interés de tipo científico, ya que el impulso que me llevó a inscribirme en el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, fue el genuino propósito de dar continuidad a mis anteriores estudios 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. Analizar *a posteriori* acontecimientos ubicados en una época en la cual yo no consideraba estar haciendo trabajo de campo altera necesariamente la investigación, en primer lugar el orden tradicional de sus fases. Además, si 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 metodologías de la investigación antropológica, entonces la elección del caso fue posterior a una parte muy importante del trabajo de campo. Aquí surge, por lo tanto, uno de los primeros “dilemas” que afectan mi investigación: ¿se puede considerar la experiencia que acabo de describir como una instancia de trabajo de campo? No cabe duda de que el verdadero punto de partida de la investigación propiamente dicha es la adopción de la mirada antropológica frente a las experiencias que acabo de relatar. Entonces, si identificamos en los años previos a este viraje una antesala del trabajo de campo etnográfico, ¿cuál es la manera más fructífera de analizar, 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 REPERTORIOS 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 de campo y su narración no se desarrollan por separado sino que se entretajan y compenetran 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 los dos años de la cursada (2015-2016) un antecedente del 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 formación actoral también es imprescindible el ejercicio de la escritura.

El cuaderno de cualquier estudiante del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos es fundamental tanto en las instancias creativas, en las cuales se ensayan escenas, coreografías y canciones, como para tener un registro de las asambleas en las cuales se organizan eventos, varietés, compras de materiales escenográficos o para la construcción de insumos (en el caso de la escuela que analizo, 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 en los cuales se puede reconstruir el proceso de los “engramas motores”: una técnica de caracterización de personajes presentada en la materia de Actuación para Espacios Abiertos y cuyo desarrollo abarca otras materias como Taller Integral, 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. El objetivo de esta técnica

actoral es desarrollar en el actor un cuerpo extra-cotidiano, que rompa con los patrones de movimiento de la persona y que se pueda destacar en la calle, es decir en un espacio en el cual la gente no se espera ver teatro: por ende, para usar una frase sistemáticamente repetida en la formación actoral, “hay que transformar al transeúnte en espectador” (notas de campo, 2015). La técnica de los engramas motores se nutre especialmente del teatro popular con tintes de grotesco criollo y de *clown*, y estas referencias están ideológicamente fundamentadas a través de la historia del teatro callejero en Buenos Aires y de su voluntad de mantenerse vinculado a tradiciones teatrales locales, o de todas formas latinoamericanas, criticando y poniendo en discusión las imposiciones técnicas provenientes del norte global (CARREIRA, 2001). Desarrollada de forma experimental durante décadas por el grupo La Runfla, la técnica de los “engramas motores” 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 busca videos que lo retratan en diferentes situaciones, anotando en su cuaderno los recortes exactos en los cuales se muestran determinados movimientos:

(extracto de mi agenda personal: 30/04/2016)

PAVO REAL:

1. (min: 00.16-00.24) mira de frente
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, 3 veces por cada paso (...)

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. 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

Al no poder asumir dicho cuaderno como un verdadero “diario de campo”, puesto que en este momento no había una mirada antropológica puesta en las experiencias que yo estaba

viviendo, la mejor forma de interpretar estas anotaciones y de integrarlas en el trabajo de campo que actualmente estoy desarrollando es la de utilizarlas como “archivo”, o bien como “repertorio”, en los términos sugeridos por Diana Taylor en su libro *EL archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* (2016). En este texto, la autora opera la siguiente distinción:

la memoria archivística existe en documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, CDs, todos esos ítems que supuestamente se resisten al cambio [...] La memoria archivística trabaja mediante la distancia, temporal y espacial [...] logra separar la fuente del «conocimiento» del conocedor [...] Lo que hace que un objeto se vuelva archivístico es el proceso mediante el cual éste es seleccionado, clasificado y presentado para el análisis. El repertorio, por otra parte, representa la memoria encarnada: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, cantos, en breve, todos aquellos actos usualmente considerados efímeros, conocimiento no reproducible [...] El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de conocimiento por «estar ahí», ser parte de la transmisión. Opuesto a los objetos supuestamente estables en el archivo, las acciones que son repertorio no se mantienen iguales (selección y traducción de ADRIASOLA, 2006).

En términos de Taylor, los apuntes en mis cuadernos tomados durante los dos años de formación actoral serían un “archivo” en la medida en que están siendo seleccionados y reinterpretados para la investigación: sin embargo es el concepto de “repertorio” el más pertinente en este contexto, ya que en su calidad de “presente continuo”, que toma cuerpo en sus participantes, es el verdadero foco del análisis. En síntesis: no sería posible fundamentar un estudio antropológico sólo con base en las anotaciones escritas en mis diarios de aquella época, pero es posible utilizar dichas notas, junto con mis propias experiencias en calidad de “repertorio”, como complemento para reconstruir uno de los posibles procesos formativos en el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, de la cual representan un documento fehaciente.

Para que estos recursos puedan servir como base para una investigación de tipo etnográfico, sin embargo, hay que disponerse a la difícil y a veces frustrante tarea de “descotidianizar” (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, durante 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 estudiante de teatro y actriz.

Asumiendo la imposibilidad de percibirme como “*outsider*” (y sobre todo de ser percibida de esta forma por los demás actores del campo) encontré en la perspectiva auto-etnográfica, y en particular en la auto-etnografía de la investigación artística, 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; BOCHNER, 2019, 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. Por otro lado, sugiere “hacer que las características de una cultura sean familiares para los del grupo y los externos” (BÉNARD, 2019, p. 22). Esto se hace particularmente necesario a la hora de analizar la experiencia de la formación artística ya que la misma suele empezar con una “epifanía”, una revelación, un hito que marca la vida de quienes deciden dedicarse al estudio de una disciplina artística (LÓPEZ CANO; SAN CRISTÓBAL OPAZO, 2014). De ahí la necesidad de comenzar este artículo y la mayoría de mis trabajos con el relato de cómo el hallazgo casual del Parque Avellaneda en el año 2014 modificó mis planes al punto de determinar mi decisión de arraigarme en Buenos Aires. Pero más allá de lo meramente descriptivo y anecdótico de esta experiencia, la autoetnografía que propongo en mi proyecto es analítica y crítica, y se nutre de distintas tareas como la memoria personal, la cronología (observación de hitos y rutinas) y la auto-observación. En el caso de la formación artística, por ejemplo, releer las notas (que fueron tomadas sin pensar que un día serían revisadas con una inquietud antropológica), o revisar las fotos y los videos de la cursada, representa un ejercicio de memoria que en muchos casos es compartida. En los intercambios virtuales y presenciales en los que participo junto con la comunidad artística del Parque Avellaneda se perfila la tarea actual de integrar estos datos del pasado con los del presente, recopilados a través de la observación participante y de las entrevistas que estoy realizando en el marco de mi proyecto doctoral. Aquí es donde mayormente queda manifiesto el uso del “repertorio” en los términos descritos por Taylor (2016): junto con la comunidad construida alrededor del teatro callejero, participo de los eventos que marcan el calendario del Parque Avellaneda, repitiéndose y renovándose cíclicamente como en el carnaval bajtiniano (BAJTÍN, 1994). El estudio de las prácticas culturales, en su dimensión performática, constructora de identidades, (re)generadora de tejidos sociales y transmisora de memoria, no puede quedar supeditado a un mero trabajo archivístico sobre los documentos - filmicos, fotográficos, sonoros, etc.- producidos a partir de estos eventos, sino que necesita de un constante intercambio con los sujetos - individuales y/o grupales - que los protagonizan. Partiendo de esta premisa, dedicaré el último apartado de

este trabajo a una reflexión acerca de cómo estos intercambios con la comunidad artística del Parque Avellaneda y, sobre todo, mi participación en distintas instancias de la labor militante anteriormente mencionada, constituyen un primer paso hacia una etnografía participativa.

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 en la base de mi investigación, y que representan una consecuencia directa de la multiplicidad de roles que adquirí respecto a la comunidad artística del Parque Avellaneda. Los reencuentros entre grupos de egresados/as suelen estar empapados de recuerdos y de anécdotas que se cuentan y se repiten, al igual que en una reunión familiar. Estos ejercicios de memoria reiterados (y acaso reformulados y repensados con el paso del tiempo) favorecen el acceso a más versiones del mismo acontecimiento y por ende a la posibilidad de pluralizar los puntos de vista y las vivencias a la hora de analizar, en este caso específico, la formación actoral en teatro callejero. 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 interior 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 (convocada por la Mesa de Trabajo y Consenso del Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio “Olimpo”⁷, con la cual la MTyC Parque Avellaneda tiene una histórica alianza), la Feria de las Alasitas o la celebración del Inti Raymi convocada por el grupo Wayna Marka, un colectivo de inmigrantes bolivianos muy activo en el lugar⁸, o bien instancias de reunión de la Mesa de

7 Dichos eventos ligados a la memoria histórica del barrio fueron analizados en Autorx (2018) y serán indagados más en profundidad en trabajos futuros.

8 Actualmente está en curso la elaboración de un análisis más pormenorizado de la participación de la comunidad

Cultura de la MTyC Parque Avellaneda (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 Callejero⁹. Complementarios a estos, otros eventos que interesan más puntualmente a la comunidad de estudiantes y egresados/as de la escuela son, por ejemplo, las varietés a través de las cuales los y las estudiantes de segundo año recaudan fondos para solventar los costos de producción de la obra final, las funciones de la obra de comprobación de los dos cursos, distintas instancias de manifestación de disenso en los cuales son convocados/as a participar que refieren a la protección del Parque Avellaneda o, como en el caso que veremos más adelante, del propio trabajo de artistas callejeros/as amenazado por ordenanzas municipales represivas. Cada una de estas ocasiones representa un espacio privilegiado para realizar la observación participante sobre el presente de la comunidad artística, pero también para regenerar junto con sus participantes memorias del pasado que también confluyen, oportunamente sistematizadas, en el bagaje de mi investigación.

En línea con Ellis, Adam y Bochner (2019) la autoetnografía comprende todas las fases del trabajo de campo, que, como mencioné al principio, no están separadas entre sí, sino que se compenetran constantemente entre ellas. Coincido con Chang (2019) en sostener que un criterio para distinguir la autoetnografía de otros métodos, e incluso de otros géneros literarios, es la elaboración posterior de los datos por parte del/a antropólogo/a, desde la cual se propone derivar categorías de análisis, hipótesis, teorías o conceptualizaciones más complejas que la mera narración de la experiencia. Estos aportes representan un punto de partida para reformular los intercambios entre academia y campo etnográfico, dando pie para ulteriores reflexiones, acerca de las formas de elaboración y presentación de los datos, así como de las reconfiguraciones de las instancias de trabajo de campo.

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

boliviana en los proyectos de gestión asociada del Parque Avellaneda así como de sus eventos culturales y religiosos, y particularmente en relación a la celebración de los rituales andinos anteriormente mencionados. Este aspecto servirá como disparador para poder indagar de forma cruzada el concepto de “diversidad cultural” en los términos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y en los de la Mesa de Trabajo y Consenso.

⁹ Estos aspectos (la participación de artistas vinculados/as al teatro callejero a la Mesa de Trabajo y Consenso y al Centro de Estudiantes de la EMAD) están siendo analizados a la luz de la amplia bibliografía producida por miembros del Equipo de Antropología de la Cultura y el Patrimonio de la Universidad de Buenos Aires, en el cual se /desarrolla como un eje de investigación el estudio de la organización política de artistas, en particular ligados/as a las denominadas “artes populares” como el circo (Infantino, 2021) el tango (Morel, 2018) y el teatro comunitario (Mercado, 2018), entre otras.

en los espacios de reunión y de encuentro sin formar parte de un grupo estable? Al poco tiempo, 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 a la comunidad artística del Parque Avellaneda, sino a todos los y las trabajadores/as del espacio público de la capital. El proyecto de reforma restringía muy duramente el trabajo de los y las artistas en la vía pública, con severas sanciones que prevenían multas e incautaciones de instrumentos de trabajo, y hasta el fomento de denuncias anónimas por “ruidos molestos” (INFANTINO, 2021). A raíz de estas medidas se convocó a 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 una nueva instancia de etnografía participativa en la cual presencié cada reunión, pinté pancartas y concurrí a las distintas jornadas de lucha. A raíz de esta emergencia se creó en el Parque Avellaneda una comisión llamada “De la Calle” que, a través del homónimo grupo de WhatsApp, convocaba a las reuniones a través de las cuales se compartían novedades sobre cómo iba avanzando el intento de reforma y se planificaban las diferentes instancias de movilización en respuesta a la misma. A lo largo de los años siguientes, De la Calle empezó a reconfigurarse incluyendo cada vez más actores y actrices de los distintos grupos de teatro callejero activos en el Parque Avellaneda hasta devenir en lo que hoy se denomina Unión de Grupos de Teatro Callejero: una comisión de gestión cultural implicada, en consonancia con la Mesa de Cultura de la MTyC, en la planificación de la agenda cultural del Parque Avellaneda siguiendo el modelo de “militancia artística” anteriormente mencionado. De acuerdo con la categorización propuesta por el antropólogo peruano Victor Vich (2021), podemos considerar la labor de los y las artistas que conforman la Unión de Grupos de Teatro Callejero como un compromiso de militancia artística, que prevé “la activación de cambios culturales” a largo plazo a través de un “trabajo de hormiga” o “de base” (VICH, 2021, p. 24). En el caso del teatro callejero esto se debe además a la profunda conexión que este género popular (sobre todo las experiencias que se terminaron arraigando en el Parque Avellaneda y que son interés de este trabajo) conserva con sus orígenes en el “teatro militante” de las décadas del ‘60 y ‘70 (VERZERO, 2013), donde se ponía fuertemente el acento en el potencial revolucionario del teatro y se intentaba desdibujar la correlación directa entre las artes escénicas y el edificio teatral, a su vez asociado con un modelo de arte elitista y burgués.

La participación en las jornadas de asamblea y lucha, además de las primeras reuniones de la Unión de Grupos de Teatro Callejero, necesitaban un análisis que tuviera en cuenta mi rol

activo en estas instancias, motivo por el cual, de acuerdo con las categorías nativas que toman distancia del activismo artístico o “artivismo” contemporáneo (VERZERO y MANDUCA, 2019) y se identifican, como dije, más bien con la “militancia artística”, tuve la urgencia de indagar en la (amplia) literatura sobre etnografías colaborativas que, a la vez de “traicionar” el cánón clásico que implicaba el distanciamiento del campo para aportar credibilidad al estudio, pusieran también el foco en el compromiso ético de los y las antropólogos/as con las comunidades estudiadas y las causas políticas que en ellas se impugnan (ESTALELLA; SÁNCHEZ CRIADO, 2018). De esta forma, pude poner en diálogo mi caso con otros que también se habían gestado en ámbitos de militancia, no necesariamente artística, como por ejemplo el trabajo de Sol Hurtado (2016) sobre una “villa” del sur de la ciudad de Buenos Aires o el de Javier Ortega Fernández (2020) sobre el movimiento antidesahucios en Alicante (España). Ambas investigaciones se identifican como “etnografías militantes” y encuentran en la práctica militante una dimensión adicional para el estudio antropológico, no sólo como “puerta de entrada” al campo, sino como práctica generadora de “conocimiento situado”, en los términos planteados por Donna Haraway (1995).

Como ocurrió con la mayoría de las realidades artísticas del país, la emergencia sanitaria debida a la pandemia de Covid-19 puso en evidencia las dificultades preexistentes respecto al trabajo artístico y pedagógico, obligando a 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 experiencia¹⁰. 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. En febrero del 2021 La Runfla, aprovechando la flexibilización de las medidas de distanciamiento, pudo finalmente estrenar su espectáculo “Fragmentos de oscuridad: los caprichosos objetos del destino”, una adaptación de la obra “Los Ciegos” de Maurice

¹⁰En el primer encuentro, Héctor Alvarellos, director de La Runfla y ex director y fundador del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, dictó la charla “Teatro Callejero en Argentina: su historia y prácticas”. El segundo encuentro fue a cargo del grupo La Tramoya de Santa Fe y se tituló “Lo grupal en el teatro callejero: permanecer y transcurrir”. El tercero, dictado por el grupo Caracú, se llamó “Somos territorio”; el cuarto, organizado por Comediantes de la Legua se tituló “Construyendo grupalidad” y el último, a cargo del grupo La Runfla, fue sobre su propia trayectoria y se tituló “Rumbo a los treinta años”. Todos los encuentros virtuales se pueden ver en el canal de YouTube de la escuela “Actuación en Espacios Abiertos EMAD”. Disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UC1iJXxkGeX3Qa6HzslmdmnQ>.

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 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. Luego de una nueva temporada de distanciamiento los re-estrenos en el Parque Avellaneda de las obras ensayadas durante la pandemia se multiplicaron, y más adelante, el 20 y 21 de noviembre 2021, se organizó además el Encuentro de Grupos de Teatro Callejero, que tuvo lugar en ocasión de los festejos para los treinta años de actividad del grupo La Runfla, y que vio la participación activa de todos los colectivos de teatro callejero del Parque Avellaneda y de un grupo “hermano” de la ciudad de Santa Fe, La Tramoya, que mantiene un vínculo afectivo y artístico con La Runfla desde sus inicios.

Al organizar mis notas en los días siguientes a estos eventos, no obstante, volvieron a surgir los interrogantes acerca de cuestiones tan arraigadas en la teoría y en la práctica antropológica, en particular el problema de la objetividad. En este caso, el hallazgo teórico que echó luz sobre dichos interrogantes fue el trabajo de Jeanne Favret-Saada sobre la brujería en la región francesa del Bocage, que indaga puntualmente la noción de afecto y el estado de “ser afectado” como recurso para la práctica etnográfica (FAVRET-SAADA, 1990). La autora deconstruye la tendencia de la antropología al estudio puramente intelectual de la experiencia humana y, en términos de producción académica y cultural, propone desligar la disciplina del mero “entendimiento” para rehabilitar la noción más antigua de “sensibilidad”. Pero sobre todo, la antropóloga arremete contra la dicotomía “ellos/nosotros” siendo que, para la antropología clásica, “ellos” (los “nativos”) tienen supersticiones, creencias, afectaciones y “nosotros” (los antropólogos) tenemos la verdad en forma de pensamiento científico. En base a estas dos críticas fundamentales, la autora describe cómo el “ser afectada” fue en su trabajo de campo una clave de acceso al estudio de la brujería y no un obstáculo. Un párrafo en particular llamó mi atención y me hizo sentir identificada: “Al principio, tomaba una gran cantidad de notas apenas llegaba a casa, pero era para calmar la angustia de haberme comprometido personalmente” (FAVRET-SAADA, 1990, p. 63). Un concepto parecido es el de “impregnación” propuesto por el antropólogo italiano Leonardo Piasere (2002). El término es utilizado en el ensayo “El etnógrafo imperfecto” para referirse a la situación en la que un objeto se impregna de una sustancia, pero sin modificarse en su esencia, dejándose simplemente marcar por ella. Dicha situación sirve como metáfora para pensar las condiciones en las cuales muchas veces hacemos trabajo de campo, dejándonos afectar por lo que observamos y vivimos (por más que sea ajeno

a nuestra cultura, ideologías, creencias) sin que esto modifique nuestro eje personal. Para llevar a cabo una buena investigación, según Piasere, hay que saber balancear estas dos instancias, en lo posible retroalimentándolas, porque si los datos, los materiales de archivo, las encuestas y las referencias bibliográficas son importantes, la “impregnación” es lo que permite que el/la etnógrafo/a adquiera la comprensión de la cultura que está estudiando a través del sentido de pertenencia grupal de las personas con las que comparte su trabajo de campo.

Puesto que la “ilusión metodológica” de la objetividad en la práctica etnográfica ha sido repensada ¿cómo se traduce esto en la presentación de los datos? Se trata tal vez de uno de los dilemas epistemológicos más importantes de las ciencias antropológicas: las producciones científicas del pasado, los “clásicos” a través de los cuales todos y todas nos formamos, construyeron un modelo de práctica y de escritura etnográfica validado en base al borramiento de la subjetividad del/a antropólogo/a, por ende es preciso aplicar estas mismas reflexiones a la presentación de los datos etnográficos. De acuerdo con las pretensiones de neutralidad vigentes en el pasado de nuestra disciplina, se optó por mantener forzosamente una separación entre la experiencia personal y profesional. Para eso, lo primero que había que evitar para construir una narración verdaderamente científica era escribir en primera persona. Un caso emblemático en este sentido fue 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). Sin embargo, el ocultamiento de la subjetividad del/la antropólogo/a, además de reforzar la separación errada entre “ellos/as” y “nosotros/as” anteriormente mencionada, termina también falseando los resultados de la investigación ya que “su esfuerzo por analizar las reacciones de los otros no alcanza, si él olvida analizar sus propias reacciones hacia los otros” (GHASARIAN, 2008, p. 16). A partir de la década de los ‘70 se empezó a considerar el trabajo de campo no sólo como un registro, sino también como una producción de la realidad social y al/la etnógrafo/a - cuya subjetividad está además socialmente determinada por género, clase, raza, orientación sexual, etc. - como un/a profesional capaz de integrar y relacionar su *background* cultural y la esfera emocional con los elementos que emergen del campo. Esto se refleja en etnografías que dejan espacio a la narración en primera persona de un sujeto situado, relatan y analizan sensaciones, crean imaginarios. Puesto que la etnografía no puede volverse un mero género literario (RAPPAPORT, 2007) y tampoco solamente una forma de dar voz a sujetos silenciados o una forma de testimonio -“esto es así porque yo estaba allí” (GHASARIAN, 2008, p. 14) -, 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. Sin embargo, si la legibilidad, la fluidez o la coherencia de mis producciones me legitiman frente a la academia, esto no es garantía de comprensión de lo que es vivido por los demás actores sociales (CLIFFORD; MARCUS, 1986). Para sortear estas dificultades, que pueden derivar de una separación excesivamente rígida entre el mundo académico y el campo etnográfico que elegí - que, a su vez, se compone de subjetividades dotadas de herramientas teóricas para pensar tanto su actividad política como su labor artística- he implementado a lo largo de estos años diferentes estrategias para facilitar la compenetración entre estos dos campos. En primer lugar, destaco mi participación activa en los eventos de teatro callejero organizados por los y las artistas, que implica sumarme a iniciativas propias de ellos/as, como participar de una asamblea o de una jornada de lucha, ayudar en la asistencia técnica de una función o asistir a los eventos. En segundo lugar, también propuse en calidad de antropóloga e integrante de distintos equipos de investigación algunas instancias de intercambio con el mundo académico que fueron muy apreciadas por los y las artistas, especialmente en formato de entrevista pública, en modalidad presencial o virtual. Esta dinámica tiene el objetivo de promover espacios de autorreflexión para los y las artistas en un contexto distinto al de la entrevista antropológica, ya que en algunas ocasiones estas mesas redondas fueron ubicadas en el marco de encuentros de teatro callejero como una de las actividades en programa, por ejemplo en el caso de la entrevista pública “Teatro callejero: un permanente estado de resistencia” acerca de la actividad de tres grupos de teatro callejero durante la crisis del 2001¹¹, que fue parte del evento “Detenerse para continuar: homenaje a Fernando ‘Trompa’ González”. En otra ocasión, se realizó por la plataforma Zoom la entrevista abierta “La calle como escenario: cruces, trayectorias y aprendizajes del teatro callejero y comunitario” con referentes de estos dos lenguajes artísticos, algunos de los cuales habían compartido la experiencia del “resurgimiento” de las artes populares en el espacio público en los años de la llamada “primavera democrática”¹². Estas dinámicas de intercambio trabajan en un sentido contrario respecto al viejo 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

11 La entrevista completa se puede leer en el libro “Memorias de la crisis. El 2001 desde el prisma teatral”(2021) disponible online en la página web de la Editorial Libretto: <http://www.edlibretto.com.ar/memorias-de-la-crisis-el-2001-desde-un-prisma-teatral/>.

12 La charla “La calle como escenario: cruces, trayectorias y aprendizajes del teatro callejero y comunitario” está disponible en Youtube en el canal del Grupo de Estudio sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en Latinoamérica: <https://www.youtube.com/watch?v=4uxNNsqU3jw&t=870s>.

constante diálogo con los y las artistas de teatro callejero y en una dinámica de co-teorización, entendiendo esta última como “la producción colectiva de vehículos conceptuales que retoman tanto un cuerpo de teorías antropológicas como los conceptos desarrollados por nuestros interlocutores” (RAPPAPORT, 2007, p. 204). Estas metodologías, si cruzadas con las prácticas de “investigación militante” anteriormente relatadas, además de desarrollar nuevas teorías que tengan realmente en cuenta las interpretaciones de los sujetos estudiados, pueden habilitar nuevos espacios de intercambio entre el mundo académico y, en este caso, el artístico que puedan traducirse en acciones que pongan el conocimiento en función de la transformación social (MALO, 2004; ORTEGA FERNÁNDEZ, 2020).

REFLEXIONES FINALES

En el presente trabajo propuse una revisión metodológica 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. En la elección de la metodología para sortear (o por lo menos reducir) estas dificultades influye necesariamente la auto-percepción del/la etnógrafo/a como *insider* u *outsider*: en el caso de *insider*, es decir el que más se acerca a mi situación, su relación con el campo y sus reglas tienen menos mediaciones, por lo tanto el ejercicio es el de desarrollar un distanciamiento con el propio universo cultural o “descotidianizar” (RIBEIRO, 2004). 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. En este entrecruzarse de metodologías aparecen también distintas contribuciones teóricas que funcionan como soporte para analizar este conjunto; por ejemplo, la auto-etnografía de la formación artística (LÓPEZ CANO; SAN CRISTÓBAL OPAZO, 2014) es útil para ubicar la experiencia personal en el relato etnográfico, identificar las “epifanías” que llevaron al acercamiento con el campo y analizar *a posteriori* los datos en pos de la elaboración de teorías que tengan en cuenta las subjetividades de los/las investigadores/as. La misma inquietud se aplica a la instancia de producción académica y de presentación de los datos, en la cual apuesto a la elaboración de informes etnográficos que incluyan y analicen críticamente mi integración con el contexto estudiado

en una construcción textual donde la experiencia vivida y su narración se retroalimentan mutuamente (SIRIMARCO, 2019). Así como no se excluye la subjetividad del antropólogo/a de las narraciones, poniendo en vía de deconstrucción la noción de “objetividad” tan limitante en nuestro oficio, tampoco se oculta la influencia del accionar, del sentir y del saber de los sujetos estudiados, que, por un lado, toman iniciativas de organización colectiva con objetivos diversos (pedagógicos, artísticos, políticos y de gestión cultural) a las cuales me sumo y, por otro, participan de los intercambios académicos que les propongo adoptándolos como espacios tanto de auto-reflexión como de difusión de su labor artística. Éstas son las estrategias a través de las cuales apunto a desarrollar mi investigación desde un lugar militante y colaborativo, que busque generar acciones y cambios sociales (MALO, 2004; HURTADO, 2016; ESTALELLA; SÁNCHEZ CRIADO, 2018; ORTEGA FERNÁNDEZ, 2020) y en constante co-teorización (RAPPAPORT, 2007) con los y las artistas que protagonizan la investigación. Pensando los dos años en los cuales fui estudiante del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos no sólo como una estrategia de acceso al campo, sino como una instancia previa al trabajo de campo, encontré la forma de utilizar notas y registros de la cursada y de los años siguientes como “archivo” para reconstruir, a la luz de la literatura antropológica y de los intercambios en el ámbito académico, la experiencia de esta formación actoral. Asimismo, las experiencias que sigo vivenciando, interpretando y analizando junto con la comunidad artística del Parque Avellaneda se han vuelto un “repertorio” para la investigación antropológica, tal como lo plantea Diana Taylor (2016). Finalmente, 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. Dichas reconfiguraciones llevaron necesariamente cambios respecto a mi propio rol en relación 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 las dicotomías “adentro/afuera” y “nosotros/ellos” (FAVRET-SAADA, 1990) con respecto al campo etnográfico y apostar, cumpliendo roles y tareas diversas, a una etnografía participativa y comprometida.

REFERENCIAS

1. ADRIASOLA, Juan José. The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas. *Aisthesis*, n. 39, p. 163-168, 2006.

2. ANNECCHIARICO, Milena; RINDONE, Francesca. Actuar la nación. Afrodescendencia y representación racializada en prácticas artístico-teatrales en la Ciudad de Buenos Aires. **Etnografías Contemporáneas**, v. 8, n. 14, p. 34-58, 2022. Disponible en: <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/article/view/1109>. Acceso en: 26 abr. 2023.
3. BAJTIN, Mijail. **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento**. El contexto de François Rabelais. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1994.
4. BATESON, Gregory. **Pasos hacia una ecología de la mente**. Buenos Aires: Lohlé-Lumen, 1998.
5. BATTEZZATI, Santiago. **Histriónicos y emocionales: la formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires**. 2017. Tesis (Doctorado en Antropología Social) – Universidad Nacional de San Martín, Tarapoto, 2017.
6. BÉNARD, Silvia. **Autoetnografía**. Una metodología cualitativa. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019.
7. BRIGGS, Jeanne. **Never in anger**. Portrait of an Eskimo family. Cambridge: Harvard University Press, 1970.
8. CANALE, Analía. La murga porteña como género artístico. *In*: MARTIN, Alicia (comp.) **Folclore en las grandes ciudades**. Arte popular, identidad y cultura. Buenos Aires: Libros el Zorzal, 2005. p. 211-232.
9. CHANG, Heewon. Autoethnography as method. *In*: BÉNARD, Silvia (comp.). **Autoetnografía**. Una metodología cualitativa. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019. p. 43-57.
10. CLIFFORD, James; MARCUS, George. **Writing culture: The poetics and politics of ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986.
11. DA MATTA, Roberto. El oficio del etnólogo o como tener “Anthropological Blues”. *In*: BOIVIN, Mauricio; ROSATO, Ana (comp.). **Constructores de Otredad**. Buenos Aires: Antropofagia, 2004. p. 172-178
12. ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony; BOCHNER, Arthur. Autoetnografía: un panorama. *In*: BÉNARD, Silvia (comp.). **Autoetnografía**. Una metodología cualitativa, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019. p. 17-42
13. ESTALELLA, Adolfo; Tomás SÁNCHEZ CRIADO (ed.). **Experimental Collaborations: Ethnography through Fieldwork Devices**. New York: Berghahn Books, 2018.
14. FAVRET-SAADA, Jeanne. Être Affecté. **Gradhiva, Revue d’Histoire et d’Archives de l’Anthropologie**, n. 8. Paris: Musée de l’Homme, p. 3-9, 1990.
15. GHASARIAN, Christian. **De la etnografía a la antropología reflexiva: nuevos campos**,

- nuevas prácticas, nuevas apuestas. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008.
16. GIGLIA, Angela. Sociabilidad y megaciudades. **Estudios Sociológicos**, v. XIX, n. 3, p. 799-821, 2001.
 17. HARAWAY, Donna. Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. In HARAWAY, Donna. **Ciencia, ciborgs y mujeres**. La reinención de la naturaleza. Madrid: Cátedra, 1995. p. 313-346.
 18. HURTADO, Sol. Investigación y militancia: una propuesta de antropología enraizada. **QueHaceres, Revista del Departamento de Ciencias Antropológicas**, Filo, n. 3, p. 82-95, 2016. Disponible en: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/quehaceres/article/view/2996>. Acceso en: 26 abr. 2023.
 19. INFANTINO, Julieta. **Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa**. Buenos Aires: INTeatro, 2014.
 20. INFANTINO, Julieta. De pasiones, compromisos e investigaciones de larga duración. Potencialidades y límites en una investigación colaborativa con artistas circenses. **Publicar en Antropología y Ciencias Sociales**, año XIV, n. XXIII, p. 31-52, 2017. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/73062>. Acceso en: 26 abr. 2023.
 21. INFANTINO, Julieta; MOREL, Hernán. Circo, murga y tango en Buenos Aires: Procesos de resurgimiento y Arte Popular en la postdictadura (1983). **Antropolítica, Revista Contemporánea de Antropología**, n. 38, p. 321-347, 2015. Disponible en: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41682/23723>. Acceso en: 26 abr. 2023.
 22. INFANTINO, Julieta. “El arte callejero no es delito”: procesos de politización de la cultura en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, **Etnográfica**, v. 25, n. 3, p. 657-679, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/etnografica.10614>. Acceso en: 26 abr. 2023.
 23. LINS RIBEIRO, Gustavo. Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica. In: BOIVIN, Mauricio; ROSATO, Ana (comps.). **Constructores de otredad**. Buenos Aires: Antropofagia, 2004. p. 194-198.
 24. LÓPEZ CANO, Rubén, SAN CRISTOBAL OPAZO, Úrsula. **Investigación artística en música**. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: ESMUC, 2004.
 25. MALO, Marta. Investigación militante ayer y hoy. In MALO, Marta (ed.). **Nociones comunes**. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004. p. 34-39.
 26. MANDUCA, Ramiro; VERZERO, Lorena. Vocación por lo popular en el activismo artístico contemporáneo: temas, lenguajes y dilemas. **Encuentros Latinoamericanos (segunda época)**, v. III, n. 2, julio/diciembre, p. 149-164, 2019. Disponible en: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/472>. Acceso en: 26 abr. 2023.
 27. MARTIN, Alicia. **Folclore en el Carnaval de Buenos Aires**. 2008. Tesis (Doctorado en

- Antropología) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008.
28. MAURO, Karina. La actuación popular porteña como patrimonio cultural intangible. *In: MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN. Pensar la cultura pública. Apuntes para una cartografía nacional*, Buenos Aires: Subsecretaría de Cultura Pública y Creatividad, Ministerio de Cultura de la Nación, 2015. p. 177-183.
 29. MERCADO, Camila. **Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires**. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa. 2018. Tesis (Doctorado en Antropología) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2018.
 30. MOREL, Hernán. Que siga el baile. Clausuras y fomento a las milongas en la ciudad de Buenos Aires. *In: HANTOUCH, Julieta; SÁNCHEZ SALINAS, Romina (comp.). Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizad*o en Buenos Aires. Buenos Aires: Rgc Libros, 2018. p. 171-192.
 31. ORTEGA FERNÁNDEZ, Javier. Revisión y limitaciones de la Investigación Militante en el estudio de los movimientos sociales. **Tendencias Sociales, Revista de Sociología**, v. 6, p. 133-158, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/ts.6.2020.29162>. Acceso en: 26 abr. 2023.
 32. PADAWER, Ana. Contra la devolución: aportes de los conceptos de implicación y diálogo para las investigaciones antropológicas en contextos de gestión educativa. **Pap. trab. - Cent. Estud. Interdiscip. Etnolingüíst. Antropol. Sociocult**, n. 16, p. 1-12, 2008.
 33. PIASERE, Leonardo. **L'etnografo imperfetto**. Bari: Laterza, 2002.
 34. RAPPAPORT, Joanne. Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. **Revista Colombiana de Antropología**, n. 43, p. 197-229, 2007.
 35. RINDONE, Francesca. La construcción de la memoria a través del teatro: una mirada sobre el arte callejero en Buenos Aires. *In: REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUR*, 13., 2019, Porto Alegre. **Anais eletrônicos**, Porto Alegre: RAM, 2019.
 36. RINDONE, Francesca. 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**, v.14, n. 25, p. 46-61, 2021. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/166233>. Acceso en: 26 abr. 2023.
 37. RINDONE, Francesca. Proyectos de gestión asociada del Parque Avellaneda. La participación de agrupaciones vecinales y colectivos artísticos en la recuperación de un espacio público. **Estudios Sociales Contemporáneos**, n. 26, p. 150-169, 2022. Disponible en: <https://doi.org/10.48162/rev.48.030>. Acceso en: 26 abr. 2023.
 38. ROSA, Carlo. Una aproximación a los saberes tradicionales a través de la epistemología

- de Gregory Bateson. **Perfiles Educativos**, v. XLI, n. 164, p. 135-153. 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iissue.24486167e.2019.164.58848>. Acceso en: 26 abr. 2023.
39. SIRIMARCO, Mariana. Lo narrativo antropológico. Apuntes sobre el rol de lo empírico en la construcción textual. **Runa**, v. 40, n. 1, p. 37-52, 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/runa.v40i1.5545>. Acceso en: 26 abr. 2023.
40. TAYLOR, Diana. **El archivo y el repertorio**: La memoria cultural performática en las Américas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.
41. VERZERO, Lorena. **Teatro militante**: radicalización artística y política en los años 70. Buenos Aires: Biblos, 2013.
42. VICH, Victor. **Políticas culturales y ciudadanía**: estrategias simbólicas para tomar las calles. Buenos Aires: CLACSO, 2021.
43. WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

Francesca Rindone

Doctoranda en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Magister en Antropología Cultural y Etnología por la Università degli Studi di Torino. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3044-1179>. E-mail: francesca.rindone@gmail.com