

Emergencias artísticas y procesos de politización de la cultura en torno a la práctica del teatro callejero en Buenos Aires (Argentina)*

Francesca Rindone**

Doi 10.11144/javeriana.mavae18-2.tcba
Fecha de recepción: 22 de enero de 2023
Fecha de aceptación: 4 de marzo de 2023

[RESUMEN]

El artículo analiza el surgimiento de la agrupación De la Calle, Unión de Grupos de Teatro Callejero enmarcándola en las complejas dinámicas de organización política en torno a las prácticas artísticas que caracterizan el sector cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con énfasis en el lenguaje escénico del teatro callejero. El trabajo se enmarca en una más amplia investigación en el campo de las ciencias antropológicas, por tanto, la metodología sobre la cual se sostiene principalmente es el trabajo de campo etnográfico; asimismo, la investigación recibe constantes aportes de los estudios teatrales y de los estudios de la *performance*. El campo desde el cual se deriva el análisis es el de las políticas culturales, que entiende los actores y las actrices de teatro callejero como sus hacedorxs, y no solo como beneficiarixs, en tanto sujetos dotados de agencia y capacidad de organización colectiva. El caso será tratado como un proceso de politización de la cultura en vínculo con experiencias previas en el pasado reciente y con el contexto sociopolítico y cultural en el que tales procesos se gestaron. Considero estas experiencias paradigmáticas para indagar la combinación entre lenguajes escénicos y luchas político-territoriales, y para dar cuenta de los procesos a través de los cuales el arte y la cultura contribuyen a conformar sujetos colectivos que buscan tener un papel activo en las agendas públicas.

Palabras clave: políticas culturales, politización de la cultura, espacio público, prácticas artísticas, teatro callejero.

* Artículo de investigación.

** Licenciada en Comunicación Intercultural por la Università degli Studi di Torino, magíster en Antropología Cultural y Etnología por la misma universidad y doctoranda en Antropología por la Universidad de Buenos Aires con beca interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Miembro del Grupo de Estudios en Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en Latinoamérica del Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires) y del Equipo de Antropología de la Cultura y el Patrimonio del Instituto de Ciencias Antropológicas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3044-1179>
Correo electrónico: francesca.rindone@gmail.com



CÓMO CITAR:

Rindone, Francesca. 2023. "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.10.11144/javeriana.mavae18-2.tcba>

Artistic Emergencies and Processes of Politicization of Culture in Relation to Street Theater Practice in Buenos Aires (Argentina)

Emergências artísticas e processos de politização da cultura em torno da prática de teatro de rua em Buenos Aires (Argentina)

[ABSTRACT]

This article examines the emergence of the De la Calle, Unión de Grupos de Teatro Callejero (From the Street, Association of Street Theater Groups) association, framing it within the complex dynamics of political organization surrounding artistic practices that characterize the cultural sector of the Autonomous City of Buenos Aires, with a special focus on the scenic language of street theater. The study is part of a broader research project in the field of anthropological sciences, which is why ethnographic fieldwork is primarily used as the main methodology. Insights from theater studies and performance studies also contribute to the research. The analysis is situated within the field of cultural policies, which recognizes street theater actors and actresses as more than just beneficiaries but as makers and subjects endowed with diligence and capacity for collective organization. This case is approached as a process of politicization of culture, influenced by previous experiences in the recent past and the sociopolitical and cultural context in which these processes took place. These experiences are considered paradigmatic for exploring the intersection of scenic languages and political-territorial struggles, as well as account for the processes through which art and culture contribute to the formation of collective subjects who actively seek a role in public agendas.

Keywords: cultural policies, politicization of culture, public space, artistic practices, street theater.

[RESUMO]

O artigo analisa o surgimento do agrupamento De la Calle, Unión de Grupos de Teatro Callejero (Da Rua, União de Grupos de Teatro de Rua) enquadrando-o nas complexas dinâmicas de organização política em torno das práticas artísticas que caracterizam o setor cultural da Cidade Autônoma de Buenos Aires, com ênfase na linguagem cênica do teatro de rua. O trabalho insere-se em uma pesquisa mais alargada no domínio das ciências antropológicas, portanto, a metodologia sobre a que se sustenta, sobretudo, é o trabalho de campo etnográfico. Da mesma forma, a pesquisa recebe constantes contribuições dos estudos teatrais e dos estudos da performance. O campo de onde a análise é derivada é o das políticas culturais, que entende lxs atores e atrizes de teatro de rua como seus fazedors, e não apenas como beneficiarixs, enquanto sujeitos dotados de agência e capacidade de organização coletiva. O caso será tratado como processo de politização da cultura em conexão com experiências anteriores no passado recente e com o contexto sociopolítico e cultural em que tais processos foram gestados. Considero estas experiências paradigmáticas para investigar a combinação entre linguagens cênicas e lutas político-territoriais e para dar conta dos processos pelos quais a arte e a cultura contribuem a conformar sujeitos coletivos que visam ter um papel ativo nas agendas públicas.

Palavras chave: políticas culturais, politização da cultura, espaço público, práticas artísticas, teatro de rua.

Políticas culturales, artes populares y usos del espacio público: una aproximación

> El campo de las políticas culturales en las últimas décadas ha sido objeto de investigaciones en cuanto se trata de un ámbito en el que se entrecruzan una gran diversidad de agentes (públicos, privados, comunitarios, etc.) posicionados diferencial y desigualmente en términos de relaciones de poder, que apelan a paradigmas de política cultural heterogéneos (Crespo et al. 2015; García Canclini 1987; Infantino 2019). Estos paradigmas corresponden a su vez a determinadas maneras de concebir “la cultura”; el rol del Estado en el campo cultural y las formas de participación de la sociedad civil. Es entonces un campo complejo “por las múltiples tramas identitarias, prácticas organizativas, saberes, formas simbólicas, valores, procesos de escenificación (performatividades) y texturas simbólicas que entran en juego” (Benhabib y Santillán Güemes 2019, p. 15), y conflictivo, por el cruce y choque constante entre intereses, proyectos y concepciones de la cultura diversos expresados en diferentes escalas (local, nacional, regional, internacional) y niveles de poder. Desde la década de 1980, podemos observar la incorporación de miradas más amplias al estudio de las políticas culturales, que buscan “pluralizarlas” (Infantino 2019) más allá de su sentido restringido de acceso a las “bellas artes” (García Canclini 1987). Este proceso de pluralización derivó en una creciente instrumentalización de la cultura y del arte como recursos (Yudice 2002) para la obtención de distintos fines: como herramienta de desarrollo económico, como gestión de situaciones de riesgo en áreas vulneradas o como instrumento de demanda y disputa política en procesos de “politización de la cultura” (Infantino 2019; Wright 2004). Una manera de observar las políticas culturales es empezar a enfocarlas desde el rol que ocupan los Estados con respecto a la cultura, ya que, en un sentido estricto, la conformación del campo de las políticas culturales se encuentra fuertemente ligada a la de los Estados nacionales y a sus respectivas instituciones que administran el sector cultural (Bayardo García 2008). Sin embargo, un análisis pormenorizado de las políticas culturales en tanto políticas públicas debería trascender la exclusividad estatal y abarcar el accionar de organizaciones comunitarias, movimientos sociales o colectivos artísticos no solo en el rol de “beneficiarios” o “receptores” de tales políticas, sino también en el de “hacedores” en tanto sujetos dotados de agencia y capacidad de organización colectiva. En estas nuevas maneras de pensar el vínculo Estado-sociedad, conceptos como *derechos culturales* y *democracia cultural participativa* (Calabre y Rebello Lima 2014; Chauí 2013; Vich 2014) pasaron a cuestionar los modelos de democratización/difusionismo cultural (García Canclini 1987), afirmando que el rol del Estado no podía limitarse a democratizar el acceso a la cultura, sino que también debía dotarse de herramientas para garantizar la participación de lxs propixs hacedorxs¹ culturales

en el diseño y la implementación de las políticas culturales. Ejemplos de la aplicación de estos modelos son el Programa Cultural en Barrios (PCB), implementado a partir de 1984 por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires² a través del impulso de talleres artísticos, actividades culturales y recreativas llevadas a cabo en más de treinta centros culturales en distintos barrios de la ciudad (País Andrade 2011; Rabossi 1997; Winocur 1996) o el programa Cultura Viva con el fomento de los Puntos de Cultura impulsado a partir de 2004 por el Ministerio de Cultura de Brasil.

En el caso de Argentina, luego de la grave crisis que afectó el país en 2001, se empezaron a gestar experiencias políticas que devolvían al Estado su rol de promotor y garante de derechos, entre ellos, los derechos culturales. Así, a partir de la primera década del siglo XXI, se asistió a un proceso en el que crecieron y se consolidaron las demandas por leyes de promoción y protección, creación de programas públicos o declaratorias patrimoniales, de la mano de artistas y trabajadorxs de la cultura que se organizaron para disputarle al Estado políticas públicas que contemplaran las particularidades de sus prácticas artísticas (Infantino 2020). No obstante, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) gobierna desde 2007 el partido Unión Pro, representante de los sectores de centroderecha de corte neoliberal, conjugando una voluntad de innovación, modernización y “progreso” con un discurso fuertemente concentrado sobre la puesta en seguridad y la limpieza de los barrios (González Bracco 2019). Paralelamente a los programas del modelo participativo mencionados funcionan otros modelos de política cultural pública más cercanos al signo político del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA), que podríamos inscribir en el “paradigma de la creatividad”, con el impulso de los “distritos creativos” que ponen el acento en el “desarrollo cultural” de la ciudad (Bayardo García 2016). En este contexto, el GCBA mantiene, además, cierta ambigüedad respecto de las artes populares y, especialmente, aquellas desarrolladas en el espacio público, como el circo, la murga, el candombe o el teatro callejero, alternando un discurso enfocado en la preservación patrimonial de lo que percibe como la cultura popular de la ciudad, cuyas prácticas son a menudo seleccionadas según su compatibilidad con las lógicas turísticas y de consumo global (Quintero Morón y Sánchez Carretero 2017) a políticas públicas que, en efecto, impiden u obstaculizan su desarrollo a través de la clausura de los lugares donde se practican o se enseñan, la precarización de sus trabajadorxs, la desfinanciación de proyectos, la *gentrificación* de los barrios, entre otras (González Bracco 2019; Infantino 2020; Morel 2018). Asimismo, en línea con esta tendencia, las artes escénicas son direccionadas hacia una “cultura del festival” (Rausser 2020) con la producción de megaeventos en los cuales, sin embargo, suelen cobrar protagonismo colectivos o artistas renombrados provenientes del extranjero: ejemplos de esto pueden ser el Campeonato Mundial de Tango (Morel 2015), el Festival Internacional de Circo de Buenos Aires (Infantino 2014) y el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). Las disputas por el uso del espacio público en términos artísticos y culturales también atraviesan y tensionan las políticas públicas implementadas desde las agencias estatales, pero una vez más no se trata simplemente de demandas al Estado, sino de la conformación de una arena de negociaciones y tensiones entre el Estado y diversos y desiguales sectores de la sociedad (Laborde 2015; Lacarrieu 2017). En esta arena de negociaciones, también marcada por diferencias de poder, determinados segmentos de la sociedad intentarán imponer sus gustos estéticos y sus símbolos (Ribeiro Durham 1998), mientras otros sectores elaborarán estrategias diversas para defender sus prácticas. Como mencionamos, una de las narrativas que caracterizan la dirección de Unión Pro es la que promueve la puesta en seguridad y la limpieza de los barrios. Ahora bien, si en lo discursivo se empiezan a asociar determinadas prácticas culturales al caos, al desorden, al ruido y a la inseguridad, esto puede derivar en la promulgación de políticas punitivas que ponen en riesgo la actividad de distintos sectores artísticos a diferentes niveles: exigiendo la emisión de permisos para el desarrollo de eventos en la vía pública o no ofreciendo respaldo institucional (policía, ambulancia, bomberos, etc.) a estos, hasta verdaderos intentos de criminalización, como el que analizaremos a continuación. Consecuentemente, a las demandas por patrimonialización, fomento y puesta en valor de las prácticas artísticas se suman, en determinados contextos políticos, disputas por la defensa de dichas prácticas frente

a distintos ataques provenientes del Estado o de sectores privados, que requieren estrategias y formas de organización diversas. Además, a estos distintos tipos de luchas, derivados de distintos niveles de urgencia, corresponden desigualdades irresueltas en el campo artístico, en el cual las artes populares tienen que disputar constantemente reconocimiento y legitimación por haber sido históricamente consideradas “artes menores”. Por otro lado, la particularidad de este tipo de prácticas ligadas a las artes populares es que suelen arraigarse física y simbólicamente a un determinado barrio de la ciudad, del cual representan parte de su identidad y tradición. Sin embargo, en el modelo de ciudad neoliberal, este tipo de proyectos representan un freno al “desarrollo cultural” mencionado, y así se producen conflictos acerca de distintos ejes que hacen a la vida cultural de la ciudad, entre los cuales destaco la gestión y el uso del espacio público. En el caso que presentaré a continuación, emergerán choques y maneras diferenciales de concebir el espacio público urbano; sin embargo, dichos conflictos se escapan a la lógica binaria que ve enfrentados dos bloques compactos en una batalla por el uso del espacio público; más bien lo que se observa es un juego de alianzas, discordias, acuerdos y negociaciones entre el Estado en sus distintas instituciones y los artistas callejeros. En este sentido, y para utilizar claramente las categorías nativas que emergen del estudio de campo, cabe operar una distinción entre “espacio”, entendido como “efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (De Certau 2007, p. 129), y “territorio”, es decir, una extensión de tierra habitada por una comunidad, posible de delimitar y representar cartográficamente y cargada de las significaciones y de los valores sociales de sus habitantes, que a su vez surgen de las interacciones en esa comunidad y de las relaciones de este grupo social con otros. En este trabajo, entonces, me referiré al Parque Avellaneda como “territorio” habitado, gestionado y constantemente disputado por los grupos de teatro callejero, entre otros agentes. En el próximo apartado, me detendré más puntualmente en el estudio de las políticas culturales vinculadas a la actividad teatral en la CABA y de algunas de las múltiples formas de organización y politización del sector teatral observadas en los últimos años.

Las artes escénicas en la Ciudad de Buenos Aires: miradas sobre un sector politizado

El contexto de la Ciudad de Buenos Aires, aun con sus tensiones y ambigüedades, se perfila indiscutiblemente como una referencia mundial en materia de producción, circulación y consumo cultural (Hantouch y Sánchez Salinas 2018), que incluye una escena teatral muy rica tanto en el circuito oficial como en el “*off*” o “alternativo”. No obstante, a esta variedad y riqueza en términos de la oferta cultural no siempre le corresponde un adecuado reconocimiento económico y de derechos laborales (Kunst 2015; Mauro 2020; Simonetti 2019). Aun así, el sector artístico y cultural en la Argentina se caracteriza por ser muy organizado y activo tanto en demanda o defensa de sus derechos laborales como en su compromiso con debates y reclamos de la comunidad en general. En el ámbito teatral, podemos destacar, por ejemplo, la Asociación Argentina de Actores como uno de los sindicatos más antiguos del país (1919) y la creación de una obra social propia (Obra Social de Actores [OSA]) que brinda asistencia médica a sus asociados, la Ley Nacional del Teatro (Ley 24800/1997) a través de la cual se creó también el Instituto Nacional del Teatro (INT) como organismo rector de la promoción y el apoyo de la actividad teatral, y en la capital la creación del Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial (Proteatro) en 1999.

Ahora bien, las políticas culturales en el ámbito teatral se piensan, se investigan y se implementan a partir del relevamiento de salas teatrales y centros culturales, como demuestran las investigaciones del Observatorio de Culturas Políticas y Políticas Culturales del Centro

Cultural de la Cooperación (CCC) (Sánchez Salinas y Brownell 2018). Estos índices dejan afuera lenguajes escénicos que, por elecciones estéticas y políticas de sus propixs hacedorxs, se desarrollan en el espacio abierto, lo cual se traduce en la existencia de un vacío legal y simbólico en torno a la figura de lxs artistas callejerxs, que se encuentra obligada a buscar nuevas estrategias, propuestas y formas de organización para sustentar su actividad cultural. He mencionado cómo, en el contexto de “metrópolis cultural” que caracteriza a Buenos Aires, el espacio público es a menudo sujeto a procesos de estetización derivados en una idea mercantilista y consumista de la cultura y el arte. No obstante, las calles también se presentan como un escenario privilegiado para distintas instancias de denuncia, movilización y manifestación de disenso, así como de propuestas híbridas que entienden la misma práctica artística como un cruce entre el arte y la acción política, y son analizadas como “activismos artísticos” o “artivismos” (Delgado 2013; Longoni 2014). Los artivismos se desarrollan en el cruce entre el arte, la política, la comunicación y la *performance*, anteponiendo la potencia de la acción a las inquietudes estéticas, fusionando distintos lenguajes artísticos y desafiando modelos de ciudad y de corporalidad, así como las propias instituciones artísticas y las experiencias estéticas (Verzero y Manduca 2019). El contexto que analizaré a continuación comparte con los artivismos la idea del arte como un territorio de disputa político-ideológica, en una perspectiva que extiende el potencial político de las artes más allá del contenido o del “mensaje” de las obras artísticas, y que piensa la práctica artística como una experiencia de disenso, que desestructura convenciones y subvierte expectativas no solo a través de sus producciones, sino también desde sus acciones colectivas y sus discursos (Bugnone 2014; Mouffe 2014; Rancière 2011). Sin embargo, lxs actores y las actrices de teatro callejero no se identifican como “artistas” por distintas razones. Por un lado, se trata de colectivos de profesionales del teatro, formadxs para realizar obras de teatro pensadas para el espacio público: en este sentido, un eje importante de su organización política se vuelca en la defensa de sus derechos sectoriales y de sus prácticas artísticas. Por otro lado, considero que la politización del arte en el caso de lxs actores y las actrices de teatro callejero se juega en una variedad de niveles que exceden la intervención callejera: de formas más o menos conciliadoras o abiertamente conflictivas, estos artistas acceden a “sentarse en la mesa de la política”, utilizando múltiples estrategias para dialogar con este interlocutor complejo, ambiguo y a veces hostil que es el Estado. La compleja relación de estos grupos teatrales con el Estado asume distintos tintes que, por supuesto, se nutren de la capacidad de estxs artistas de ejercer presiones políticas, pero también de tejer alianzas y apelar a las políticas estatales para sustentar su actividad artística: veremos algunos ejemplos prácticos de esto en el próximo apartado, en el cual sintetizaré brevemente sus experiencias artísticas, políticas, pedagógicas y de gestión cultural-territorial.

El Parque Avellaneda: “territorio del teatro callejero” y de la gestión asociada

La historia del Parque Avellaneda, ubicado en la Comuna 9 de la CABA en la periferia oeste, se encuentra estrechamente ligada con los colectivos artísticos y las agrupaciones vecinales que en la década de 1990 se organizaron para recuperarlo a través de la coparticipación de centros de estudio comunitarios como el Centro de Estudios Sociales y Actividades Vecinales Parque Avellaneda (CESAV). Entre los grupos que participaron de estas iniciativas destaco La Runfla, un grupo de teatro callejero que se había establecido en la Casita de La Selva, un centro cultural del barrio que hasta hoy día forma parte del Programa Cultural en Barrios, aunque, por supuesto, su actividad teatral se desarrollaba en el espacio público. De hecho, su contribución a la recuperación del Parque Avellaneda implicó, entre otras cosas, realizar obras de teatro en este espacio hasta ese entonces abandonado y percibido como peligroso por sus vecinxs, como relata el director de La Runfla, Héctor Alvarellos, en este fragmento:

El grupo La Runfla no necesitaba un edificio teatral, ya que su opción estética es hacer teatro en el espacio público. La estrategia entonces fue acercar al público al corazón del Parque. Para eso, haciendo uso de nuestra técnica, nos propusimos captar al transeúnte, transformarlo en espectador y luego en partícipe. Con un espectáculo lúdico participativo, El Pirata Kemeim-porta, acercamos al público a la Casona, con acciones inclusivas que referían a la importancia de la participación, invitándolo a sumarse al proyecto de recuperación del Parque. (Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires 2009, 58)

En estas palabras, podemos observar un ejemplo práctico del proceso de transformación de un “espacio” en un “territorio” (De Certau 2007): un proceso que en el Parque Avellaneda durará años hasta culminar con la obtención de la Ley 1153/2003, que otorga a la Mesa de Trabajo y Consenso (MTyC) el derecho de gestionar el Parque Avellaneda junto (y a la par) con el GCBA (Rindone 2022). La obtención de la ley fue un logro muy importante para la comunidad, y se la considera pionera en los proyectos de gestión asociada y de democracia participativa (Farías y Magallanes 2021), lo cual representa también una base sólida para evitar o contener determinadas políticas de privatización o reducción del espacio público que sí avanzaron en otros parques de la ciudad (Laborde 2015). Por ejemplo, el Parque Avellaneda nunca fue enrejado, ni en ninguno de sus edificios históricos fueron instalados emprendimientos privados, sino que todas las actividades culturales, artísticas y recreativas, así como la venta de comidas, bebidas y artesanías, se regulan a través de la MTyC. La MTyC se compone, a su vez, de distintos grupos de trabajo, entre los cuales, el de Cultura, en el que participan, además de lxs actores y las actrices de teatro callejero; la murga Los Descarrilados del Parque Avellaneda; el Colectivo de Danzas Circulares; el grupo originario Wayna Marka; lxs docentes de los distintos talleres artísticos que se dictan en el Parque Avellaneda; el grupo Tambo Teatro; representantes de la Feria de Artesanxs, entre otros. Tras la recuperación del Parque Avellaneda se instaló en este el Espacio Cultural Chacra de los Remedios, a su vez, incluido en un circuito de centros culturales del GCBA cuyo coordinador también participa de la comisión de Cultura de la MTyC, ajustando la programación del espacio cultural al resto de las actividades incluidas en la agenda cultural del Parque Avellaneda.

Otro hito fundamental en la historia del teatro callejero en el Parque Avellaneda es la creación del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos (2004), la primera escuela de teatro callejero incluida entre las propuestas formativas de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), cuya sede es el edificio del Antiguo Tambo. En trabajos anteriores (Rindone 2020), he analizado más en detalle cómo la inclusión de esta formación entre las propuestas de una institución de enseñanza artística pública y gratuita como la EMAD haya significado una legitimación (si bien parcial y contradictoria) del teatro callejero en el campo de las artes escénicas: un logro notable si se considera que, al igual que otras artes populares, había quedado históricamente relegado al ámbito extrainstitucional. Si un requisito fundamental para el reconocimiento de un lenguaje artístico es la garantía de su continuidad a través de la transmisión de saberes (Mauro 2013), el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos cumple esta función en relación con el teatro callejero; sin embargo, como veremos, estos reconocimientos en determinados momentos históricos y políticos entran en contradicción con otras lógicas que operan en el campo cultural.

La emergencia: el arte callejero no es delito

Sostuvimos que el sector artístico-teatral de la Ciudad de Buenos Aires se caracteriza por ser ampliamente politizado, organizado y atento a las demandas de la comunidad en su conjunto. Como señalan Sánchez Salinas y Brownell (2018), entre 2015 y 2016, se dieron algunas intervenciones de trabajadores de las artes escénicas en repudio a las medidas implementadas por el Ministerio de Cultura del GCBA, organizándose en redes, foros y reuniones, e instalando un evidente disenso con el Gobierno nacional y local en la escena teatral. Las autoras destacan tres instancias de resistencia en el campo teatral: la intervención en la sede de la Agencia Gubernamental de Control (AGC) por parte de Cultura Unida en contra del endurecimiento de las políticas de habilitación de salas, la arbitrariedad de los procesos de inspección y la clausura sistemática de los espacios culturales (septiembre de 2015 y julio de 2016), las *Acciones iceberg* del Frente Danza en Acción (FDA) y del colectivo Teatro Independiente Monotributista (TIM) que denunciaron los desperfectos de la programación del circuito oficial, en particular del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA) en octubre 2015 y la asamblea “¡Lopérfido, renuncia ya!” Considero esta última instancia un antecedente de los sucesos que voy a relatar a continuación, ya que lxs actores y las actrices de teatro callejero formaron parte activamente de esta lucha, que coincidió temporalmente con las protestas de docentes y estudiantes de distintas carreras de la Dirección General de Enseñanza Artística (DGEART) por el recorte presupuestario operado por el Ministerio de Cultura, del cual dependen directamente. Lo que unió a la comunidad artística de la ciudad en el repudio hacia la figura de Darío Lopérfido, en este entonces ministro de Cultura de la CABA y director artístico del Teatro Colón, fueron sus declaraciones en las que cuestionaba la cifra de 30 000 detenidos/desaparecidos de la última dictadura cívico-militar (1976-1983), asumiendo que “ese número se arregló en una mesa cerrada” (“Darío Lopérfido: En Argentina no hubo 30 mil desaparecidos” 2016). Estas afirmaciones atentaban directamente a la memoria histórica del país y fueron consideradas un ataque a las instituciones democráticas, razón por la cual Lopérfido fue declarado persona no grata por la comunidad artística, que también exigía sus prontas dimisiones. Los dichos del ministro y el recorte presupuestario provocaron encendidas reuniones y movilizaciones del alumnado y el cuerpo docente de la EMAD, que se declaró en estado de emergencia y organizó, entre otras formas de movilización, una jornada de lucha frente al Teatro Colón, con clases abiertas, muestras y *performances* de estudiantes de las distintas carreras, entre ellas, el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos. Lopérfido dejó su cargo de ministro de Cultura en julio de 2016; sin embargo, el vacío presupuestario de las instituciones de enseñanza artística nunca fue colmado y una porción del sector artístico de la CABA recibió, dos años después, un ataque institucional muy directo.³

En julio de 2018, la noticia de la presentación del proyecto de Ley 1664-J-18 de reforma del Código Contravencional de la Ciudad de Buenos Aires por parte de la Legislatura Porteña sacudió no solo a la comunidad artística del Parque Avellaneda, sino a todxs lxs trabajadorxs de la vía pública de la capital. La reforma, que pretendía reglamentar de forma punitivista las actividades desarrolladas en la vía pública, en su artículo 85 incluía la infracción de “ruidos molestos” que afectaba directamente el trabajo artístico en el espacio público, con graves sanciones que preveían arrestos hasta cinco días, multas, incautación de herramientas de trabajo (instrumentos musicales, malabares, etc.), y algo que resultó sumamente alarmante: el fomento de denuncias anónimas.⁴ A causa de estas medidas, numerosos colectivos artísticos muy distintos entre sí se unieron bajo la consigna “El arte callejero no es delito” y empezaron a construir un frente común para exigir que el GCBA retrocediera en el proyecto de reforma, organizando asambleas y movilizaciones todos los martes (día en que se trataba el proyecto de ley) frente a la sede de la Legislatura Porteña (calle Perú 160). La participación en estas movilizaciones fue masiva, reuniendo colectivos muy diferentes entre sí, como Cultura Unida (una “agrupación de agrupaciones” que incluye la Cámara de Clubes de Música en Vivo

[CLUMVI], el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos [MECA], el Frente de Artistas Ambulantes Organizados [FAAO], Espacios Escénicos Autónomos [Escena] y Abogados Culturales), la Sociedad Argentina de Músicos (SADEM), Circo Abierto, Trabajadorxs Feministas de Espacios Culturales (FIERAS), Cirqueros Unidos por las Artes de Calle (CUAC), músicos organizados, Trabajadores de la Cultura Ambulante (TCA), Payasos con Memoria, Ejército de Payases, Cirqueros Organizados, murgueros y murgueras, estudiantes/docentes y trabajadores de diversas instituciones de enseñanza artística, como la Universidad Nacional de las Artes (UNA), la Escuela Superior de Educación Artística Manuel Belgrano y la EMAD, entre otros.

Cuando actores y actrices de los grupos de teatro callejero se enteraron del proyecto de reforma, convocaron en el Antiguo Tambo del Parque Avellaneda varias asambleas (a las cuales asistí) para organizar la participación en las movilizaciones, gestionando las comunicaciones a través de un grupo de WhatsApp llamado De la Calle. En los meses en que se mantuvieron activas las movilizaciones, De la Calle se conformó como una asamblea permanente en cuyas reuniones se compartían novedades sobre cómo iba avanzando la reforma y se planificaban diferentes instancias de movilización en respuesta a esta. En cada movilización, se fueron sumando más integrantes, que muchas veces acudían a la Legislatura siendo parte de más de un colectivo, ya que muchos y muchas son a la vez actores/actrices, cirqueros/as, murgueros/as o músicos/as. En varias oportunidades, estxs artistas se organizaron para enriquecer las movilizaciones con *performances* artísticas, acudiendo con vestuarios, maquillajes, máscaras o zancos.

La paradoja evidenciada puntualmente por lxs artistxs callejerxs vinculadxs al Curso de Formación del Actor para la Actuación en Espacios Abiertos reside justamente en el vínculo institucional que esta formación tiene con la EMAD y, consecuentemente, con la DGEART, que depende directamente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Como resaltó en una de las movilizaciones frente a la Legislatura el entonces coordinador de dicho curso y el director del grupo La Runfla, Héctor Alvarellos, la misma institución que aprobó la creación de una formación de actores y actrices de teatro callejero estaba intentando prohibir el ejercicio del arte en el espacio público, ya con medidas punitivas explícitas, ya supeditándolo a la burocracia de los permisos. Irónicamente, terminó su intervención señalando que, de efectivizarse el proyecto de reforma, lxs estudiantes del mencionado curso recibirían sus diplomas de graduación y directamente esposados.

Asimismo, en las reuniones de De la Calle, se habló reiteradamente de la falta de pronunciamientos oficiales de parte de la EMAD en repudio al proyecto de reforma del Código Contravencional, a pesar de tener entre sus ofertas pedagógicas una formación enteramente dedicada al arte callejero. Según dos representantes del Centro de Estudiantes de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (CEEMAD), este silencio institucional por parte de la EMAD provocó tensiones tanto en asambleas del CEEMAD como del claustro de estudiantes, donde se remarcó el apoyo recibido por el cuerpo docente y el alumnado del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos cuando dos años atrás la EMAD y las demás instituciones de la DGEART se habían movilizado en este mismo lugar (la Legislatura Porteña) con el fin de exigir un presupuesto digno para las instituciones de enseñanza artística y pedir la renuncia de Lopérfido. Así, escribió una de las dos delegadas, Paula Carrizo, en un comunicado compartido por Facebook el 27 de agosto 2018:

Acompañemos la lucha de Formación del actor para espacios abiertos. Tenemos dentro de nuestra escuela docentes, graduados y estudiantes de teatro callejero a quienes se nos criminalizaría por hacer arte en el espacio público, luego de formarnos intensamente para ello. Esta lucha también es parte de EMAD EN EMERGENCIA. Seamos muchas mañana! EL ARTE CALLEJERO NO ES DELITO! LA MÚSICA NO ES RUIDO! El arte en la calle es una decisión estética e ideológica!

La reforma del Código Contravencional finalmente fue aprobada con significativas modificaciones que no afectaban directamente el trabajo de lxs artistas callejerxs, especialmente aquellos que trabajan “a la gorra” (una modalidad de cobro del espectáculo a través del aporte voluntario del público). Sin embargo, la colectividad que se había formado alrededor de “El arte callejero no es delito” permaneció unida por dos razones: por un lado, para solidarizarse con otros colectivos que sí seguían afectados por las restricciones impuestas por la reforma y, por otro, para quedar en alerta frente a nuevos posibles atropellos al considerar que este intento de reforma, aunque no había prosperado, sentaba un precedente. Si bien no se puede dejar de considerar este repliegue por parte del GCBA como un éxito de la unión de los colectivos de artistas callejerxs y de la presión ejercida en sus movilizaciones, lo que muestra esta experiencia es también la necesidad de pensar el accionar estatal como un proceso complejo, con avances y retrocesos, a veces ambiguo y contradictorio.

Por otra parte, analizar estas movilizaciones como instancias de organización política por parte de artistas también resulta interesante en la medida en que, como anticipaba en el primer apartado, se trata de colectivos artísticos ya de por sí “politizados” que tienden a reafirmar el carácter ideológico de su decisión de hacer teatro en la calle. Tomando como referencia estas movilizaciones, se puede observar cómo determinadas instancias de organización política alrededor de las prácticas artísticas se caracterizan por un estado de “inmediatez”; es decir, no persiguen un objetivo abstracto, lejano o utópico, sino más bien uno concreto y visible, a la vez que promueven una reflexión sobre los procesos de subjetivación política y de re-creación identitaria (Vallejos 2021). Como veremos más adelante, la participación de lxs artistxs callejerxs a estas movilizaciones impulsó hasta tal punto estas re-creaciones identitarias que los llevó a constituir un nuevo sujeto político colectivo, cuya agencia se pudiera replegar en su territorio de pertenencia. La eficacia de estas luchas políticas reside también en la elaboración de narrativas que se vinculan con los valores de Memoria, Verdad y Justicia: esto se vio claramente en el repudio a las declaraciones negacionistas del ministro Lopérfido. Estas asociaciones validan simbólicamente las acciones realizadas en el espacio público, donde se articulan sincrónicamente diferentes luchas (en el caso de “El arte callejero no es delito” no solo del sector artístico y cultural, sino también de todos los colectivos de trabajadorxs del espacio público) que se vinculan de forma diacrónica con experiencias del pasado. En este sentido, durante las asambleas en el Antiguo Tambo en las cuales lxs artistas callejerxs planificaban sus movilizaciones surgían evocaciones de este pasado traumático, sobre todo, en relación con la medida incluida en la reforma del Código Contravencional que promovía “denuncias anónimas” y con otras actitudes relacionadas con el abuso de poder y amenazas más o menos veladas recibidas este mismo año en diferentes eventos culturales ligados a la memoria histórica organizados en el barrio.⁵

Como mencionaba, De la Calle se mantuvo como asamblea permanente durante todo el tiempo que estuvo vigente la urgencia de organizarse en el marco de “El arte callejero no es delito”; y así como otras agrupaciones formadas en el mismo marco, no caducó con el repliegue de la reforma. En el próximo apartado, analizaré más en detalle el proceso de conformación de esta agrupación y las tareas que lleva a cabo en el Parque Avellaneda en el ámbito de la gestión cultural.

Re-hacer territorio: De la Calle, Unión de Grupos de Teatro Callejero en el Parque Avellaneda

Desde un principio, en las reuniones de De la Calle, algunxs participantes empezaron a preguntarse por el rol que los grupos de teatro callejero estaban cumpliendo en el frente “El arte

callejero no es delito". ¿Cómo ubicarse en este movimiento de acuerdo con las necesidades particulares del lenguaje artístico que representaban? ¿Podría ser este momento de ebullición el puntapié para afianzar los vínculos entre artistas callejerxs y constituir nuevos espacios de organización? ¿Y cómo podrían estos nuevos vínculos y aprendizajes reintegrarse en la gestión territorial en Parque Avellaneda?

Paulatinamente, empezó a avanzar la propuesta de constituir una "agrupación de agrupaciones" que reuniera todos los grupos de teatro callejero que estuvieran vinculados con el Parque Avellaneda: desde los "pioneros" que habían participado en su recuperación en la década de 1990, La Runfla y Caracú, hasta integrar todos los que se habían formado desde 2004 a medida que egresaban las distintas "camadas" del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos, es decir, El Tomate, Teatro Callejero por Mujeres (TxM), Comediantes de la Legua, Guarda Atrás, Compañía Errabunda y La Madrugona.

De la Calle empezó gradualmente a actuar en vínculo con otras realidades culturales ya instaladas en el Parque Avellaneda, como el grupo de Cultura de la MTyC o el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos. En 2019, por ejemplo, se planificaron algunas charlas y entrenamientos abiertos para incentivar la inscripción de nuevxs estudiantes en la escuela, pero las actividades previstas no se pudieron llevar a cabo a causa de las medidas de aislamiento social en prevención del covid-19, que entraron en vigor en toda la Argentina a partir del 9 de marzo de 2020. A partir de este momento, las reuniones tomaron el formato virtual por Zoom y, con cadencia mensual, De la Calle se empezó a reconfigurar como una comisión de gestión cultural implicada, en consonancia con el grupo de Cultura de la MTyC, en la planificación de la agenda cultural (también virtual) del Parque Avellaneda.

Sin embargo, a diferencia del grupo de Cultura de la MTyC que reúne a todxs los "actores culturales" del Parque Avellaneda, esta agrupación se compone únicamente de grupos de teatro callejero, lo cual permitiría, según sus participantes, hacer mayor hincapié en las peculiaridades de este tipo de arte y afianzar su presencia en este territorio. Por este motivo, el viejo nombre De la Calle se empezó a acompañar de Unión de Grupos de Teatro Callejero.

Durante la pandemia, lxs y las participantes pusieron en común nuevas instancias de trabajo creativo, entrenamientos y recursos actorales que se habían gestado en la virtualidad; pero, sobre todo, las reuniones mensuales de De la Calle funcionaron como espacios de contención y muchas veces como dispositivo para impulsar la adhesión de lxs artistas a otras instancias de organización política en torno a la cultura y las prácticas artísticas. Entre estas experiencias, destaco Emergencia Cultural BA, una campaña convocada por un frente multisectorial que nucleaba más de 60 organizaciones culturales de la Ciudad de Buenos Aires entre espacios culturales, artistas y trabajadorxs de la cultura, que demandaban la implementación de políticas públicas ante la emergencia económica del sector, cuyas dificultades estructurales se estaban viendo agudizadas por la emergencia sanitaria y no contempladas en el presupuesto 2020. A raíz de estas nuevas instancias de organización y demanda por políticas públicas y derechos sectoriales, algunos grupos de De la Calle (La Runfla, Caracú, TxM y Comediantes de la Legua) decidieron sumarse a los Grupos Estables de Teatro Independiente (GETI) definido como "un instrumento político para articular espacios de diálogo y gestión ante los organismos estatales y ante otras agrupaciones del sector de la Cultura" (presentación en Facebook, Instagram y Twitter). El GETI participó también, el 14 de diciembre 2020, en una conferencia convocada por distintas organizaciones que trabajan en el sector de la cultura independiente, muchas de las cuales también se habían adherido a "El arte callejero no es delito". Tal evento contó, además, con una instalación en la cual se exponían datos elaborados por estas organizaciones y se denunciaban altos niveles de informalidad, remuneraciones por debajo de la línea de pobreza, el vaciamiento del Programa 11 de Fomento a la Actividad Cultural y, en general, la ausencia de políticas culturales para enfrentar la crisis del sector, señalando como principal responsable a Enrique Avogadro, ministro de Cultura del GCBA.

Cuando se habilitaron las primeras salidas, en enero y febrero de 2021, la agenda cultural del Parque Avellaneda volvió a proponer actividades presenciales, entre ellas algunas obras de teatro callejero; por ejemplo, La Runfla estrenó su obra *Fragmentos de oscuridad: Los caprichosos objetos del destino* (una adaptación a teatro callejero de *Los ciegos*, de Maurice Maeterlinck), en esta oportunidad, apelando a De la Calle para llevar a cabo un protocolo sanitario que preveía la distribución de alcohol en gel y el mantenimiento de la distancia interpersonal entre los espectadores.⁶ Luego de una nueva ola de contagios, hacia la primavera de 2021, se empezó a volver paulatinamente a la programación habitual del Parque Avellaneda, la cual contó con dos eventos organizados por agrupaciones que los grupos de teatro callejero habían construido durante la pandemia. En agosto y septiembre de 2021, se llevó a cabo el 3.er Encuentro GETI El Festival de los Grupos Estables “De lo virtual a lo presencial”, en el cual actuó nuevamente La Runfla y Comediantes de la Legua estrenó su obra *Salvando las palabras*. El 20 y 21 de noviembre de 2021, De la Calle organizó el Encuentro de Grupos de Teatro Callejero con ocasión de los festejos por los treinta años de actividad de La Runfla, que también recibió la Declaración de Interés Cultural de la Legislatura Porteña. El encuentro fue llevado a cabo con un subsidio de Proteatro a través de la línea de Proyectos Especiales que financia, entre otras actividades, festivales, ciclos y giras teatrales. Sin embargo, a diferencia del evento del GETI, De la Calle decidió utilizar el término “encuentro” y no “festival”, no solo para marcar una continuidad con las ediciones anteriores que se venían organizando desde 2001, sino también para tomar distancia de la “cultura del festival” que caracteriza la gestión del arte en la ciudad neoliberal (Raussert 2020).

En el encuentro, se mostraron las obras de todos los grupos que componen De la Calle y contó con la presencia de algunos grupos invitados, como La Grieta Espectáculos, que tiene su actividad en el oeste del conurbano bonaerense como grupo itinerante, Les Embarcades del Baldío de El Palomar (provincia de Buenos Aires) y La Tramoya y Máscara Demoño de Santa Fe. La programación contó también con dos breves charlas: una para presentar De la Calle, moderada por Araceli Arreche, y otra más informativa sobre el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos. En más de una ocasión, se remarcó el anclaje territorial que une el teatro callejero al Parque Avellaneda, como se puede leer en el *flyer* del evento:

Después de estar reclusos este largo tiempo de pandemia que nos tomó a todes, los Grupos de Teatro Callejero estamos volviendo a encontrarnos con lo que es nuestro: actuar en el espacio abierto y público. Qué mejor que hacerlo realizando un nuevo Encuentro de Teatro Callejero como los que hace muchos años se vienen realizando en Parque Avellaneda. Esta vez como colectivo bajo el nombre DE LA CALLE Unión de Grupos de Teatro Callejero, nos proponemos llevarlo a cabo (el encuentro, n.d.r.) con la premisa PARQUE AVELLANEDA TERRITORIO DEL TEATRO CALLEJERO.

Asimismo, lxs actores y las actrices que organizaron y participaron del evento renovaron su compromiso con la MTyC del Parque Avellaneda y su proyecto de gestión asociada, asumiendo el doble rol de artistas y gestores culturales. La cohesión generada por De la Calle durante los meses del distanciamiento produjo una mayor participación de lxs actores y las actrices en las reuniones del grupo de Cultura de la MTyC. Asimismo, como tuve la oportunidad de desarrollar en otros trabajos (Rindone 2022a), la mayor interconexión entre grupos que comparten un mismo lenguaje escénico en un mismo territorio también está favoreciendo intercambios más fructíferos en cuanto a las distintas estrategias de sustento al trabajo artístico autogestivo, entre ellas becas, líneas de subsidios y convocatorias para proyectos artísticos, especialmente del INT y de Proteatro.

Reflexiones finales

En este trabajo, he intentado analizar algunos procesos de organización política en torno a la práctica artística ligada al teatro callejero, un lenguaje escénico ya de por sí marcado ideológicamente al tratarse de un arte popular que acontece en el espacio público. En la construcción de alianzas entre artistas politizados que supieron articular sincrónicamente sus luchas y disputar sus derechos en la política institucional (Infantino 2021), emergen cruces y desafíos derivados en redefiniciones identitarias de los grupos. El recorte propuesto enfoca un sector de la comunidad artística que, si bien se mantiene crítico sobre determinadas dinámicas institucionales y alerta frente a sus políticas represivas (como en el caso del intento de reforma del Código Contravencional), no percibe el Estado como una entidad monolítica y verticalista, sino como un interlocutor con el cual se pueden disputar espacios, procesos y políticas. Asimismo, la construcción de un frente común en respuesta a la urgencia dejó en claro para lxs actores y las actrices de teatro callejero la necesidad de devolver esta experiencia a su territorio de pertenencia, el Parque Avellaneda, donde la gestión cultural tomó formas novedosas a partir de la instauración de De la Calle, Unión de Grupos de Teatro Callejero. La breve trayectoria de esta agrupación desde sus inicios como asamblea permanente hasta su conformación como núcleo de gestión cultural nos da la pauta para analizar la multitud de vetas que puede asumir la politización de la cultura y del arte (Infantino 2019; Wright 2004), afianzando vínculos entre grupos de teatro callejero que comparten, además de un lenguaje escénico, un compromiso político con un determinado territorio y tienen la disposición de aliarse estratégicamente entre sí y con otros colectivos de la ciudad (véase la experiencia del GETI).

La creación de estas agrupaciones y de las redes que se tejen entre ellas en pos de afianzar la organización política de lxs artistas, sobre todo en contextos de crisis, nos permite enfocar modos diferenciales de percibir el potencial político, crítico y transformador del arte (Infantino 2020) vinculados a una idea de arte como experiencia de disenso (Bugnone 2014; Rancière 2011) y utilizada como recurso de demanda y disputa política en procesos de “politización de la cultura” (Yudice 2002; Wright 2004).

También son utilizados como recurso los reconocimientos obtenidos en el pasado que son reelaborados discursivamente para dejar en evidencia las incoherencias y las ambigüedades de las instituciones estatales a la hora de avanzar determinadas demandas o reclamos; es el caso, por ejemplo, de la insistencia en la legitimación institucional otorgada al lenguaje escénico del teatro callejero en el marco de la EMAD en contraposición al intento de criminalización del arte callejero mediante la reforma del Código Contravencional. Tales experiencias nos permiten analizar los modos de pensar la práctica artística en la calle, que para estos colectivos no es solo una respuesta creativa en tiempos de crisis, sino una fuerza de desarrollo comunitario que regenera constantemente el tejido social: son experiencias que interactúan con los espacios públicos y participan en ellos, resaltando el papel central del arte para la creatividad social (Rausser 2020).

En este sentido, además de vincularse más o menos deliberadamente con la política (Mouffe 2014), el teatro callejero muestra su capacidad de ejercer presiones, movilizar, crear estrategias políticas y proyectar nuevas formas de organización entre artistas y nuevos vínculos con el Estado. Pero también, a través de sus variadas experiencias de gestión cultural-territorial participativa, propone una idea de ciudad y de sociabilidad urbana alternativa respecto del paradigma del “desarrollo cultural” (Bayardo García 2016) mostrando contemporáneamente las hilachas de este modelo.

El proceso de recuperación del Parque Avellaneda, la gestión asociada en la MTyC y la conformación de De la Calle, Unión de Grupos de Teatro Callejero otorgan sentidos novedosos a este espacio público resignificándolo como “territorio del teatro callejero” en la medida en que se va cargando de las significaciones y de los valores sociales de sus habitantes y gestorxs culturales (De Certau 2007).

[NOTAS]

1. En este trabajo, se analizan las prácticas artísticas de distintos colectivos integrados por hombres, mujeres y personas no binarias; por tanto, se hará uso del lenguaje inclusivo expresado a través de la letra x.
2. Desde 1996, con la entrada en vigor de la reforma de la Constitución Argentina (1994), la capital Buenos Aires pasa a ser una ciudad autónoma, pero hasta ese entonces era un municipio. De ahora en más, al referirnos a una época posterior, se hablará de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA).
3. Por cuestiones de brevedad, no voy a detenerme oportunamente en el relato de todos los acontecimientos que afectaron el sector artístico en el momento histórico y político entre 2015 y 2019, pero sí considero importante mencionar que el Gobierno Nacional, el de la Provincia de Buenos Aires y el de la CABA se encontraban alineados bajo el signo del partido Cambiemos (antes Unión Pro), que llevó la tendencia de recortes al gasto público que ya se habían observado en la capital a la política nacional. Para mencionar solo el sector cultural, en 2018, se redujo el Ministerio de Cultura a Secretaría, pasando esta a depender del Ministerio de Educación (Yaccar y Sabatés 2018).
4. El proyecto de reforma contemplaba la posibilidad de denunciar anónimamente “ruidos molestos” en la vía pública: esta medida desató una alerta entre lxs artistas callejerxs y otrxs trabajadorxs de los espacios públicos, que consideraban que se podía dar lugar, incluso, a denuncias falsas, ya que al ser anónimas también resultaban incomprobables y arbitrarias.
5. El 19 de marzo de 2018, durante la Marcha por la Memoria, la Verdad y la Justicia Orletti-Olimpo que se realiza cada año en el barrio de Floresta, Patricia Walsh (hija del escritor y periodista Rodolfo Walsh y hermana de Victoria Walsh, una de las víctimas de la masacre de la calle Corro), denunció haber encontrado frente a la casa de su hermana “un regalo patético”: una caja llena de platos con el logo del escuadrón militar responsable de la muerte de su hermana y de sus compañeros, el Batallón 601 (Serrano 2018). Asimismo, en junio, en otro evento muy importante para el barrio y también relacionado con la memoria histórica como la Fogata de San Pedro y San Pablo, la caravana que acompañaba el Fantoche de las Miserias fue arbitrariamente detenida por la Policía de la Ciudad de Buenos Aires en la esquina de la avenida Lacarra y el Pasaje La Selva, lo que generó una situación de alboroto que fue destrabada pacíficamente por los vecinos discutiendo con los agentes (Rindone 2022).
6. En términos metodológicos, cabe aclarar que, al haber participado en primera persona en “De la Calle” desde sus inicios, fui también una de las personas convocadas a través de este grupo para aportar asistencia técnica a las funciones de *Fragmentos de oscuridad*, lo cual representó para mi estudio una gran oportunidad de trabajo de campo presencial, ya que durante 2020 y parte de 2021 todas las instancias de investigación habían sido virtuales (Rindone 2023).

[REFERENCIAS]

- Bayardo García, Rubens. 2008. "Políticas culturales: Derroteros y perspectivas contemporáneas". *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 7, n.º 1: 17-29. <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/8332/03.rips7-1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bayardo García, Rubens. 2016. "Creatividad y políticas culturales públicas en la Ciudad de Buenos Aires a comienzo del siglo XXI". *Etnografías Contemporáneas* 2, n.º 3: 160-174. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/issue/view/29/28>
- Benhabib, Diego y Ricardo Santillán Güemes. 2019. *Valorizar lo propio, potenciar lo común: Gestión cultural para organizaciones sociales*. Buenos Aires: RGC.
- Bugnone, Ana. 2014. "Algunos conceptos para pensar la política y lo político en el arte". Conferencia pronunciada en la Universidad Nacional de La Plata, 5-6 de junio. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3935/ev.3935.pdf
- Calabre, Lia y Deborah Rebello Lima. 2014. "Do do-in antropológico à política de base comunitária-10 anos do Programa Cultura Viva: Uma trajetória da relação entre Estado e sociedade". *Políticas Culturais em Revista* 2, n.º 7: 6-25. <https://doi.org/10.9771/1983-3717pcr.v7i2.12867>
- Chauí, Marilena. 2013. *Ciudadanía cultural: El derecho a la cultura*. Buenos Aires: RGC.
- Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. (2009). *Parque Avellaneda: Rieles de patrimonio*. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. https://buenosaires.gob.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/cuaderno_parque_avellaneda.pdf
- Crespo, Carolina, Hernán Morel y Margarita Ondej. 2015. *La política cultural en debate: Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Buenos Aires: Ciccus.
- "Darío Lopérfido: En Argentina no hubo 30 mil desaparecidos". 2016. *Infobae*, 26 de enero. <https://www.infobae.com/2016/01/26/1785606-dario-loperfido-en-argentina-no-hubo-30-mil-desaparecidos/>
- De Certau, Michel. 2007. *La invención de lo cotidiano. Vol. 1: Artes de hacer*. México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- Del Mármol, Mariana y Mariana Lucía Sáez. 2020. ¿Con qué, por qué y contra qué hacemos? Tensiones, encrucijadas y potencias del hacer artístico ¿independiente?, ¿autogestivo?, ¿enredado?". *Telón de Fondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n.º 31: 162-185. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/118133/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Del Mármol, Mariana. 2020. "Entre el deseo, la amistad y la precarización: Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense". *Cuadernos de Antropología Social*, n.º 51: 169-188. <http://dx.doi.org/10.34096/cas.i51.7950>
- Delgado, Manuel. 2013. "Artivismo y pospolítica: Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos". *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia* 18, n.º 2: 68-80.
- Farías, Leonardo y Antolín Magallanes, comps. 2021. *Participación social y recuperación del espacio público: Experiencias en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro de Estudios Sociales para el Desarrollo Territorial. <https://cedethome.files.wordpress.com/2021/12/libro-participacion-y-recuperacion-del-espacio-publico-2.pdf>
- García Canclini, Néstor. 1987. *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- González Bracco, Mercedes. 2019. "Arte urbano, entre la mercantilización y la resistencia: El caso de La Boca (Buenos Aires)". *Cuadernos de Antropología Social*, n.º 50: 125-142. <http://dx.doi.org/10.34096/cas.i50.5523>
- Hantouch, Julieta y Romina Sánchez Salinas, comps. 2018. *Cultura independiente: Cartografía de un sector movilizad en Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC.
- Infantino, Julieta, ed. 2019. "Políticas culturales, arte y transformación social: Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputas". En *Disputar la cultura: Arte y transformación social*, 19-64. Buenos Aires: RGC.
- Infantino, Julieta. 2014. *Circo en Buenos Aires: Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Infantino, Julieta. 2020. "Sentidos de la potencialidad crítica, política y transformadora de las artes". *Cadernos de Arte e Antropología* 9, n.º 1: 12-28. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2581>
- Infantino, Julieta. 2021. "'El arte callejero no es delito': Procesos de politización de la cultura en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina". *Etnográfica: Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia* 25, n.º 3: 657-679. <https://doi.org/10.4000/etnografica.10614>
- Kunst, Bojana. 2015. "Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: La paradoja de la visibilidad". En *Ejercicios de ocupación: Afectos, vida y trabajo*, editado por Quim Pujol y Ixiar Rozas, 126-151. Barcelona: Polígrafa. <https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1150>
- Laborde, María Soledad. 2015. "El espacio público entre el ordenamiento y el empoderamiento ciudadano: Reflexiones a partir del caso del parque Lezama en la ciudad de Buenos Aires". *Revista de Antropología y Sociología: Virajes* 17, n.º 2: 307-330. <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/virajes/article/view/3578/3293>
- Lacarrieu, Mónica. (2017). "Espacios públicos y sociabilidad urbana". *Cuestión Urbana*, n.º 2: 7-12. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/cuestionurbana/article/view/5055/4193>
- Longoni, Ana. 2014. "El mito de Tucumán Arde". *Artelogie*, n.º 6: 1-10. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1348>
- Mauro, Karina. 2013. "La actuación popular en el teatro occidental". *Pitágoras* 500 3, n.º 2: 15-31. <https://doi.org/10.20396/pita.v3i2.8634720>

- Mauro, Karina. 2020. "Arte y trabajo: Indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural". *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* 4, n.º 8: 1-17. <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/739/586>
- Mercado, Camila. 2018. "Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires: Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa". Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/111360/CONICET_Digital_Nro.85eb9fdf-2248-4cfc-b5a5-2277aa99157c_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Morel, Hernán. 2015. "Campeonatos de baile de tango en Buenos Aires: Políticas culturales, *performance* y nuevas situaciones de exhibición". En *La política cultural en debate: Diversidad, performance y patrimonio cultural*, compilado por Carolina Crespo, Hernán Morel y Margarita Ondelj, 109-134. Buenos Aires: Ciccus.
- Morel, Hernán. 2018. "Que siga el baile: Clausuras y fomento a las milongas en la ciudad de Buenos Aires". En *Cultura independiente: Cartografía de un sector movilizado en Buenos Aires*, compilado por Julieta Hantouch y Romina Sánchez Salinas, 171-192. Buenos Aires: RGC.
- Mouffe, Chantal. 2014. *Agonística: Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- País Andrade, Marcela Alejandra. 2011. *Cultura, juventud, identidad: Una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos.
- Quintero Morón, Victoria y Cristina Sánchez Carretero. 2017. "Los verbos de la participación social y sus conjugaciones: Contradicciones de un patrimonio 'democratizador'". *Revista Andaluza de Antropología*, n.º 12: 48-69. <http://dx.doi.org/10.12795/RAA.2017.12.03>
- Rabossi, Fernando. 1997. "La cultura y sus políticas: Análisis del Programa Cultural en Barrios". Tesis de grado. Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2839>
- Rancière, Jacques. 2011. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Raussert, Wilfried. 2020. *¿Hasta dónde llega la calle? Prácticas artísticas y espacio público*. Bielefeld: Kipu-Verlag. https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/60323/10-Raussert_Hasta-donde-llega-la-calle.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ribeiro Durham, Eunice. 1998. "Cultura, patrimonio, preservación". *Alteridades*, n.º 16: 131-136. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/480/479>
- Rindone, Francesca. 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://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/982/2241>
- Rindone, Francesca. 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://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/estudiosocontemp/article/view/4502/4340>
- Rindone, Francesca. 2022a. "De la urgencia a la gestión cultural: Breve trayectoria de De La Calle, Unión de Grupos de Teatro Callejero en Parque Avellaneda (Buenos Aires)". Conferencia pronunciada en la Universidade Federal da Bahia, 9-12 agosto 2022.
- Rindone, Francesca. 2023. "Hacia una etnografía participativa de las prácticas artísticas: Dilemas, reconfiguraciones y sentidos de pertenencia en juego en un estudio del teatro callejero". *Antropolítica: Revista Contemporánea de Antropología* 55, n.º 2: 1-25. <https://doi.org/10.22409/antropolitica.i.a53105>
- Sánchez Salinas, Romina y Pamela Brownell. 2018. "Resistencias teatrales: Intervenir el escenario político de la ciudad". En *Cultura independiente: Cartografía de un sector movilizado en Buenos Aires*, compilado por Julieta Hantouch y Romina Sánchez Salinas, 17-44. Buenos Aires: RGC.
- Serrano, Patricia. 2018. "No tuvimos miedo antes, menos ahora". *Anfibia*, 19 de marzo. <https://www.revistaanfibia.com/no-tuvimos-miedo-menos-ahora/>
- Simonetti, Paula. 2019. "El trabajo cultural entre la pluralidad y la incertidumbre: Trabajadores en políticas socioculturales en la región del Río de la Plata". *Papeles de Trabajo*, n.º 24: 91-106. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/780/716> Acceso: 22/01/2023
- Vallejos, Juan Ignacio. 2021. "Historicidad, sincronía y activismo de lo sensible: El Congreso Escena Política en Buenos Aires". *Aisthesis*, n.º 69: 37-60. <http://dx.doi.org/10.7764/69.2>
- Verzera, Lorena. 2013. *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- Verzera, Lorena y Ramiro Manduca. 2019. "Vocación por lo popular en el activismo artístico contemporáneo: Temas, lenguajes y dilemas". *Encuentros Latinoamericanos* 3, n.º 2: 149-164. <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/472/411>
- Vich, Víctor. 2014. *Desculturalizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Winocur, Rosana. 1994. "Políticas culturales y participación popular en Argentina: La experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989)". *Revista Perfiles Latinoamericanos*, n.º 3: 97-118. <https://perfilesla.flasco.edu.mx/index.php/perfilesla/article/view/475/428>
- Wright, Susan. 2004. "La politización de la 'cultura'". En *Constructores de otredad: Una introducción a la antropología social y cultural*, Mauricio Boivin, Ana Rosato y Victoria Arribas, 128-141. Buenos Aires: Antropofagia.
- Yaccar, María Daniela y Paula Sabatés. 2018. "Cuando el ajuste llegó también a las políticas culturales". *Página 12*, 31 de diciembre. <https://www.pagina12.com.ar/165198-cuando-el-ajuste-llego-tambien-a-las-politicas-culturales>
- Yudice, George. 2002. *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.