

Dimensiones político-afectivas en torno al trabajo del grupo de teatro callejero La Runfla: grupalidad, territorio, pasión

Political and affective dimensions in the work of the street theatre group "La Runfla": grupality, territory, passion

Francesca Rindone

RESUMEN

Este artículo se propone indagar las dimensiones político-afectivas en torno al trabajo artístico del grupo de teatro callejero La Runfla, referente de este lenguaje artístico en la ciudad de Buenos Aires y heredero de tradiciones teatrales que conjugaban la práctica artística con la militancia política. Estas dimensiones político-afectivas tensionan y ponen en evidencia cuestiones irresueltas en el campo del trabajo artístico, a la vez que apelan a sentidos diversos acerca del rol político de las artes. El estudio se enmarca en una más amplia investigación en el marco de las ciencias antropológicas, basada en un trabajo de campo etnográfico inmersivo y colaborativo que se nutre de constantes intercambios e instancias de co-teorización con los sujetos implicados. Apostando al uso de la afectividad como herramienta de análisis, se trabajará con testimonios de actores y actrices del grupo La Runfla para mostrar las formas a través de las cuales se pone en juego la subjetividad en el marco de la experiencia de participación a los proyectos artísticos del grupo, cómo son narradas estas experiencias en el marco del espacio biográfico de sus protagonistas y cómo estas narraciones contribuyen a la construcción de determinados posicionamientos político-ideológicos acerca del trabajo artístico en el teatro callejero.

Palabras-clave: afectos; política; antropología de las prácticas artísticas; trabajo artístico; teatro callejero.

Francesca Rindone 

Universidad de Buenos Aires – Argentina. francesca.rindone@gmail.com

ABSTRACT

This article proposes an analysis of political and affective dimensions of the artistic work of the street theater group “La Runfla”: an historical reference of this kind of theater in the city of Buenos Aires and heir of artistic tradition which used to combine art and activism. These political and affective dimensions tense and put a light on some unsolved problems in the area of artistic work while appealing to different meanings about the political role of arts. The article is framed into a larger anthropological investigation based on an immersive and collaborative fieldwork enriched by exchanges and co-theorization with the community. By promoting the use of affects as an analytic tool, it works on testimonies of actors and actress of La Runfla and shows how they use subjectivity in the experience of working in different projects of street theater, how they tell these experiences in the biographical space of these actors and actress and how these narratives contribute to the building of a precise political and ideological model of artistic work in street theater.

Keywords: affects; politics; anthropology of artistic practises; artistic work; street theater.

1. Introducción

1.1. Una antropología de y desde los afectos

En las últimas décadas la antropología ha sido embestida por nuevas oleadas de interés hacia el estudio de los afectos y las emociones, conceptos históricamente considerados más bien como impedimentos al correcto desarrollo de las ciencias por contrastar una de sus principales características: la “objetividad”. Dichos supuestos relegaban las emociones a los márgenes de la teoría cultural por considerarlas “universales” en la especie humana, pre-culturales y por ende inaccesibles a los métodos del análisis antropológico: de hecho, la vida emotiva de los seres humanos se consideraba objeto de estudio privilegiado de la psicología. No obstante, ya en un ensayo de 1921, Marcel Mauss señalaba que las sociedades humanas determinan pautas de expresión de los sentimientos que influyen sobre los individuos estableciendo un consenso tácito entre las expectativas o los valores sociales y la personalidad individual (Bourdin, 2016), y algunos años después, en 1936, Gregory Bateson (1998) creaba el concepto de *ethos* justamente para caracterizar el sistema culturalmente organizado de las emociones. Aún con estos importantes antecedentes, no es sino en la década de los setenta que algunos autores empiezan a aplicar la mirada antropológica al estudio de las emociones en diferentes pueblos del mundo: un ejemplo remarcable es la etnografía *Never in Anger* de Jean Briggs (1970) en la cual la autora indaga la (no) expresión de la ira entre los esquimales. Cabe destacar que esta misma obra fue pionera también en otro aspecto que terminará influenciando la metodología de la investigación etnográfica, particularmente en la instancia de escritura: el uso de la primera persona en la narración antropológica, lo cual en este entonces causó cierto revuelo en la comunidad académica por ser considerado demasiado “visceral” y, nuevamente, poco objetivo (Sirimarco, 2019).

En la década de 1980, influenciada por las corrientes postestructuralistas y feministas, la antropología empezó a analizar la vida emocional de los seres humanos como un fenómeno relacional, el cual no es menos cultural o social que el lenguaje, la política o la religión (Lutz, 1986). Algunos estudios hablan de “cultura emocional” para referirse al repertorio de conductas y senti-

mientos que existe en cada grupo social, a su vez sujeto a variaciones por cada situación en función de factores como el estatus social, la edad y el género de quienes están afectivamente involucrados y de su público (Lutz y White, 1986). Se empezaba entonces a salir paulatinamente de una concepción de las emociones y de los afectos como algo pre-cultural, que sencillamente refleja las pautas de comportamiento socialmente impuestas en la vivencia de los individuos, para enfocarlo como prácticas ideológicas, como procesos culturales e interpersonales y como productos emergentes de la vida social. Sin embargo, permanecían vigentes algunas dicotomías producto del pensamiento binario occidental, que serán derribadas -o, mejor dicho, integradas- en estudios más avanzados. La oposición pensamiento/emoción, por ejemplo, será cuestionada en el trabajo de Michelle Rosaldo (1984) que propone estudiar las emociones como “pensamientos corporizados”, es decir, “sentidos” a través del cuerpo. Se perfilaba así la posibilidad de una “antropología de las emociones” que buscaba la superación del dualismo mente/cuerpo cartesiano que caracteriza al pensamiento occidental moderno y la existencia de “culturas afectivas” que se caracterizarían por la presencia de “emociones o sentimientos que no son fácilmente traducibles a otros idiomas sin que conlleven graves errores de interpretación” (Le Breton, 2012, p. 72).

Una de las principales innovaciones que conlleva el abrir al análisis de las emociones y los afectos en la investigación antropológica es la posibilidad de utilizar como herramienta de conocimiento no solamente el lenguaje y el pensamiento sino también la vida emotiva y afectiva del antropólogo. Como mencioné al principio, en el pasado cualquier injerencia de la subjetividad del antropólogo en las diferentes instancias de la investigación, y sobre todo en el trabajo de campo y en la redacción de las etnografías, constituía un impedimento en términos de “objetividad científica”. No obstante, haber ocultado su vida emotiva en sus diarios de campo no significaba que ésta no existiese ni que los antropólogos no tuviesen la necesidad de narrarla en sus diarios personales: un ejemplo muy notorio es el diario privado de Bronislaw Malinowski, publicado póstumamente en 1967 por iniciativa de su esposa, en el cual el autor anotaba -en polaco, su lengua natal, y no en inglés como solía escribir las demás publicaciones- todas las problemáticas, frustraciones y afectos negativos que iba experimentando en su largo trabajo de campo en las islas Trobriand.

Otros estudios sí se atrevieron a exponer y a indagar la vida afectiva de los investigadores en relación con sus experiencias de campo, como el ya mencionado trabajo de Jean Briggs (1970) o el caso controversial de Renato Rosaldo en *Aflicción e ira de un cazador de cabezas* (1989). Ya por la década de los noventa, algunos abordajes afinan ulteriormente la mirada cuestionando la denominación misma de “antropología de las emociones” por los altos niveles de relativismo que la misma conlleva y la suposición de poder teorizar sobre las emociones y los afectos como si fueran esferas posibles de separar del resto de la vida humana. En contraposición, Lila Abu-Lughod propone una visión pragmática de las categorías emotivas que corre el foco desde sus significados hacia sus puestas en práctica, es decir, los modos en que los discursos afectivos y emotivos son utilizados en contextos diversos, por distintas razones y con distintos efectos sobre las comunidades: en síntesis, una micropolítica de las emociones, que busca indagar cómo se insertan discursos y prácticas afectivas en los juegos de poder (Abu-Lughod y Lutz, 1990).

1.2. El “giro afectivo” y el problema de la subjetividad

Hacia fines de los noventa, distintas disciplinas empiezan a verse atravesadas por discusiones más sistemáticas acerca del problema de la afectividad, aunque cabe destacar que fueron la teoría cultural y los estudios feministas y *queer* los que pusieron la marca de “giro afectivo” (Macón, 2020). Dos de los más importantes referentes del “giro afectivo”, que dedicaron sus estudios al análisis de la implicancia política de los afectos partiendo del postulado de que se trata de experiencias colectivas con anclaje en lo performativo, son la socióloga Sara Ahmed y la crítica cultural Laurent Berlant. Ahmed, en su libro *The cultural politics of emotion* (2004) se propone explorar cómo trabajan las emociones para moldear la “superficie” de los cuerpos individuales y colectivos, recurriendo a la teoría sociológica. En su perspectiva, las emociones no son meros estados psicológicos sino prácticas sociales y culturales, no solo expresadas para el afuera, sino que se asumen desde y hacia adentro de la comunidad, en tanto son las que brindan cohesión a la misma. En línea con los trabajos mencionados anteriormente, más que interrogarse sobre “qué son” las emociones la autora se pregunta “qué hacen” y “para qué sirven”, sobre todo en términos de cohesión social.

Por su parte Lauren Berlant, desde los estudios culturales, el psicoanálisis, la teoría *queer* y el feminismo, desarrolló aportes muy significativos acerca de las subjetividades y los afectos y sus impactos en la configuración de la vida social y política. La autora planteó el concepto de “público íntimo” (*intimate public*) para plantear una formación hasta entonces poco explorada entre las formas de la intimidad y la constitución de la ciudadanía: el “público íntimo” es para la autora un “espacio de mediación en el que lo personal es refractado a través de lo general, produciendo un espacio de reconocimiento y reflexión” articulando una “escena de identificación entre extraños, porosa y afectiva, que promete una cierta experiencia de pertenencia capaz de otorgar un complejo de consolación, confirmación, disciplina y discusión acerca de cómo vivir en tanto un x” (Berlant, 2008, citado en Macón, 2020, p. 11). Estos abordajes representan una herramienta muy interesante para enfocar a continuación las formas y los afectos a través de los cuales se construyen los sentidos de pertenencia a la comunidad artística del Parque Avellaneda y particularmente en los actores y actrices de teatro callejero vinculados al grupo La Runfla.

El estudio de la dimensión afectiva y su uso como herramienta de análisis implica mover continuamente el foco de lo individual a lo colectivo y viceversa: en este sentido, es preciso dedicar algunas palabras a la cuestión de la subjetividad y su implicancia en el marco del estudio antropológico, ya que se trabajará con entrevistas y testimonios narrados en primera persona. Leonor Arfuch se interrogó acerca de la cuestión de las emociones y la subjetividad y analizó la aparición del “espacio biográfico” en diferentes géneros literarios, en los medios de comunicación y en las ciencias sociales, en las cuales evidenciaba una tendencia a la valoración del sujeto y del relato vivencial de la experiencia (Arfuch, 2002). La configuración de un “espacio biográfico” para la autora no era solamente una cuestión de géneros discursivos, sino un verdadero “clima de época” que pone en evidencia un corrimiento de los límites entre público y privado, el replanteo teórico de las identidades debido a su multiplicación, la prevaricación de la subjetividad por encima del

sujeto (con la consecuente crisis de los sujetos colectivos) y, en última instancia, un auge del neoliberalismo que trae consigo una tendencia al individualismo.

Sin embargo, también es posible descubrir experiencias alternativas a esta posición que reproduce el individualismo y que, a través de la agrupación de los sujetos en el espacio público y la articulación horizontal de demandas diferenciales, da cuenta de un modo de concreción de otras formas de otorgar dimensión política a la afectividad a través de la cual disputar la hegemonía desde adentro de las instituciones en lugar de postular el éxodo de las mismas (Mouffe, 2014). En el contexto que presentaré a continuación, estas inquietudes emergen claramente, ya que uno de los principios fundamentales que guían el accionar político y la labor artística del grupo de teatro callejero La Runfla es la defensa del espacio público y sus usos diversos para crear comunidad. También es importante anticipar que muchas de las obras de este grupo buscan reflexionar sobre este declive del sujeto colectivo y el auge del individualismo, del cual muestran las crueldades y las ridiculeces a través de distintos dispositivos escénicos: en este sentido comparten inquietudes estéticas y políticas con las obras de teatro comunitario (Proaño Gómez, 2013; Mercado, 2018). El objetivo de este trabajo, sin embargo, no es analizar el contenido, los procesos de creación escénica y los mensajes políticos de las obras de La Runfla, sino los afectos que emergen de diferentes tipos de narraciones en primera persona, haciendo foco particularmente en las experiencias de estos actores y actrices, cómo decidieron contarlas y apelando a qué sentidos afectivos y políticos.

1.3 Lineamientos metodológicos: descotidianizar, participar y co-teorizar

En última instancia, es preciso hacer algunas aclaraciones metodológicas respecto a la investigación dentro de la cual estoy desarrollando este trabajo: como expuse anteriormente, la antropología ha incorporado los afectos y las emociones no solo como casos de estudio sino también como herramienta de conocimiento. En el caso de este estudio, una peculiaridad remarcable es que mi pertenencia a la comunidad artística que gravita alrededor del grupo La Runfla y los lazos afectivos con sus actores y actrices anteceden a la decisión de dedicar un estudio antropológico al teatro callejero en el Parque Avellaneda: de hecho, tomé contacto con este contexto en calidad de estudiante del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (en adelante EMAD) de la ciudad de Buenos Aires, una formación en teatro callejero de dos años impulsada justamente por el grupo La Runfla. Fue preciso, entonces, acompañar los esfuerzos por “descotidianizar” (Lins Ribeiro, 2004) la práctica artística y la pertenencia a la comunidad artística reunida en torno a La Runfla a la búsqueda de nuevas herramientas metodológicas que permitieran incorporar dichos lazos político-afectivos al análisis antropológico.

Los registros de estos años de formación no se podrían utilizar formalmente como “diarios de campo” en el sentido antropológico, por lo cual han sido reconfigurados como “archivos”, o bien como “repertorios”, en los términos sugeridos por Diana Taylor (2016). Así, fui sumando una mirada más específicamente etnográfica, que busca enfocar el teatro callejero desde diferentes ejes: el análisis de las políticas culturales y de las prácticas artísticas, los estudios de la *performance*

y de las culturas populares. La inquietud que me mueve es también la de colectivizar el saber que se puede generar en el campo académico dentro de la comunidad, así como promover distintas instancias de diálogo y co-teorización con los demás actores (Rappaport, 2007).

2. La Runfla: una estética política

2.1 Lineamientos político-ideológicos: el teatro en el espacio público

En el año 1991 nació de la fusión de dos grupos anteriores (La Obra y El Encuentro) el grupo de teatro callejero La Runfla, cuyo nombre viene del lunfardo porteño y significa “gente de una misma especie unida por un objetivo común”. El grupo presenta no solamente una metodología de trabajo propia, sino también ciertos lineamientos político-ideológicos, como se evidencia en este fragmento de su “Manifiesto”:

En la calle están: el ciruja, la prostituta, el travesti (sic) al que vituperan pero muchos reclaman sus servicios. En la calle están: los baches, las veredas rotas, los chorros, los drogadictos, (...) En la calle están: la basura, la mierda de los perros (...) En síntesis; está el caos. ENTONCES: (...) hacer teatro en este lugar, LA CALLE, y en estas condiciones, con situaciones reales tan fuertes, resulta impensable para la gran mayoría de los teatreros profesionales o allegados a este arte (...) Esta situación y ante estos referentes, el teatro callejero o de espacios abiertos, queda colocado en el lugar de algo difícil de abordar, no rentable, poco prestigioso y muy cerca de lo marginal. PERO TAMBIÉN (...) En la calle están los barrenderos, los recolectores de residuos, el cartero, el que reparte volantes, el afilador, el que vende flores, el heladero, el pochoclero, el diariero. (...) En síntesis en la calle están todos porque la calle es de todos. En la calle está EL PUEBLO. (Extracto de la presentación del Grupo La Runfla en su página web, mayúsculas originales; último acceso: 20/05/2022)

Para La Runfla, en la elección estética y política de hacer teatro en la calle reside uno de los principales fundamentos del carácter “popular” de este lenguaje escénico: se trata de una narración que promueve una idea pre o anti-burguesa del teatro, que ahonda sus raíces en la década de los setenta, en la cual proliferaron distintas experiencias de teatro militante (Verzero, 2013) que buscaban, de acuerdo a diferentes inquietudes políticas, desligar la práctica del teatro del edificio teatral. De estas palabras emerge además cierta complicidad percibida con la marginalidad que habita la calle, que se puede entender de dos formas distintas: por un lado, si analizamos el teatro de calle con un abordaje dialéctico (Hall, 1984), surge claramente una oposición al teatro de sala respecto al cual el callejero se construye como más popular y accesible, ubicándose “al margen” del sistema teatral. Por otro lado, el grupo tiene consciencia de que el espacio público, especialmente en una ciudad como Buenos Aires, es constantemente vituperado por distintos discursos mediáticos e institucionales que lo relacionan cada vez más frecuentemente con la inseguridad, la delincuencia y el ruido. En este inhóspito contexto, La Runfla sostiene su labor teatral a la vez que acompaña desde su nacimiento diferentes demandas políticas de recuperación y defensa del espacio público, entre las cuales se destaca particularmente la puesta en valor del Parque Avellaneda, su territorio de pertenencia.

El grupo se instaló en el barrio colocando su sede administrativa en el Centro Cultural La Casita de la Selva-Sala Carlos Trigo, donde empezaron a dar los primeros talleres de teatro y otras disciplinas promovidos a través del Programa Cultural en Barrios, un plan implementado a partir de 1984 por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires a través del impulso de talleres artísticos, actividades culturales y recreativas llevadas a cabo en más de treinta centros culturales de distintos barrios de la ciudad (Rabossi, 1997). Mientras tanto, el grupo empezó a articular con otras organizaciones vecinales y otros colectivos artísticos para formalizar la recuperación del parque a través de la creación de la Mesa de Trabajo y Consenso (en adelante MTyC) en 1997 y la promulgación de la Ley 1153/2003 que declara la unidad ambiental del Parque, ratifica el Plan de Manejo como elemento ordenador e institucionaliza la gestión asociada de este espacio público involucrando en la misma al Gobierno de la Ciudad mediante la creación de un cargo público específico que se renueva cada dos años (Rindone, 2022a). El aporte del grupo La Runfla en la recuperación del Parque implicó, además de estas instancias de participación política, realizar obras de teatro en este espacio deteriorado y percibido como peligroso por sus vecinxs, como relata la actriz Gabriela Alonso en este fragmento:

Llegamos a Parque Avellaneda porque nos pareció que era un territorio que era fantástico y presentaba muchas posibilidades para desarrollar nuestro trabajo callejero (...) Las funciones de *Formidables Enemigos* las hacíamos en La Casona, que en ese momento era “la casa de las brujas” para el barrio, nadie se acercaba. (...) Bueno nosotros hacíamos funciones trasladando a la gente (...) y para lograr que la gente se anime a cruzar el parque surgen dos intervenciones más: *Un viaje al pasado* y otra que se llamaba *El pirata Kemein Porta* para acercar a la gente a lo que después fue la Mesa de Trabajo y Consenso. (Araceli Mariel Arreche, 2020)

En este ejemplo emerge un principio que se encuentra reiteradamente en el discurso de actores y actrices no solo de La Runfla sino de muchos otros grupos de teatro callejero: la idea de seguridad del espacio público asociada al encuentro de los espectadores en el marco de un hecho artístico. A raíz de la instalación de La Runfla en el barrio se empezaron a estrenar distintas obras de teatro callejero y el Parque Avellaneda empezó a ser un lugar de referencia: por ejemplo, desde el año 2001, el grupo empezó a organizar el Encuentro Nacional de Teatro Callejero de Grupos, un evento que hasta hoy en día se repite cada dos años, convocando grupos de toda Latinoamérica y de Europa (Rindone, 2022a). En términos de De Certau se podría decir que estas luchas colectivas transformaron un *espacio* de la ciudad en un *territorio*, es decir en una extensión de tierra habitada por una comunidad, posible de delimitar y representar cartográficamente y cargada de significaciones y valores sociales de sus habitantes (De Certau, 2007, cit. in Verzero, 2013). Dichas significaciones se pueden estudiar en términos afectivos en la medida en que las acciones políticas que culminaron con la recuperación del Parque Avellaneda también otorgaron una identidad a un barrio que hasta la década de los ochenta no se nombraba como tal, ya que como escribieron tres integrantes de la MTyC en una nota para el diario Tiempo Argentino “sus vecinos creían que vivían en Mataderos, en Floresta o en Lugano” (Bellucci et al., 2019).

2.3 Estética, métodos de trabajo y trayectoria

En este apartado se mencionarán algunas de las producciones de La Runfla para poder dar cuenta de sus elecciones estéticas, sus temas recurrentes y sus inquietudes políticas. El método de La Runfla se basa en investigaciones llevadas a cabo por Héctor Alvarellos y sus compañeros del marco del Teatro de la Libertad durante los años ochenta, desarrollando una técnica actoral que mezcla distintos lenguajes escénicos populares, como la murga y el circo criollo: de hecho, una de las obras más icónicas del grupo fue una adaptación del *Juan Moreira* de José Podestá, que fue representada en el barrio de San Telmo en febrero de 1984 (Dacal, 2006). El Teatro de la Libertad incorporó también distintos entrenamientos y elementos escénicos del Odin Teatret, cuyo director, Eugenio Barba, visitó la Argentina en 1987: sin embargo, Alvarellos mantuvo siempre cierta mirada crítica hacia estas influencias, que no dejaban de ser propuestas creadas en Europa y asimiladas en Latinoamérica de una forma que daba cuenta de cierta fascinación por lo de afuera. Si bien los grupos dirigidos por Alvarellos incorporaron en los años siguientes distintos entrenamientos físicos y expresivos de Barba, así como elementos escénicos, como los zancos, también se distanciaron de otras propuestas características de la antropología teatral y, sobre todo, de sus abordajes del texto dramático, muchas veces inexistente, para poner el foco en la importancia de “contar historias” (Antunes Netto Carreira, 2001). Es importante destacar al respecto que las obras de La Runfla no son meras transposiciones a espacios abiertos de piezas pensadas para el teatro de sala, sino obras específicamente pensadas para el espacio público, lo cual requiere de una preparación precisa tanto en términos de dirección como de actuación, de diseño sonoro, de vestuario y de luces. A continuación, se propone una selección de las principales producciones del grupo:

- » *Formidables Enemigos* (1992): adaptación a teatro callejero de *El gigante amapolas* de Juan Bautista Alberdi.
- » *Un viaje al pasado* (1995): obra de teatro comunitario con la participación de vecinos y vecinas del Parque Avellaneda que narra los sucesos de la Semana de Mayo. Dicha obra se reitera todos los años en ocasión de la fecha patria del 25 de mayo: una versión muy interesante se realizó, con la participación del grupo de teatro Manzana de las Luces, en ocasión del Bicentenario de la Revolución en el año 2010 en la Plaza de Mayo y se llamó *Mascaradas de Mayo* (Annecchiarico y Rindone, 2022).
- » *Fuenteovejúnica* (1996): obra de teatro comunitario basada en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.
- » *Por Poder Pesa Poder* (1999): adaptación a teatro callejero de *Macbett*, de Eugene Ionesco.
- » *De Chacras, Tambo y Glorietas* (2000): dramaturgia de Julio Diaco y dirección de Héctor Alvarellos, espectáculo callejero que narra *in situ* la historia del Parque Avellaneda (Rindone, 2020).

- » *El Gran Funeral o Transvaloración* (2001): estrenada en pleno toque de queda el 19 de diciembre 2001, la obra recreaba un cortejo fúnebre donde la ceremonia buscaba reflexionar sobre la idea de la igualdad encarada desde distintas doctrinas: filosofía griega, cristianismo, comunismo y liberalismo.
- » *Ay Bufón! Nadie está exento de la fiebre* (2004): adaptación de *Rey Lear* de William Shakespeare.
- » *Galileo Galilei* (2007): adaptación de la homónima obra de Bertold Brecht.
- » *Drácula, una metáfora* (2011): adaptación de la novela homónima de Bram Stoker.
- » *El Nunca Más del Cuervo, fragmentos del espiral* (2013): obra basada en fragmentos del cuento “el Cuervo” de Edgar Allan Poe y los alegatos del “Nunca Más” sobre los crímenes de la última dictadura cívico-militar.
- » *1816, la Pulpería de la Independencia* (2016): dramaturgia de Cristina Escofet y dirección de Héctor Alvarellos, narra de forma crítica y en clave irónica la historia de la Independencia de la Argentina.
- » *Fragmentos de Oscuridad* (2021): basada en la obra “Los ciegos” de Maurice Maeterlink.

Podemos observar que en la amplia selección de obras conviven grandes piezas de teatro universal (las cuales sin embargo siempre presentan algún guiño a la historia local y a la actualidad) con espectáculos de dramaturgos locales como Julio Diaco o Cristina Escofet, o bien realizados en base a la puesta en diálogo de materiales literarios con testimonios o archivos de la historia nacional, como en el caso de *El Nunca Más del Cuervo, fragmentos del espiral* o *1816, la Pulpería de la Independencia*. A lo largo de su trayectoria, el grupo estuvo atravesado por distintas inquietudes políticas que intentó transmitir en sus piezas, pero la temática que más permea todas las obras de La Runfla es la del poder: un poder que corrompe, que deshumaniza, que pone los seres humanos unos contra otros, pero que también hay que conquistar a través de la lucha colectiva.

El último hito que cabe destacar para comprender la amplitud de la labor artística del grupo La Runfla es el impulso de su proyecto pedagógico con la creación del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos en 2004: la primera escuela de teatro callejero incluida entre las propuestas formativas de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (en adelante EMAD), cuya sede es el edificio del Antiguo Tambo. Según cuentan sus fundadores, la inquietud de crear una formación específica para este lenguaje escénico surgió de la necesidad del grupo La Runfla de contar con actores y actrices ya formados para la actuación en espacios abiertos, ya que durante toda la primera década de existencia del colectivo cada vez que el elenco se renovaba se tenía que destinar una gran cantidad de tiempo en transmitir a los nuevos integrantes las herramientas básicas del teatro callejero. De ahí, la necesidad de condensar en una propuesta pedagógica las técnicas expresivas, vocales y los entrenamientos físicos que serían necesarios para la construcción de una obra colectiva. Sin embargo, 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 un proyecto de formación propio. Sabemos que las instituciones y las formaciones son fundamentales para construir – o para poner en discusión – las “estructuras del sentir” (Williams, 2009), que a su vez organizan las emociones de un determinado grupo social en un determinado momento histórico y producen sentidos alrededor de los acontecimientos pasados o presentes articulándose particularmente en las formas artísticas. En sus casi veinte años de historia, el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos también supo configurarse como un espacio de creación colectiva y de acción política en apoyo a distintas luchas territoriales y vinculadas con la memoria barrial (Autorx, 2019): 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.

3. “Que lo vea mucha gente y disfrute de su arte”: afectos políticos y trabajo artístico

3.1 Tensiones Problemas irresueltos en torno al arte y el trabajo

Me interesa enfocar de qué manera los actores y actrices de teatro callejero vivencian y, sobre todo, narran sus experiencias de trabajo artístico en el marco del grupo La Runfla: un grupo, como se pudo observar, muy prolífico y muy claramente posicionado en términos políticos. Asimismo, su anclaje en las experiencias de militancias teatrales de los años sesenta y setenta (Verzero, 2013) o en lo que Nelly Richards denomina “arte del compromiso”, que rechaza las formas de alienación burguesas del arte y su mercantilización (Richards, 2011), hace que los límites entre trabajo, militancia y afectos se vean borrosos. Para entender mejor este posicionamiento, recorro nuevamente al “Manifiesto” del grupo, en la sección llamada “Sobre el teatro callejero”:

En este marco el teatrero (...) que puso todo el esfuerzo artístico-técnico para abordar este lenguaje, cuando observa a todo el público convocado ya sea porque pasaba o porque vino especialmente, y lo ve disfrutar de su producto, siente que, aunque la recaudación de la “gorra” (aporte voluntario del público), no cubra sus necesidades económicas básicas, está cumpliendo con su objetivo: que lo vea mucha gente y disfrute de su arte. (página web oficial del grupo La Runfla, último acceso: 20/05/2022)

Es evidente el posicionamiento político-ideológico acerca del aspecto económico del teatro callejero: el objetivo es llegar a mucha gente –como dice más adelante, mucha más que si se estuviera actuando en un teatro. Aquí se revela uno de los puntos nodales del problema: la adscripción identitaria de los actores y actrices de teatro callejero parecería conllevar necesariamente la disposición a “no cubrir sus necesidades económicas básicas” aunque ellos mismos se autodefinen como “trabajadores de la cultura” y “profesionales”. De hecho, la creación del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos buscaba justamente, entre otras cosas, asentar las bases para una profesionalización del actor/actriz de teatro callejero

a raíz de una propuesta formal, aunque el equipo docente y fundador tuviera una concepción de lo “profesional” que fuera más allá del título y que se construyera con la práctica. Sin embargo, en relación con el tema de los ingresos, las esferas de la práctica artística y la económica parecen estar alejadas: además, existe entre los actores y actrices un relato épico relacionado con estas carencias económicas, que son sobrellevadas justamente por medio de los afectos. Como veremos en los testimonios, los altos niveles de exigencia que requiere el grupo, tanto en términos de entrenamiento físico como de compromiso (ensayos, giras, etc.) son para los actores y actrices motivo de orgullo, a pesar del escaso reconocimiento en términos económicos y simbólicos que padece este lenguaje artístico. Cabe aclarar que no se trata de ingenuidad ni de falta de información respecto a sus derechos sectoriales (que, como mencionaré más adelante, son demandados “hacia afuera” de la comunidad mediante la articulación con otras realidades artísticas de la ciudad) sino de dinámicas y significaciones complejas en las que los lazos afectivos, los sentidos de pertenencia y los compromisos políticos juegan un rol fundamental.

A nivel teórico, en la actualidad podemos encontrar cierto acuerdo ante la idea de que el arte y la cultura están fuertemente vinculadas con la esfera político-económica: por un lado, la cultura es utilizada como recurso (Yudice, 2002) del cual distintos agentes con desiguales niveles de poder pueden apropiarse de acuerdo con sus intereses, y por otro, las decisiones y las acciones enmarcadas en el ámbito de la política y de la economía tienen un impacto sobre la cultura y el arte y viceversa (Infantino, 2011).

Sin embargo, tanto en el sentido común como entre los propios artistas aún permanecen ciertas actitudes, costumbres, tareas y formas de organización que poco tienen que ver con el “trabajo” propiamente dicho (Mauro, 2020). Al mismo tiempo, las condiciones laborales en la esfera cultural y artística siguen presentando algunas oposiciones como por ejemplo “militancia/salario” y “retribución afectiva/retribución económica” (Simonetti, 2019). Se pueden rastrear los orígenes de estas discusiones teóricas en el trabajo de Bourdieu (1997) sobre los bienes simbólicos, que estarían vinculados a tres mundos (el religioso, el doméstico y el artístico), cuyo común denominador sería la censura del interés económico, con la consecuente proliferación de lógicas económicas que desvinculan la producción de la retribución monetaria. Sin embargo, las consideraciones de Howard Becker en *Los mundos del arte* (2008) toman distancia de aquella supuesta separación planteada por Bourdieu y empieza a enfocar el arte como un fenómeno social y a quienes lo practican como personas insertas en tramas de producción (Becker, 2008).

En términos de Bojana Kunst (2015), el trabajo artístico se caracteriza por ser flexible y móvil, tener lugar en distintos niveles contemporáneamente y no distinguir entre vida privada y profesional, entre la creación y la organización del trabajo, o entre trabajo y placer. En este último punto encontramos uno de los nudos centrales: frente al reconocimiento de la precarización y la inseguridad que caracteriza el trabajo artístico, los artistas siguen encontrando aspectos muy positivos que compensan dichas lagunas, por ejemplo, hacer algo que les gusta, que les da placer, trabajar con sus amigxs, tejer redes de pares, encontrar espacios/grupos de pertenencia, compartir momentos festivos, etc. Para la antropóloga Mariana Del Marmol (2020), quien trabaja con ac-

tores y actrices de teatro independiente de la ciudad de La Plata, en el trabajo artístico el deseo es el principal motor y las relaciones de amistad y reciprocidad (es decir, los lazos afectivos) ayudan a compensar la escasez de recursos y disminuir el peso de la inseguridad. En el teatro independiente, autogestivo y politizado, es común que los actores y actrices tengan perfecta conciencia de los niveles de precarización que afectan el trabajo artístico, sin que esto los desincentive a seguir adelante con sus proyectos:

La posibilidad de producir por puro deseo y prepotencia de trabajo, sostenidxs en el hacer colectivo más que en los escasos recursos o apoyos que puedan llegar a obtenerse y sin remuneración alguna, suele ser vivida como un orgullo incluso cuando resulta indignante, y la tristeza de tener que producir en esas condiciones y la alegría de poder producir en esas condiciones conviven sin contradicción y sin anularse ni contrarrestarse una a la otra. (Del Marmol, 2020, p. 184).

Las dinámicas relatadas por Del Marmol se hacen todavía más evidentes en el marco del teatro callejero, ya que sus lineamientos político-ideológicos lo vinculan directamente con el sistema de pago “a la gorra”, lo cual otorga gran libertad a los espectadores para contribuir voluntariamente, pero que al mismo tiempo representa una incertidumbre para los artistas que no pueden saber efectivamente cuánto cobrarán por su trabajo en cada función. Además, como mencioné anteriormente, la actuación en los espacios abiertos requiere de una preparación física y vocal acorde con las exigencias del espacio público: es decir inconvenientes climáticos, ruidos, transeúntes en el medio de la escena y toda una serie de imprevistos que hacen que el trabajo artístico en la calle sea más dificultoso. Pero en esto reside justamente la épica del teatro callejero: en los testimonios a continuación, esta “lógica de sacrificio” emergerá de formas muy parecidas a las que plantea la autora, dejando entrever cierto “orgullo” por llevar a cabo proyectos artísticos agotadores, de los cuales la dimensión económica muchas veces ni se menciona. Asimismo, tal como he evidenciado en otros trabajos (Rindone, 2022a), estos artistas en distintas ocasiones se han organizado junto a otros colectivos artísticos y trabajadores de la cultura para demandar ampliaciones de derechos laborales en el ámbito de la cultura y el arte, así como para resistir frente a ataques institucionales que comprometían su trabajo en el espacio público. Sin embargo, estas demandas son dirigidas siempre hacia el exterior de la comunidad, aunque la misma esté inserta en dinámicas complejas que vinculan estos artistas con el Estado (en la MTyC, por ejemplo, o bien en la EMAD) y que las asemejan más a disputas por la hegemonía que se pueden dar desde adentro de las instituciones. (Mouffe, 2014). El punto es que las prácticas propias de auto-explotación y auto-precarización no son puestas en discusión, sino que son resignificadas en términos afectivos y políticos y, en muchos casos, reivindicadas.

3.2 Afectos, sentidos de pertenencia y trabajo artístico en La Runfla

A continuación, presentaré algunos relatos en primera persona de actores y actrices de La Runfla recopilados en distintas instancias de la investigación, en el marco de entrevistas antropológicas o bien como parte de charlas abiertas moderadas por terceros.

Daniela Rapetti (actriz de la obra *El Nunca Más del Cuervo*): Es un amor. A mí me hace acordar a lo que es el primer amor, que nunca dejás de pensar en eso, que todo te lo recuerda. Porque fue mucho tiempo de entrega, si vos estuviste acá entregando todo tanto tiempo ¿Cómo no te vas a quedar enganchado? (...) Yo hacía de una chica que estaba embarazada. Ahí veníamos en unas bicis, nos pasábamos unos libros, éramos como unas chicas setentosas...y yo me quedaba ahí cantando (...) y nada, ahí, chau (el personaje era secuestrado por dos figuras vestidas de negro y con máscaras de pájaro, que intervenían con una sopladora de hojas moviéndose mecánicamente simulando los gestos militares, N.d.R.). Y bueno el espectáculo estaba montado, todo o casi todo porque en febrero era terminar de ajustar y después estreno. Bueno, en enero me entero de que estoy embarazada yo. Además, yo cantaba “Niño, mi niño, vendrás en primavera” y mi hijo cumple años ahora. “Bueno” pensé “me tendrán que reemplazar”. Entonces le escribo a Héctor y le pongo esto, que estoy esperando un bebé, ¡y me responde “Será bienvenido!”. ¡¡¡O sea, en la obra!!! Bueno entonces seguí ahí, con mi panza, hicimos giras (...) en una temporada terminamos en el Ex Olimpo, que no era lo que es ahora...los paredones eran...bueno, se escuchaba una energía bien fuerte, fue una función muy fuerte y me acuerdo de que esta función la hice sin la panza falsa, ya no la necesitaba. (entrevista personal a Daniela Rapetti, 16/11/2022)

En esta primera entrevista la actriz pone en claro desde el principio a qué afectos se hace referencia cuando se habla de la adscripción a este grupo de teatro: se trata de amor, y específicamente del “primer amor”, el de la adolescencia, en el cual “nunca dejás de pensar en eso” y cuyos sentimientos acaparan todo el tiempo y la atención de la persona. El testimonio incluye también una revisión de estos sentimientos *a posteriori*, como si lo viera con una mirada más madura preguntándose cómo podía sostener semejante esfuerzo y compromiso: sin embargo, no hay un cuestionamiento ni un arrepentimiento respecto a estas experiencias. Sigue un relato centrado en los cruces que la actriz encontró entre su propia experiencia de vida y el personaje que interpretaba, poniendo el foco en las correlaciones que se podían dar a nivel escénico (poder actuar de embarazada sin usar una panza falsa) desplegando con cierto orgullo las exigidas condiciones físicas en las que se encontraba actuando, en línea con lo expuesto anteriormente en los estudios de Mariana del Mármol (2020).

Fernanda Sancineto Sayús (actriz y fundadora de Teatro Callejero por Mujeres y actriz de La Runfla en las obras *Drácula*, una metáfora y *Mascaradas de Mayo*, entre otras): Yo entro a La Runfla después de egresar de una de las primeras camadas de la escuela (...) y en un momento Héctor me convoca para sumarme a La Runfla. Y yo lo recuerdo porque estaba muy feliz, imaginate. Entonces me sumo para hacer la asistencia de dirección y de escena de Galileo Galilei. (...) Y yo ahí aprendí...estar atrás de escena fue como “Uao! Así se cocinan las cosas”. Después también actué en *Drácula*, que fue un flash. Lo que a mí me enamoró de esta propuesta, antes todavía de pensar en el teatro en el espacio abierto y entender que estábamos en la calle a las cuatro de la mañana, a mí me enamoró el lenguaje estético, las puestas...y bueno, que fuera a

las cuatro de la mañana. Héctor quería que la obra terminara con el amanecer. Yo en esta época era muy soldado...después a una le van cayendo fichas, claro, mi viejo militaba en el PC, ¡una sabe lo que es ser parte del todo! (entrevista personal a Fernanda Sancineto Sayús, 6/11/2022)

Se pone en evidencia la modalidad a través de la cual la actriz ingresa al grupo: es elegida por el director, que en este momento también era coordinador del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, para colaborar con el grupo primero como asistente de dirección y luego como actriz. Esta práctica es muy común en el ámbito de la formación teatral y suele producir, como vemos en el relato de la actriz, cierta satisfacción por ser convocada y tener la posibilidad de poner en práctica los saberes aprendidos en la escuela y ver de cerca “cómo se cocinan las cosas”. La actriz hace resonar su experiencia con su historia familiar, relacionando su propia entrega a los proyectos de La Runfla con la militancia de su padre en el Partido Comunista: aquí queda manifiesto cómo a las dimensiones afectivas que determinan el sentido de pertenencia y la cohesión del grupo (Ahmed, 2004) se les suman otras de corte político-ideológico que asimilan la práctica teatral a la militancia, otorgando nuevos sentidos a la experiencia de ser parte de un grupo.

Javier Giménez (actor de La Runfla en todos los espectáculos desde *Fuenteovejúnica* y docente del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos): Entonces en esta época estaban Los Calandracas, Diablolomundo, Catalinas...digo los que estaban en la calle, ellos venían de hacer espectáculos en conjunto con La Runfla. Y para mí era como estar mirando las figuritas en el álbum, decía “cuando sea grande por ahí juego acá”. Y Daniel (Conte, ex actor de La Runfla, N.d. R.) me dice “están por montar un nuevo espectáculo, están probando actores” (...) Entonces termino teniendo la entrevista con Héctor. ¡Yo, temblaba! Me vine del conurbano con mi bolsito, me bajé del 180 caminé hasta acá. Él me recibe sentado en una silla, escritorio de por medio, sombrero... ¡casi me desmayo! Y bueno, me explica el proyecto, ¿de la manera con qué nosotros nos tomamos las cosas no? Con este nivel de ascetismo, aunque no es ascetismo...pero digo, de honestidad casi brutal. Porque me decía “acá no vas a tener fotos, nadie te va a entrevistar...”. Pero él insistía mucho en que “no es que estás viniendo a un grupo teatral que después vas a viajar por el mundo, acá hay que trabajar mucho, es muy difícil...”. Yo quiero insistir en una cosa: yo era jovencito y a mí no me desalentaba demasiado lo que me estaba diciendo. Si yo hubiera tenido otra formación por ahí me abrumaba, pero yo sabía que era así el teatro: que es duro, que trabajás mucho, que a veces no tenés el reconocimiento que te gustaría tener...pero ¿Por qué lo hacemos? Y ahí arrancó: “la gente no está en el espacio público, la gente se está yendo de las plazas, la gente tiene miedo de estar en la calle, está abandonando la calle...ahí donde se está abandonando, ahí vamos a estar nosotros! Nosotros vamos a llevar nuestro teatro ahí y vamos a hacer que la gente venga al teatro, en la calle. Porque estamos convencidos de que el arte embellece un espacio, y si lo embellece la gente se lo apropia, y si se lo apropia genera identidad y ya no es el espacio público que no es de nadie, sino que es nuestro y es de todos.” (...) En este momento estaban montando *Fuenteovejúnica*. (entrevista personal a Javier Giménez, 16/12/2022)

Javier Giménez es uno de los actores más destacados del grupo La Runfla y parte del “núcleo duro” presente en la gran mayoría de sus proyectos junto con Gabriela Alonso. En su relato desta-

ca reiteradamente su condición de “jovencito” del conurbano para evidenciar por un lado su deferencia por la figura de Héctor Alvarellos, quien en el momento de la entrevista (1996) ya contaba con una larga trayectoria junto con los grupos mencionados al principio, y por otro su condición de trabajador que no se dejó abrumar por las complejidades de la realidad teatral. Al mismo tiempo, deja en claro las razones políticas con las cuales en este momento el grupo La Runfla convocaba a sus actores y actrices: embellecer el espacio público para que la gente se lo apropie, generando identidad. Esto, si comparado con los avances en términos de políticas públicas de recuperación y defensa del Parque Avellaneda mencionadas en el apartado anterior (Rindone, 2022) representa una fuente de afectos positivos muy destacable, ya que la “misión” por la cual este actor había sido incorporado fue exitosa, a la vez que ayuda en términos discursivos a mantener la alerta en defensa del espacio público frente a los cada vez más frecuentes ataques institucionales.

Malena Suchled (payasa y cuentacuentos, actriz y música de La Runfla en *Galileo Galilei* y *El Nunca Más del Cuervo*): La Runfla llega al Parque siendo un grupo de teatro callejero pero más bien comunitario, porque participaba la gente. Mis padres no eran gente de teatro callejero, eran gente que participaba (...) la cosa es que yo tenía unos cuatro años, mi hermano cinco y mis padres venían aquí al Parque. En este momento estaban haciendo *Fuenteovejúnica* y aquí tengo mi primer recuerdo de estar en escena: (...) Había un momento de la obra de teatro que sucedía en el frente de la Casona, que Laurencia se casa con Frondoso y tira el ramo y una de las niñas salía del pueblo para ir a buscarlo, que siempre era Lucía (De Biasi, actriz del grupo de teatro callejero Caracú, N.d.R.). Pero un día Lucía faltó entonces me tocó a mí y esto era todo un suceso para mí, lo tengo grabado en mi memoria. ¡Entonces bueno salgo corriendo a buscar el ramo y me tropiezo, me caigo y esto es todo adoquinado, me raspo la rodilla, me salía sangre y yo pensé “El ramo! ¡Primero la escena!”. Me levanté y seguí con lo que tenía que hacer porque era lo importante. (...) Nosotros teníamos mucha relación con Héctor y con Gaby porque mientras se iba armando la Casita de la Selva (...) entonces nuestros cumpleaños los festejaban ahí con Ventanita y Portón (un proyecto de teatro y animación infantil de Gabriela Alonso y Héctor Alvarellos, N.d.R.), es una relación muy profunda la que tengo con el Parque, con Héctor y con Gaby, porque yo hoy soy cuentacuentos y soy payasa por estos dos, yo me acuerdo de tener cinco años y estar en la Casita y verlos a ellos dos. Esto es algo que me gusta mucho del arte, nunca vamos a saber qué tan profundo vamos a llegar al corazón de las personas. (Entrevista personal a Malena Suchled, 27/12/2022)

El relato de Malena también apela a los afectos positivos generados en el marco de la participación en una de las primeras obras de La Runfla, en el fragmento emergen tanto la aparición de una manera muy particular de encarar el trabajo (“primero la escena”) exacerbada en el teatro callejero, se sostiene sobre entrenamientos específicos que preparan a los actores y actrices para condiciones muchas veces adversas. Acá la épica del relato es amplificadas ulteriormente por tratarse de una niña de cuatro años, cuya aparición accidentada en una escena de teatro causa al mismo tiempo admiración y ternura: la segunda parte del relato, en el que la actriz adulta relaciona su oficio actual con las experiencias vivenciadas en su infancia en la Casita de la Selva, junto con su glosa final, también apela a la ternura.

Lorena Mazzeo (actriz de La Runfla desde la obra *1816, la Pulpería de la Independencia*): Yo entro a La Runfla cuando el grupo cumple veinticinco años, previamente hice los dos años de la escuela (...) no sé si somos buenos actores y actrices y trabajadoras del arte y el teatro, pero estoy segura que La Runfla tanto desde la escuela como desde la grupalidad nos hace seguramente mejores personas. También este lenguaje compartido que deja callejero, todes les que pasamos por la escuela sabemos lo que es la calle en términos artísticos y cuando nos encontramos nos damos un abrazo de estos que se aprenden a dar en la escuela. Entonces creo que lo que tiene La Runfla es que genera familia, la construcción de una familia callejera (...). En mi caso me tocó llegar con la obra *1816* que tiene que ver con una nueva estética que llamamos “teatro urgente” que tiene que ver con lo territorial, con la situación coyuntural de la política en el momento. En este caso nos tocó el macrismo y ahí fuimos al ruedo. (...) La obra después se pudo hacer en la Carpa Docente (la Escuela Pública Itinerante fue una protesta organizada por la Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina-CTERA- durante el año 2017 frente al Congreso de la Nación para reclamar por la convocatoria a la paritaria nacional docente, N.d.R.), después de tantos años de la Carpa Blanca (La Runfla había apoyado también esta instancia de lucha docente, llevada a cabo entre los años 1997 y 1999 N.d. R.), acompañando la lucha docente y con un público masivo que al final de la función cantaba “Patria sí, colonia no!” ahí la militancia se sumó a nosotros y para mí fue muy importante. (Araceli Mariel Arreche, 2020)

Lorena compara los lazos afectivos formados en el marco del grupo La Runfla con las relaciones familiares: este último elemento permite dar una interpretación más exhaustiva del complejo panorama que constituye el trabajo artístico en el marco del teatro callejero. Aunque no haya retribución económica suficiente, ni el reconocimiento esperado, ni fotos ni entrevistas, “se hace igual”, ya sea por las razones político-ideológicas ya expuestas, que muchas veces resuenan en la historia personal de militancia, o por razones afectivas que se parecen mucho a los vínculos familiares. En esta instancia se puede vislumbrar una lectura a través del concepto de “público íntimo” de Berlant (2008), ya que el sentido de pertenencia a La Runfla por parte de sus actores y actrices otorga confirmaciones, consolaciones y disciplina), pero también recrea un ámbito de confianza, familiar, en el que sus actores y actrices se sienten contenidos.

El grupo por su parte es muy consciente de generar este tipo de lazos afectivos no solamente entre sus actores y actrices sino también en toda la comunidad artística reunida en torno al Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos (en la cual quien escribe se incluye) y entre su propio público. En función de seguir reproduciendo estos lazos, en noviembre 2021 el colectivo “De La Calle/ Unión de Grupos de Teatro Callejero” organizó el Encuentro de Grupos de Teatro Callejero, que tuvo lugar en ocasión de los festejos para los treinta años de trayectoria del grupo La Runfla (para los cuales también obtuvo la Declaración de Interés Cultural de la Legislatura Porteña) 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 Tramo-ya, que mantiene un vínculo afectivo y artístico con La Runfla desde sus inicios (Rindone, 2022a). Para la ocasión, La Runfla difundió por redes sociales una convocatoria para recopilar anécdotas relacionadas con alguna de sus obras que sus espectadores, actores, actrices o técnicos quisieran compartir. Con las anécdotas recopiladas, se imprimió un álbum (enriquecido con una gran can-

tividad de fotos) que estuvo a disposición del público durante toda la duración del Encuentro, y que en efecto se parecía muchísimo a un álbum familiar, incluso en la forma con la que era consultado: las personas reunidas alrededor recordaban las funciones, reconocían los actores (o se reconocían entre los actores o en el público) y lo iban comentando (apuntes de campo, 20-21/11/2021). A su vez, también se realizó un video con testimonios en formato audiovisual yuxtapuestos a escenas de varias obras e intervenciones de La Runfla, que fue proyectado en el Encuentro y luego difundido por redes sociales. Al final del video la entrevistadora pregunta al director Héctor Alvarellos cómo definiría a La Runfla y su respuesta es: “Grupalidad, poesía, técnica artística, territorio y, sobre todo, pasión” (fragmento del video “Celebrando nuestros 30 años”, colectivo “De La Calle/ Unión de Grupos de Teatro Callejero”).

4. Reflexiones finales

En este trabajo intenté aplicar las herramientas teóricas y metodológicas desarrolladas en el marco de la antropología de los afectos y de las emociones para analizar las formas a través de las cuales actores y actrices de teatro callejero eligen contar sus experiencias de trabajo artístico en el marco de diversas producciones del grupo La Runfla. Las discusiones teóricas acerca del uso de los afectos como herramienta de conocimiento muestran diferentes maneras a través de las cuales las comunidades en general, y las artísticas en particular, pueden apelar a distintos sentidos político-afectivos para generar pertenencia, cohesión y (en el caso puntual del recorte elegido) también para sobrellevar las dificultades irresueltas del trabajo artístico. Siguiendo a Mariana Del Marmol (2020), a la histórica precarización y desregularización que presenta el trabajo artístico, los actores y actrices de teatro independiente responden formando grupalidades contenedoras, en las cuales operan lazos afectivos duraderos que, en el caso específico del presente trabajo, en ocasiones son asimilados a relaciones amorosas o familiares. Estas concepciones nativas parecen adscribirse al paradigma de Bourdieu (1997) que no casualmente acomuna el ámbito doméstico (familiar) y el artístico como campos desligados de la esfera económica. Hay aquí una cuestión irresuelta que es preciso seguir investigando, ya que si bien las dimensiones afectivas pueden explicar estas tendencias a “trabajar mucho” sin tener el reconocimiento esperado y a poner “primero la escena”, no es esperable que reproduzcan dinámicas de auto-precarización ya estructurales en el sector artístico (Kunst, 2015; Mauro, 2020; Simonetti, 2019). Se podría decir, parafraseando un lema histórico de los feminismos, que “eso que llaman amor (al arte) es trabajo no pago”.

Sin embargo, la trayectoria artística y los posicionamientos políticos de La Runfla complejizan ulteriormente este cuadro: el recorrido histórico presentado muestra cómo el grupo ahonda sus raíces en experiencias que conjugaban el trabajo artístico con las prácticas militantes (Verzero, 2013), por lo cual a los ya mencionados sentidos afectivos se les suman fuertes convicciones políticas y adscripciones ideológicas que ven el arte como un derecho y no como una mercancía. No obstante, siempre de acuerdo con estas tradiciones, estos actores y actrices no se perciben como *amateurs* sino como “trabajadores del arte y la cultura”: de hecho, a lo largo de su historia el grupo demandó y diseñó políticas culturales para que el Parque Avellaneda se volviera “territorio del teatro callejero” (Rindone, 2022a) y dotó el teatro callejero de una base pedagógica sólida a través

de la inclusión del Curso de Formación del Actor/Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos en la EMAD, que representó un peldaño muy importante en el proceso de “profesionalización” de los artistas de este lenguaje artístico.

Es justamente en el marco de esta formación artística que se empiezan a ver paulatinos cambios en este sentido, ya que por un lado el afianzarse de las relaciones institucionales en el marco de la enseñanza artística pública podría ser un incentivo para complejizar las dinámicas autogestivas hasta ahora implementadas y, por otro, la existencia de esta escuela está produciendo una proliferación de grupos de teatro callejero, reunidos en la agrupación De La Calle/Unión de Grupos de Teatro Callejero que desafían estas lógicas de sacrificio. Estas nuevas agrupaciones y redes de grupos de teatro callejero, que incluyen a La Runfla reconociendo su carácter de “grupo pionero” serán objeto de próximas investigaciones para analizar cómo operan las dimensiones político-afectivas que han sido aquí presentadas en estas disputas intergeneracionales.

Referencias

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Routledge.
- Anecchiarico, M., y Rindone, F. (2022). Actuar la nación. Afrodescendencia y representación racializada en prácticas artístico-teatrales en la Ciudad de Buenos Aires. *Etnografías Contemporáneas*, 8(14), 34-58.
- Antunes Netto Carreira, A. L. (2001). *Delimitación del concepto de teatro callejero: un aporte a la investigación*. Los Rádomantes.
- Araceli Mariel Arreche. (2020, noviembre 19). *Encuentros virtuales de TEATRO CALLEJERO EN ARGENTINA. Grupo: LA RUNFLA. Rumbo a los 30 años*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/OQZQ9izfIRw>
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *DeSignis*, 24, 245-254.
- Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Lohlé-Lumen.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la Acción*. Anagrama.
- Bourdin, G. L. (2016). Antropología de las emociones: conceptos y tendencias. *Cuicuilco*, 23(67), 55-74.
- Bellucci, J., Pérez Lascano, L., y Oliva, F. (2019, febrero 24). Mutilar la memoria: Parque Avellaneda o lo que ocultan los grandes medios. *Tiempo argentino*. <https://n9.cl/onbr9>
- Berlant, L. (2008). *The female complaint. The unfinished business of sentimentality in american culture*. Duke University Press.

- Briggs, J. (1970). *Never in anger. Portrait of an Eskimo family*. Harvard University Press.
- De Certau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- Del Marmol, M. (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense. *Cuadernos de Antropología Social*, 51, 169-188. <https://doi.org/10.34096/cas.i51.7950>
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». En R. Samuel (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, (pp. 93-112). Crítica.
- Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de antropología social*, 34, 141-163. <https://doi.org/10.34096/cas.i34.1384>
- Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*, INTeatro.
- Infantino, J. y Morel, H. (2015). Circo, murga y tango en Buenos Aires: Procesos de resurgimiento y Arte Popular en la postdictadura (1983). *Revista Antropolítica, Universidade Federal Fluminense*, 38(1), 321-347. <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41682/23723>
- Kunst, B. (2015) Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad. En: I. Rozas y Q. Pujol. *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (pp. 151-173). Ediciones Polígrafa.
- Le Breton, D. (2012). Por una antropología de las emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 4(10), 67-77.
- Lutz, C. (1988). Emotion thought and estrangement: emotion as cultural category. *Cultural Anthropology*, 1(3), 287-309.
- Lutz, C., y Abu-Lughod, L. (Eds.). (1990). *Language and the politics of emotion*. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Lutz, C., y White, G. (1986). "The anthropology of emotions". *Annual Review of Anthropology*, 15, 405-436. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.15.100186.002201>
- Macón, C. (2014). Prólogo: Lauren Berlant, el sonido, la furia (y los afectos) En L. Berlant. *El optimismo cruel*, (pp. 9-17). Caja Negra,
- Martín, A. (2008). *Folclore en el Carnaval de Buenos Aires*. [Tesis Doctoral de Antropología, Universidad de Buenos Aires].
- Mauro, K. (2020). Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de antropología del Trabajo*, 8, 1-17. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634720/2639>
- Mercado, C. (2017). Arte y transformación social en Buenos Aires. Análisis de una actuación cultural de teatro comunitario. *Cuadernos de Antropología Social*, 45, 117-132. <https://doi.org/10.34096/cas.i45.2422>
- Mercado, C. (2018). *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires].

- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Fondo de Cultura Económica.
- Proaño Gómez, L. (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Biblos.
- Rabossi, F. (1997). *La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires]
- Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, 43, 197-229.
- Richard, N. (2011). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. ARCIS University.
- Rindone, F. (2020). La calle como espacio escénico y como vocación: algunas reflexiones sobre el teatro callejero en Buenos Aires. *Urdimento*, 2(38), 1-23.
- Rindone, F. (2021). 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(25), 46-61.
- Rindone, F. (2022). Proyectos de gestión asociada del Parque Avellaneda. La participación de agrupaciones vecinales y colectivos artísticos en la recuperación de un espacio público. *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, 26, 50-169.
- Rindone, F. (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)*. [Congreso]. XIII Encuentro de Estudios Multidisciplinarios em Cultura, 9-12 agosto 2022, Salvador de Bahía, Brasil.
- Rosaldo, M. (1984). Toward an Anthropology of Self and Feeling, en *Culture Theory. Essays on Mind, Self, and Emotion*. In R. Schweder & R. Le Vine (comps.). *Culture theory: essays on mind, self, and emotion*. (137-157). Cambridge University Press.
- Rosaldo, R. (1989). Aflicción e ira de un cazador de cabezas. *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. Editorial Grijalbo.
- Simonetti, P. (2019). El trabajo cultural entre la pluralidad y la incertidumbre. Trabajadores en políticas socioculturales en la región del Río de la Plata. *Papeles de trabajo*, 24(13), 91-106. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/780>
- Sirimarco, M. (2019). Lo narrativo antropológico. Apuntes sobre el rol de lo empírico en la construcción textual. *Runa*, 40(1), 37-52. <https://doi.org/10.34096/runa.v40i1.5545>
- Taylor, D. (2016). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Biblos.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y Literatura*. Las Cuarenta.
- Yudice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

AUTORA

Francesca Rindone. Licenciada en Comunicación Intercultural por la Università degli Studi di Torino (Italia). Magister en Antropología Cultural y Etnología por la Università degli Studi di Torino (Italia) . Doctoranda en Antropología por la Universidad de Buenos Aires.

DECLARACIÓN

Conflicto de interés

No tenemos ningún conflicto de interés que declarar.

Financiamiento

Beca Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Título del proyecto: Performances, formación actoral y políticas culturales: una mirada sobre el teatro callejero en la Ciudad de Buenos Aires. CUIL: 27-95671128-8

Agradecimientos

N/A

Notas

El artículo se enmarca en la investigación que corresponde al proyecto doctoral.