



HACETE TÙ ESCUELITA

*hacia una “profesionalización”
de actores y actrices de teatro
callejero en Buenos Aires*

*GET YOUR LITTLE SCHOOL: TOWARDS “PROFESSIONALIZATION”
OF STREET THEATER ACTORS AND ACTRESSES IN BUENOS AIRES*

Francesca Rindone¹

-
- 1 Magister en Antropología Cultural y Etnología por la Università degli Studi di Torino (Italia), doctoranda en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Esta investigación está financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y está radicada en el Instituto de Ciencias Antropológicas (ICA) de la Facultad de Filosofía y Letras. E-mail: francesca.rindone@gmail.com.

RESUMEN:

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el proceso de creación y el funcionamiento del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, una propuesta pedagógica de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), a partir de los contextos laborales de lxs actores y actrices que la impulsaron y de los modelos de trabajo artístico transmitidos en esta formación. Por un lado, me interesa estudiar la reconfiguración profesional de lxs actores y actrices que la crearon, con la finalidad de desarrollar la vertiente pedagógica de su labor teatral. Por otro lado, quisiera analizar la noción de trabajo artístico vehiculizada a través de este proyecto pedagógico: es decir, qué tipo de actor/actriz apunta a formar esta escuela y de acuerdo con qué parámetros preexistentes en el campo teatral porteño.

Palabras-clave: trabajo artístico. teatro. actores/actrices. políticas culturales.

RESUMO:

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de criação e funcionamento do Curso de Formação do Ator-Attriz para Atuação em Espaços Livres, proposta pedagógica da Escola Metropolitana de Arte Dramática (EMAD), a partir dos contextos de trabalho dos atores e atrizes quem a promoveu e dos modelos de trabalho artístico transmitidos nesta formação. Por um lado, interessa-me estudar a reconfiguração profissional dos atores e atrizes que a criaram, com o objetivo de desenvolver a vertente pedagógica do seu trabalho teatral. Por outro lado, gostaria de analisar a noção de trabalho artístico veiculada através deste projeto pedagógico: ou seja, que tipo de ator/atriz esta escola pretende formar e segundo quais parâmetros pré-existent no campo teatral de Buenos Aires.

Palavras-chave: trabalho artístico. teatro. atores atrizes. políticas culturais.

ABSTRACT:

The objective of this article is to analyze the creation process and operation of the Actor-Actress Training Course for Acting in Open Spaces, a pedagogical proposal of the Metropolitan School of Dramatic Art (EMAD), based on work contexts of the actors and actresses who promoted it and of the models of artistic work transmitted in this training. On the one hand, I am interested in studying the professional reconfiguration of the actors and actresses who created it, with the aim of developing the pedagogical aspect of their theatrical work. On the other hand, I would like to analyze the notion of artistic work conveyed through this pedagogical project: that is, what type of actor/actress this school aims to form and according to what pre-existing parameters in the Buenos Aires theatrical field.

Keywords: artistic work. theater. actors actresses. cultural policies.

INTRODUCCIÓN

Analizar el campo cultural y artístico desde el punto de vista de lo laboral implica una serie de desafíos teóricos y metodológicos, así como la incorporación de aportes y debates interdisciplinarios. Algunos enfoques sociológicos identifican el trabajo artístico como un “trabajo no clásico” (De La Garza, 2009) caracterizado por contrataciones a tiempo parcial, estacionalidad, ausencia de seguridad social, indeterminación de los horarios y dilución de la jornada laboral. Otros estudios señalan, en esta línea, un borramiento de los límites entre trabajo, placer y militancia, y consecuentemente entre la retribución afectiva y/o política y la económica/monetaria (Simonetti, 2019). Además, en términos prácticos se trataría de un trabajo móvil, en el cual es imposible trazar líneas divisorias entre vida privada y profesional, lo cual se puede traducir en niveles más o menos graves de (auto)explotación (Kunst, 2005). Según la historiadora en artes Karina Mauro, quien dedicó extensos estudios al sector actoral en la Argentina “[...] la exigencia de subordinar la tarea cultural o artística a fines no económicos subyace en concepciones como la de la vocación, que el sentido común le aplica a los artistas [...] o la de que el placer que reporta el ejercicio de determinada práctica sustituiría la falta de remuneración” (Mauro,

2018b, p. 116). En este panorama, las artes escénicas se plantean históricamente como un ámbito caracterizado por dinámicas propias de precarización laboral². En la ciudad de Buenos Aires, reconocida mundialmente por su abundante y variada escena teatral, se reconocieron imperfecciones que se volvieron constitutivas del campo teatral porteño, a las cuales correspondió una también memorable historia de luchas sectoriales (Klein, 1988; Mauro, 2020). Lxs actores y actrices de la “capital del teatro” suelen estar muy formadxs, sobre todo gracias a la enorme oferta de espacios de enseñanza públicos, privados y académicos presentes en la ciudad: sin embargo, el trabajo de estxs artistas revela las mismas características elencadas anteriormente, es decir escasa o nula continuidad, horarios indefinidos, dificultad para acceder a contratos, exposición a acosos laborales por parte de directorxs o dueñxs de salas, entre otras. Dentro del campo teatral porteño, el sector más afectado por estas dinámicas sería el independiente, ya que desde sus inicios como “movimiento” en los años treinta del siglo pasado, y por sus mismas bases ideológicas, prioriza la calidad estéticas y el significado político de las obras teatrales por encima de la dimensión económica (Fukelman, 2017). En estos planteos ideológicos, por ejemplo, estudiosxs del fenómeno mencionadxs anteriormente ven la base misma de la precarización laboral que afecta al sector independiente, ya que el desapego de sus referentes respecto a la esfera económica y la identificación de actores y actrices como “militantes” (más que como trabajadorxs) se vuelve dimensión constitutiva de su labor teatral (Mauro, 2018a). Asimismo, el teatro independiente se conforma desde sus inicios como contracara del teatro comercial o “profesional”, de los cuales rechaza justamente su apego a fines lucrativos o de éxito de taquilla. Jorge Dubatti (2012) sostiene que el teatro independiente se desarrolló en contraposición a tres “enemigos”: el capocómico, es decir

-
- 2 En esta línea, reconocemos como ejemplares los estudios de Susana Shirkin (2018) sobre actores y actrices de varieté y de Lia Noguera (2018) acerca de las condiciones laborales de los actores populares del drama gauchesco, así como la historización operada por Julieta Infantino (2014) en su etnografía del circo.

las jerarquías vigentes en una compañía, el empresario comercial y el Estado. Sin embargo, este sector resulta hasta hoy en día sumamente heterogéneo, y muchas de las contraposiciones que lo constituían se encuentran superadas o bien matizadas. Por ejemplo, en relación a su vínculo con el Estado, podemos observar que el teatro independiente depende del crecimiento de círculos extra-comerciales de la cultura, así como de subsidios estatales que compensan los ingresos donde éstos no alcanzan para la subsistencia de sus proyectos (Del Mármol, 2020).

La escena independiente, que además representa la oferta cultural más importante del país, se sostiene por ende a través de dinámicas que se plantean como extra o anti-económicas, y que se narran más bien en términos de “pasión”, “compromiso” o “trabajo a pulmón”. En este sentido, los estudios llevados a cabo en el marco del grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes (EITyA) sobre las artes escénicas en la actualidad arrojaron una tendencia común entre artistas escénicxs de suplir estas faltas estructurales a través del trabajo docente (Mauro, 2022). El ejercicio de la docencia es, muchas veces, la principal fuente económica ya que propicia un ingreso más estable y continuo que el artístico, y se desarrolla en instituciones de enseñanza artísticas privadas y pública, pero también de manera no registrada, a través de cursos, talleres y clases particulares auto-gestionadas. Estos mismos estudios señalan además que, a pesar de la mayor cantidad de tiempo dedicada a la docencia por fines de sustentabilidad económica, la identificación con la tarea artística suele primar por sobre la tarea docente.

Estos diagnósticos nos resultan fundamentales para iluminar la problemática de los derechos laborales en el campo artístico y para desromantizar el campo de las artes, más aún cuando es abordado (como en este caso) desde un lugar de implicación. Sin embargo, el trabajo de campo etnográfico entre actores y actrices de teatro callejero, “profesionales” o en formación, nos devuelve un panorama aún más complejo acerca de las concepciones de lo laboral,

matizando las negatividades anteriormente planteadas a través del registro de otros recursos y acciones colectivas puestas en acto en el campo teatral. Frente al reconocimiento de la precarización y la inseguridad que caracteriza el trabajo artístico, estxs actores y actrices siguen encontrando aspectos mayoritariamente positivos en el trabajo actoral, por ejemplo hacer algo que les gusta, expresarse, trabajar con amigxs, tejer redes de pares, encontrar espacios/grupos de pertenencia, compartir momentos festivos, etc. En palabras de la antropóloga Mariana Del Marmol, quién analiza la escena teatral independiente de La Plata, el trabajo artístico sería “[...] un ámbito donde el deseo es el principal motor y la amistad y la reciprocidad funcionan como sostenes de la creación, que ayudan a compensar la escasez de recursos y a disminuir la inseguridad” (Del Mármol, 2020, p. 171).

Tanto la reconstrucción de los orígenes del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos como las reflexiones acerca del proyecto pedagógico y su “perfil del egresadx” se basan sobre entrevistas realizadas personalmente a docentes y egresadxs y sobre el trabajo de campo etnográfico. Puntualmente, mi propia condición de egresada de esta formación, además de mantenerme en contacto con este espacio a través de lazos afectivos, me dio la oportunidad de realizar una pasantía docente en una de sus materias troncales: el “Taller Integral”, que brinda los fundamentos del entrenamiento actoral para los espacios abiertos. A través de esta pasantía, tuve la posibilidad no solo de observar y acompañar la tarea docente con los dos grupos de estudiantes (el primero y el segundo año de la cursada) sino también de asistir a las reuniones de evaluación. Asimismo, la experiencia de la pasantía derivó en una pluralidad de micro-tareas que afianzaron los lazos afectivos que ya me ligaban este espacio, brindándome acceso a innumerables charlas informales donde se revisan constantemente los fundamentos, los objetivos y las proyecciones a futuro de dicha formación.

LA ESCUELA METROPOLITANA DE ARTE DRAMÁTICO: UN ENFOQUE DESDE LAS POLÍTICAS CULTURALES EN EL CONTEXTO ARGENTINO

La Escuela Metropolitana de Arte Dramático (en adelante EMAD) se creó en 1965 como extensión del Instituto Labardén, el cual tenía entre sus pilares la educación artística orientada a la infancia. Con un decreto del año 1974 la escuela se separó del Instituto y a través de esta autonomía se configuró como institución post-primaria especializada en la formación de actores y actrices profesionales. Sin embargo no será sino en los años de la recuperación democrática luego de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) que la EMAD vivió, al igual que gran parte del campo cultural y artístico porteño, una época de revitalización con importantes reformas tanto en el diseño curricular como en el contenido de las asignaturas. Para este entonces, la escuela contaba con dos carreras únicamente: Formación del Actor-Actriz y Puesta en Escena.

En el 2001, con el Decreto N° 2139/001 se aprobaron los planes de estudio de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la EMAD quedó comprendida dentro de los alcances de la Ley de Educación Superior (24.521/95), adquiriendo de este modo pleno carácter de Instituto Superior no Universitario³. De este modo, la escuela pasó a ser parte de la Dirección General de Enseñanza Artística (DGEART), que a su vez depende de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. En los años siguientes, gracias a propuestas pedagógicas formuladas y avanzadas por profesionales destacadxs en las diferentes áreas, la EMAD incorporó más propuestas formativas: la Tecnicatura Superior en Escenografía, el Profesorado de Teatro, el Curso de Dramaturgia y el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, sobre el cual nos detendremos particularmente.

.....
3 Ver em: <http://www.alternivateatral.com/espacio1186-escuela-metropolitana-de-arte-dramatico-emad>.

El Curso es incorporado a la EMAD en el año 2004: un momento particular para la Argentina ya que el país se encontraba dando sus primeros pasos hacia la recomposición política y económica luego de la fuerte crisis que lo había sacudido en la década anterior.

Para enfocar esta época desde el punto de vista del trabajo artístico/cultural, tenemos que tener en cuenta que los noventa fueron signados por una desconfianza en la política institucional y el crecimiento del desempleo que culminó con el estallido social del 2001. En una época de deslegitimación del espacio público, mientras las políticas neoliberales erosionaban las instituciones, se produjeron concepciones mercantilistas de la cultura y el arte, las cuales pasaron de ser ámbito de legitimación política a tener que ser legitimadas por su utilidad política y económica (Yudice, 2002). No obstante, la crisis derivó también en un proliferar de iniciativas populares a través de las cuales la sociedad civil empezó a organizarse para pensar alternativas a los modelos de consumo impuestos y la cultura se erigió como un espacio generador de sentidos y nuevas formas de ciudadanía (Osswald, 2009). En este sentido, el campo de la cultura supo encauzar ciertas acciones colectivas de resistencia habilitando espacios de sociabilidad, formas cooperativas y estilos de vida alejados del consumismo: se produjo así una tradicionalización selectiva de las reivindicaciones políticas de los setenta, que se deslizaron del plano político al plano cultural (Wortman, 2009). Así, tanto las prácticas artísticas y culturales como la gestión de los espacios culturales se volvieron formas de militancia que, a través del trabajo colectivo, han sostenido y multiplicado distintas formas de hacer cultura en distintas escalas (local, provincial, nacional). Luego de la crisis del 2001, se empezaron a gestar iniciativas que devolvían al Estado su rol de promotor y garante de derechos: en el campo cultural se demandaron leyes de promoción y protección, programas públicos y/o declaratorias patrimoniales, pero también se crearon nuevas instituciones y/o ofertas formativas en el ámbito cultural y artístico. Estos procesos fueron impulsados por artistas y trabajadorxs

de la cultura que se organizaron para disputarle al Estado políticas públicas y nuevos espacios de incidencia (Infantino, 2020). En el caso que veremos a continuación, en estos procesos también se filtraba la voluntad de generar trabajo para artistas en el marco de la enseñanza artística pública, a la vez que se daba continuidad (a través de su transmisión) a un lenguaje escénico popular.

SABERES POPULARES EN LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA PÚBLICA: HACIA UNA ESCUELA DE TEATRO CALLEJERO

En este contexto el grupo de teatro callejero La Runfla instaló el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos entre las propuestas formativas de la EMAD. Para entender el camino que llevó a la institucionalización del Curso es fundamental estudiar cómo los actores y actrices de La Runfla, así como otros artistas que luego conformarán el cuerpo docente, modificaron y adaptaron sus trayectorias profesionales en base a las exigencias requeridas por este proyecto. A su vez, para enfocar estas trayectorias necesitamos poner el foco en los espacios culturales donde estos artistas trabajan hasta el día de hoy, cumpliendo con diferentes tareas: estos son el Centro Cultural La Casita de La Selva-Sala Carlos Trigo y el Espacio Cultural Chacra de los Remedios.

La Casita de La Selva funciona desde 1993 como parte del Programa Cultural en Barrios (en adelante PCB) que se configura desde 1984 como un importante semillero de políticas culturales y democracia cultural participativa (Chauí, 2013; García Canelini, 1987) y como un espacio de mediación entre la política del Estado local y las dinámicas culturales territoriales (Rabossi, 1997). Con la inquietud de “llevar la cultura a los barrios”, este programa se articula en torno a cursos y talleres dictados en centros culturales y escuelas, en los cuales se desempeñan diversos tipos de trabajo cultural, desde formas más institucionalizadas hasta el voluntariado, otorgando gran importancia al rol de los vecinos en la construcción y continuidad de la actividad

artístico-cultural del territorio (País Andrade, 2011). En los años ochenta y en la primera mitad de los noventa, lxs trabajadorxs del PCB se nombraban “animadores culturales”, un término que se refería más propiamente al ámbito de la militancia, mientras que a partir de 1996 empiezan a nombrarse como “promotores” o “gestores” culturales (Alonso, 2005). En este contexto, numerosos espacios relacionados al teatro se beneficiaron de esta política pública, pudiendo contar con el apoyo estatal para sus actividades: asimismo, representó una oportunidad laboral para numerosxs artistas, entre ellxs lxs tres actores y actrices de La Runfla que conformaron el primer plantel docente del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos.

Por otro lado, el Espacio Cultural Chacra de los Remedios es un centro cultural a cielo abierto situado en el Parque Avellaneda, un espacio verde público situado a pocas cuadras de La Casita de La Selva en la periferia sur-oeste de la capital. Este parque fue recuperado, tras décadas de abandono que lo habían convertido en un espacio inseguro, a través de la articulación de distintas agrupaciones vecinales y colectivos artísticos a lo largo de todos los años noventa. La puesta en valor de este espacio público, de la cual el grupo La Runfla participó muy activamente, fue reconocida definitivamente con la Ley 1153/2003, en la cual se estipula, entre otras cosas, la gestión asociada del parque por la Mesa de Trabajo y Consenso junto con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Rindone, 2022). La actividad del Espacio Cultural Chacra de los Remedios es regulada a través de la Mesa de Cultura, una de las sub-comisiones de esta junta vecinal, y forma parte del Circuito de Espacios Culturales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires⁴. El primer coordinador de este espacio fue el director de La Runfla, quién también se desempeñaba como actor en el circuito oficial de Buenos Aires

.....
4 Los otros espacios que componen el Circuito son el Adán Buenosayres (Parque Chacabuco), el Carlos Gardel (Chacarita), el Espacio Cultural Del Sur (Barracas), el Julián Centeya (San Cristóbal), el Marcó del Pont (Flores) y el Resurgimiento (Villa del Parque).

y como profesor en la carrera de Formación del Actor-Actriz de la EMAD. Los coordinadores de los centros incluidos en el Circuito de Espacios Culturales de la ciudad son contratados por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: la misma que, como vimos, gestiona la EMAD a través de la Dirección General de Enseñanza Artística. Se daba, por ende, la oportunidad de impulsar el proyecto pedagógico que La Runfla estaba pensando desde hace mucho tiempo: la estrategia desplegada fue solicitar una modificación en el contrato laboral del coordinador para poder formalizar el proyecto pedagógico. Cuenta en una entrevista uno de los actores que fueron involucrados en esta primera etapa, también contratado en otro espacio cultural público en aquel entonces:

La idea era su contrato, que era en planta de la Ciudad, pasarlo ahí, él estaba como coordinador de acá del Parque... hoy ya no se podría hacer de esta forma, en aquel entonces era “bueno, te pasan en comisión...” básicamente, estaba la guita acá, la pasamos para acá y listo. El proyecto era armar la escuela de teatro callejero con los integrantes de La Runfla, con la idea de usar algunos contratos que ya habían y pedir algunas horas. Como yo tenía contrato en Cultura de la Ciudad me dijo “¿te interesaría?” y yo “sí claro, está bueno...”, yo pensaba que no iba a salir nunca, pero si salía buenísimo (Entrevista a P. R., 31 out. 2022).

El actor pone aquí el foco en los movimientos habilidosos entre diferentes áreas de la administración pública y en el uso táctico de ciertas políticas: al igual que otras iniciativas gestadas en el ámbito de la militancia territorial y/o de la gestión cultural, estos procesos de institucionalización toman caminos no lineales activando, en términos de Michel de Certeau (1996), una serie de tácticas. En *La invención de lo cotidiano* el autor define como táctica a “[...] a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio [...] La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además debe actuar con el terreno que le

impone y organiza la ley de una fuerza extraña” (De Certeau, 1996, p. 46). En este caso, el terreno en el que estxs actores y actrices activaron sus tácticas sería el del Estado, de la administración pública y de las instituciones de enseñanza artística estatales: sin embargo, cabe matizar esta comparación aclarando que no se trataba de una fuerza completamente extraña, ya que como vimos varixs de ellxs ya habían entablado relaciones fructíferas con el Estado a partir de sus oficios y militancias culturales. Entre las características que De Certeau asigna a las tácticas – asegurar desplazamientos rápidos e inesperados, crear sorpresas, escabullirse, etc. – destaco la de “actuar sobre el instante”: eso es, aprovechar el momento oportuno para “ejercer su astucia” y obtener beneficios, en este caso colectivos.

Estos actores y actrices pusieron en campo no solo los conocimientos propios de su oficio, sino también cierta experticia adquirida en el campo de la gestión cultural y desarrollada a lo largo de varios años de trabajo en este sector. Analizando este proceso en su contexto socio-político, podemos observar que las bases para impulsar este proyecto pedagógico fueron sentadas a lo largo de un periodo caracterizado por cruces entre militancia cultural y trabajo artístico. Estxs actores y actrices acompañaron esta tendencia en su territorio de referencia, participando de la recuperación de un espacio público (como militantes) a la vez que sostenían un espacio cultural preexistente como gestorxs culturales. Algunos estudios mencionados en la introducción (Kunst, 2005; Lorey, 2006; Simonetti, 2019) muestran las criticidades de estos cruces poniendo énfasis en cómo éstos dificultan la (auto)percepción de lxs trabajadorxs de la cultura como sujetos laborales (Mauro, 2020). Sin embargo, tal como mencionaba anteriormente, este proyecto no podría leerse únicamente bajo este lente, sino como una confluencia de acciones y significaciones vinculadas al arte en los espacios públicos.

El grupo de teatro callejero La Runfla aplica desde sus comienzos un gran despliegue físico, vocal y en algunos casos acrobático a sus producciones: en casi todas las obras aparece el uso escénico de los

zancos, actuaciones aéreas con arneses o telas, fuego, máscaras, títeres o muñecos gigantes. El uso dramático de todos estos elementos, además de la exigencia física y vocal de la actuación en espacios abiertos, requerían de un entrenamiento específico. Según los relatos de su propio director, a las convocatorias que el grupo abría para cada nueva creación se presentaban por lo general artistas circenses que carecían de formación actoral, o bien actores y actrices de sala que no estaban preparadxs para trabajar en la calle. Después de aproximadamente diez años de actividad, La Runfla empezó entonces a proyectar una escuela de teatro callejero.

EL CURSO DE FORMACIÓN DEL ACTOR-ACTRIZ PARA LA ACTUACIÓN EN LOS ESPACIOS ABIERTOS: PROCESOS DE INSTITUCIONALIZACIÓN DEL TEATRO CALLEJERO

El Curso de Formación del Actor–Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos pasó a integrar la oferta formativa de la EMAD en el año 2004, siendo su sede administrativa el Antiguo Tambo del Parque Avellaneda: uno de los edificios patrimoniales recuperados que conforman el Espacio Cultural Chacra de los Remedios. En primer lugar fueron convocadxs para conformar el plantel docente actores y actrices del grupo La Runfla que también se desempeñaban como animadorxs/gestorxs culturales y coordinadorxs de La Casita de La Selva. Sus vidas, desde el 2004, se reparten entre los ensayos y funciones de La Runfla, las actividades lúdicas y artísticas de la Casita de La Selva, que incluyen la organización de fiestas callejeras y otros eventos barriales, y las tareas docentes del Curso.

Con el tiempo, las inscripciones empezaron a aumentar y así también la carga horaria: este cambio puso las condiciones para ampliar el plantel docente, incluyendo en el mismo personalidades destacadas de la cultura provenientes de distintas disciplinas y oficios. Se sumaron entonces las materias “Manejo y Construcción de Máscaras y Muñecos”, a cargo de un renombrado maestro mascarero proveniente

de la murga uruguaya y del teatro comunitario, y “Musicalidad”, a cargo de un músico y compositor especializado en la dirección de coros experimentales. Asimismo, se agregaron “Destreza para la actuación aérea”, de la mano de bailarines y coreógrafos de reconocida trayectoria, “Historia, Estética y Poética del Teatro Callejero”, la única materia teórica del Curso, y “Vestuario”.

La ampliación del plantel docente se pudo concretar a través negociaciones que el entonces director entablaba en el Consejo Directivo de la EMAD, logrando sumar horas cátedras al Curso y así abrir nuevos contratos para lxs docentes que se iban incorporando.

A los diez años de su creación, el Curso todavía aplicaba criterios algo informales para el reclutamiento de sus docentes, que eran elegidxs en base a la afinidad de sus trayectorias artísticas con el proyecto pedagógico. Para lxs docentes esto no representaba un déficit sino más bien una ventaja, ya que compartir ciertos criterios estéticos entre todxs permitía conservar algunos rasgos identitarios constitutivos del teatro callejero.

En el 2015 la escuela alcanzó y consolidó la carga horaria que mantiene hasta hoy en día: de lunes a viernes, de 9.00 a 13.30 horas, además de incorporar a las asistentes pedagógicas de las materias de Musicalidad y Manejo y Construcción de Máscaras y Muñecos. Estas dos incorporaciones fueron las últimas que se gestionaron por contacto, ya que desde la EMAD se empezó a requerir el llamado a concurso público para las convocatorias docentes, y de esta forma fueron contratadxs, en los años siguientes, dos artistas que pasaron a integrar las cátedras de Musicalidad y Destreza.

En 2018 se produjo un cambio en la coordinación del curso y la nueva gestión trajo, entre las innovaciones, una mayor descentralización de las tareas en toda la esfera que abarca el trabajo docente, desde la planificación del cronograma hasta la asistencia a las reuniones del Consejo Directivo de la EMAD, las asambleas interclaustró y otras reuniones eventuales convocadas por las autoridades de la sede central. Asimismo, de cara a los veinte años de funcionamiento de

esta formación, y frente a una baja en las inscripciones registrada a partir de la pandemia causada por el COVID-19, el plantel docente está elaborando estrategias para asegurar un futuro a esta formación:

Lo que estamos intentando, pero también implica un montón de trabajo extra, es ver si esto se transforma en una Diplomatura o en una Tecnicatura, algo que tenga un poco más de categoría y que el título que les entregan a fin de año tenga una validez un poco mayor teniendo en cuenta la cantidad de horas de la cursada [...] (Entrevista a G. A., 5 out. 2022).

Alcanzada cierta madurez en el funcionamiento del Curso, el equipo docente ve la necesidad de otorgar a lxs egresadxs una titulación acorde con la “intensidad” de la formación. Un primer paso hacia este objetivo se dio en el año 2023 a través del convenio EMAD-UNSAM (Universidad Nacional de San Martín) que consistió en el reconocimiento de materias aprobadas en el Curso en el marco de la Licenciatura de Artes Escénicas (focalización en Teatro de Títeres y Objetos). Si bien no se trata aún de una mejor titulación dentro de la institución a la que está vinculado el Curso, sí se trata de un reconocimiento formal de esta propuesta pedagógica y de un vínculo institucional a largo plazo que abre a sus egresadxs la posibilidad de dar continuidad a su formación profesional en una institución universitaria. La planificación de estas reformas trae necesariamente nuevos desafíos en términos de institucionalización y formalización de saberes populares, que a su vez generan nuevas preguntas y nuevas disputas en el marco de las instituciones de enseñanza artística.

EL “PERFIL INSTITUCIONAL DEL EGRESADO”: MODELOS DE TRABAJO ARTÍSTICO PARA GRUPOS DE TEATRO CALLEJERO

En este último apartado quisiera esbozar algunas reflexiones acerca de los modelos de trabajo artístico vehiculizados a través del Curso

de Formación del Actor–Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, que responden a precisas tradiciones e identidades instaladas en el campo teatral porteño.

Volviendo por un momento a la historia de la EMAD, sabemos que en los años noventa, durante la segunda oleada de reformas institucionales en la escuela, se conformó un nuevo “perfil institucional del egresado” de la carrera de Formación del Actor, denominado “actor todoterreno”. Se trataba de un actor/actriz que “[...] pueda desempeñarse en un proyecto de gran producción, así como también en un espectáculo en la calle o en ámbitos no convencionales, desprovistos del apoyo técnico y promocional que podrían encontrarse en el primer caso” (EMAD, 1993, p. 6).

El “perfil del egresado” del Curso desde 2004 recupera esta noción de “actor todoterreno” complementándolo con la de “actor artesano”: un artista capaz de crear una obra teatral para los espacios abiertos cubriendo todas sus etapas, desde el entrenamiento actoral hasta la construcción y el uso dramático de elementos escénicos.

Uno de los objetivos fundamentales de la escuela es transmitir modalidades de trabajo colectivo que los estudiantes puedan aplicar a las diferentes tareas a lo largo de la cursada: por ejemplo, organizarse colectivamente para la construcción de algún elemento escénico, desde la recaudación del dinero para la compra de materiales hasta la finalización del trabajo. De hecho, cuando entre 2014 y 2018 el equipo docente tuvo que implementar un criterio de selección para limitar el cupo de ingreso, la “prueba” consistía sencillamente en cursar el primer mes de clases bajo la supervisión de los docentes. Durante este periodo, el equipo docente ponía el foco, más que en los conocimientos previos que cada estudiante traía, en las habilidades actitudinales consideradas importantes para la conformación y consolidación de la grupalidad: llegar a horario, ser solidario, estar predispuesto al trabajo colectivo, saber organizarse con otros a la hora de crear una escena, etc.

En esta línea, a lo largo de la cursada las actitudes individualistas son desacreditadas y corregidas: un ejemplo emblemático fue el caso de

un estudiante que en 2015 se mostró crítico hacia la política educativa que supeditaba el desarrollo personal al ritmo grupal. A esta queja, el entonces coordinador del Curso respondió con la frase que da título a este trabajo: “si no te gusta, *hacete tu escuelita*”.

De esta forma, el Curso busca superar concepciones tradicionales relativas a los espacios de formación artística centrados en el brillo personal de lxs artistas, concebidxs como “genios creativos” dotadxs de un “talento” que la escuela debe encontrar y explotar. Al contrario, se propone la formación de unx artista-trabajadorx insertx en tramas de producción (Becker, 2008), poniendo el foco en el oficio del actor/actriz que se forma y perfecciona a través de una rutina de entrenamiento colectiva, constante y progresiva.

Cabe mencionar, tal como he analizado en trabajos anteriores (Ridone, 2023) que el Curso fomenta la creación de grupos de trabajo con la intención de que los mismos se mantengan una vez finalizada la cursada. Esto deriva en una proliferación de grupos “profesionales” de teatro callejero, muchos de los cuales eligen continuar su actividad artística en el Parque Avellaneda, ya que la gestión cultural de este espacio incluye la programación del Espacio Cultural Chacra de los Remedios, en la cual confluyen las obras con recaudación “a la gorra” de los distintos grupos. Éstos suelen incluir egresadxs de distintos años, que afirman poder trabajar en conjunto por la instalación de un “código común” dado por la rutina de entrenamiento aprendida en la escuela. Además, los grupos de más larga trayectoria, así como emprendimientos individuales de otrxs egresadxs o docentes del Curso (generalmente en el ámbito de la animación de eventos), suelen funcionar como “bolsa de trabajo” para quienes recientemente terminan la cursada.

En este sentido, se puede afirmar que la figura correspondiente al “perfil del egresadx” de esta formación es la del actor/actriz de teatro independiente, que responde a su vez al modelo de trabajo artístico de la autogestión. Este paradigma se plantea como ideal para el despliegue de una pluralidad de competencias artísticas y técnicas que exceden

lo puramente actoral: asimismo, de acuerdo con los principios enunciados al comienzo de este trabajo (Dubatti, 2012), este modelo rechaza las jerarquías y apuesta a una repartición horizontal de las tareas. Sin embargo, lejos de acordar en torno a estas categorizaciones, se producen en el marco de los grupos de egresadxs interesantes debates en torno a los modelos de trabajo, como indica este fragmento de entrevista a las actrices del grupo Comediantes de la Legua:

Paula: Para mí, desde que nos compramos las fundas de los vestuarios somos profesionales! (risas)

Antonela: Yo no considero que somos un grupo profesional, creo que somos un grupo independiente o por lo menos así me percibo yo. Lo profesional está ligado... a ver, es verdad que nosotras tenemos un título porque terminamos una formación, pero esta formación se basa en la tradición del teatro independiente. Además “profesional” lo siento más ligado al teatro oficial, y pierde la carga política.

Paula: Yo no lo veo para nada de manera antagónica, no sé a mí me gustaría vivir de eso, porque por la cantidad de tiempo que uno le dedica lo más justo sería ganar dinero (Entrevista a A. P. y P. C., 30 out. 2022).

A raíz de estas discrepancias registradas en los grupos de egresadxs del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos vi la necesidad de ampliar la discusión teórica en torno a la categoría de “profesional” y de entrecomillar el término justamente por la falta de acuerdo en torno a él. Como vimos al principio, la oposición profesional/independiente es una de las más constitutivas de los estudios relacionados al campo teatral porteño, con importantes repercusiones en los discursos nativos hasta hoy en día. Sin embargo, una vez más el trabajo de campo etnográfico nos otorga enfoques específicos para analizar estas mismas discusiones, en este caso irresueltas, en el marco de los propios grupos de teatro.

Cabe preguntarse, entonces, en vista de investigaciones futuras: ¿qué le otorga a la actividad teatral el carácter de profesional? ¿un título académico, la cantidad de tiempo que se le dedica o si ésta solventa o no las necesidades materiales de quienes la practican?

REFLEXIONES FINALES

En este trabajo quise retomar algunas reflexiones acerca de la creación y consolidación del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos (Ridone, 2020) para ahondar en la dimensión laboral de su instalación en la enseñanza artística pública y en los modelos de trabajo artístico vehiculizados en esta formación. Si bien las dinámicas que llevaron a la creación del Curso pueden ser leídas como parte de una tendencia arraigada en el campo teatral porteño, que busca solventar problemas estructurales del trabajo artístico a través del ejercicio de la docencia (Mauro, 2022), aquí observamos una confluencia de acciones y proyectos que se desarrollaron en relación a diversos climas de época y concepciones diversas del trabajo cultural. El cruce entre militancia y trabajo, por ejemplo, estuvo muy presente en los inicios de este proyecto formativo: tanto en el marco del Programa Cultural en Barrios, en el cual la mayoría de lxs docentes iniciaron sus carreras, como en la recuperación territorial que dio el pié para la creación del Espacio Cultural Chacra de los Remedios, a raíz del cual se impulsó el proyecto. Estos cruces, que a nivel estructural reconocemos como problemáticos en términos de derechos laborales para artistas y trabajadorxs de la cultura (Simonetti, 2019), en este caso resultaron fructíferos, ya que maduraron en una época de crisis en la que la militancia cultural suplía la falta de representatividad política (Wortman, 2009) y se concretaron en un contexto de recomposición del Estado como garante de derechos, reconocimientos y trabajo (Infantino, 2020). Apostar al Estado para garantizar la continuidad de un lenguaje escénico popular a través de su transmisión en la enseñanza artística pública se puede analizar como una política cultural de legitimación:

sin embargo, para que dicha política se efectivice, es necesario que el proyecto pedagógico sobre el cual se asienta se convierta en generador de empleo.

Asimismo, apuntar al Estado para realizar un proyecto formativo que deriva de una práctica artística como el teatro callejero implica la puesta en acto de una serie de tácticas y maniobras para adaptarse (o bien tensionar) los requerimientos de las instituciones de enseñanza artística pública. En este caso, se vio sobre todo en relación a los criterios de selección del personal docente, a la formulación del “perfil del egresadx” y a los modelos de trabajo artístico transmitidos en esta formación. Esto nos muestra una vez más que las instituciones estatales no se pueden leer como compartimentos estáticos, funcionales y caracterizados por el consenso, sino más bien como procesos sujetos a climas políticos que alojan disensos, disputas y negociaciones (Mouffe, 2014). Para enfocar, puntualmente, los modelos de trabajo artístico vinculados a esta formación vemos una clara correlación con el modelo autogestivo característico del teatro independiente: esto es, una organización colectiva y horizontal de la totalidad de las tareas artísticas, incluidas las que parecieran complementarias a la creación escénica, y una apuesta por la calidad estética de la obra por encima de los fines económicos. La proliferación de grupos estables o efímeros que esta formación ha generado a lo largo de sus veinte años de funcionamiento parece indicar que la mayoría de sus egresadx comparten este modelo, o por lo menos lo considera eficaz para llevar adelante determinados proyectos teatrales pensados para el espacio público. Al igual que lxs actores y actrices platenses en la etnografía de Mariana Del Mármol (2020), estxs artistas implementan dinámicas de reciprocidad basadas en lazos afectivos creados durante la formación, sin necesariamente interpretarlas negativamente. No obstante, sería imposible afirmar que estxs artistas y trabajadorxs de la cultura no tengan una idea formada acerca de los modelos de trabajo que reproducen y cómo se perciben en relación a la labor teatral. El trabajo de campo etnográfico muestra, al contrario, que

existe (hasta en un mismo grupo) una pluralidad de visiones, críticas e idealizaciones acerca de estos modelos, que responden a tradiciones diversas en el campo teatral porteño.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, T. Políticas culturales democráticas y generación de nuevos espacios de producción cultural en la ciudad de Buenos Aires. In: REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUR, 6., 2005, Montevidéo. *Anais* [...]. Montevidéo: Universidad de La República, 2005.
- BECKER H. *Los mundos del arte*. Sociología del trabajo artístico. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- CHAUI, M. *Ciudadanía cultural: El derecho a la cultura*. Buenos Aires: RGC, 2013.
- DE CERTEAU, M. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1980.
- DE LA GARZA TOLEDO, E. Hacia un concepto ampliado de trabajo. In: NEFFA, J. C.; DE LA GARZA TOLEDO, E.; MUÑIZ TERRA, L. *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*. Argentina: CLACSO, 2009.
- DEL MÁRMOL, M. Entre el deseo, la amistad y la precarización: Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense. *Cuadernos de Antropología Social*, Buenos Aires, n. 51, p. 169–188, 2020.
- DUBATTI, J. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- ESCUELA METROPOLITANA DE ARTE DRAMÁTICO. *Actas Consejo Directivo: perfil institucional del egresado*. Buenos Aires: EMAD, 1993.
- ESCUELA metropolitana de arte dramático (EMAD). *Alternativa Teatral*, Buenos Aires, [2024]. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/espacio1186-escuela-metropolitana-de-arte-dramatico-emad>. Acceso en: 29 fev. 2024.
- FUKELMAN, M. Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida. *Revista Culturales*, México, v. 1, n. 1, p. 151–187, enero/jun. 2017.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987.

- INFANTINO, J. *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: INTeatro, 2014.
- INFANTINO, J. Sentidos de la potencialidad crítica, política y transformadora de las artes. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 9, n. 1, p. 12-28, 2020.
- KLEIN, T. *Una historia de luchas*. Buenos Aires: AAA, 1988.
- KUNST B. Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad. In: ROZAS, I.; PUJOL, Q. *Ejercicios de ocupación*. Afectos, vida y trabajo. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2005. p. 151-171.
- LOREY, I. Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. *Transversal Texts*, Wien, 2006.
- MAURO, K. Identidades y apelaciones antagónicas de los trabajadores del espectáculo (1902-1955). *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, n. 27, p. 176-231, enero/jun. 2018a.
- MAURO, K. Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, n. 27, p. 114-143, enero/jun. 2018b.
- MAURO, K. Arte y trabajo: Indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, Buenos Aires, n. 8, p. 1-17, jul./sept. 2020.
- MAURO, K. Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs. *Trabajo y Sociedad*, Argentina, v. 23, n. 38, p. 119-124, 2022.
- MOUFFE, C. *Agonística: Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- NOGUERA, L. Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937). *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, v. 14, n. 27, p. 144-162, 2018.
- OSSWALD, D. Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo. In: WORTMAN, A. (comp.). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Nuevos actores en la Argentina contemporánea. Buenos Aires: Eudeba, 2009. p. 91-122.

- PAÍS ANDRADE, M. A. *Cultura, juventud, identidad: Una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos, 2011. (Colección Tesis).
- RABOSSO, F. *La cultura y sus políticas: Análisis del Programa Cultural en Barrios*. 1997. Trabajo de Conclusión de Curso (Licenciatura em Ciencias Antropológicas) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- RINDONE, F. 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*, Buenos Aires, v. 14, n. 25, p. 46–61, jun. 2020.
- RINDONE, F. 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*, Argentina, v. 1, n. 26, p. 150–169, 2022.
- RINDONE, F. Dimensiones político–afectivas en torno al trabajo del grupo de teatro callejero La Runfla: grupalidad, territorio, pasión. *Revista Religación*, Quito, v. 8, n. 35, p. 1–21, 2023.
- SHIRKIN, S. El artista de variedades en el Buenos Aires de principios del siglo XX. *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, v. 14, n. 27, p. 163–175, enero/jun. 2018.
- SIMONETTI, P. El trabajo cultural entre la pluralidad y la incertidumbre. Trabajadores en políticas socioculturales en la región del Río de la Plata. *Papeles de Trabajo*, Buenos Aires, n. 24, año 13, p. 91–106, dic. 2019.
- WORTMAN, A. Sociedad civil y cultura en la Argentina post crisis, la conformación de una esfera pública paralela. In: WORTMAN, A. (comp.). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Nuevos actores en la Argentina contemporánea. Buenos Aires: Eudeba, 2009. p. 37–50.
- YUDICE, G. *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.