



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: El festival de teatro Octubre Callejero como política cultural promovida desde la sociedad civil : alcances y desafíos de una experiencia cultural autogestiva

Autores (en el caso de tesis y directores):

Matías Pérez Ibarguren

Débora Mundani, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Tesina de grado

**El festival de teatro *Octubre Callejero* como
política cultural promovida desde la
Sociedad Civil. Alcances y desafíos de una
experiencia cultural autogestiva**



Matías Pérez Ibarguren

matiasperezibarguren@gmail.com

Tutoría: Débora Mundani

Facultad de Ciencias Sociales (UBA)

Ciencias de la Comunicación

Agosto 2023

Índice

INTRODUCCIÓN.....	5
1. Acerca del Octubre Callejero	6
2. Contexto político.....	8
3.Contexto social y económico local.....	11
3.1 Empleo.....	13
3.2 Educación.....	13
3.3 Organización social y comunitaria.....	14
MARCO TEÓRICO	
1. Diferentes concepciones de la cultura: de la “alta cultura” a la cultura como campo de disputa.....	15
2. Origen y definición del concepto de política cultural.....	18
3. La autogestión como forma organizativa. Hacia una política cultural autogestiva.....	20
3.1 La autogestión en contexto.....	21
3.2 Interés del concepto y de la práctica autogestiva.....	22
3.3 Algunas salvedades en relación al concepto de la autogestión.....	22
4. El teatro: entre el ritual y el espectáculo.....	23
4.1 Identificación imaginaria e inscripción simbólica.....	27
4.2 Topología del espectáculo.....	28
4.2.1 El modelo carnavalesco.....	28
4.2.2 El modelo de la escena a la italiana.....	31
4.3 Antecedentes del teatro comunitario en Argentina.....	32

5. Los seis paradigmas políticos de acción cultural.....	34
--	----

LOS ACTORES Y SUS PARADIGMAS DE INTERVENCIÓN CULTURAL

1. El paradigma político de intervención cultural de <i>Octubre Callejero</i> : la democracia participativa.....	37
1.1 Esbozos de una metodología participativa.....	38
1.2 Rompiendo artilugios de la industria cultural.....	43
1.3 Sustento material e industrias culturales: la cultura como recurso.....	46
1.3.1 Informalidad del teatro callejero.....	51
1.4 Otro paradigma político dentro del <i>Octubre Callejero</i> : la democratización cultural.....	52
2. El paradigma hegemónico: la privatización neoconservadora.....	54
2.1 Cultura política y esfera pública.....	54
2.2 Diferentes concepciones sobre el espacio público.....	56
2.3 La Escuela de Frankfurt y un diagnóstico vigente.....	58
2.4 La noticia como género discursivo del poder.....	62
2.5 El <i>Octubre Callejero</i> y el arte de vanguardia.....	66
2.6 Un espacio político ganado al terror y a la muerte.....	67
3. El paradigma político de intervención cultural del Municipio de Moreno y su relación con el <i>Octubre Callejero</i>	70
3.1 Jerarquización de la cultura en el organigrama municipal.....	70
3.2 1º Etapa (2009-2014): una relación cambiante y conflictiva con el Municipio.....	72
3.3 2º etapa (2014-2015). Una nueva relación que no duró lo suficiente.....	75

3.4 3° etapa (2016-2018): vuelta atrás en la relación con el Municipio.....	78
HACIA OTRAS ESTRUCTURAS DE SENTIMIENTO	
1. “Aparateo” vs. nuevas relaciones.....	83
CONCLUSIONES	86
A MODO DE EPÍLOGO	
1. “La ciudad sin horizonte”	92
BIBLIOGRAFÍA.....	93
ANEXO 1: ENTREVISTAS	97

INTRODUCCIÓN

“Documentar las políticas culturales sigue siendo una tarea indispensable para poder hablar de ellas, o sencillamente para evitar la desmemoria de nuestros pueblos. Pero para que ese registro alcance cierta objetividad y valor explicativo, necesita ser hecho no sólo por los protagonistas o los poderes responsables de las acciones, sino mediante un trabajo de investigación que evalúe las políticas en relación con sus resultados, con la recepción y refuncionalización que tales políticas sufren al llegar a sus destinatarios.”

Néstor García Canclini

“Desde el momento en que nos hallamos considerando las relaciones dentro de un proceso cultural, las relaciones de lo emergente, tanto como de lo residual, sólo pueden producirse en relación con un sentido cabal de lo dominante.”

Raymond Williams

“La experiencia estética en particular debe ocupar un lugar en esta transformación de la vida cotidiana, considerando que posee una competencia única para organizar la fantasía, las emociones y la sensualidad contra la desublimación represiva que ha sido tan característica de la cultura capitalista desde los años sesenta.”

Andreas Huyssen

1. Acerca del Octubre Callejero

Octubre Callejero fue un festival de teatro y artes callejeras que se realizó en la ciudad de Moreno, oeste del conurbano bonaerense, entre los años 2009 y 2018. Según palabras de sus organizadorxs, nació con la idea de hacer un aporte para “descentralizar el aparato cultural” ya que, “...siempre que queríamos actuar o estudiar teníamos que ir a capital. Si querías tomar un taller con algún actor de renombre tenías que ir a capital y la verdad es que nos cansamos de hacer ese circuito”.¹

Cada edición tuvo una duración de diez días y contó con la participación de elencos de diferentes países de Latinoamérica, de distintas provincias de Argentina, grupos teatrales de Moreno y de otras localidades de Buenos Aires. Se realizaron un promedio de seis funciones por día en diversos lugares del municipio (escuelas, plazas, organizaciones sociales, etc.). La elección de los lugares de presentación no fue azarosa, más bien se vinculó con uno de los objetivos que tuvo el festival: el de **fortalecer la organización de experiencias territoriales desde el arte como herramienta para la transformación social**.

Se trató de un proyecto cultural organizado de manera autogestiva e independiente de cualquier organismo estatal o privado. Más allá de esto, el festival mantuvo una relación cambiante y, por momentos, tensa con el Municipio de Moreno, transitando diferentes etapas y períodos de gobierno. En palabras de Alfredo Perusso (de acá en adelante Fredy), uno de los organizadores: “Siempre reivindicamos el deber del Estado de garantizar los derechos de la gente, entre ellos el derecho al acceso al patrimonio cultural, a las producciones artísticas, etc. Cuando el Estado se corre, reivindicamos la autogestión como el modo para alcanzar lo que nosotros queremos hacer.”

No hay en Argentina una experiencia similar al *Octubre Callejero*. Lo más cercano es un festival de teatro en la provincia de Jujuy llamado Entepola (Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano) que dura cinco días y está organizado por el Estado provincial. El *Octubre Callejero* tiene como antecedente e inspiración el circuito de teatro callejero de Parque Avellaneda, en Capital Federal, del que formaron parte. Existente desde la vuelta de la democracia, esta era la única experiencia en ese momento de un festival de teatro callejero.

¹ Mariela Campanoni, integrante y organizadora del festival. Entrevista completa en Anexo 1

Octubre Callejero fue una experiencia de intervención cultural organizada por la sociedad civil de una riqueza muy grande. **El objetivo de la investigación será analizar en qué consistió la política cultural llevada a cabo por el festival y reflexionar acerca de los alcances y desafíos de esta experiencia autogestiva.** ¿Bajo qué paradigmas políticos de acción cultural puede encuadrarse? ¿Es posible pensarla como una política cultural transformadora y alternativa a la política cultural dominante? A su vez indagaremos sobre los alcances sociales del festival, su impacto en las personas, en el territorio y qué formas de producción y consumo cultural propició.

De esta manera trataremos de vislumbrar los aportes de esta experiencia a las prácticas históricas situadas de las luchas sociales desde la cultura y el arte.

Nuestro corpus de estudio será la experiencia concreta del festival y una detallada caracterización de la misma, tratándose ésta de una experiencia particular, ubicada en un territorio concreto y en un tiempo histórico delimitado. A su vez nos apoyaremos en un conjunto de entrevistas en profundidad realizadas a algunxs de sus organizadores, articulando en el análisis la voz de los y las protagonistas. También utilizaremos material audiovisual elaborado por otros espacios en el que se registran testimonios de vecinos, vecinas y organizadores. Tuvimos acceso a material gráfico de diferentes ediciones del festival que nos permitió analizar el destinatario construido, los objetivos planteados y su evolución en el tiempo. Por habitar el territorio en cuestión y conocer a varios de sus referentes, pudimos presenciar diferentes ediciones del festival realizando una observación participante que nos permitió indagar y relacionarnos con nuestro tema de investigación de un modo muy cercano y directo.

Las entrevistas fueron realizadas durante el transcurso de cuatro años, desde el 2018 al 2022, coincidiendo con el tiempo en el que se realizó el último festival, finalizando así su ciclo de 10 años ininterrumpidos. Esto nos permitió registrar en cierta medida el proceso de elaboración personal y grupal de la experiencia que fueron realizando sus principales organizadores, y en ello, algunas de las preguntas que nos planteamos en la investigación: **¿cuáles son las potencialidades y los límites de la autogestión como forma organizativa?**

En los capítulos siguientes profundizaremos en el análisis detallado. Sirva esto como una introducción general.



2. Contexto político: un cambio de concepción en las políticas culturales desde el Estado nacional vs. la Persistencia del modelo privatizador

Tomaremos para el análisis de la experiencia todo el ciclo que va desde la realización del primer festival en el año 2009 hasta la última edición en el año 2018. Este ciclo, a su vez, lo dividiremos en tres momentos diferentes pautados, en gran medida, por los cambios que tuvo la relación del festival con las diferentes gestiones que se sucedieron al frente del área de Cultura en el Municipio de Moreno. Así, ubicamos **un primer momento que va desde el año 2009 hasta el 2014**, con la gestión como intendente de Andrés Arregui y de Gladys Manrique al frente de la Dirección de Cultura. **Un segundo momento que va desde abril del 2014 a diciembre del 2015**, con Mariano West como intendente municipal y Natalia Kisman como Secretaria de Políticas Públicas Culturales, Recreativas y Educativas, y **un tercer momento que va desde el 2016 hasta el 2018** con Walter Festa al frente del ejecutivo municipal y de Nadia Olea como Subsecretaria de Cultura. Los tres gobiernos pertenecieron al Partido Justicialista pero el tercero, el de Festa, reemplazó al de West luego de vencerlo en elecciones primarias, sin continuidad de proyecto político. Cada uno de estos períodos pautó una serie de desafíos y oportunidades diferentes para la propuesta del *Octubre Callejero*.

Esto en cuanto al contexto local, delimitado en la ciudad de Moreno, escenario principal de la intervención territorial del festival. **En cuanto al contexto general o nacional durante el período estudiado, podemos mencionar en principio dos**

dimensiones: por un lado las políticas públicas culturales que se promovieron desde el Estado Nacional bajo el gobierno del kirchnerismo y que van a incidir en la realidad del partido de Moreno. Al respecto, la antropóloga Julieta Infantino registra un cambio de concepción en las políticas culturales impulsadas por el Estado:

“Si los años 90 y parte de los 2000 instalaron el uso instrumental del arte como recurso para morigerar los efectos indeseados del neoliberalismo, **ciertos virajes en materia de conceptualización de las políticas (culturales) en el marco de gobiernos populares en América Latina, dieron espacio para la emergencia de nuevas conceptualizaciones.** De modo sintético, en materia de políticas culturales asistimos en este nuevo contexto a una **resignificación del rol del Estado ante la cultura y sus productores. La cultura comenzó a ser conceptualizada como un derecho que los Estados deben garantizar permitiendo además que los hacedores culturales mantengan grados de autonomía –y recursos públicos- para producir y reproducir sus propias prácticas culturales.**”² Este desplazamiento conceptual con implicancias concretas fue posible, según argumenta Infantino, por un previo proceso de ampliación y pluralización del concepto de política cultural que “al menos desde los años 80, dejó de ser tomado en su sentido restringido, como un instrumento para ofrecer servicios y acceso a “la cultura” –las bellas artes, el patrimonio-, pasando a acentuar su carácter plural, como herramienta con múltiples fines y en la que intervienen una diversidad de agentes. Agencias estatales, organismos internacionales, movimientos sociales, organizaciones civiles, grupos comunitarios y artistas apelan desde distintos sentidos y desiguales condiciones de poder a lo cultural o a las culturas.”³ Para conocer un ejemplo de esta nueva concepción de política cultural promovida desde el Estado Nacional en este período, se puede consultar la tesina de Pablo Boyé titulada “Esto no es (sólo) un sello. La experiencia de los sellos de gestión colectiva y una política cultural para la música emergente”.⁴ Más adelante profundizaremos en el análisis sobre la forma en que estos virajes en las políticas públicas impactaron en Moreno.

La otra dimensión que operaba y opera en la escala nacional o macropolítica y que nos interesa considerar es la que podemos denominar, junto con el antropólogo

² Infantino Julieta (2019). “Arte, transformación social y políticas culturales. Reflexiones desde la antropología”. En “Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires”, RGC Libros.

³ Idem.

⁴ Disponible en <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/browse?tags=Sellos+discogr%C3%A1ficos>

Néstor García Canclini, como **“privatización neoconservadora”**. Surgida a mediados de los setenta tras la crisis económica internacional y el reordenamiento del modelo de acumulación en su versión neoliberal, este paradigma político apunta a eliminar las áreas “ineficientes” de la economía, restringiendo el gasto público en servicios sociales como los programas educativos, culturales y las investigaciones científicas. Además **propicia la transnacionalización y privatización de la cultura, la supresión de la autonomía del campo simbólico y la despolitización del campo cultural**. Para lograrlo, sus principales recursos son transferir a las empresas privadas la iniciativa cultural, disminuir la del Estado y controlar la de los sectores populares. Se trata de una verdadera **reorganización empresarial de la cultura**. Este paradigma, creemos, es el que continúa siendo hegemónico en la actualidad, operativizado a través de los medios de comunicación masiva, un dominio sobre las industrias culturales del sector empresarial privado y sostenidos procesos de concentración y transnacionalización de la economía.

¿Cómo convivieron estas dos dimensiones aparentemente contradictorias? Se produjo, pensamos, una **tensión entre el paradigma democratizador que impulsaron los Estados gobernados por coaliciones que podríamos englobar como progresistas, y las lógicas concentradoras y monopolistas del sector empresarial de la cultura** que no han parado de expandir y transversalizar sus negocios. La tendencia a la globalización y la transnacionalización a través de los denominados “Big Tech” de la industria cultural (Amazon, Facebook, Apple, Microsoft, Netflix y Google) torna cada vez más difícil y lejano el intento de democratizar el acceso a la cultura, entendiendo por esto no sólo el acceso al consumo sino también a la producción. Al mismo tiempo parecen alejarse las posibilidades de dotar a las políticas culturales estatales de capacidad de incidencia y regulación sobre esta realidad oligopólica. Subyace en este asunto el debate acerca de la pérdida de poder de los Estados Nacionales ante el crecimiento exponencial del poder financiero y sus principales empresas. Se trata de una tensión que no está ni parece estar cerca de resolverse, más bien transitaríamos un tiempo en el que, siguiendo a Álvaro García Linera, se vive una suerte de “empate catastrófico”⁵ entre ambas fuerzas, con el agravante de que ni siquiera el rumbo progresista de las políticas públicas estaría asegurado ante el fortalecimiento de partidos de derecha y extrema derecha que llegan al

5 Álvaro García Linera: "Estamos viviendo un empate catastrófico entre proyectos progresistas y neoliberales", Página 12, 8/09/2020. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/290550-alvaro-garcia-linera-estamos-viviendo-un-empate-catastrofico>

poder estatal por vías incluso electorales. En este contexto, las experiencias autogestivas o de gestión asociada pasarían a jugar un papel social relevante.

Este es el contexto político, sucintamente descrito, en que se desarrolla nuestra investigación. Más adelante desarrollaremos cada período local señalado y las implicancias que tuvieron en concreto para el festival.

3. Contexto social y económico local: déficit estructural y organización comunitaria

Moreno está ubicado geográficamente en el extremo oeste de la Provincia de Buenos Aires, en el segundo cordón del Área Metropolitana, a 37 Km. de la Capital Federal. Actualmente, las estimaciones oficiales indican que la población del Partido ascendería a 600 mil habitantes.

Según una investigación realizada por la Universidad Nacional de Moreno en el año 2010⁶, año en el que se realizaba la segunda edición del festival, “se reconocen una serie de desequilibrios socio-urbanos y un bajo dinamismo económico que se manifiesta en su escasa capacidad para atraer radicaciones productivas, y por consiguiente para generar fuentes de trabajo suficientes para sus habitantes.”⁷

Haciendo un breve repaso de su exponencial crecimiento demográfico, vemos que: “Hacia 1970 (...) la localidad de Moreno había mutado en poco tiempo de ser un pequeño y apacible pueblo, que en 1946 tenía 15.000 habitantes, hasta convertirse en una populosa localidad que albergaba algo más de 114.000 personas (INDEC 1946 -1947). **Este crecimiento demográfico cambió la fisonomía del Partido con la incorporación de numerosas barriadas obreras que se extendían así ante la mirada atónita de sus viejos moradores**” (SALCEDO, 2011).⁸

⁶ Disponible en <http://www.unm.edu.ar/documentos/proyecto institucional.pdf>. Estos datos sirven como contexto del período analizado. Para estudiar la situación actual habría que utilizar nuevas fuentes y datos actualizados, aunque cabe inferir que todavía no se habrían producido cambios sustanciales que pudieran cambiar el perfil general del distrito, considerando que el aumento poblacional continuó.

⁷ Ídem.

⁸ Extraído de la tesina “Organización territorial y disputas simbólicas: Un análisis comunicacional y cultural de “El Morenazo” de Guadalupe de Paula y Lucía Carella. Tesina de grado, Facultad de Ciencias Sociales, carrera de Comunicación Social de la UBA.

El gran crecimiento poblacional, sumado a la escasa inversión en infraestructura pública, lo convirtieron en uno de los partidos con mayores carencias en servicios básicos. A su vez, según los investigadores Pablo Boldani y Carla del Cueto, los asentamientos en el distrito se dieron de manera irregular según la disponibilidad de tierras, sin planificación o centrados alrededor de fábricas (como sí sucedió en municipios del primer cordón): **“el propio Partido de Moreno tiene niveles de desarrollo muy desiguales y puede ser pensado en términos de centro y periferia”** (BOLDANI y DEL CUETO, 2010).⁹

El distrito se configuró, especialmente en los últimos años, como un espacio heterogéneo, con paisajes diversos: barriadas populares, countries, barrios cerrados, asentamientos, áreas semi-rurales, parques industriales, casas quinta, barrios y loteos de “clase media” (con acceso a créditos bancarios).

Según la investigación mencionada, **la infraestructura del Partido de Moreno posee un alcance sumamente inferior al de otras jurisdicciones y al existente en el conurbano en conjunto**. Se trataría de características congruentes con las del segundo cordón del AMBA, con un marcado déficit relativo justamente en aquellos aspectos que más inciden en las condiciones ambientales y de salud de su población.

En cuanto a la red cloacal, se apreció una cobertura que comprendía apenas un poco más del 24% de las viviendas del partido. En comparación con otras jurisdicciones, este servicio es el que presentó diferencias negativas más importantes, si consideramos el alcance prácticamente universal del servicio en la Ciudad de Buenos Aires (99.6%).

La proporción de viviendas con suministro de agua corriente se encontraba, en este período analizado, también muy por debajo de los valores nacionales (84.6%), provinciales (75.1%) y del GBA (poco más del 70%) alcanzando sólo el 46.9%.

La cobertura del servicio de gas natural (que abastecía a un 44% de las viviendas) también era significativamente menor que la que alcanzaba en el nivel provincial (78.4%), en los 24 partidos del GBA (82.2%), y más aún en la jurisdicción de la Ciudad de Buenos Aires, donde alcanza el 97.2%.

⁹ Idem.

Si se considera el origen de la población residente en el municipio, casi el 34% de la misma era nativa de otra provincia, mientras que un poco más de un 60% procedía de la provincia de Bs. As. Asimismo, es relevante el número de habitantes provenientes de otros países, que representaba un 5.5% de la población total del partido.

3.1 Empleo

Se estimó que sólo el 50.2% de la Población Económicamente Activa hallaba empleo en la jurisdicción, proporción que corrobora el carácter de “ciudad dormitorio” tradicionalmente asignado a las localidades del segundo cordón del AMBA, porcentaje que se halla por debajo de los valores registrados en el resto de las jurisdicciones.

Este municipio, del mismo modo que otros del Conurbano, presentaba importantes niveles de desocupación y de subocupación que, combinados con otros indicadores tales como la pobreza y la indigencia, daban como resultado una situación de alta vulnerabilidad social y laboral.

3.2 Educación

Sólo el 8.2% de los ocupados del municipio habían completado estudios de nivel superior, según la investigación universitaria. Este valor se encuentra muy por debajo incluso de los valores registrados a nivel provincial (14.1%) y en los 24 partidos del GBA, en donde el mismo ascendía a 13.1%. Si se comparan estas jurisdicciones con la Ciudad de Buenos Aires, las diferencias resultan aún más importantes, considerando que el casi 30% de la población ocupada contaba con estudios de nivel superior.

El nivel de alfabetización del Municipio de Moreno alcanzaba casi el 98% de la población, es decir, sólo un 2% de las personas de 10 años y más eran analfabetas. Entre ellas, cabe destacar que el 53% eran mujeres.

Sólo un 11% de la población de 30 a 59 años del municipio tenía como máximo nivel de estudios el secundario completo. Predominaba el nivel primario completo, con un 35.7%, situación que era compartida con el resto del país (28%), la Provincia de Buenos Aires (31.3%) y los 24 partidos del GBA (31%).

De los datos analizados se extrae la conclusión de que, en el período estudiado, Moreno es un distrito con índices sociales muy desfavorables, con una situación de pobreza estructural, con dificultad de generación de empleo y con un Municipio sin gran

capacidad de recaudación, lo que lo coloca en una **posición de bajas y magras iniciativas de políticas socioculturales**. Debido a este panorama es que las **organizaciones sociales y las comunidades muchas veces debieron dar respuestas a diversos problemas y necesidades, entre las que se incluyen las iniciativas de carácter cultural**.

3.3 Organización social y comunitaria

Adelantando uno de los ejes de análisis de esta investigación, podemos destacar un rasgo importante que caracteriza al Municipio de Moreno y a su población: **una tradición destacable en materia de organización social y comunitaria que dotan al territorio de gran capacidad autogestiva y emprendedora**. Al respecto, volvemos a citar la tesina de Guadalupe de Paula y Lucía Carella titulada “Organización territorial y disputas simbólicas: Un análisis comunicacional y cultural de “El Morenazo”:

“Hay una particularidad que recorre su historia y que puede ser observada y leída en las distintas investigaciones que sociólogos y antropólogos hacen del distrito: su organización popular y comunitaria. Durante los 80 y 90, el barrio, eje organizador de habitantes llegados de diferentes lugares, con distintas historias y realidades, se convirtió en soporte para una solidaridad de base territorial. A través de la construcción de lazos de cooperación, tuvo lugar un fortalecimiento de la organización comunitaria: organizaciones barriales, religiosas, sociedades de fomento, mutuales. La necesidad de resolver cuestiones básicas, la articulación de los reclamos, distintas formas de acción colectiva, también como estrategia de supervivencia, “mostraron ser particularmente eficaces en los momentos de crisis aguda como la hiperinflación de 1989 y 1990, o durante la crisis social de los años 2001 y 2002” (BOLDINI y DEL CUETO, 2010).”¹⁰

Un ejemplo claro de este aspecto es **la experiencia de la Mutual de transporte El Colmenar**. Con casi 20 años de trabajo en Cuartel V, localidad de Moreno, fue una de las instituciones más relevantes de la zona, reconocida no sólo a nivel local sino también nacional. Se trató de la **primera mutual de transporte del país**. En su proyecto buscó conjugar un servicio económico como el transporte (agregando luego el servicio de farmacia), con un fuerte trabajo social en el territorio. Se trató de una organización surgida

¹⁰ Extraído de la tesina “Organización territorial y disputas simbólicas: Un análisis comunicacional y cultural de “El Morenazo” de Guadalupe de Paula y Lucía Carella. Tesina de grado, Facultad de Ciencias Sociales, carrera de Comunicación Social de la UBA.

de procesos organizativos de los actores locales que reconoce como génesis el **Consejo de la Comunidad de Cuartel V**, el cual nace a principios de 1986 y cuya historia es central para comprender a El Colmenar. De este modo, recorrer la historia de la mutual es dar cuenta de un proceso organizativo popular de más de 20 años.¹¹

El **Observatorio del Conurbano Bonaerense**, que depende de la Universidad Nacional de General Sarmiento, **en el 2018 registró unas 103 organizaciones de la sociedad civil presentes en el territorio de Moreno**. Un número alto, comparado con los distritos vecinos, como José C. Paz o Merlo que registran unas 84 y 83 respectivamente, que da cuenta del recorrido de las comunidades de Moreno.¹²

Pensamos que esta característica dota a la localidad de una capacidad significativa para producir procesos de organización comunitaria sostenidos en el tiempo, con posibilidades incluso de diversas instancias de institucionalización.

Marco teórico

1. Diferentes concepciones de la cultura: de la “alta cultura” a la cultura como campo de disputa.

Pasemos ahora a hablar del concepto de *cultura*. Lejos de la **concepción restringida** de la “alta cultura” (que sólo abarca a las artes y a las culturas de élite), la experiencia del *Octubre Callejero* puede pensarse desde una concepción de la cultura como **campo de disputa material y simbólica**. Bourdieu, en su apropiación de la teoría marxista, puso en el centro de su trabajo la cuestión cultural y simbólica. Para él: “Las relaciones económicas entre las clases son fundamentales, pero siempre en relación con las otras formas de poder (simbólico) que contribuyen a la *reproducción* y la *diferenciación social*. La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación, si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural”¹³.

¹¹ Para conocer mejor esta experiencia se puede consultar la tesina de grado de Javier Alejo Alcalá “Mutual El Colmenar: aportes del diagnóstico, la planificación y la gestión desde la comunicación a la comprensión y generación de procesos participativos en una organización social”. De la Maestría en planificación y gestión de procesos comunicacionales de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad de La Plata.

¹² Información disponible en: <http://observatorioconurbano.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/415- Org-Soc-MORENO.pdf>

¹³ Canclini, N. (1990). “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. Grijalbo. México.

Néstor García Canclini afirma que uno de los principales méritos del sociólogo francés es **“haber visto en las estructuras simbólicas, más que una forma particular de poder, una dimensión de todo poder”**.

Los responsables del *Octubre Callejero* parecen tener en claro esta dimensión fundamental de la cultura. Al respecto, Freddy relata:

“Nosotros nos vinculamos con un compañero que decía que todo giraba alrededor de la cultura. Hinchaba con que teníamos que tener una revista, un centro cultural. En la época en que nosotros ni siquiera habíamos abierto El Churqui¹⁴. Él decía que lo que se disputaba era sentido común. Generar espacios y referencias que hicieran que alguien quisiera estar con vos, compartir el espacio con vos, actividades, desde un lugar de compartir, y que la dimensión política aparecía sola a través de la cultura.”

No demasiado lejos de esta concepción, pero desde un enfoque distinto, se encuentran los aportes del historiador y crítico cultural Raymond Williams, fundador de la escuela de Estudios Culturales de Birmingham. Esta corriente hace hincapié en el concepto gramsciano de hegemonía: **“La hegemonía es siempre un proceso activo, aunque esto no significa que se trate simplemente de un complejo de rasgos y elementos dominantes. Por el contrario, es siempre una interconexión y una organización más o menos adecuada de lo que de otro modo se dan como significados, valores y prácticas separadas e incluso dispares que este proceso activo incorpora a una cultura significativa y a un orden social efectivo”**.¹⁵ Siguiendo a Williams podemos entender a la cultura como un ámbito de *negociación y reelaboración* continua de la *hegemonía* y a las distintas *resistencias* sociales como parte constitutiva de dicha reelaboración permanente.

El autor George Yúdice, investigador de artes, prácticas e industrias culturales, interpreta de la siguiente manera las formulaciones sobre el concepto de cultura de la Escuela de Birmingham: “Estos estudiosos-activistas culturales caracterizaron sus formulaciones del **cambio cultural como una lucha compleja por la hegemonía**, es decir, como **una reconfiguración del sentido en un todo articulado comprensible para los diversos sectores de la nación**, aunque en definitiva favorezca los intereses

¹⁴ Centro cultural ubicado en la calle Joly, en el centro de Moreno, gestionado en conjunto entre diferentes espacios culturales y políticos de Moreno.

¹⁵ Raymond Williams (2000). “Marxismo y literatura”. Ediciones Península. Barcelona.

(ciertamente controvertidos) de la clase dominante (Gramsci, 1971). A diferencia de la noción más convencional de ideología (la visión del mundo de las clases dominantes en su versión más simple), la cultura se definió como **la lucha por el significado**. En consecuencia, **la cultura consiste, más bien, en un proceso estratificado de encuentro y no en la propiedad de un individuo o grupo**, como en el caso de la ideología. Los fundadores de los estudios culturales ya no consideraron la cultura como un logro de la civilización, sino como estrategias y medios por los cuales el lenguaje y los valores de las diferentes clases sociales reflejan un sentido particular de comunidad.”¹⁶.

En sintonía con estas formulaciones, la investigadora y doctora en ciencias sociales Benito Karina plantea: “La cultura no brinda la imagen de una laguna apacible, sino que se parece más al oleaje embravecido, a una confrontación permanente, a una lucha por dar, compartir o imponer significados.”¹⁷

Tenemos entonces por un lado los aportes de Pierre Bourdieu que tienden a analizar la reproducción de las condiciones de dominio existentes a través del concepto de “habitus”, y por tanto la dificultad por salirse de esos marcos reproductivos, y por otro el enfoque gramsciano de Raymond Williams y los estudios culturales que, apoyándose en el concepto teórico de la hegemonía, plantean una serie de categorías como “tradiciones”, “formaciones”, “instituciones”, “cultura dominante”, “residual” y “emergente” que **permiten pensar la posibilidad de aparición o emergencia de “nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones” que pueden considerarse alternativas o enfrentadas a las prácticas dominantes**. Ya que: “Ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante ni ninguna cultura dominante jamás en realidad incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana”.¹⁸

¹⁶ George Yúdice (2002). “El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global”. Ed. Gedisa. Barcelona.

¹⁷ Benito Karina (2017). “Autogestión cultural en la ciudad de buenos aires”. Univeridade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Escola das Ciências Humanas e Sociais. Revista: European Review of Artistic Studies.

¹⁸ Raymond Williams (2000). “Marxismo y literatura”. Ediciones Península. Barcelona. (P. 171)

Creemos que la experiencia del *Octubre Callejero* se inserta, desde la herramienta del arte, en esta búsqueda de crear nuevos significados, valores, prácticas y relaciones sociales.

Intentaremos aplicar este marco teórico a una experiencia que se produce en el contexto latinoamericano, por lo cual vale tomar en consideración una salvedad que menciona García Canclini:

“En América Latina el modo de producción capitalista incluye diversos tipos de producción económica y simbólica. No existe (a diferencia de Europa) una estructura de clase unificada y, mucho menos, una clase hegemónica (equivalente local de la `burguesía`) en condiciones de imponer al sistema entero su propia matriz de significaciones. **Encontramos, más bien, un `campo simbólico fragmentado´”**.¹⁹

Resulta interesante el concepto de *campo simbólico fragmentado* para dar cuenta de una realidad heterogénea y desigual como es la del Municipio de Moreno, principal escenario de despliegue del festival *Octubre Callejero*, en donde persisten amplios sectores sociales excluidos del mercado laboral formal, con sus necesidades básicas insatisfechas. Cabe preguntarse si esta fragmentación del campo simbólico dificulta la definitiva y unívoca dominación y, a la vez, complica también la articulación de los diferentes sectores resistentes. ¿Cómo opera la hegemonía en un campo cultural y simbólico fragmentado? ¿Puede trasladarse mecánicamente el marco conceptual de la realidad y experiencia europea a la de las sociedades latinoamericanas?

2. Origen y definición del concepto de política cultural

Ya describimos la manera en que en este estudio entenderemos lo cultural vinculado a la idea de campo de disputa material y simbólico. Definamos ahora el concepto asociado de *política cultural*, muy relevante también para nuestro trabajo de investigación.

El profesor Oscar Moreno, especialista en el tema de las políticas culturales, ubica el surgimiento de este concepto en Francia cuando, durante el gobierno de Charles de

¹⁹ Néstor García Canclini (1990). Introducción a “Sociología y cultura”, de Pierre Bourdieu. Grijalbo. Pág. 30-31.

Gaulle, se intentó una profunda reforma cultural desde el Estado: “Esa transformación se podría sintetizar en la intención de expandir la cultura de París hacia el país para que llegara a todos los franceses. El instrumento lo constituyeron las Casas de la Cultura”. Vemos en este impulso inicial una política descentralizadora y expansiva (¿podríamos decir con cierto sesgo “iluminista”?) para favorecer el acceso y garantizar el derecho al disfrute cultural. En cuanto a América Latina, Moreno plantea como aporte novedoso de algunas investigaciones en la década del 80, el considerar a las políticas culturales como algo más que la suma de las políticas sectoriales relacionadas con el arte y la educación artística, “Porque suponían un esfuerzo de articulación de todos los agentes que componían el campo cultural; tanto del sector público como del privado; del Estado y los diferentes actores de la cultura”. A partir de esta noción hubo un acuerdo en conceptualizarlas según una ya famosa definición del argentino García Canclini como: **“El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social”**.²⁰

Estado, instituciones, mercado y organizaciones sociales interviniendo sobre la sociedad a partir de diferentes acciones dan como resultado una determinada política cultural o un conjunto de políticas culturales coexistiendo en un mismo tiempo y espacio. En el *Octubre Callejero* el principal actor en cuestión, siguiendo esta definición, son “los grupos comunitarios organizados” y sus intervenciones podrían pensarse como orientadas hacia la búsqueda de consensos para la transformación social.

Otra idea importante que aporta Oscar Moreno es que **“Los actores que producen políticas culturales son múltiples, pero las condiciones en que las realizan y el impacto que producen en la sociedad es muy desigual**.”²¹ Esto nos interesa para analizar las condiciones desiguales en las que el festival produce su política cultural y los relativos pero significativos impactos y alcances que el mismo tiene en el campo cultural de Moreno.

²⁰ García Canclini, Néstor (Compilador) (1987). “Políticas Culturales en América Latina”. Grijalbo. México.

²¹ Moreno Oscar (2005). Programa de Seminario de Doctorado “Políticas e industrias culturales”. UBA

3. La autogestión como forma organizativa. Hacia una *política cultural autogestiva*

En cuanto al término “autogestivo”, central también en este trabajo, lo entendemos haciendo referencia a que la mayoría de los recursos (económicos, materiales, humanos) se gestionan por los propios medios de la organización, sin dependencia directa del Estado ni de empresas privadas. Sin embargo, esta modalidad, en la experiencia analizada, sería consecuencia no de una decisión en base a principios ideológicos sino de la dificultad que se presentó en la articulación con el Estado Municipal:

“Cuando presentamos el proyecto a la municipalidad, la idea era de co-producirlo, que ellos pudieran pagar el cachet, por ejemplo. Nosotros siempre reivindicamos que el Estado estuviera presente. Esto se fue haciendo independiente y autogestivo más porque se hace imposible en un punto la articulación. La que era directora de Cultura en ese momento nos dijo una vez: “la independencia tiene un límite”. ”²²

La auto-gestión sería entonces la forma organizativa que tuvieron que desarrollar para poder funcionar cuando la co-gestión con el Estado municipal que se pretendía no pudo efectuarse:

“Todos los aportes que fueron apareciendo del Estado nosotros los tomamos como un aporte, no como una *co-gestión*, porque para eso nosotros entendemos que hay que pensar algunas condiciones, no solo poner la plata, sino cómo discutís los criterios, cuál es el modo de relación, cómo llevás adelante un proyecto, qué pasa durante todo el año en que el *Octubre* se gesta y no solamente está en la calle. En todo eso el Estado no está ni le interesa estar.”²³

En estas palabras de Mariela vemos que lxs organizadorxs del festival entienden que la cogestión es más que sólo una cuestión de ayuda económica, es más bien el diseño conjunto de lo que podríamos llamar una *política cultural* entre el Estado y las organizaciones sociales. Más adelante indagaremos acerca de por qué no pudo efectuarse esta articulación en la experiencia analizada y qué consecuencias tuvo.

²² Alfredo Perusso. Entrevista completa en Anexo 1

²³ Mariela Campanoni. Entrevista completa en Anexo 1

3.1 La autogestión en contexto

¿Cuándo surge esta forma de trabajo colectiva denominada “autogestiva”? Podemos pensarla como **emergente de un contexto histórico en el cual el Estado ha sido desplazado de su función de garante de los derechos sociales fundamentales** y, mediante los procesos de desregulación y privatización, redujo su rol a costa del avance del mercado financiero y del neoliberalismo como nueva etapa acumulativa del capital. Ante esta situación que deja al descubierto a sectores sociales cada vez más grandes, la respuesta de algunos grupos de la sociedad civil es asumir ciertas tareas y trabajos que apuntan a satisfacer sus necesidades. Algunos de los casos más emblemáticos de este fenómeno en Argentina son el movimiento de fábricas recuperadas, los movimientos de trabajadores desocupados, la aparición exponencial de medios de comunicación comunitarios y alternativos, el surgimiento de sociedades de fomento barriales, asociaciones civiles, cooperativas, escuelas de gestión social, los diversos colectivos culturales y artísticos independientes, entre otros colectivos sociales que toman a su cargo la realización de sus propias demandas insatisfechas tanto por el mercado como por el Estado.

Moreno, por tratarse de un distrito con una extensión territorial muy grande y con un crecimiento demográfico exponencial (a lo cual el Estado no alcanzó a dar respuestas efectivas en materia de políticas públicas), históricamente tuvo esta dinámica de iniciativa comunitaria autogestiva para resolver las necesidades esenciales, tales como construcción de escuelas (un ejemplo paradigmático es la Cooperativa Pucará de Trujui, ubicada en dicha localidad, que gestiona una escuela secundaria), sociedades de fomento, clubes, transporte público entre otros.

La socióloga Maristella Svampa caracteriza a la narrativa autonomista como una de “las cuatro matrices político-ideológicas diferentes que atraviesan los avatares del campo contestatario latinoamericano (...), cuya actualización se instala en el marco de la memoria corta²⁴, si bien sus elementos pueden nutrirse de la tradición anarquista y/o consejista. Los elementos centrales que configuran dicha matriz son la afirmación de la autonomía, la horizontalidad y la democracia por consenso (...). Históricamente es una

²⁴ Por “memoria corta” la autora refiere a un período de tiempo cercano, a diferencia de lo que llama la “memoria larga” característica de la matriz indígena/comunitaria, que hunde sus raíces en las culturas ancestrales de América.

narrativa que se nutre del fracaso general de las izquierdas tradicionales y aparece ligada a los procesos de desinstitucionalización de las sociedades contemporáneas y la emergencia de nuevas dinámicas de individuación”.²⁵

3.2 Interés del concepto y de la práctica autogestiva

Estudiando el campo de la autogestión cultural en la ciudad de Buenos Aires, Karina Benito analiza: “Un modo particular de gestión en la región que se caracteriza por un formato cuya sustentabilidad no está dada por aportes oficiales o gubernamentales sino por **mecanismos colectivos de trabajo que se encuentran en los márgenes de dichas lógicas.**” Y se pregunta: “¿Lo grupal como una modalidad de gestión colectiva amortigua la realidad que se arma y desarma al ritmo vertiginoso de un país caótico?”.²⁶

En esta pregunta encontramos una de las claves de la lógica autogestiva: esa capacidad de amortiguamiento que desarrollan ciertos grupos sociales para desacoplarse, al menos hasta cierto punto, de los vaivenes y las intemperies coyunturales, instaurando otros espacio-tiempos que les permiten poder incidir de diversas maneras en su realidad más concreta y cercana y, a la vez, generar nuevas lógicas y relaciones sociales. Siguiendo la reflexión de Benito, podemos observar “**determinados agenciamientos colectivos cuya singularidad de autogestión podría ser leída como resistencia en el marco de determinados procesos sociohistóricos característicos de la globalización.**”²⁷ ¿Cuáles son estos mecanismos que puso en marcha el *Octubre Callejero* y que pueden entenderse como “resistencias a las lógicas dominantes”?

3.3 Algunas salvedades en relación al concepto de la autogestión

En el año 1968 el filósofo Félix Guattari, en el contexto de los acontecimientos del Mayo Francés, reflexiona acerca de los límites y alcances que puede tener lo que llama la “consigna” de la autogestión. Allí, con el título de “Autogestión y narcisismo”, afirma: “**Referirse a la autogestión en sí, independientemente del contexto, es una**

²⁵ Maristella Svampa. “Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias”. Ed. CALAS, 2019.

²⁶ Benito Karina. “Autogestión cultural en la ciudad de buenos aires”. Instituto de investigaciones Gino Germani- Facultad de Ciencias Sociales. UBA.

²⁷ Benito Karina. “Autogestión cultural en la ciudad de buenos aires”. Instituto de investigaciones Gino Germani- Facultad de Ciencias Sociales. UBA.

mistificación. Se convierte en algo así como un principio moral, el solemne compromiso de que será en sí mismo, por sí mismo (...) La autogestión tomada como consigna política no es un fin en sí mismo. El problema consiste en definir, en cada nivel de organización, el tipo de relaciones, de formas que deben alentarse, y el tipo de poder a instituir. La consigna de la autogestión puede convertirse en una pantalla si sustituye masivamente las respuestas diferenciadas por los niveles y sectores diferentes en función de su complejidad real (...) **Si no se efectúa a tiempo un esclarecimiento del alcance y los límites de la autogestión, esta “consigna” viciará su contenido con concepciones reformistas”**.²⁸

Nos interesa tomar esta reflexión de Guattari para analizar, como una de las variables a tener en cuenta, cómo se desenvuelve la práctica autogestiva en la experiencia del *Octubre Callejero*.

4. El teatro: entre el ritual y el espectáculo

Antes de volcarnos de lleno en el análisis de la experiencia en cuestión, nos parece importante ubicarla, primero, en el contexto histórico del lenguaje teatral y sus características fundamentales, por tratarse este lenguaje del que predomina en la experiencia estudiada. Luego, decir algo también sobre los antecedentes del teatro comunitario en Argentina.

En relación a la historia del teatro, nos interesa analizarlo desde la perspectiva del concepto de **espectáculo** desarrollada por el ensayista e investigador Jesús González Requena. En su libro “El discurso televisivo. Espectáculo de la posmodernidad”, analiza los componentes que conforman una relación espectacular y despliega una reflexión rica y profunda sobre cómo evolucionó históricamente el dispositivo que la hace posible. Así, Requena define a ésta como **“la interacción que surge de la puesta en relación de un espectador y de una exhibición que se le ofrece”**.²⁹ Pero no se trata de cualquier tipo de relación, sino que debe cumplir con determinadas características: “El espectáculo -la relación espectacular- parece constituirse en una relación *distanciada* que excluye la

²⁸ “Deseo y revolución (2013). Félix Guattari. Diálogo con Paolo Bertetto y Franco Bifo Berardi.” Edición: Tinta Limón.

²⁹ Jesús González Requena. “El discurso televisivo espectáculo de la posmodernidad” (1988). Editores: Madrid: Cátedra, D.L. España.

intimidad en beneficio de un determinado *extrañamiento*. En otros términos: **el espectáculo parece tener lugar allí donde los cuerpos se escrutan en la distancia**".³⁰

De esta manera, un exceso de alejamiento anula la relación espectacular, dando lugar a otro tipo de consumo e interacción, y un exceso de acercamiento también elimina este tipo de relación, dando paso al ámbito de la intimidad: "¿Por qué entonces nos resistimos a identificar como espectáculo la emisión radiofónica o la audición de un disco? Si el tacto, el olfato o el gusto constituyen una frontera del espectáculo por su *excesiva proximidad* -que nos conduce al ámbito de la intimidad como microcosmos de una relación opuesta a la espectacular-, el oído nos ofrece una segunda frontera caracterizada esta vez por un *exceso de alejamiento*: la voz o el sonido, ausente del cuerpo que la emite, materializa una relación en exceso distanciada: no hay espectáculo sino, en todo caso, referencia a un espectáculo que sucede en otro lugar -y tal es el caso ejemplar de la retransmisión radiofónica de un partido de fútbol."³¹

Nos interesa hacer foco en este desarrollo teórico de Requena porque consideramos que **se trata de una de las dimensiones fundamentales que operan en las sociedades modernas, definidas por Guy Debord en 1967 como "sociedades del espectáculo"**³². Requena da un paso más en la caracterización al hablar de un cuerpo negado (el que mira) y un cuerpo afirmado (el que actúa): "La *distancia*, pues, en tanto elemento constitutivo del espectáculo, se nos revela como huella de una *carencia*, la de ese cuerpo negado del espectador que, reducido a la mirada, se entrega a la contemplación de otro cuerpo esta vez afirmado -en su exhibición- y que por ello se manifiesta como necesariamente fascinante."³³

¿Será por esto que uno de los rasgos sobresalientes del teatro comunitario, al menos en Argentina, tiene a los mismos vecinos y vecinas como protagonistas y actores? En estos espectáculos, que mencionaremos más adelante, cualquiera puede formar parte del elenco o de cualquiera de las funciones que implica una obra teatral: escenografía, vestuario, guión, etc. **El dispositivo espectáculo estaría en función de las necesidades colectivas de representación. Se daría una especie de posibilidad democratizadora de los cuerpos afirmados y actuantes.** En el caso del festival *Octubre*

³⁰ Idem.

³¹ Idem.

³² Guy, Debord. La Sociedad del espectáculo. Ed. Valencia: Gallimard, 2000.

³³ Idem 30.

Callejero, como veremos luego, si bien la mayoría de las obras no están conformadas por vecinos y vecinas, se verifican una serie de situaciones que habilitan una relación diferente entre los lugares de los cuerpos actuantes y el de los espectadores/as. El simple hecho de realizar funciones al aire libre, en la calle o en instituciones y organizaciones sociales da cuenta de una intencionalidad y una intervención distinta.

Volvamos sobre la línea argumental de Requena. Él va a **contrastar la lógica del espectáculo con la lógica del ritual**. Dirá: “Si atendemos seriamente al significado del rito comprenderemos enseguida lo que lo separa del espectáculo. En él **el sacerdote** no es el objeto fascinante de una mirada, sino el **mediador de una relación entre el fiel y la divinidad**. (...) No hay, en suma, lugar alguno para el espectador. **La relación espectacular se nos presenta entonces como la emergencia de una mirada profana.**”³⁴

Esta mirada profana iría en sintonía con el proceso histórico de secularización social moderno. Y aquí se abre una intersección interesante entre el ritual y el espectáculo, entre lo profano y lo sagrado, que “resulta relevante para pensar el funcionamiento de **determinados eventos ambiguos en los que es difícil establecer la frontera entre lo religioso -entendido en su sentido más amplio- y lo espectacular. Así sucede, por ejemplo, en el teatro, el ballet y en la ópera, pero también en el cante jondo y en el cine**”.³⁵

Llegamos acá a uno de los puntos centrales. La posibilidad de visualizar esta frontera entre un rito y un espectáculo, como dos extremos de un continuum. Se trataría de establecer cuándo un espectáculo está desprovisto de cualquier elemento que lo vincule con el rito, como mediación con un sentido mayor a la mera performance del cuerpo exhibido:

“El arte, **la relación estética, constituye una manifestación moderna de lo sagrado**. Y si bien puede ser objeto de un consumo espectacularizado -y tal es el que domina en la sociedad de masas-, invita, por el contrario, a su aproximación en términos de ritual. Así es como se comportan las élites refinadas capaces de trascender lo espectacular en aras de una relación estética en la que el actuante, se convierte en el

³⁴ Idem. 30

³⁵ Idem.

mediador -en el sacerdote- de una determinada relación con lo sagrado -cualquiera que sea este”.³⁶

Y este rito, en el caso del festival *Octubre Callejero*, **este sentido mayor al que se logra acceder, no pasaría sólo por los efectos del contenido representado sino por todo lo que rodea y envuelve al espectáculo: la trama organizativa, la autogestión comunitaria, el esfuerzo compartido para que sea posible el hecho artístico y, por todo eso, también político.**

¿Por dónde pasaría aquí la relación con lo sagrado? ¿Sólo por el disfrute de un contenido refinado? ¿O también en la posibilidad de reírse, sorprenderse, maravillarse en circunstancias que no suelen propiciar esto? ¿O de sentir el deseo de ser ya no como esa estrella deportiva o televisiva que parece lejana e inalcanzable, sino como este malabarista, payaso, actor que se presenta en mi barrio? **¿La posibilidad de organizarse vecinalmente para recibir la función, no es también una forma de acceso a lo sagrado, si entendemos por ello un cierto sentido de trascendencia, de realización? Es el territorio propio el que se transforma, se resignifica y junto con el espacio (identidad), también se resignifican los ya no espectadores sino los (casi) protagonistas del ritual.**

Ahora bien, como ya se mencionó antes, en la actualidad lo que prima es el consumo espectacularizado del arte. Y en este sentido, lo que Requena llama una “economía mercantil del espectáculo.” El autor empieza a desplegar su reflexión sobre la base teórica del psicoanálisis: “Es así, a través de la seducción, como el cuerpo adquiere su dimensión económica. De un lado la pulsión escópica, el deseo de ver, de otro un cuerpo instituido en mercancía y, entre ambos, el dinero, como mediador universal de todo valor de cambio”.

En el *Octubre Callejero*, por tratarse de un festival que se realiza en el espacio público, no se cobra una entrada para ver los espectáculos. El acceso a los mismos es libre, por lo que, siguiendo el razonamiento de Requena, podríamos decir que los cuerpos actantes se encuentran *desinvertidos* de la economía mercantil del dinero y entregados de lleno a la interacción propia del dispositivo- espectáculo. Sin embargo, el dinero está presente de otra manera: a través del sistema de “la gorra” o “sombrero”. Al

³⁶ Idem.

finalizar la función, algún organizador/a anuncia ese momento, aclarando que de esa manera se colabora con el sostenimiento del festival y del artista como trabajador. **Podríamos pensar que de esta manera el dinero, que no es un motivo excluyente para perderse la obra (colabora el que puede), se asocia no al cuerpo del artista fetichizado sino al mismo/a como un/a trabajador/a del arte, y al festival no como un mero show sino como una construcción colectiva.**³⁷

4.1 Identificación imaginaria e inscripción simbólica

Nos interesa ahondar en este tema, porque no dejamos de preguntarnos qué es lo que hace posible una presencia tan abrumadora en nuestras sociedades de las imágenes y el dispositivo del espectáculo. Una centralidad que parece ir en aumento, de manera cada vez más veloz.

Requena afirma: “Todo espectáculo se articula sobre una relación dual, imaginaria, especular. Lo imaginario es convocado en esa densa relación que vincula a un sujeto que mira y a un cuerpo que actúa para él, que se ofrece a su mirada.”³⁸ ¿Debemos por ello deducir que todo espectáculo se agota en este registro, responde exclusivamente a la dinámica narcisista del espejo? Sin duda no. Y ello porque **el espectáculo puede ser estructurado en un dispositivo de simbolización. Basta, para ello, con que el símbolo se introduzca como tercer término en la relación entre el sujeto que mira y el cuerpo que se exhibe.** O, dicho de otra manera: es necesario que el símbolo recubra al cuerpo para que así este, además de exhibirse -ofrecerse-, se manifieste portador de un determinado sentido, de un determinado misterio. El gesto deja, pues, de agotarse en exhibición, en oferta especular para el que lo mira, para introducir una cierta opacidad simbólica, una cierta resistencia: es algo más que oferta, señala hacia otra dirección. En ese mismo momento, debemos añadir, **el cuerpo desborda el juego dual para introducir el terciario: se convierte en mediador entre el espectador -constituido en**

³⁷ [Encuentro Octubre Callejero VIII](#) Minuto 4:05

³⁸ El orden imaginario es uno de los tres términos de la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, junto con lo simbólico y lo real. La base del orden imaginario es la formación del ego en la "etapa espejo". Lacan escribió sobre "las diferentes fases de la identificación imaginaria, narcisista y especular: los tres adjetivos son equivalentes".

este mismo momento también en concelebrante- y aquello hacia lo que el sentido apunta -una cierta trascendencia.”³⁹

Podríamos decir que gran parte de los esfuerzos y objetivos del *Octubre Callejero* y del teatro comunitario en general, están orientados hacia estructurar el espectáculo y el festival en un dispositivo de con-celebración, a través de diferentes mecanismos que lo ubican dentro del paradigma de la democracia participativa que analizaremos más adelante.

“Las nociones de espectáculo y rito se nos presentan como dos categorías abstractas y extremas de un continuo en el que muchas soluciones intermedias encuentran su lugar. Es lógico que así suceda pues **lo imaginario y lo simbólico son dos registros de la experiencia humana a la vez discordantes y necesariamente entrelazados.**”

Así, todo espectáculo puede funcionar como **ámbito de simbolización colectiva** o como un **mero consumo cultural individualizado**, siendo este el que prima en las sociedades del espectáculo, de la imagen, del consumo, del entretenimiento capitalistas.

4.2 Topología del espectáculo

A esta topología fundamental (lugar del espectador, lugar del evento-espectáculo, distancia que los separa), Requena le suma el análisis de las diferentes configuraciones espaciales que determinan distintas posiciones de la mirada/espectador. Se pregunta: ¿Cuál es la posición del espectador respecto al espectáculo que se le ofrece? ¿Cuáles son las limitaciones y posibilidades que le impone tal posición?

4.2.1 El modelo carnavalesco

“He aquí una posibilidad extrema: la de una escena abierta, indefinida, que tiende a extenderse por toda la ciudad, en la que el espectador que mira y el cuerpo que se exhibe definen dos tópicos constantes -pues sin ellos no habría relación espectacular- pero intercambiables, accesibles a todo sujeto (...). La **ausencia de toda clausura de la escena, la reivindicación total de la calle como lugar de interacción** y el sistemático

³⁹ Jesús González Requena. “El discurso televisivo espectáculo de la posmodernidad” (1988). Editores: Madrid: Cátedra, D.L. España.

intercambio de papeles entre espectadores y celebrantes en un juego abiertamente promiscuo y permanentemente móvil... **Impide todo punto de vista privilegiado.**”

Este modelo es analizado en profundidad por Mijail Bajtin en su libro “La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento”⁴⁰, en el cual identifica al carnaval como hecho social privilegiado donde la cultura popular se propone como parodia de la dominante:

“Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés». Es preciso señalar sin embargo que la parodia carnalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular.”⁴¹

El modelo carnalesco se puso en escena en cada apertura del *Octubre Callejero*.⁴² Esta consistía en un desfile que recorría las calles céntricas de Moreno, finalizando con las primeras funciones teatrales del festival en la plaza central del distrito. Comerciantes y transeúntes observaban extrañados el paso del desfile, que no presentaba una escena central sino más bien una diversidad de situaciones escénicas representadas a lo largo de la caravana. Como se desarrollará más adelante, quienes integraban este desfile inaugural eran, además de los organizadores, miembros de las organizaciones sociales en donde se realizarían muchas de las funciones. Al decir de Requena, **se trataba de una escena teatral abierta, movediza, con fronteras difusas y sin puntos de vista privilegiados.** Las temáticas de cada inauguración variaron cada año, pero todas presentaban el elemento de parodia y crítica a distintos aspectos de la cultura dominante mencionado por Bajtin como propio de la cultura popular carnalesca. **En el último desfile de apertura, en el año 2018, la temática elegida fue el conflicto social desatado**

⁴⁰ Mijaíl Bajtin, “La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais”, (1974). Ed. Barral.

⁴¹ Ídem.

⁴² https://www.youtube.com/watch?v=Tf_1Q7CWziQ Desfile de apertura de la 9° edición.

en Moreno a partir de la explosión de la escuela N° 49 “Nicolás Avellaneda”, el 2 de agosto de ese mismo año, en la que perdieron la vida dos trabajadores de la educación: Sandra Calamano y Rubén Rodríguez, vicedirectora y auxiliar respectivamente.⁴³



⁴³ Consultar en material anexo: “Estructura del desfile inaugural X”.

Este rasgo de una escena abierta es transversal al festival, en donde el escenario varió con cada presentación **y el espacio público**, con su diversidad de configuraciones e imprevisibilidad intrínseca, **fue siempre el principal lugar de las funciones**.

Sin embargo, en las presentaciones en los territorios, la escena armada puede ser pensada también desde el modelo “a la italiana”.

4.2.2 El modelo de la escena a la italiana

Según González Requena: “Con esta disposición, **es el espectador quien pasa a ocupar el lugar privilegiado**: el conjunto escenográfico (el juego escénico de los actores y el decorado) se dispone en términos perspectivistas, ordenándose en función de un centro óptico exterior, definido por el lugar ocupado por el espectador. A este se le reconoce, por primera vez, el derecho a un pleno dominio visual del espectáculo. **Se impone de manera neta el divorcio entre el espectáculo y la calle**. Un divorcio que, por lo demás, se descubrirá a medio plazo como **plenamente congruente con la ordenación burguesa de la ciudad**: negación de todo desorden carnavalesco, apresamiento del espectáculo en espacios cerrados y fácilmente controlables y conversión de la calle en mero espacio de tránsito y no en lugar de interacción.”

Podemos pensar que **el teatro callejero del festival se encuentra en una situación híbrida entre los modelos carnavalesco y a la italiana**, ya que por un lado la mayoría de las obras teatrales se disponen en función de una escena central y un público con pleno dominio visual del espectáculo (salvo, como vimos, en el desfile de apertura), pero esto se da en espacios al aire libre, callejeros, cambiantes, no convencionales, desestructurando el típico orden de la ciudad y, por ello mismo, dotándola de plena politicidad.



4.3 Antecedentes del teatro comunitario y callejero en Argentina

La mayoría de los artículos e investigaciones sobre teatro comunitario en Argentina ubican el surgimiento del mismo al regreso de la democracia. Todos estos análisis se centran en experiencias de Capital Federal, por considerarlas pioneras. Es el caso de Juliano Borba⁴⁴, quien en su ensayo “El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria” menciona al grupo Catalinas Sur, fundado en el año 1983, como el primer grupo de Argentina con estas características:

“El primer grupo de esta red de teatro comunitario fue Catalinas Sur, del barrio La Boca, en Buenos Aires. El espacio de trabajo era la plaza del barrio llamada Islas Malvinas, y ayudó a configurar la propuesta inicial: Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur. **El teatro callejero, en este período de transición política, significaba ocupar los espacios públicos y restablecer los lazos y redes sociales que en el período autoritario estaban tácitamente cerrados.** Para eso el pueblo se acercó al teatro y se propuso el rescate de la memoria y de la cultura barrial haciendo de esto una forma de fiesta.”⁴⁵

⁴⁴ Docente en la Universidad Estatal de Santa Catarina (Brasil). Realizó su tesis doctoral sobre teatro comunitario en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

⁴⁵ “El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria”. Juliano Borba en “Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica”.

En cuanto al objetivo mencionado de ocupar los espacios públicos y restablecer los lazos y redes sociales, veremos que es un objetivo también muy presente en la experiencia del *Octubre Callejero*. No así el otro objetivo que menciona Borba, el del rescate de la memoria barrial. En esto se distinguen ambos eventos, por los diferentes contextos sociales e históricos de surgimiento.

Un aspecto destacado de esta experiencia, y en general de los grupos de teatro comunitario de capital federal, es que los elencos y el contenido de las obras está conformado y protagonizado por los mismos vecinos y vecinas. Este aspecto también es distinto en el caso analizado, en el que las compañías teatrales provienen, en la mayoría de los casos, de otros lugares y se efectúa un encuentro entre lxs actores y el público local destinatario.

Siguiendo con los antecedentes de esta forma de teatro, hay que decir que en el año 1985 los grupos de teatro popular de la Argentina interesados en desarrollar una renovada estética callejera se reunieron en la Red de Teatro Popular y Animación de Base, que a su vez pasó a llamarse MOTEPO (Movimiento de Teatro Popular) en 1987 y en el cual confluían diferentes grupos y artistas callejeros-teatristas, artistas circenses, titiriteros etc. (Dacal, 2006).

Uno de los grupos que formaron parte del **MOTEPO**, el Teatro de la Libertad, es **considerado el punto de partida para el desarrollo del teatro callejero contemporáneo**, tanto por las técnicas de entrenamiento que allí se gestaron, como por las bases ideológicas que caracterizaban el trabajo de este grupo y su elección de actuar en el espacio público. (Alvarellos, 2007).

A partir de los años 2000 el Parque Avellaneda, lugar de encuentro del Teatro de la Libertad, empezó a ser un lugar de referencia para el teatro callejero. A raíz de este reconocimiento cada vez mayor se empezó a realizar, desde el año 2001, el **Encuentro Nacional de Teatro Callejero de Grupos**: un evento que se repitió en forma bienal durante toda esa década, declarado de interés cultural por la Legislatura Porteña, del cual participaron numerosos colectivos de Argentina, Latinoamérica y Europa. Algunos años después, en el 2004, se creó el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos dependiente de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, destinado a formar actores especialistas en el lenguaje del teatro callejero. (Francesca Rindone, 2020).

Los fundadores del festival *Octubre Callejero* participaron de estas experiencias del circuito de Parque Avellaneda, compartiendo instancias de formación con sus referentes. Reconocen en ellos a los pioneros, por ser quienes “abrieron el camino”. A la vez, Freddy expresa: “Generacionalmente tenemos miradas distintas de lo que es hacer arte en la calle. Para él (Héctor Alvarelllos) la teatralidad es un acto central. Y nosotros acá en Moreno era al revés, laburábamos con el emergente, no porque lo incorporábamos a la obra sino porque creemos que el teatro te puede salvar la vida, que en distritos como el nuestro es muy necesario que todos veamos teatro y que todos vivamos la experiencia del teatro.”

Francesca Rindone establece una distinción que se habría producido entre el teatro comunitario y el callejero: “Una escisión notoria se produjo con el teatro comunitario, que privilegió llevar adelante el trabajo territorial construyendo comunidades en los barrios alrededor de galpones, centros culturales y demás edificios adaptados a teatros, resignando (en algunos casos) la elección de la calle como espacio artístico, mientras que el teatro callejero se aferró firmemente de esta elección, considerada como el núcleo central de lo popular. A pesar de tomar diferentes caminos, el teatro callejero y el comunitario mantienen hasta el día de hoy un estrecho vínculo artístico, ideológico y afectivo.”⁴⁶

El *Octubre Callejero* podría pensarse desde un cruce entre lo callejero y lo comunitario ya que, por un lado, el escenario del festival casi siempre fue al aire libre o en espacios no convencionales, pero, al mismo tiempo, siempre apuntó a colaborar desde el arte y la gestión colectiva con distintos espacios y organizaciones de la comunidad.

5. Los seis paradigmas políticos de acción cultural

Antes de analizar la práctica y la experiencia concreta del *Octubre Callejero* nos detendremos un momento más para incorporar otra herramienta teórica que nos será de gran ayuda. **García Canclini sistematizó una tipología de seis paradigmas políticos de acción cultural o políticas culturales: el mecenazgo liberal, el tradicionalismo patrimonialista, el estatismo populista, la privatización neoconservadora, la**

⁴⁶ Rindone Francesca. La calle como espacio escénico y como vocación: algunas reflexiones sobre el teatro callejero en Buenos Aires. Revista Urdimento, 2020.

democratización cultural y la democracia participativa. ⁴⁷ Si bien este texto ya posee 35 años y el contexto sociocultural se modificó sustancialmente desde entonces (impulsado sobre todo por las grandes transformaciones en la esfera tecnológica y comunicacional), consideramos que continúa siendo pertinente como referencia general de las principales tendencias políticas de acción cultural desarrolladas por los diferentes actores sociales. Hagamos un breve repaso por cada una.

- 1) **Mecenazgo cultural:** es un tipo de intervención fuerte en los países donde el Estado no suele ser el impulsor en materia de producción cultural. El desarrollo de la cultura no es concebido como una cuestión colectiva sino como el resultado de relaciones individuales. Si bien esta promoción del arte toma en cuenta a veces la difusión a un público amplio, subvencionando bienales o publicaciones, es más para reubicar la acción mecenal en la dimensión masiva de la cultura contemporánea que por un real intento de responder a demandas sociales. Por eso, dichas acciones persiguen siempre un rédito publicitario para quien las financia.
- 2) **Tradicionalismo patrimonialista:** característico de los estados oligárquicos y movimientos nacionalistas de derecha. Basa su política cultural sobre la idea de nación, entendida como un conjunto de individuos unidos por lazos naturales (tierra, raza, religión) sin considerar las diferencias sociales. Este nacionalismo consagra un modo de relacionar la naturaleza con la historia: el orden social impuesto. Su rechazo sobre la historia tiene que ver con el interés de sostener/rescatar un período en particular, el de su propia hegemonía que entra en crisis con la industrialización y la urbanización.
- 3) **Estatismo populista:** también posee una visión sustancialista de la cultura, pero en este caso, anclada en el Estado. Se suele hablar de Estado y no de pueblo, en tanto este es aludido como destinatario de las acciones de gobierno, convocado a adherirse. Al no poner foco en la intervención transformadora del pueblo para redefinir el proyecto nacional, no se promueve la experimentación artística ni la crítica intelectual. El Estado aparece como el lugar donde se condensan los valores nacionales, orden y búsqueda de reducir los conflictos. Promueve actividades capaces de cohesionar al pueblo y la burguesía nacional contra la oligarquía. Incorpora expresiones subalternas, como el tango y la poesía.

⁴⁷ Idem.

- 4) **Privatización neoconservadora:** es la hegemónica actualmente. Restringe el gasto público en servicios sociales como programas educativos, culturales e investigaciones científicas. Transnacionalización y privatización de la cultura. Supresión de la autonomía del campo simbólico. Despolitización del campo cultural. Privatización de la vida cotidiana. El objetivo clave de la doctrina neoconservadora en la cultura es fundar nuevas relaciones ideológicas entre las clases y un nuevo consenso que ocupe el espacio semivacío que ha provocado la crisis de los proyectos oligárquicos (que dieron origen a las culturas de elites), de los proyectos populistas (que impulsaron la reivindicación política de las culturas y los movimientos populares) y de los proyectos socialistas de los años sesenta y setenta que intentaron fundar una nueva cultura política en las luchas revolucionarias. Para lograrlo, los principales recursos son transferir a las empresas privadas la iniciativa cultural, disminuir la del Estado y controlar la de los sectores populares. Reorganización empresarial de la cultura.
- 5) **Democratización cultural:** concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y demás formas de la “alta cultura”. Plantea que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos. Es importante distinguir el agente principal que promueve este tipo de intervención cultural: el Estado o el Mercado (empresas privadas). Se propone “descentralizar” los servicios culturales, emplear medios de comunicación masiva para difundir el arte, usar recursos didácticos y de animación a fin de interesar a nuevos públicos. Ahora bien, **las diferencias en la apropiación de la cultura tienen su origen en las desigualdades socioeconómicas y en la diversa formación de hábitos y gustos en distintos sectores.** Estos hábitos y la consiguiente capacidad de apropiarse y disfrutar los bienes culturales, no se cambian mediante acciones puntuales como campañas publicitarias o abaratando el ingreso a los espectáculos, sino a través de programas sistemáticos que intervengan en las causas estructurales de la desigualdad económica y cultural. **Una política realmente democratizadora debe comenzar desde la educación primaria y media,** donde se forma la capacidad y la disponibilidad para relacionarse con los bienes culturales, y debe abarcar un conjunto amplio de medios de difusión, crítica y análisis para **redistribuir no sólo las grandes obras sino los recursos subjetivos necesarios para apreciarlas e incorporarlas.**

- 6) **Democracia participativa:** Como crítica al paradigma difusionista de la cultura, este modelo alternativo **tiende más a la producción que al consumo de los bienes culturales**. Pone el eje en la pluralidad y el desarrollo libre de cada cultura. Es un proyecto sostenido, particularmente, por movimientos alternativos. Esta concepción defiende la coexistencia de múltiples culturas en una misma sociedad, propicia su desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación de cada individuo en cada cultura y de cada cultura respecto de las demás. No se limita a acciones puntuales, sino que se ocupa de la acción cultural con un sentido continuo (a través de toda la vida y en todos los espacios sociales), y **no reduce la cultura a lo discursivo o a lo estético, pues busca estimular la acción colectiva a través de una participación organizada y autogestionaria**, reuniendo las iniciativas más diversas (de todos los grupos, en lo político, lo social, lo recreativo, etc.), además de transmitir conocimientos y desarrollar la sensibilidad, **procura mejorar las condiciones sociales para desenvolver la creatividad colectiva**. Se intenta que los propios sujetos produzcan el arte y la cultura necesarios para resolver sus problemas y afirmar o renovar su identidad.

Los actores y sus paradigmas de intervención cultural

1. El paradigma de intervención cultural de *Octubre Callejero*: la democracia participativa

Podemos pensar que **los principales rasgos de la acción cultural del *Octubre Callejero* lo ubican dentro del paradigma político de la democracia participativa**. En esta línea, vemos que en el blog oficial del Festival se enuncian los siguientes objetivos:⁴⁸

- “Resignificar los territorios para re-pensar el arte y la transformación social en conjunto con las historias y luchas de las organizaciones populares y la disputa de nuestros territorios.”

- “*Octubre Callejero* trata de mostrar y difundir el teatro callejero, así como también busca compartir e intercambiar diversas experiencias entre los grupos y los

⁴⁸ <https://octubrecallejero.wordpress.com/>

actores sociales que trabajan para la transformación social, enriqueciendo y fortaleciendo las luchas.”

- “También pretende fortalecer las relaciones que se establecen entre todos los sujetos sociales que forman parte de las organizaciones barriales y las comunidades para generar vínculos, relaciones y capacitaciones.”

Vemos en los tres objetivos citados la importancia que asignan al aspecto relacional.

Mariela Campanoni explicita: “Hemos creado espacios de reflexión dentro del *Octubre* donde vienen personas con otras experiencias de trabajo, en cárceles, en loqueros, en villas. Uno escucha cada experiencia y ve cómo es el tema de la gestión, de la articulación, cómo es hacer arte en los márgenes, cómo es hacer arte y política, siempre vamos cambiando el eje”.

Uno de los integrantes del grupo de teatro chileno “Compañía Fuera de Lugar”, participante de la última edición del festival, manifestó: “Es distinta la experiencia de llevar la obra a un lugar, estar ahí uno o dos días y tener que irte. **Acá, en cambio, tenés diez días para entrar en un contexto de festival que de pronto te hace vivir con las personas, te hace sentir mucho más parte de todo:** del trabajo conjunto, de compartir en la casa con las otras compañías teatrales, ayudar en la cocina, formar parte de la comunidad. Todo eso lo propone este festival. En otro del que participamos en Chile, organizado por el Estado, había más fondos económicos, muchas comodidades que se alejaban de lo que estabas viviendo al llevar el teatro a los lugares.”

1.1 Esbozos de una metodología participativa

En esta línea que enfatiza el contexto y el proceso que hacen posible el festival, Freddy relata otro rasgo de la propuesta: “En todos los lugares, **al finalizar la función, hacemos una comida para compartir. Es uno de los requerimientos que le pedimos a los espacios donde vamos. Ahí, mientras compartís la comida, se da esto de ir analizando lo que viste, contando las experiencias,** los grupos de teatro que van se interesan por quienes están organizando la comunidad, qué hacen, porqué un bachillerato, por qué una biblioteca, por qué un grupo de mujeres, se va dando esa dinámica, y esta propuesta no es ingenua”.

Este momento del dispositivo artístico y cultural resulta definitorio en términos de una política cultural participativa. Se produce un intercambio doble: por un lado los grupos teatrales, provenientes de distintas trayectorias, culturas y experiencias de vida pueden conocer de cerca las organizaciones y comunidades que son sedes del festival, sus luchas y situaciones concretas. Por el otro, el público destinatario (vecinos y vecinas del barrio) acceden a la posibilidad de charlar y, en algunos casos, analizar la obra representada, conversar con sus actores y actrices.



En esta práctica podemos pensar que se estimula lo que Canclini plantea como la formación y educación del gusto y los hábitos culturales en el receptor/a. Si bien para que esto sea una acción significativa con resultados en el tiempo haría falta un programa completo en base a metas y objetivos (muy próximo a una política educativa-cultural), podemos considerarlo como una acción que avanza en ese sentido. No es que se realiza la obra y se retiran actores y organizadores ni bien esta finaliza, como sucede habitualmente. No está concentrada toda la atención en el momento de la puesta en escena. Por el contrario, se valoran e incluyen en la planificación del hecho artístico y cultural el antes y el después del mismo. **¿No es esta una metodología a replicar por parte de una política cultural que pretenda profundizar las implicaciones sociales de un evento artístico- comunitario?**

Fredy continúa: “Se daba un intercambio muy interesante porque poníamos un pie en el territorio con nuestra propuesta y las organizaciones con las que articulábamos trabajaban con los vecinos de cada lugar para recibirnos. **Cada barrio en especies de asambleas iba decidiendo, desde qué lugar se utilizaba para realizar el festival hasta cómo organizarse para recibir a las compañías.** Con el tiempo fuimos avanzando en esa organización porque necesitábamos financiarnos, entonces **construíamos las jornadas para recaudar dinero también en los territorios.** Armábamos deliverys de comidas, festivales de música, peñas. Con el tiempo avanzamos en jornadas en cada barrio para armar el desfile inaugural. Jornadas de construcción de vestuarios, de elementos esceno-plásticos. Era cada vez mayor el compromiso y la participación de la gente. Eso hacía que cada vez hubiera más personas pendientes de lo que iba a ocurrir.”

Rocío de la Fuente, integrante de la murga “Ey, ¡Caramba!”, relata: “**Con la murga laburábamos previamente en el barrio⁴⁹ con todos los pibes y las pibas, convocando a la gente, volanteando y contando que venía el Octubre Callejero.** Porque no era sólo la fecha de nuestro barrio, también llevábamos a los pibes a todas las fechas que podíamos en distintos barrios, para que pudieran acceder a todo lo que pudieran de teatro. **Y participábamos del desfile de apertura** que era algo hermoso, muy importante, que se hacía en el centro de Moreno y siempre tenía una temática distinta. Un par de meses antes, ensayábamos con los chicos y chicas de la murga, sumábamos alguna propuesta, ideas para acompañar eso.”

Sonia Paredes, payasa y parte del equipo organizador, enfatiza: “No fue un evento que duraba diez días y nada más. Pensemos en todos los vínculos que se daban, en todas las cosas que generó en las personas que no las podemos ni saber. Por otro lado, **fortaleció desde el arte otras luchas que ocurrían desde otras miradas. Porque no llegábamos a los barrios solos, llegábamos de la mano de los docentes, de organizaciones sociales o culturales, y fue como ponerle un resaltador a todo eso.**”

Articulación con el Frente de Organizaciones en Lucha (FOL)

Veamos el caso concreto de una organización social y política con la que el festival articuló. Paula milita en el Frente de Organizaciones en Lucha (FOL), en la

⁴⁹ Esto era en el barrio 3 de Diciembre-Pfizer, Moreno.

comisión de género. Es docente y bibliotecaria. Trabaja en la educación pública de Moreno. Paula describe:

“El *Octubre Callejero* llegó a diferentes barrios donde trabajamos con el FOL. Fue al bachillerato de educación primaria para adultos, en Lagos del Bosque, Merlo. También se presentó en San Carlos, un barrio que se formó en una toma al costado de un arroyo de Moreno. Ahí nos costó mucho porque está fuerte el tema de la droga, ya muy naturalizada. Otro de los barrios a donde llegó el festival fue “Las Latas”, en General Rodríguez. Ahí me sorprendió mucho lo que pasó una vez: las vecinas pusieron en la canchita una cantidad de banderines interminables, porque se entusiasmaban. Algunas compañeras que trabajaban en costura, guardaban retazos para eso. **Me sorprendió mucho cómo pudieron ir naturalizando ciertas cosas, animándose incluso a aportar ideas. Uno de los últimos años las compañeras se sumaron al desfile inaugural del festival**, a una parte en que se hizo un ritual de brujas. Prepararon unos trajes increíbles. La mayoría de ellas eran de la comisión de género del FOL. Se fueron involucrando y haciendo parte de sus vidas. Para ensayar, para buscar los materiales necesarios. Y también para juntarse a darse fuerza, porque no es fácil, **la mayoría de los artistas están acostumbrados pero para las compas del barrio no es tan fácil hacer un ritual de brujas en frente del público.**”

“Lo que hacía el *Octubre* era que las compañeras se organizaran todo el año, pensando qué preparar para el día que venía la función teatral, cómo los recibíamos. Entre otras cosas, juntábamos plata para hacer una merienda para los chicos y para la gente que se acercaba. Eso estaba bueno porque **se iba naturalizando que también hay otras actividades para el barrio**. De hecho, en muchos de los barrios para el día de la niñez se hacen actividades artísticas con esas compañeras que participaban en las obras del *Octubre*. **Estos espacios culturales van siendo parte de la vida cotidiana y nos vamos apropiando también de estas cuestiones.**”

Como se aprecia en esta cita extensa de Paula, la intervención del *Octubre Callejero* logró trascender en algunos barrios la mera presentación ocasional de los espectáculos, consiguiendo estimular y propiciar el interés y una incipiente apropiación del lenguaje artístico por parte del público destinatario, en este caso, militantes y participantes de una organización barrial. Cabe preguntarse hasta qué punto se logró sostener este impulso y si se consiguió promover capacidades nuevas en aquellos lugares

en donde el festival se presentó. **¿Podemos pensarlo como el esbozo de una metodología que avanzó en dirección a la democratización no sólo del acceso a los bienes culturales sino también de la producción artística? ¿Qué haría falta para que este esbozo se transforme en una política sostenida y profundizada en el tiempo?**



Sonia comparte un poco más sobre este aspecto: “Hay lugares en donde íbamos solo una vez al año, para la función, porque teníamos mucho menos aceiteada la relación con la gente que estaba laburando en el barrio, y había lugares en donde hacíamos cosas todo el tiempo, todo el año, y se entrecruzaban. Por ejemplo el Centro Cultural Las Catonas, en donde yo participo. No a nombre de *Octubre Callejero*, pero somos las mismas personas. No pasa por ahí sino por darle una continuidad de alguna manera. Parece una gilada pero no va mucha gente a actuar a los barrios, y nosotros lo hacemos y nos gusta, no lo hacemos por caridad. Si no existiera ese centro cultural, capaz que no actuaría nunca. **Me parece que en ese sentido había mucho potencial para crecer, en esto de generar cosas durante el año y más sólidas. Poder aprovechar mucho más esas redes que se iban armando durante esos diez días.**”

1.2 Rompiendo artilugios de la industria cultural

¿Qué rol ocupó el público? ¿Fueron meros espectadores o se propuso alguna forma innovadora de interacción? ¿Es posible hablar de una modalidad artística alternativa, contrahegemónica, emergente en términos de Raymond Williams?

Sonia Paredes se sumó a la organización del festival en su tercera edición:

“Formaba parte de la murga Meta Negra y Semifusa y nos sumamos a la organización. Fuimos una de las sedes del festival, en el barrio “Mi Barrio”. Actuamos y también organizamos. Después, se iba haciendo difícil sostener la participación como organización. Quedamos lxs que más nos interesaba estar desde adentro.”

“Mi Barrio está ubicado en la zona norte de Moreno. Es un barrio de condición humilde y clase trabajadora. Muchos de sus habitantes tienen comercios, trabajan en sector de servicios o realizan changas. Lisandro de la Torre es la calle de entrada principal, desde la ruta provincial 25. La mayoría de las calles son de tierra, los asfaltos están deteriorados. Según palabras de sus vecinxs, existe entre ellxs lazos fuertes de solidaridad. La escuela secundaria se encuentra al lado de la sociedad de fomento en donde ensayaba “Meta Murga y Semi Fusa”.

El festival la marcó a Sonia ya que la impulsó a dedicarse a la actuación de manera decidida y profesional:

“En mi experiencia personal terminé haciendo teatro gracias al Octubre. Ya hacía murga y hacíamos teatro, pero de una manera mucho más inconsciente. A partir de este festival me pongo a hacer más de lleno y a juntarme con otra gente. Eso porque me flashearón cosas que vi que nunca antes había visto. Siendo que más o menos yo ya tenía un acercamiento al arte. Eso me hace pensar en todas las personas que no tienen ningún acceso. Porque en los barrios el arte está sistemáticamente negado desde la escuela, desde lo institucional y estatal, es muy elitista. Más allá de que para el día de la primavera o para algún día especial se hagan cosas, siempre es desde un lugar de espectador pasivo y nada más, siempre el artista parece alguien inalcanzable, alguien que tiene un don. Todo eso el Octubre lo rompe, me lo rompió a mí, entonces confío en que le puede pasar a otras personas.”

Cuando Sonia dice “*siempre el artista parece alguien inalcanzable, alguien que tiene un don*” está mencionando uno de los principales procedimientos por los cuales la industria cultural invisibiliza las condiciones de posibilidad del trabajo artístico convirtiendo a los artistas en personas casi inalcanzables, como si gozasen de otra condición humana, con la cual el espectador no puede más que tributar una relación de admiración e identificarse en una mera proyección imaginaria:

“El ídolo de masas es simplemente eso, como decía Leo Löwenthal en 1961: se trata del individuo excepcional que invisibiliza toda relación –social, económica o material– que lo constituya. Podríamos ir más allá: en el caso de los artistas, oculta la misma idea del arte como trabajo.”⁵⁰

Que el *Octubre Callejero* rompa con este artilugio o ilusión es un aporte sustantivo a una forma diferente de hacer arte, un arte que interactúa con el público desde otro lugar.

En este sentido Héctor Alvarellos, uno de los principales referentes nacionales del teatro callejero, afirma: “**La calle tiene esa magia que no tiene la sala. Te vestís adelante del público, en un momento te transformás en el protagonista, el centro de atención y contás tu historia. Después terminás y estás al igual que el espectador. No hay una distancia.** Vos te sentás para desmaquillarte, pasa un pibe en bicicleta y el espacio público volvió a su normalidad”.⁵¹

¿Cuál es la “normalidad” del espacio público? ¿Cómo interfiere el arte callejero en esa dinámica? Estas preguntas las dejaremos para más adelante. Continuemos ahora con uno de los hilos que nos deja la cita de Alvarellos cuando dice que, **en la calle, una vez finalizada la representación, “no hay distancia” entre el protagonista que cuenta su historia y el espectador. Podríamos pensar que se trata de una distancia momentánea, maleable, una distancia que se percibe dinámica y provisional** entre el/la artista y el/la espectador/a en el dispositivo del arte callejero. ¿La distancia que se juega en este tipo de dispositivo estaría habilitando en el auditorio la posibilidad de ocupar, si se lo deseara, aquel lugar de representación y enunciación artística? Una

⁵⁰ Pablo Alabarces, “Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación”. (2020). Universidad de Guadalajara.

⁵¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0bPCQ2PWBa4&t=5500s>

posibilidad experimentada de manera mucho más palpable y cercana que la vivida por el “usuario” delante de una pantalla (de Tv., cine o celular) desde su casa o incluso en una sala de teatro. **Una distancia viva y dinámica, muy diferente a la que existe en el arte de élite o en el “star system” de los medios de comunicación masiva**, en donde más bien se trata de una distancia insalvable, infranqueable, estática, mistificada.

Podemos vincular estas reflexiones con una descripción del hecho artístico que hace **Mariano Gedwillo**, “**Cronopio**” según su nombre artístico, payaso, actor e integrante de la organización del *Octubre Callejero* desde su tercera edición:

“Tenemos que seguir insistiendo y laburando para que el teatro atrape. No tenemos que pretender que nos adoren, pero sí que atrape, que conmueva. Una persona conmovida no te adora, porque realmente se le mueve algo, no es de cartón. Entonces como espectador te volvéis empático con lo que estás viendo. Sí, te agarra la idolatría, pero no la idolatría de la masividad sino de la empatía que te conmueve.”⁵²

Mariano se estaría refiriendo a un tipo de idolatría diferente a la que opera en la industria cultural de masas, una idolatría mediada por una empatía y una con-moción (un movimiento-con) que habilitaría una complicidad viva entre el actor y el espectador, entre el hecho artístico y la recepción. Estamos aquí en esa frontera difusa entre espectáculo y ritual que describimos antes, siguiendo los aportes de Jesús González Requena. El actor como mediador entre el espectador y el sentido artístico de lo representado, a través de su cuerpo como símbolo de un sentido mayor.⁵³

Al respecto cabe mencionar una cita del teórico de cine **Eisenstein** refiriéndose al lenguaje cinematográfico, pero que podría pensarse también para el arte dramático en general:⁵⁴

“La misión del filme no es entretener al auditorio, sino lograr que el auditorio `se sirva a sí mismo´. Conmover, no divertir. (...) Mientras teníamos filmes que conmovían, no hablábamos de diversión. No teníamos tiempo de aburrirnos. Pero luego,

⁵² [Encuentro Octubre Callejero VIII](#) Minuto 6:00

⁵³ [Encuentro Octubre Callejero VIII](#) Minuto 8:10

⁵⁴ Vale recordar los inicios del lenguaje cinematográfico como un teatro filmado.

no sé cómo, esto desapareció, y la habilidad de realizar filmes que conmovían fue perdiéndose. Entonces empezamos a hablar de diversión”.

Eisenstein habla de que el auditorio *‘se sirva a sí mismo’* refiriéndose a la experiencia transformadora y vital que suscita el arte en lxs sujetxs. Es el mismo espectador conmovido del que nos habla Cronopio. A la resignada sentencia “no sé cómo” de Eisenstein, en relación a los motivos de este pasaje en el filme del *conmover* al *entretener*, la Escuela de Frankfurt⁵⁵ ofreció sobradas hipótesis. Más adelante presentaremos algunos de sus aportes fundamentales.

1.3 Sustento material e industrias culturales: la cultura como recurso

Analicemos ahora el aspecto económico del festival, dimensión clave de cualquier proyecto autogestivo. Ya dijimos algo más arriba, sobre las formas alternativas de sustentación que tuvo la experiencia. Estas consistieron principalmente en las actividades que realizaban durante el año para juntar dinero (fiestas, peñas, rifas, delivery de comidas, venta de remeras, calcos y prendedores, campañas de financiamiento vía internet y pedidos de subsidio a organismos nacionales y provinciales como el Instituto Nacional del Teatro). En el 2017 lograron juntar 40 mil pesos que sirvieron para los traslados de las compañías artísticas a cada barrio, para las comidas y para hacer algunas refacciones para acondicionar el lugar donde alojaban a los elencos.

Por otro lado, en cada función se pasaba una gorra y lo recaudado se ponía en un fondo común (gorra colectiva) que luego era repartido en partes iguales entre todos los grupos artísticos. En la última edición recaudaron \$72 mil. Este dinero sirvió para amortiguar los gastos que cada compañía tuvo que efectuar para llegar a Moreno. “Los festivales a los que hemos ido a actuar vos vas, hacés la función y lo que recaudás, te lo llevás. Si te tocó un lugar céntrico podés hacer una súper gorra y si no, en un lugar periférico, una mucho menor.” Esta modalidad de gorra colectiva luego fue replicada por otros festivales de teatro callejero, incluso con más trayectoria y antigüedad, como el grupo La Runfla.⁵⁶

⁵⁵ Escuela alemana de teoría social y filosofía crítica.

⁵⁶ [Encuentro Octubre Callejero VIII](#) Minuto 4:05

Al final de cada festival no quedaban ganancias pero tampoco pérdidas económicas. “Que fuera autosustentable fue una decisión, no se hizo nada con plata que no estaba”, afirma Mariela.

Es importante analizar la faceta económica de la experiencia del *Octubre Callejero*, en tiempos en donde cultura y economía han pasado a ser un binomio indisoluble. Como afirma García Canclini: “Las industrias culturales⁵⁷ tienen hoy un lugar prominente y estratégico en el desarrollo socioeconómico. Cuando hablamos de cultura, no estamos refiriéndonos ya a una cuestión bohemia o suntuaria, algo para el tiempo libre o los fines de semana, sino ocupándonos de movimientos de amplia escala en la economía mundial”.⁵⁸ **Canclini afirma que es importante legislar sobre industrias culturales porque tienen un rol preponderante sobre los imaginarios culturales y porque pueden contribuir a fomentar la producción endógena.**⁵⁹

En relación a esto Yúdice, en su libro “El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global”⁶⁰, enfatiza: “Si en la primera mitad del siglo XX Adorno pudo definir el arte como un proceso por el cual el individuo se libera exteriorizándose, **en la actualidad es casi imposible encontrar declaraciones que no echen mano del arte y la cultura como recurso**, sea para mejorar las condiciones sociales, sea para estimular el crecimiento económico mediante proyectos de desarrollo cultural urbano”⁶¹. Así para este autor, la cultura como recurso desplazó a otras interpretaciones de la cultura.

Este desplazamiento constituirá el eje de un nuevo marco epistémico “...donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria fueron

⁵⁷ Cabe aclarar la distinción entre el concepto teórico de “Industria Cultural”, perteneciente a la mencionada Escuela de Frankfurt y que desarrollaremos más abajo, del de “industrias culturales”, desarrollado a partir de la década del 80 para referir al conjunto de sectores encargados de la creación, producción, exhibición, distribución y/o difusión de servicios y bienes culturales.

⁵⁸ García Canclini, Néstor. (2001) “Por qué legislar sobre industrias culturales”. Revista Nueva Sociedad N° 175.

⁵⁹ En el período de tiempo analizado no existía legislación municipal que incluyese el tema de las industrias culturales. Recién en el último período comienza a aparecer el concepto en boca de los funcionarios del área, sin lograr institucionalizarse a través de algún programa o iniciativa concreta.

⁶⁰ Yúdice, George. “El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global”. (2002). Editorial Gedisa. España.

⁶¹ Idem.

absorbidas dentro de una racionalidad económica, de modo que en la cultura tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión”⁶².

El relato de los organizadores del *Octubre Callejero* da cuenta de esta importancia. Pero, a la vez, reconocen no haber podido encarar este aspecto con la preponderancia necesaria y que ese fue uno de sus principales techos.

Al respecto Feddy dice: “En esos años adquirimos mucha experiencia, logramos ser muy buenos productores de este evento, la parte organizativa, la producción, todo eso nos salió súper bien, **lo que nos limitaba cada vez más eran las condiciones materiales, ninguno de nosotros tenía la posibilidad de bancar el proyecto**”.

Mariela: “**Nos faltó siempre un promotor, alguien que pensara exclusivamente cómo adquirir algún recurso dentro de la ideología que nosotros íbamos construyendo**, porque eso es una tarea difícil. Había un equipo que se encargaba de vender publicidad pero era complicado y poco lo que se generaba. Nunca pudimos, supimos o quisimos ver dentro del municipio qué empresa grande hay, por ejemplo ¿está la Mercedes Benz?, vamos, ¿está la Pirelli en Merlo en donde también actuamos?, vamos. Eso nunca nadie lo pudo abordar, porque es una tarea en sí misma. Tal vez por prejuicio. Como siempre trabajamos con lo inmediato no podíamos sentarnos a pensar cómo proyectarnos a cinco años”.

Fredy: “Además a nosotros nos cruzaba mucho que siempre fuimos muy principistas en algunas cosas, yo no reniego de eso, en algún momento discutimos buscar aporte de privados y decíamos “¿A quién le vamos a pedir, a las empresas que explotan obreros?”. Es complicado, el capitalismo te mete en muchas contradicciones. Algunas las superamos diciendo: “y bueno sí, tenemos que hacer el festival”, pero esa discusión estuvo abierta siempre”.

Durante un período el festival recibió un aporte económico del municipio para los artistas. Así lo recuerda Mariela: “Fue hermoso cuando, al comienzo, la Municipalidad ponía un cachet para las compañías. Pero hermoso no por el dinero, sino porque descomprimía a la organización de tener que estar pensando en cómo hacer para llenarle la gorra a este tipo, que se venía de no sé dónde.”

⁶² Idem.

Fredy: “A nivel provincial, como actores o miembros de una compañía de teatro teníamos hasta hace unos años el Consejo Provincial del Teatro, y también estábamos dentro del Instituto Nacional del Teatro, que son agentes cuya idea original tenía que ver con sustentar y apoyar a todos los grupos y las movidas independientes que aparecían dentro del Conurbano. Eso con el tiempo se fue achicando.”

El Consejo Provincial surgió a partir de la Ley del Teatro, que fue impulsada por grupos de teatro alrededor del 2010. Un día los llamaron para decirles que había un consejero por región. *Octubre Callejero* presentó su proyecto, y les dieron un apoyo según ellos simbólico pero que igual les servía. “El problema con eso eran las rendiciones, que eran súper burocráticas. Nos daban 20 mil pesos y lo teníamos que rendir boleto por boleto y era un quilombo, en Moreno, donde todos nos manejamos con economía informal, contratamos un flete que no tiene boleto y si contratamos un flete que tiene boleto tenés que pagar el doble, entonces era muy difícil eso también.”

El instituto Nacional del Teatro subsidió varias ediciones del *Octubre Callejero*, con una salvedad importante: primero hacían el festival y después les efectuaban el aporte, por lo que con ese subsidio financiaban la siguiente edición. “Si teníamos suerte, porque en un momento se empezó a concursar. Te ponían en una situación de competencia con otros que por ahí estaban tratando de hacer cosas parecidas a la nuestra.”, remarca Fredy.

El tema económico suele ser el cuello de botella de muchas experiencias autogestivas. El hecho de que sea una cuestión que implica una inversión de tiempo y energía muy grandes, si bien sirve al proceso de organización e identidad grupal, quita la posibilidad de mejorar o profundizar otros aspectos importantes de toda movida cultural. Uno de ellos es el del trabajo en red. Al respecto, nos interesa la siguiente cita que entiende como uno de los principales obstáculos para el trabajo en red: “... la falta de financiamiento para las organizaciones sociales, lo cual lleva a que ellas deban dedicar gran parte de su tiempo en la búsqueda de recursos, relegando toda tarea que no aporte financiamiento, como puede ser la reflexión sobre la práctica, la evaluación, la relación con la comunidad, pero también el trabajo en red. Así, parece ser una contradicción pedirles a unas organizaciones desfinanciadas el trabajo en red, cuando “los procesos de

asociatividad requieren de tiempo y esfuerzo, por lo cual pueden considerarse como una verdadera inversión” (Altschuler y Casalis en García Delgado y Nosetto, 2006: 104).”⁶³

Mariela: **“El último año nos cruzó la discusión de “¿Será que lo autogestivo e independiente tiene un techo?”. A lo mejor hay que planteárselo de esa manera para comprender cómo y cuáles son las estrategias.** Porque lo cierto es que cada año que fue pasando nosotros sentíamos que había más trabajo, porque el festival crecía, porque lo pedían de otros lugares, porque las necesidades en los barrios cada vez eran mayores”.

Si lo autogestivo e independiente tiene un techo, ¿cómo se perfora? ¿Recibir financiamiento del Estado o del sector privado implica necesariamente perder la autonomía? Acceder a financiamiento estable que permita descomprimir el aspecto económico parece ser un camino necesario de recorrer para el desarrollo de experiencias sociales. Las dificultades que tuvieron para recibir apoyo económico del Estado, tanto municipal como provincial, los dejó en una situación de descubierto que no pudieron terminar de resolver. El último tiempo se encontraban realizando los trámites para acceder a una personería jurídica. Pero esto también les implicaba mucho tiempo y burocracia. **Por lo visto, no están muy allanados los caminos para que las organizaciones sociales autónomas, surgidas de experiencias comunitarias, puedan consolidarse e institucionalizarse.**

En este punto es pertinente una conclusión de García Canclini a la que arriba en su artículo “Por qué legislar sobre industrias culturales”, publicado en el 2001 en la revista Nueva Sociedad:

“Quizá la tarea primordial de las leyes sea crear condiciones para que los movimientos de la sociedad conviertan los problemas en oportunidades. A la cultura pueden venirle bien leyes que limiten la especulación mercantil, el clientelismo político y todo lo demás que trata de utilizarla para fines ajenos. Pero la cultura no suele avanzar cumpliendo leyes (ni siquiera las del mercado, que poco se dejan ver), sino desplegando lo imprevisto, lo innovador, lo no legislado, lo que no se puede industrializar de una vez

⁶³Extraído de la tesina “Mutual El Colmenar: aportes del diagnóstico, la planificación y la gestión desde la comunicación a la comprensión y generación de procesos participativos en una organización social”, de Javier Alejo Alcalá, de la Maestría en planificación y gestión de procesos comunicacionales de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad de La Plata.

para siempre”.⁶⁴ Precisamente esta pareciera haber sido la modalidad de funcionamiento del festival.

1.3.1 Informalidad del teatro callejero

Octubre Callejero se movió en un marco de informalidad. Cuenta Mariela: “Todas las compañías teatrales que formaron parte del *Octubre Callejero* estaban acostumbradas a trabajar en la calle y en la informalidad. Entonces pretender que un grupo te facture una función era casi imposible, no tenían facturas, si tenían estaban como monotributistas personales, no a nombre de la compañía; como hacíamos las funciones en la calle no había una sala que otorgue un certificado de que habías estado. Es difícil desde este lugar la rendición, por callejero, por independiente, por estar en el conurbano”.

Aquí hay otro vacío legal que no acompaña el desarrollo del sector. Quien fuera Subsecretaria de Cultura durante el último período del festival, Nadia Olea, es clara al respecto: “Un grupo como el *Octubre* que quería hacer un ciclo artístico en los barrios, para hacerlo de manera legal en cuanto a la habilitación del espacio público, de la luz, etc. no existía una normativa que contemplara eso. El artista independiente tenía que pasar por 800 mil pasos. Faltó y falta el acompañamiento en la regularización, en que pueda registrarse, para la contratación, pero también es cierto que falta el interés del artista. La mayoría de las veces solo quiere ir a tocar y ahorrarse todo lo que se requiere.”

Habría que reconsiderar esta última afirmación de Olea en el contexto por ella misma descripto de la falta de apoyo e impulso del Estado municipal a lxs trabajadores del arte y la cultura independiente. Tal vez (muy probablemente) si ese acompañamiento existiese, el interés de lxs artistas por participar de las convocatorias oficiales sería mayor. En esto, la responsabilidad del Estado en legislar y promover políticas públicas en materia cultural es indelegable.

⁶⁴ García Canclini, Néstor. (2001) “Por qué legislar sobre industrias culturales”. Revista Nueva Sociedad N° 175.

1.4 Otro paradigma político dentro del *Octubre Callejero*: la democratización cultural

Junto con el paradigma de la democracia participativa, encontramos en esta experiencia algunos aspectos del paradigma de democratización cultural. Recordemos que este, según García Canclini, se propone “descentralizar” los servicios culturales y facilitar el acceso del arte, el conocimiento científico y demás formas de la “alta cultura” a los sectores sociales excluidos.

En el blog citado del festival, también se enuncian los siguientes objetivos:

- Poner el arte callejero al alcance de todos/as quiénes quieran presenciarlo y ser parte.
- Desarrollar la actividad teatral en zonas donde habitualmente el teatro no llega o no existe.

En esta línea, Paula, del FOL, plantea: **“Lo que hizo el *Octubre* fue llevar el acceso al teatro a barrios donde generalmente eso no pasa. Las familias tienen veinte mil problemáticas y lo que menos pueden hacer a veces es darse un momento de dispersión para salir al teatro a ver una obra.** Para las compas que tienen muchas hijas e hijos eso es algo inaccesible.” El festival permitió que muchos y muchas vieran una obra teatral por primera vez en su vida.⁶⁵

Rocío de la Fuente, anteriormente citada, contaba: “Conocimos niños que no sabían lo que significaba la palabra títere y que un día pudieron ver uno. A mí me movilizó también desde lo individual porque he visto obras que me han flasheado, artistas que después de la función salías llorando, a ese nivel se llegaba, de ver algo realmente impresionante. Y **con los niños era ver mucha maravilla, no hubiesen tenido ninguna otra posibilidad de ver algo así si no hubiese sido por el *Octubre*.**”⁶⁶

Democratizar el acceso al arte sigue siendo una tarea pendiente en pleno siglo XXI, ya que se trata de un derecho que los estados muchas veces no logran garantizar. En esos casos suele pasar que son las organizaciones sociales las que se encargan de eso. Pero, como también dijimos antes siguiendo a Canclini, para que una política cultural sea

⁶⁵ [Encuentro Octubre Callejero VIII](#) Minuto 3:30

⁶⁶ [Encuentro Octubre Callejero VIII](#) Minuto 11.

realmente democratizadora debe ser abordada de manera integral, en conjunto con políticas educativas y sociales, para **“redistribuir no sólo las grandes obras sino los recursos subjetivos necesarios para apreciarlas e incorporarlas.”** Al respecto, Fredy comentaba en una de las entrevistas:

“Hablamos de gente que todavía no puede hacer escuchar su voz en muchos casos. Gente que no es escuchada o que todavía no se pudo constituir desde su propia subjetividad como para pararse sobre sus circunstancias actuales, biográficas o históricas y decir: ‘Che, yo soy este, tengo tal necesidad, tal problema y necesito tal cosa’. Esa gente también necesita que uno esté cerca”.

Cuando el Estado no llega, pareciera que lo mínimo que pueden hacer las organizaciones sociales es estar cerca, escuchar, acompañar. Tejer algún agujero en la red de contención, a la espera de una circunstancia más favorable. Aguantar.

Esta reflexión de Fredy podemos relacionarla con el **problema de la enunciación subalterna** desarrollado por Pablo Alabarces, titular de la cátedra “Cultura Popular y Masiva” de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA. **Hay una conciencia y un hacerse cargo del problema y la complejidad que significa la voz del subalterno. No hay una postura de lo que Alabarces llama la “ventrílocua”,** es decir, hablar en nombre de los sectores populares como si tal mediación no existiese. Si bien Alabarces piensa estos fenómenos en relación a los medios de comunicación de masas y las complejas operaciones entre la cultura popular, la cultura de masas y la vieja cultura letrada, creemos que podemos vincular este enfoque con el festival analizado.

Alabarces dice: “Los modos en que esas nuevas narrativas de las culturas de masas incorporaban a los subalternos tendían a desplazar lo conflictivo; a ocultar las violencias –simbólicas o corporales– de las subalternizaciones; a reproducir estereotipos o a inventar otros nuevos (...). Se trata de una inclusión administrada desde un lugar de poder –la capacidad y posibilidad de enunciar y hacer circular una voz, aunque sea en la cultura de masas–, lo que impide que la llamemos democrática.”⁶⁷

⁶⁷ Pablo Alabarces, “Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación”. (2020). Universidad de Guadalajara.

A diferencia de la **tutela enunciativa** de la cultura de masas, que “postula en la ficción lo que no se puede verificar en el mundo real”⁶⁸, **la propuesta política y cultural del Octubre Callejero plantea un estar cerca de los sectores populares, en las condiciones reales en las que estos se encuentran. Se trata de una posición ética e ideológica distinta, que repone el conflicto social y las desigualdades socioeconómicas, en lugar de ocultarlos.** Por eso el festival no puede entenderse sin su articulación con organizaciones sociales de base que trabajan todo el año en el territorio, dándole a la intervención artística una integralidad conceptual y metodológica.

2. El paradigma hegemónico: la privatización neoconservadora.

Se trata del paradigma político de acción cultural hegemónico actualmente y, por lo tanto, el paradigma que incorpora al conjunto de las expresiones culturales, ordenándolas e interconectándolas. Como se explicó más arriba, entró en vigencia a mediados de la década del 70, tras la crisis económica, el aumento del desempleo y la fuerte concentración del capital. Se apoya fuertemente en el rol de los medios de comunicación masiva, como formadores de opinión pública y de hábitos sociales. Además, como toda hegemonía, cuenta con el concurso de las principales instituciones (entre las cuales entran las instancias provinciales y municipales del Estado, las instituciones educativas, entre otras). ¿Cómo se puso en juego este paradigma hegemónico-neoconservador en la realidad socio-cultural de Moreno en el período que estamos analizando? ¿Cómo interactuaron el estado municipal y *Octubre Callejero* con él?

2.1 Cultura política y esfera pública

Al respecto resulta útil una reflexión de Gabriela Massuh aparecida en el n° 4 de la revista “Argumentos”, en el año 2005 durante una conversación mantenida junto a Horacio González, León Rozitchner y Alejandro Kauffman, titulada: “¿Qué es una política cultural y cuál es su relación con la cultura política?”⁶⁹:

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ “¿Qué es una política cultural y cuál es su relación con la cultura política?”. Revista Argumentos, sección Conversaciones (2005).

“Creo que una verdadera política cultural debe preservar ciertos espacios, sobre todo ciertos espacios de crítica y disidencia, que son los espacios donde se genera opinión pública. Y esa opinión pública, en este momento, está fuertemente minada por un factor que hace inherentemente a las políticas culturales: los medios de comunicación (...) Yo creo que la construcción de la subjetividad contemporánea pasa en gran medida por los medios de comunicación (...) El hecho de que no existan órganos independientes de información, capaces de generar opinión pública, es grave, porque ese libre juego de ideas es esencial para la construcción de una cultura política”.

Esta situación planteada por Massuh podría ser pensada como uno de los aspectos fundamentales sobre los que se desenvuelve la dinámica social. El dominio de unas pocas empresas comunicacionales sobre la opinión pública condiciona la posibilidad de espacios de crítica y miradas alternativas o plurales.

¿Cómo se generan condiciones para disputarle o al menos contrarrestar a los medios de comunicación masiva, principales formadores del discurso único? Sin dudas la posibilidad de una alianza entre los estados municipales (gobiernos locales) y las organizaciones sociales del campo popular debiera ser una condición mínima para poder avanzar en este sentido.

Massuh continúa: “El hecho de que los medios estén concentrados en cuatro o cinco grandes grupos hace que se nos escapen muchísimos fenómenos que son esenciales para la construcción de nuestra cultura política. **La Argentina tiene ejemplos paradigmáticos en materia de organizaciones autónomas comunitarias y/o territoriales, o en la afirmación de formas de democracia no representativas; como esto no ocupa ningún espacio en los formadores de opinión pública, el fenómeno termina por desvanecerse como factor identitario común**”. Creemos que podemos aplicar este análisis a la experiencia del *Octubre Callejero*, como organización comunitaria autónoma que desarrolla formas de democracia participativa⁷⁰, que son invisibilizadas por este aparato mediático funcional a la hegemonía cultural

⁷⁰ No sin dificultades, sino más bien como campo de experimentación. Al respecto, Freddy comenta en una de las entrevistas: “Cuando hablábamos de horizontalidad no era una declamación, era una práctica y esa práctica llevaba mucho tiempo, tanto que mucha gente no se lo bancaba. Mucha gente creía que la horizontalidad era que cualquier barrilete que pasaba podía opinar y había que tenerlo en cuenta, y en realidad es una construcción. Después nos dábamos cuenta que había un núcleo central que estábamos en la toma de las decisiones, pero porque estábamos en todo momento. Entonces vos estás dispuesto a la horizontalidad como proceso de construcción, pero tiene que ser una práctica constante”.

neoconservadora. **La dificultad para una alianza entre municipios y organizaciones sociales autónomas, la dificultad de avanzar en experiencias de co-gestión, facilitan el terreno para el despliegue de la hegemonía conservadora.**

Detengámonos un poco más en esta idea que aporta Massuh acerca de la hegemonía mediática sobre la esfera pública y la consecuente devaluación de la cultura política y la calidad democrática. El filósofo Jürgen Habermas, en múltiples trabajos, se refiere a **la esfera pública como la promesa no cumplida de la modernidad**, promesa descrita por Rousseau, entre otros autores, durante el siglo XVIII. Históricamente, Habermas la presenta como el ámbito logrado por la burguesía del siglo XVIII para negociar con el Estado.⁷¹ En la actualidad podríamos pensar que las clases dominantes han acrecentado tanto su poder económico que ya no precisan de esa función inicial de la esfera pública, o más bien, la utilizan como parte de su dominio cultural y simbólico. **¿Por dónde pasan hoy las resistencias sociales que buscan dotar a ese ámbito del contenido crítico que toda democracia real precisa? ¿Son las organizaciones sociales destellos aislados de esa promesa moderna incumplida?**

2.2 Diferentes concepciones sobre el espacio público

Para profundizar el tema de la esfera pública, lugar donde se ponen en juego y en disputa diversas concepciones de lo social, analicemos el concepto de espacio público desde diferentes perspectivas. Para el sociólogo Isaac Joseph el espacio público es un **dispositivo de dramatización de la intersubjetividad práctica** que moviliza toda una serie de artefactos y equipamientos del pensamiento y de la actividad. En otras palabras, se trata de un espacio que activa procesos psíquicos y psicosociales, que genera intersubjetividad y **produce aprendizaje de la alteridad**.⁷²

En otra visión, Foucault entiende los espacios públicos como **expresiones de los grupos de mayor poder**: el Acrópolis, el ágora, solo para ciudadanos; el Foro romano, también. Rodrigo Salcedo destaca la definición de «poder disciplinario» elaborada por Foucault, que se expresa en el territorio como un conjunto de espacios públicos que,

⁷¹ Extraído del artículo “La naturaleza del espacio público. Una visión desde la filosofía”, de Hernán Neira. En “Espacios públicos y construcción social” (2007). Ediciones SUR. Chile.

⁷² “Espacios públicos y construcción social” (2007). Ediciones SUR. Chile.

estratégicamente, **facilitan el control ejercido por el grupo de poder sobre la población.**⁷³

Nos encontramos, entonces, con tres versiones distintas: espacio de aprendizaje de alteridad, espacio de libertad (Habermas), espacio de control.⁷⁴ En la experiencia del *Octubre Callejero* podemos encontrar elementos de las tres formas de intervenir sobre y concebir el espacio público. En relación a la dinámica de aprendizaje de la alteridad, Fredy comenta en una de las primeras entrevistas:

“Vivimos un contexto de mucho retroceso donde la afectividad popular está cada vez más acotada, donde la posibilidad de encontrarte con otros está cada vez más limitada, donde los espacios públicos están cada vez más controlados por la policía. Entonces se vuelve cada vez más a esta cosa nuclear de encerrarte en tu casa, en tu grupito y esto es malo. Me parece que debe ser al revés: **el camino es más dinámica de ocupar los espacios públicos, más juntarnos con propuestas que resulten atractivas, hacer el ejercicio de ir a la plaza con tu mate, tus amigos, charlar de lo que viste, encontrarte con otros**”.⁷⁵

En relación al eje del espacio público como lugar en donde ejercer la libertad y la posibilidad de creación, manifiesta: **“Creo que nosotros ayudamos a eso. A imaginar que las cosas pueden ser diferentes.** Que la plaza un día se puede transformar a partir de una tarde de teatro y que los vecinos y vecinas un día se pueden juntar a tomar mate, compartir y divertirse. Y a partir de ahí otro día se pueden juntar a debatir sobre los problemas que tienen y después por ahí se pueden juntar a pensar de qué manera se pueden resolver esos problemas dentro de la comunidad”.

En cuanto al eje del control y dominio de los dispositivos de poder, Freddy expresa: “Esto de abordar el espacio público, te das cuenta de que se lo estás disputando a todos los que se lo apropian con un uso más privatista. Porque la primera cosa siempre es: *“Nadie en el espacio público”*. Entonces en algunos lugares modifican las plazas, las hacen difíciles de transitar, pero en otros las ocupan con la idea de “Yo tomo el espacio para mí”. Y es una disputa permanente que nunca se resuelve. Lo que hoy es buena onda,

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Fredy Perusso. Entrevista completa en ANEXO 1.

por ejemplo si al vendedor de panchos le conviene que estés ahí te va a tirar la mejor, si se ve perjudicado en sus ventas te va a intentar combatir, lo mismo pasa con el Estado y con cada uno, es complicado. La misma gente, por ahí los que ven un día la obra y la ven bien en sus cabezas mismas tienen este formateo de que ocupar el espacio público está mal, es de piqueteros.”

En relación a la última cita, resulta interesante ver que no hay una idealización de los sectores populares, sino que también se puede reconocer en ellos el atravesamiento de las lógicas privatistas y de los imaginarios conservadores emanados de los formadores de opinión pública, (estados de ánimo, marcos perceptivos, agenda setting o teoría del establecimiento de la agenda (Natalia Aruguete)).⁷⁶

Volviendo a la cita de Gabriela Massuh, ella destaca a las organizaciones autónomas como espacio de resguardo de la posibilidad de otras miradas y de otras formas de ejercer la democracia. En Moreno, como decíamos al comienzo, existe una tradición larga, rica y plural de organización social, lo que dota al territorio de una capacidad de resistencia comunitaria y un campo fértil para el despliegue de experiencias como las del *Octubre Callejero*. Ahora bien, si como explica Massuh, desde los medios masivos de comunicación se las invisibiliza, borrándolas del espacio de debate social y de la opinión pública, y desde los gobiernos municipales no se los apoya, considerándolos más bien posibles competidores o amenazas a su dominio político, ¿qué posibilidades de despliegue les queda?

2.3 La Escuela de Frankfurt

Seguimos describiendo aspectos del paradigma hegemónico neoconservador. Por su centralidad, nos detendremos a analizar algunos de sus fundamentos conceptuales. Para ello recurriremos a los aportes realizados por la Escuela de Frankfurt.

Creadora del concepto de **Industria Cultural**, en el marco del estudio sobre la *Dialéctica del Iluminismo*⁷⁷, esta escuela alemana dio cuenta de manera sistemática del fenómeno de **producción en serie de la cultura de masas**.

⁷⁶ Natalia Aruguete. “El poder de la agenda. Política, medios y público”. Biblos, Buenos Aires: (Cuadernos de comunicación), 2015.

⁷⁷ Horkheimer, M. y T. Adorno: *Dialéctica del Iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1973.

Adorno y Horkheimer, dos de sus principales exponentes, afirmaron que la “industria cultural” –a través de la igualación y la producción en serie- sacrificó “aquello por lo cual la lógica de la obra de arte se distinguía del sistema social”.⁷⁸ Esto es, a su posibilidad de ser “distinta” y “distante” –por lo tanto potencialmente crítica- de aquello que la crea.⁷⁹ Según estos pensadores se habría producido aquí un quiebre insalvable entre el arte y la industria cultural, eliminando en aquel su potencial emancipador y su momento de “verdad”.

Vale seguir de cerca este pasaje esclarecedor del libro de Entel, Lenarduzzi y Gerzovich: “La industria cultural -por medio de la producción estandarizada de la diferenciación- otorga al público la posibilidad aparente de “elegir”. Pero, en realidad, ofrece indiscriminadamente a todos aquello que la sociedad –en el mismo procedimiento- va a quitarles. (...) Se promueve una libertad donde las opciones ya fueron tomadas por el mercado, que es el que verdaderamente elige. Se trata de una situación paradójal en la que una cultura industrializada (y degradada) es aparentemente democrática, pero produce la “conformidad” con una sociedad profundamente injusta”.⁸⁰

Esta “racionalidad” instrumental y mercantil analizada por los pensadores de Frankfurt hace ya casi un siglo, en el contexto histórico de los totalitarismos europeos y la consolidación de la cultura de masas, **continúa hegemonizando la cultura en sus aspectos primordiales.** En este contexto el *Octubre Callejero* (como intervención artístico-cultural que se efectúa en la sociedad desde una posición crítica) interactúa, negocia, resiste -como puede- con las lógicas hegemónicas. Así lo describe Mariela:

“Ahora tenés que competir con la Tv, el cine, con el circo, la música. Trabajar en contra de eso es muy complicado, con lo que la tele ha devuelto sobre lo que es la actuación. La gente cuando ve un hecho artístico a veces cree que es sinónimo de chiste fácil y cuando le presentás alguna idea política te dice que de política no quiere saber nada. Sabemos que esto que hacemos no es una manifestación ni masiva ni popular.”

Que el festival *Octubre Callejero* no sea una manifestación masiva parece ser algo evidente ya que no está atravesado por la lógica y las dinámicas de la comunicación de

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi, Diego Gerzovich. “Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad”. Eudeba. p 116.

⁸⁰ Idem.

masas. Que no sea popular, sería algo para detenerse a reflexionar más, desde el punto de vista de plantearse qué es lo popular y qué es la cultura popular. Desarrollemos ahora un poco más la tensión señalada por Mariela entre “diversión” o “chiste fácil” y mirada crítica o politizada.

Afirmaban Adorno y Horkheimer en su descripción de alguno de los mecanismos de la Industria Cultural: “El entretenimiento libera en un sentido muy poco liberador. (...) Recomendada de modo continuo por la industria cultural –a través de la diversión- la risa opera como “un instrumento de estafa respecto a la felicidad” (ibídem 169). De esto se desprende en qué situación son colocados los espectadores: fantasía, imaginación y espontaneidad se ven “atrofiadas” y “adiestradas”, aunque los productos estén hechos de tal forma que exijan actividad para su “percepción adecuada” (ibídem: 153). “La industria cultural no sublima, sino que reprime y sofoca”. (H y A., 1971:168).⁸¹

En contraposición a esto, Marcelo Garritano, uno de los payasos que participó en la mayoría de las ediciones del festival desde el año 2013 con su espectáculo llamado “Circo Descartable”, cuenta:

“Yo tengo un cartel que cada tanto uso que dice: “jugar es un acto político”, y es la clave, no es político porque hago partidismo, sino porque uno decide con qué jugar, con quiénes jugar. Hace poco me pasó que una nena hizo una pila de bloques y la pateó, y la madre enseguida chilló: “¡No, por favor, ¿cómo vas a patear eso? ¡No puede ser que trate así a las cosas!” y nosotros le decíamos “dejala que se exprese, es un juego”, no podíamos creer que la madre la estaba cagando a pedos. Pero bueno, la política de la señora era mezclar la violencia con la expresión de la hija. ¡Dejala, quiere explotar! ¿Por qué uno hace arte? Porque si no estaría rompiendo todo... Expresás y después bajás y vivís con todo el quilombo.”⁸²

En esta forma de concebir el arte hay espacio para la catarsis. Esta, según Aristóteles, era una parte fundamental de la tragedia que permitía la purificación y purga de las emociones a través del arte dramático. Para algunos autores, en los espectáculos contemporáneos de los medios de comunicación se tiende a disolver este momento, para

⁸¹ Idem.

⁸² Entrevista completa en Anexo 1.

mantener a la audiencia cautiva del siguiente episodio. La catarsis pierde así su fuerza purificadora.

En la propuesta artística de “Circo Descartable” hay una interacción con el público, una atención a lo que sucede del otro lado de la escena, un espacio para el intercambio que posibilita la expresión, tanto de las niñeces a través del juego, como de espectadores de otras edades. No se trata de un producto cerrado sin espacio para el ida y vuelta. La actitud de la madre de la niña se asemeja a lo que describen Adorno y Horkheimer cuando dicen que la industria cultural sofoca y reprime en lugar de sublimar. Marcelo continúa diciendo: **“Si la obra es abierta y más participativa a veces aparece lo que le está pasando al barrio”**. Aquí el arte puede ser un termómetro de situaciones sociales, un canalizador de humores comunitarios.

En otro espectáculo de la edición 2018, realizado por la compañía teatral chilena “Fuera de lugar” que mencionamos antes, uno de los integrantes comenta sobre la obra presentada:

“Lo más sorprendente es la invitación que hace de activarse, el espectador se siente invitado a jugar y la obra tiene más energía. Por ejemplo, cuando fuimos al teatro fueron 500 personas que nos estaban viendo y jugaban con nosotros. Siempre funciona la obra porque no está al servicio de que nosotros la hagamos bien sino de que se produzca un acontecimiento escénico. Que todos podamos sentirnos activos en esta construcción. Y el público al final de la obra ya empatizó tanto que se siente parte importante y que puede decidir. El público tiene el conocimiento al final de la obra que toda la fuerza que le entregan al personaje es la fuerza que voy a necesitar para enfrentar a lo que viene. Todo se conduce para eso y se sienten con poder de decidir. ¿Qué tan importante es el apoyo que entrego yo como público hacia lo que está ocurriendo en escena? Eso siempre se siente.”⁸³

En relación al fenómeno de la a-politicidad, ya en las primeras décadas del siglo XX los filósofos de Frankfurt advertían con preocupación el distanciamiento creciente entre “las masas” y la política. Adorno sostuvo: “La conexión entre la política y los intereses particulares es para ellas (las masas) tan impenetrables que se alejan de la

⁸³ Entrevista realizada a Felipe, Felipe Arce, Valentina, Francisco y Roberto, de la Compañía teatral chilena “Fuera de Lugar”, en 2018. Completa en Anexo 1.

actividad política”. En “Sobre el concepto de libertad” sostenía Horkheimer: “El aparato político que no cuente con la participación vital, con el interés espontáneo, serio y animado de los ciudadanos que deben darle los impulsos necesarios, seguirá siendo, pese a la mejor voluntad de los políticos, un elemento abstracto y aislado dentro de la totalidad”.⁸⁴

Sin dudas el diagnóstico realizado por los filósofos frankfurtianos goza de plena vigencia. Incluso podemos decir que no ha dejado de profundizarse con cada *¿avance?* tecnológico. En la era de la revolución informática, las tecnologías info-comunicacionales en manos de grandes corporaciones y los monopolios informativos cada vez más concentrados, los fenómenos de la desinformación y la pos-verdad parecieran ser síntomas terminales de este abismo existente entre colectivos sociales y capacidades críticas, sociedad y política (entendida esta última como la capacidad colectiva de incidir en las decisiones que afectan a las mayorías).

¿Cómo se forjó esta situación? ¿Qué condiciones históricas la hicieron posible? Se trata de un fenómeno vasto y complejo de analizar, que involucra una diversidad de dimensiones. Creo que el concepto de Industria Cultural analizado es uno de los factores fundamentales para comprender este proceso, devenido en sociedades del espectáculo. Pero también, y asociado a esto, podemos mencionar a la *noticia* como uno de los géneros discursivos principales, dentro del campo periodístico, que se desarrolló en el siglo XX al calor de la consolidación de la cultura de masas.

2.4 La noticia como género discursivo del poder

Según Muñiz Sodré: “Es fácil entender el porqué de la transformación de la noticia. Esta era tradicionalmente una opinión política o una información comercial, por lo tanto una información funcional, en el sentido de la articulación con problemas y decisiones compartidas en un espacio comunitario. Cuando el telégrafo se asocia a la prensa, el espacio nacional gana la posibilidad de sobreponerse al local, y la información noticiosa puede ser descontextualizada o desfuncionalizada, transformándose al mismo tiempo en mercancía cultural, algo que por sí mismo es capaz de generar interés. El

⁸⁴ ⁸⁴ Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi, Diego Gerzovich. “Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad”. Eudeba.

acontecimiento sensacional o insólito, materia prima de la narrativa novelesca, penetra en el universo de la noticia.”⁸⁵

Esta **desfuncionalización de la noticia** sería uno de los síntomas de la pérdida de referencia y desorientación de la sociedad y su relación con la información y el compromiso cívico:

“Al mismo tiempo en que el individuo –imposibilitado de participar activamente en la gestión colectiva- se retrae a su existencia privada, delega en otros la posibilidad de realizar imaginariamente sus deseos de movimiento exterior. Se instala allí el germen de la sociedad contemporánea del espectáculo.”

La sociedad del espectáculo, bien analizada por Guy Debord, se vincula estrechamente con la sociedad del consumo y ambas son hijas de la sociedad de masas característica de la modernidad. El *Octubre Callejero* pareciera desenvolverse en un espacio y un tiempo alternativos, casi como si se tratara de una dimensión solapada (“La ciudad es un lugar donde se está trabajando permanentemente con todos los tiempos de la historia” decía Nicolás Casullo en una de sus clases de la materia Principales Corrientes del Pensamiento Contemporáneo).⁸⁶ **En lugar de sociedad del espectáculo con sujetos pasivos y atomizados, la política cultural del festival promueve comunidades protagonistas con sujetos activos y organizados; en lugar de sociedades de consumo, el festival propicia comunidades comprometidas y pro-sumidoras. En lugar de la sociedad de masas, o mejor dicho junto a ella, el festival estimula comunidades de cercanía y proximidad a partir de la herramienta del arte callejero.** Una hipótesis de esta investigación es que, intervenciones territoriales y situadas como la del *Octubre Callejero*, disputan la deslocalización y desterritorialización que opera el proceso indetenible de la globalización cultural y económica.⁸⁷ **Cabe preguntarse qué posibilidades de éxito tienen estas iniciativas que parecieran navegar a**

⁸⁵ Muñiz Sodré. “Reinventando la cultura: la comunicación y sus productos”. Gedisa Editorial. 1998.

⁸⁶ “Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad.” Nicolás Casullo, Ricardo Forster, Alejandro Kaufman. Ed. Eudeba. 1999. (P.21).

⁸⁷ “Se trata de establecer bajo qué condiciones debe darse una mundialización que no sea arrasadora de las identidades. Estas condiciones deben surgir como fruto de un auténtico diálogo intercultural que configure otros tipos de globalidades (...) No se trata, en definitiva, de una simple y estéril anti-globalidad, sino de la defensa de la certeza de que otra globalidad es posible por ser verdaderamente inclusiva y respetuosa de las diferencias que la conforman”. Matías Ahumada, “Sentipensar América. Anotaciones a partir de la filosofía de Rodolfo Kusch”.

contracorriente de las tendencias culturales y sociales hegemónicas o, mejor planteado, en dónde reside su posible eficacia.

Una imagen ilustra estas preguntas: en la plaza Mariano Moreno, ubicada frente al edificio de la Municipalidad, el festival *Octubre Callejero* realiza la función de apertura de una de sus últimas ediciones. Tienen montado un sonido profesional. Números teatrales de primer nivel realizan función. Cierra una banda de cumbia latinoamericana. Un grupo de unas 200 personas se amontonan formando un anfiteatro humano. Alrededor de esta escena, miles de personas transitan de la estación de tren a la parada de los colectivos, la mayoría de ellos casi sin percatarse del evento artístico. Algunxs tal vez se pregunten por “esxs” que se juntan alrededor de un círculo de donde provienen voces y música circence. Vuelven cansados de sus trabajos, apurados para no perder el colectivo y llegar antes a sus hogares. No tienen tiempo, ganas o interés de pararse a curiosear. Algunxs caminan mirando sus celulares.

¿Qué y cuánto puede hacer una experiencia cultural local que abona un paradigma de democracia participativa en una sociedad regida por el paradigma de la privatización neoconservadora? A lo mejor no se trata de una disputa por los públicos masivos (esa batalla parecería ser demasiado desfavorable en favor del dispositivo de vida neoliberal) sino por crear y consolidar experiencias de referencia, a modo de “casos testigo”, que planteen alternativas efectivas a las formas dominantes, como resistencias sociales a la espera -activa- de nuevas configuraciones hegemónicas.

Mariano Gedwillo menciona este asunto de la masividad y se posiciona a favor de meterse y disputar también en ese espacio:

“Yo planteo sobre la difusión de las actividades que hay que meterse en los canales de difusión masiva, ponerse mucho más estéticos y prolijos para atrapar a las personas y que vengan a consumir un teatro simple, que no quiere decir que no sea estético, profesional ni prolijo. Pero no van a venir porque no está esa venta. Entonces nosotros en las difusiones tratar de meternos y parecer de ese mundo, porque a veces siento que venimos con un lenguaje y si el público no lo entiende nosotros seguimos hablando ese lenguaje y si supuestamente venimos a traer una suerte de ofrecimiento sanador, reflexivo y que se yo, tenemos que bajar de nuestros rollos y ponernos al mismo nivel de la gente que no consume este tipo de teatro, para poder entablar un lenguaje en

común y de ahí empezar a invitarlos y si pseudo evangelizarlos, porque necesitamos traerlos para acá porque lo que hay acá es hermoso, no es que no vale la pena. Mucha gente flashearía y sería recontra feliz con esta forma, pero hay que atraparlos, hay que hacer un marketing, meterse en esos espacios, eso no quiere decir venderse. Porque así está funcionando ahora.”⁸⁸

En sintonía con esta postura, Alejandro Kaufman reflexiona: “La cuestión del consumo y la industria cultural no es simplemente una opción ideológica o estética sino una trama de inscripción de los sujetos que es ineludible. Por lo tanto las formas de resistencia, de crítica, o incluso de construcción o creación de la obra, tienen que situarse en diálogo con esa condición”.⁸⁹

Aportando un matiz diferente traemos la siguiente cita de Aníbal Ford, teórico argentino de la comunicación y uno de los fundadores de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA, en la que sintetizaba: “La producción cultural y social pasa tanto por los medios como por fuera de ellos. Son tan erróneas las tesis de massmediatización social como su reverso alternativista, negador de los medios. Los medios son poderosos pero también es poderosa la producción social cultural que pasa por fuera de ellos”.⁹⁰

¿Será posible pensar, como planteaba Ford a mediados de los 90, en un adentro y un afuera de la cultura de masas constituida por los medios de comunicación masiva? Uno de sus alumnos, el profesor Pablo Alabarces, retoma este hilo y precisa que: “...**La cultura de masas sigue siendo el gran espacio ordenador – organizador, jerarquizador– de toda la cultura en cualquier sociedad (...)** Y en la cultura de masas latinoamericana contemporánea, lo que debemos recordar –lo que debemos obsesivamente recordar– es que **la enunciación es casi siempre, de norte a sur y de este a oeste del continente, blanca, urbana y masculina**. La única excepción, el pliegue del “casi”, es la posibilidad de hallar enunciaciones femeninas, con más potencia

⁸⁸ Mariano Gedwillo, entrevista completa en ANEXO 1.

⁸⁹ “¿Qué es una política cultural y cuál es su relación con la cultura política?”. Revista Argumentos, sección Conversaciones (2005).

⁹⁰ Aníbal Ford. “Los medios. Tráficos y accidentes transdisciplinarios” en Navegaciones. Comunicación, cultura, crisis. Bs. As. Amorrortu (Pág 129).

en los últimos años, de la mano de la militancia de las mujeres que han habilitado otras posibilidades. Pero la voz y la mirada dominante es blanca, urbana y masculina.”⁹¹

Este tamiz atraviesa y condiciona todo el campo cultural latinoamericano.

2.5 El *Octubre Callejero* y el arte de vanguardia

Un comentario más en relación a este núcleo problemático de la teoría comunicacional-cultural. **Estamos intentando pensar el vínculo entre una creación cultural crítica y la cultura de masas.**

“Es precisamente en la obra de Walter Benjamin de los años treinta cuando la dialéctica oculta entre el arte de vanguardia y la confianza utópica en una cultura de masas liberadora puede capturarse viva por última vez. Después de la Segunda Guerra Mundial, las discusiones sobre la vanguardia quedaron congeladas en el sistema reificado de dos caras, alto versus bajo, élite versus popular, que constituye en sí mismo la expresión histórica del fracaso de la vanguardia y de la continuación del dominio burgués.”⁹²

Hay algo de la experiencia del *Octubre Callejero* y su razón de ser que lo emparenta indudablemente con los objetivos y la misión histórica de las vanguardias artísticas a las que alude Huyssen, (en cuanto a la unidad entre arte y política y el arte como elemento crucial para la transformación social y de la vida cotidiana), aunque en un contexto de época completamente distinto. Sin embargo, continúa Huyssen:

“Fue la industria cultural y no la vanguardia la que consiguió transformar la vida cotidiana durante el siglo veinte. Y sin embargo las utopías de la vanguardia histórica aparecen preservadas, aunque bajo una forma distorsionada, en este sistema de explotación llamado eufemísticamente cultura de masas (...) **Es posible que las**

⁹¹ Pablo Alabarces, “Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación”. (2020). Universidad de Guadalajara.

⁹² Andreas Huyssen (2008). “Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo”. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. Pág. 38.

esperanzas de la vanguardia residan actualmente no en las obras de arte sino en los movimientos que buscan la transformación de la vida cotidiana.”⁹³

Fredy parece dar cuenta de estas nociones cuando afirma: “El contenido para mí ya te lo da el hecho de que vos elijas venir a este encuentro y no a otro, que elijas hacer teatro callejero y no de sala donde sólo entra una cantidad de gente y el resto, o el que no puede pagar la entrada, se queda afuera. Eso ya de por sí te sitúa a vos en un lugar. Y después podés ver una obra de payasos y pensar que es re liviana, pero son chabones y chabonas que laburan para hacer reír a la gente, que laburan en el espacio público, que no cobran entrada, que aceptan ir a un lugar donde no va nadie, todo eso le da contenido. Más vale que nosotros no aceptamos obras que sean machistas, que promuevan la violencia de género, que sean discriminatorias, pero a esta altura ¿quién tiene un discurso así desde las artes escénicas?”.

Al mismo tiempo, el festival tuvo un cuidado y atención en la selección de las compañías que se presentaron en sus ediciones. Se realizó una selección de las obras que participaban del evento. Esto da cuenta también de una vocación estética, junto a la vocación social.

El *Octubre Callejero* podría pensarse dentro de esta clave que menciona Huysen en la que, desde lo estético, forma parte de movimientos sociales que buscan la transformación de la vida cotidiana. Aquí residen para este autor las esperanzas del proyecto histórico de las vanguardias artísticas en la actualidad. La lógica de lo autogestivo, como proyecto emancipador, podría pensarse también desde esta clave.

2.6 Un espacio político ganado al terror y a la muerte

En la conversación mencionada más arriba, el filósofo argentino León Rozitchner en un momento plantea que: “Partimos de la idea de que la cultura es un campo donde las marcas más profundas sobre los sujetos es el terror interiorizado, ya imperceptible para la conciencia, que como un límite insalvable los conforma. **Y si comenzamos a analizar la cultura desde los medios de comunicación, tenemos que darnos cuenta de que forman parte de una estrategia de dominación explícita y estratégicamente**

⁹³ Idem.

formulada –basta leer los trabajos y los libros de los asesores culturales del poder en los EEUU– que desestructura la coherencia afectiva, imaginaria y pensante de los ciudadanos. Lo que se está debatiendo es si puede existir un espacio político ganado al terror y a la muerte”. Esto podríamos pensarlo como otro aspecto del paradigma cultural hegemónico, un aspecto más profundo y visceral por así decir, que también hunde sus raíces en la década del 70 y puntualmente en nuestro país, en la última dictadura cívico-militar. Al respecto interesa destacar cómo **la experiencia del Festival-Encuentro “Octubre Callejero” podría estar operando en una dimensión de la afectividad social que contrarrestaría este terror instaurado del que habla Rozitchner y que sin duda los medios de comunicación masiva contribuyen a acentuar.** En las siguientes palabras de los protagonistas del *Octubre* podemos hallar pistas de esto:

Fredy: “Cuando arrancamos con esto queríamos poner en valor lo que es el teatro callejero, que es una actividad muy bastardeada que tiene, que ver con embellecer el espacio público, con ocuparlo para poder decir algo, para conectar con la gente y para pararte en el lugar que es de todos y de nadie en particular; es transformar un espacio cotidiano en algo de ficción por un rato y todos convenimos en verlo. Antes en Moreno eso no estaba”.

Ese embellecimiento del espacio público no hace referencia sólo a su mejoramiento visual o estético, sino principalmente al hecho de llenarlo de vida, de vitalismo. Esa transformación del espacio cotidiano en algo de ficción apunta a imaginar otras realidades posibles, y en ese juego se subvierte el orden establecido, se instauran nuevos tiempo-espacios que podrán desplegarse (en la imaginación y en la realidad).

En este mismo sentido Mariela relata: “Hasta que no lo conocés al *Octubre* no lo podés explicar con palabras. El último año, por ejemplo, fuimos a hacer una función a San Carlos, un barrio donde no hay casi nada, a veinte cuadras adentro del último centro deportivo, donde la gente, para que nosotros lleguemos, tuvo que coordinarse para cortar el pasto, para generar una merienda y todo esa articulación, esa relación es el encuentro de ese día, todo eso es lo que constituye la forma de teatro en el barrio, pero eso no se puede explicar con palabras”.

¿Qué es eso que no se puede explicar con palabras? Es aquello que sólo se puede experimentar con la presencia. Esa experiencia vital (de arte, de organización,

de comunidad) es la que le estaría recuperando terreno al terror y la muerte que impone el sistema hegemónico.

En una entrevista realizada a Mariela en el año 2014 expresaba: “*Octubre Callejero* tiene mucho de magia, tiene mucho de mística, porque es el lugar donde nos podemos encontrar, donde pasa a ser la prioridad número uno no solamente para nosotros sino para todos los que vienen, trabajan, cocinan, viajan para tener este encuentro. Y es mágico digo yo porque se va dando una buena onda que no tiene explicación. No hay un aporte económico, no hay grandes escenarios, no hay cámaras, no hay prensa, yo creo que hay amor básicamente, que hay convicción, que hay deseos de regalar una sonrisa, un pensamiento, una reflexión al tipo que de repente pasa por la calle y dice “¿Y estos locos qué están haciendo?”.

En función de lo anterior, Mario Roitter destaca el desafío por concebir un nuevo lenguaje para discutir sobre impactos frecuentemente “intangibles” e “inciertos” así como metodologías de estudio para acceder a las experiencias transformadoras frecuentemente asentadas en un saber “que se transmite a través de los relatos orales, de los gestos, de las formas y de la observación de los espacios que crean estas formas”.⁹⁴

En la última entrevista realizada a Freddy y Mariela, en el año 2021, ellxs registran un cambio significativo en relación a la calle y la disputa del espacio público: “En este momento creemos que el *Octubre* sería imposible como lo pensábamos. Sí o sí necesitaríamos protección de nuestros equipos, cuidar la integridad de la gente que asiste al festival. Porque **la calle está re distinta.**”

Mariela añade: “En los barrios empezaban algunas peleas entre narcos, y los pibitos que antes estaban todo el tiempo en la calle jugando, ahora formaban parte de las cuadrillas. Había que estar con cuidado, mirando, no podías estar en los momentos de los partidos de fútbol. **Habría que volver a pensar qué es la calle hoy, qué pasa en la calle hoy y qué queremos de hacer teatro en la calle.**”

⁹⁴Roitter, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. Nuevos Documentos CEDES, 66. Recuperado de <https://rgcediciones.com.ar/arte-transformacion-social-y-politicas-culturales-reflexiones-desde-la-antropologia/>

3. El paradigma de intervención cultural del Municipio de Moreno

Una de las principales instituciones con las que interactuó el *Octubre Callejero* fue el Estado Municipal de Moreno, con el que tuvo una relación cambiante y por momentos tensa a lo largo de su historia. Dentro de esta institución, es con el área de Cultura con la que se produjo la principal interacción. Nos interesa analizar la relación que el festival mantuvo con el Municipio de Moreno para ver, por un lado, diferencias y similitudes entre los paradigmas de acción cultural desplegados por ambos actores, pero también comprender cómo se movió la dinámica del campo cultural durante el período analizado y, finalmente, intentar comprender por qué es que no pudo darse una articulación estratégica entre la experiencia del festival y la política pública municipal.

3.1 Jerarquización de la cultura en el organigrama municipal

Partimos de constatar la escasa investigación existente en relación a las políticas culturales desplegadas por los gobiernos municipales. En el artículo “Las políticas culturales de los gobiernos locales en Argentina”⁹⁵ presentado en el año 2012 por un equipo de investigación de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, dirigido por José Alejandro Tasat, se partía del diagnóstico de la **escasa y nula existencia de investigación académica sobre políticas públicas en cultura desplegadas por los gobiernos locales**. Esta vacancia podría explicarse, al menos en parte, por la relativa juventud de las políticas culturales municipales pensadas como un ámbito diferenciado de la política municipal. Al respecto la investigación mencionada refiere:

“Tal como sucediera en otras partes del mundo, **hasta no hace mucho los gobiernos locales en la Argentina tenían funciones muy acotadas, como el ordenamiento del espacio público, la prestación de algunos servicios básicos y poco más**. Las transformaciones del Estado que se dieron en la década de los noventa tuvieron por corolario un mayor empoderamiento de los gobiernos locales, en parte como resultado de una política desbocada de descentralización que no tenía por objeto el aumento de la capacidad del gobierno local sino la reducción del Estado central, y en parte por una

⁹⁵ Disponible en http://www.asociacionag.org.ar/pdfcap/6/Tasat_Jose.pdf

revalorización de lo local cuyos orígenes habría que buscar, entre otros, en un reflujo de las fuerzas globalizadoras.”⁹⁶

Moreno es uno de los municipios que formaron parte de la investigación citada. Siguiendo esta línea de análisis podemos pensar que la cultura, como campo con relativa autonomía dentro de la política pública municipal, se ha ido conformando hacia fines de la década de los 90 y comienzos del 2000:

“(…) En la mayoría de los casos observados (las áreas de cultura), han ido «ganando posiciones» en el organigrama del ejecutivo municipal. Un ejemplo de este tipo es el municipio de Moreno, que hasta el año 2006 incluía cultura simplemente como una mención dentro de una Coordinación General de Gobierno y Relaciones con la Comunidad, en la que se concentraban junto a cultura temas tan disímiles como defensa civil, comunicaciones, protocolo o juzgado de faltas. En el año 2007 se creó un programa en este municipio que tenía como únicos campos de trabajo relaciones institucionales y culturales, y finalmente en el 2008 se creó la Secretaría de Relaciones Institucionales, Culturales y Deportivas.”⁹⁷

Sin embargo, vale remarcar, esta propuesta de descentralización “en la práctica significó una transferencia de funciones hacia los municipios sin los correspondientes recursos, sin la capacidad de gestión previa y sin un cambio real en la legislación” (Arroyo, 2001). Es decir, en lugar de brindar a los municipios equipos técnicos, formación, recursos y las funciones legales necesarias para intervenir en su territorio, la descentralización realizada bajo el discurso neoliberal debe entenderse más bien como una municipalización de la crisis (García Delgado, 2003), como un traslado de las problemáticas sociales a unos municipios que no estaban preparados para asumir estas funciones.⁹⁸

Esta jerarquización de la cultura en el ámbito municipal da cuenta a su vez de un proceso más amplio de orden global que se dio para esta época. Quien explica este

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Extraído de Javier Alejo Alcalá: “Mutual El Colmenar: aportes del diagnóstico, la planificación y la gestión desde la comunicación a la comprensión y generación de procesos participativos en una organización social”. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Maestría en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales.

fenómeno es George Yúdice en su libro “El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global”. Allí afirma:

“Mi argumento es que el papel de la cultura se ha expandido de una manera sin precedentes al ámbito político y económico al tiempo que las nociones convencionales de cultura han sido considerablemente vaciadas. (...) Tal vez sea más conveniente abordar el tema de la cultura en nuestra época, caracterizada por la rápida globalización, considerándola como un *recurso*. (...) La desmaterialización característica de muchas fuentes nuevas de crecimiento económico –por ejemplo, los derechos de propiedad intelectual- y la mayor distribución de bienes simbólicos en el comercio mundial (filmes, programas de televisión, música, turismo, etc.) han dado a la esfera cultural un protagonismo mayor que en cualquier otro momento de la historia de la modernidad.” (Yúdice, 2002).

En este contexto es que en el año 2008 se conforma la Secretaría de Relaciones Institucionales, Culturales y Deportivas de Moreno. Un año después se realiza la primera edición del festival de teatro “Octubre Callejero”. ¿Podremos pensar que el campo de la cultura en Moreno, como aquel ámbito en el que se disputan el sentido de lo legítimo y los espacios que ocupa cada actor en él, se encuentra en este momento en una instancia de reformulación y negociación en dicho partido?

3.2 1º Etapa (2009-2014): una relación cambiante y conflictiva con el Municipio

Al respecto, Freddy recuerda: “Cuando estábamos empezando con *el Octubre*, también empezaba el *Carlos Carella*, que era un festival de teatro de sala que organizó la Dirección de Cultura, donde se juntaban reconocidos directores del teatro, todos bancados por su Municipio, y hacían un encuentro al que iban los cuatro parientes...(sic). Hicieron tres ediciones y se terminó porque se terminó el apoyo, porque las direcciones tampoco pagaron autores, ni contratos, ni qué sé yo... Era un quiosco. En ese momento le decían a Gladis (directora de Cultura): “No pongas plata en el *Octubre Callejero* porque no tiene sentido, no nos sirve para nada. Hagamos el *Carlos Carella*”. Y nosotros después seguimos existiendo y el *Carlos Carella* se terminó a la tercera edición. El miedo que tenían era que quisiéramos dar talleres de teatro en el Municipio (...) Cuando arrancamos también nos estábamos jugando una parada acá en el distrito. Nosotros lo que les queríamos demostrar era que íbamos a hacer la nuestra, nos chupaba un huevo que

estuvieran en la Dirección de Cultura, en el Municipio, porque nosotros hacíamos calle, esa era la nuestra”.

Esta disputa formaba parte también de otra que se daba dentro del campo del teatro, en la que “el teatro callejero como lenguaje artístico popular busca continuamente disputar su espacio legítimo dentro del campo teatral, entendido como espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas.”⁹⁹

Vemos así cómo, desde los inicios, el festival se desarrolla en diálogo y tensión con el Municipio de Moreno. Las primeras tres ediciones del mismo se realizaron articuladamente, hasta que un conflicto marcó la ruptura de la relación: en la tercera edición, durante una presentación en un barrio, se hizo una crítica muy fuerte al intendente por un acto de vandalismo cometido contra el local de una de las murgas que se presentaba en el *Octubre Callejero*, episodio sobre el cual se encontraron pruebas en un local partidario que vinculaban a los responsables del hecho con militantes que respondían al intendente.

A raíz del hecho mencionado, a partir de la 4ª edición el festival dejó de articular con el municipio y comenzó a realizarse de manera completamente autogestionado e independiente. Además el municipio “castigó” a *Octubre Callejero* no permitiéndole realizar presentaciones en la plaza Dr. Buján, principal punto de actividades culturales del partido. Desde entonces *Octubre Callejero* acentuó su vocación territorial realizando todas las presentaciones en diferentes barrios de Moreno.

Mariela: “Si ellos querían poner un grupo en la grilla del festival bárbaro, todo bien, pero no sacar elementos de la programación que era lo que más les preocupaba para la cuarta edición. Pasó también con los barrios, nuestra idea era poder ir a los distintos barrios de Moreno pero ellos miraban atentamente a qué lugares llegábamos y con quiénes trabajábamos”.

Fredy: “Es lo que pasa siempre que articulás con el Estado. El Estado tiene su maquinaria puesta y va a participar en las cosas que puede dirigir y en las que no, no las va a apoyar mucho”.

⁹⁹ “La calle como espacio escénico y como vocación: algunas reflexiones sobre el teatro callejero en Buenos Aires”. Revista Urdimento, 2020.

Mariela: “Los primeros tres años lo hicimos con ellos directamente. Cuando nos acercamos a presentar el proyecto en la Muni tenía que ver con eso. Siempre dijimos que no queríamos caer como paracaidistas a un barrio. Los que tenían gestión en un barrio eran ellos (el Municipio). Después, con el tiempo no solo intentaban censurar algunas cosas del festival, como lo que se decía concretamente, sino que solamente podíamos ir a los barrios que ellos tenían. Los barrios donde no tenían actividad, no querían poner recursos para eso. Entonces ahí empezamos a notar las diferencias. En un momento Gladis nos lo dijo: “Se tienen que poner un poquito la camiseta, porque nosotros no vamos a financiar algo que nos esté criticando”. Y de alguna manera tenía su lógica.”

Fredy: Nosotros cuando chocamos y dejamos de estar con la Muni fue cuando nos dijeron que a veces había que resignar un poco la independencia, que la independencia tiene un límite.

Y en ese momento ustedes no negociaron eso...

Fredy: No, porque nos parecía que no **nos quedaba margen para negociar**. Se querían meter en la programación y decirnos quién estaba y quién no estaba. Era hacerles caso y ser empleados de ellos.

¿Cómo es el proceso de negociación entre una organización social y el Estado Municipal? ¿Qué intereses y objetivos persigue cada actor? ¿Hay un interés puesto en esta práctica de diálogo, de intercambio, de transacción? ¿Exige cierta destreza, habilidad, disposición de las partes? ¿Cuándo se abre y cuándo se cierra la posibilidad de negociar?

En este pasaje de la entrevista a Fredy y Mariela podemos ver los vaivenes por los que atravesó la relación del festival con el área cultural del Municipio de Moreno. Por un lado, ellxs expresan no haber sentido margen para una posible negociación, cerrándose los espacios para la cogestión, a partir del incidente relatado y la desconfianza creciente por parte del Municipio. Pero por otro lado, y esto ya en la última entrevista realizada, cuando el festival ya se había discontinuado, reconocen una actitud “infantil y adolescente” de ambos lados, tanto propia como por parte de los representantes municipales.

Fredy: “Creo que el *Octubre* pudo ser lo que fue porque tenía esta mirada un poco adolescente de no transar, de no negociar, de pararse de culo con las autoridades, una

relación conflictiva con el Estado. Hoy con más madurez y más años pensaría si el proyecto para sobrevivir necesita sí o sí que el Estado lo sostenga económicamente y eso al mismo tiempo garantiza poder seguir estando en el territorio, en más espacios y mejorar la calidad de la producción (...). El Estado también tiene sus manejos que son desde infantiles hasta contrarios a los intereses de las mayorías. Pero es necesario, porque el Estado tiene presencia en todos los barrios.”.

Fue recién en la 7º edición, con el cambio en la dirección del área de cultura del municipio que los coordinadores del festival volvieron a entablar un diálogo fructífero, pudiendo acceder nuevamente a la Plaza Buján como uno de los puntos del circuito de presentaciones.

3.3 2º etapa (2014-2015). Una nueva relación que duró poco

En este período que duró un poco más de un año y medio, la relación con el Municipio mejoró, mediada por el cambio en la conducción del área cultural, ahora a cargo de la licenciada Natalia Kisman. Psicóloga de profesión, venía de desempeñarse diez años en el Instituto Municipal de Desarrollo Económico Local (IMDEL), los últimos años como Subsecretaria de Economía Social. El cambio en la gestión de la Secretaría de Cultura implicó un nuevo dinamismo para la misma. Pareciera ser que ciertos procesos que se venían dando los últimos años en materia de concepciones culturales a nivel nacional comenzaron a tomar cuerpo y forma a nivel local en este momento. Nos referimos principalmente a esta resignificación del rol del Estado ante la cultura y sus productores que conceptualiza Infantino y que mencionamos anteriormente. ¿Será que ciertas políticas públicas que impulsan las carteras nacionales, desde los Ministerios, por ejemplo, se demoran un tiempo en materializarse en las instancias locales, dependiendo de diversos factores y determinaciones particulares de cada lugar?

Kisman relata: “Uno de los ejes importantes que buscamos desarrollar fue la descentralización cultural y, complementariamente a eso, todo el trabajo de vinculación en cada lugar con sus referentes, tanto institucionales como con las movidas culturales y artísticas. Dentro de esa territorialización había distintos programas, como “Tú plaza late” que eran actividades itinerantes que anclaban en plazas, sobre todo. Se hacía un relevamiento previo de la zona para ver quiénes podían participar del escenario. En ese momento habíamos conseguido gestionar un escenario móvil. Además

de actividades más lúdicas destinadas a niñeces, se hacía una variedad artístico y cultural donde **el foco estaba puesto en que también se valorice artistas locales y movidas locales**. Desde el Municipio se buscaba incentivar a armar las movidas en cada lugar.”

En las palabras de la ex Secretaria de Cultura vemos un énfasis puesto en valorizar y apoyar a los actores locales presentes en cada barrio. Hay acá una afinidad con el espíritu del *Octubre Callejero* y su intención de potenciar las experiencias culturales existentes. Kisman conocía el trabajo del festival callejero y reconoce haberlo tenido como referencia:

“El Octubre Callejero nos inspiró a pensar en hacer teatro en lugares no convencionales. Hubo toda una movida en ese momento, con acuerdos que se hicieron con el teatro Cervantes, con Nación y con Provincia donde tuvimos obras de teatro que se pudieron presentar en muchos lugares abiertos y públicos. Era un momento de mucha producción en Argentina en términos de políticas públicas. **Ahí Octubre Callejero va a ser obviamente un referente clave dentro de toda esa movida. Una de las líneas de acción nuestra era pensar de ese modo el mapa de Moreno.**”

Es significativo el hecho de que el festival haya inspirado el modo de pensar el territorio de Moreno, en este período de la política cultural municipal. Pareciera haber habido una incidencia indirecta en el diseño de la política pública de esta etapa, producto en parte de una especie de alineación en ciertos enfoques y conceptualizaciones sobre lo cultural entre ambos actores, en el contexto de la política cultural que emanaba del Estado Nacional.

Kisman continúa: “Para mí uno de los desafíos fue poder abrir las puertas del Municipio con esta utilización de los recursos más en función de las realidades concretas que había, de los proyectos que estaban en marcha. Gran parte de mi tiempo yo lo usaba en entrevistar, conocer, ir, que vengan a la oficina. **Creo que fue un momento donde empezaba a entenderse la importancia de tener una propia política cultural activa, despierta y en vinculación con el territorio.** Yo creo que de lo que estamos hablando acá cuando hablamos de modelo fue de que **se empezó a pensar cuáles son los privilegios en la cultura.**”

De esta forma, la relación del *Octubre* en este período con el Estado municipal pareció responder, en parte, a la impronta en la gestión dada por la nueva Secretaria de

Cultura del Municipio, impronta afín al paradigma renovado de las políticas públicas nacionales:

“Todo esto no se dio de modo aislado. Había un contexto nacional propicio, incluso un contexto provincial, con una intensidad diferente. Tuvimos bastante trabajo en lo que era el Instituto Cultural de la Provincia. Había programas educativos. Más que con el Ministerio de Cultura trabajamos mucho con el Ministerio de Educación de Nación, y con áreas de Provincia de Cultura.”

Un aspecto interesante que menciona Kisman se relaciona con el vínculo del festival y la gestión previa a la de ella. Aquí Kisman menciona el factor humano como uno de los que inciden en la posibilidad o no de una articulación. Ella lo veía desde su rol en el IMDEL:

“Recuerdo que lo que pasaba es que **no tenían posibilidad de trabajar con Cultura**. Había mucha resistencia en ese momento, que no siempre tiene que ver con la decisión política de un gobierno sino, y esta es una interpretación mía, que **a veces tiene que ver con las limitaciones que tenemos los humanos y las humanas**. Entonces por algún motivo no podían terminar de coincidir. **Puede ser por fricciones también de disputas de posicionamientos políticos.**”

¿Cuánto inciden los factores personales en la política? ¿Es posible separar los procesos sociales de las personas y sus biografías? ¿Cómo analizar este factor en correspondencia con los factores históricos y estructurales?

Kisman concluye: “Para mí se logró mejorar el vínculo con el *Octubre* en ese sentido, de que tuvieran más acceso a ciertos espacios como la Plaza Buján, el Teatro Marechal. El teatro itinerante también fue una línea de acción que incorporó al *Octubre Callejero*. Después fue tanto, tan intenso y en tan poco tiempo que yo ni siquiera me acuerdo si llegué a sentarme con ellos, no sé a quién le habré pedido que articule. **El *Octubre Callejero*, en definitiva, fue algo más dentro de un todo cultural que creció y que de a poquito se fue pudiendo poner en agenda para que el Municipio lo tome, pero no en el sentido de cooptarlo, sino de apoyar la movida sin que pierda su peso propio.**”

De manera un tanto sorpresiva, el que en ese momento era intendente de Moreno, Mariano West, perdería la interna electoral, poniéndole un cierre prematuro a la experiencia que había iniciado Natalia Kisman al frente de la Secretaría de Políticas Culturales. A nivel nacional también el oficialismo perdería la elección presidencial con el partido “Juntos por el cambio”, interrumpiéndose abruptamente la política cultural de los últimos años y comenzando un nuevo ciclo con una orientación ideológica diferente, en sintonía con el paradigma cultural hegemónico neoconservador.

3.4 3° etapa (2016-2018): vuelta atrás en la relación con el Municipio

El área de cultura del Municipio de Moreno tuvo durante este período rango de Subsecretaría y perteneció a la Secretaría de Educación, Cultura y Deportes. Podemos ver cómo cambia el orden de los términos en cada gestión. Así, si en el período anterior teníamos a la Secretaría de Políticas Públicas Culturales, Recreativas y Educativas (el peso del concepto de *políticas públicas culturales* incluido en la nomenclatura es significativo), en este período la cultura pasa a un segundo lugar en relación a la educación e incluye bajo su órbita al área de deportes. En esto podemos observar todavía una falta de autonomía de lo cultural en el organigrama municipal de Moreno (y probablemente en los municipios en general), sin lograr consolidarse como un área específica¹⁰⁰.

La mayor parte del presupuesto cultural en este período se destinó a sueldos de los talleristas. Entre sus principales acciones se encuentran:

- 1) Los Talleres Gratuitos que se brindaban a nivel central y descentralizado. Fueron cerca de 160 talleres (de música, danzas, artes plásticas, teatro, etc.) de los cuales participaron alrededor de 2 mil personas de todas las edades.

¹⁰⁰ Es interesante observar que a nivel nacional se crea en el año 2014 el Ministerio de Cultura, a cargo de Teresa Parodi, y por primera vez lleva en su denominación y por tanto sus atribuciones sólo el área de cultura. Anteriormente ya había tenido rango de ministerio nacional en tres ocasiones, pero compartiendo funciones con otras áreas: la primera vez en 1973, durante el gobierno de Héctor Cámpora, como Ministerio de Cultura y Educación. Después, durante breves períodos, en el gobierno de facto de Eduardo Viola también como Ministerio de Cultura y Educación, y con Fernando de la Rúa como Ministerio de Turismo, Cultura y Deportes.

2) Espectáculos masivos en la plaza Dr. Buján. Todos los domingos se presentaban de manera gratuita números artísticos de música y danza. Eventualmente se presentó algún artista de renombre (han pasado por el escenario de la Buján figuras como León Gieco, Mercedes Sosa, Los Pericos, Los Auténticos Decadentes, entre otros) para lo cual se invertía mucho dinero¹⁰¹. La plaza Buján también era punto de actividades en fechas especiales como el día del niño y las vacaciones de invierno.

3) El teatro Municipal Leopoldo Marechal. Todos los fines de semana brindó funciones abiertas para la comunidad. La mayoría de los números que se presentaron estos dos años fueron: grupos musicales de la zona de diversos géneros, un grupo de Stand Up, una compañía de teatro, la comedia municipal y esporádicamente una obra del Teatro Nacional Cervantes.

4) El Museo de Bellas Artes “Manuel Belgrano”. Realizó exposiciones de muestras de cuadros y esculturas privadas y de un catálogo de cuadros que forma parte de la muestra permanente. Una asociación civil llamada “Amigos del museo” posee gran iniciativa y hace uso frecuente del lugar.

Podríamos encuadrar la política cultural municipal de este período entre dos paradigmas: por un lado el paradigma difusionista o de democratización de la cultura, expresado principalmente en la importancia de los talleres descentralizados, aunque de manera incompleta y sin una profundización en sus objetivos, lo cual conllevaría una política de formación de espectadores que trabajase sobre las diferencias en la apropiación de la cultura y en la formación de hábitos y gustos en los distintos sectores, y sobre la capacidad de apropiarse y disfrutar de los bienes culturales. Al respecto García Canclini afirma: “Una política realmente democratizadora debe comenzar desde la educación primaria y media, donde se forma la capacidad y la disponibilidad para relacionarse con los bienes culturales, y debe abarcar un conjunto amplio de medios de difusión, crítica y análisis para redistribuir no sólo las grandes obras sino los recursos subjetivos necesarios para apreciarlas e incorporarlas”¹⁰².

¹⁰¹ En el año 2015 el show de León Gieco le costó al municipio 300 mil pesos (parte de ese dinero fue aportado por Nación).

¹⁰² GARCÍA CANCLINI, Néstor (Compilador) (1987). “Políticas Culturales en América Latina”. Grijalbo. México.

A su vez podemos identificar en la política cultural del municipio de esta etapa algunos rasgos del paradigma del “estatismo populista”¹⁰³. De este poseía elementos de la **visión sustancialista de la cultura**. Así, en el 2017 el Congreso de la Provincia declaró con carácter de Fiesta Provincial al “Encuentro de las Provincias y su Cultura”, realizado en el municipio desde el año 2004. Entre los fundamentos se encuentra el siguiente párrafo:

“...buscando de esta manera rendir homenaje a todos los vecinos morenenses que a través de su interacción cotidiana promueven la preservación de tradiciones que resumen el concepto de identidad nacional, la defensa de los legados culturales y propician la creación y transmisión de valores, normas y creencias típicas”¹⁰⁴.

De la organización de este encuentro participaron: las Casas de las Provincias, los Centros Tradicionalistas, el Círculo Criollo de Rodeo, el Museo Municipal Amancio Alcorta, entre otras instituciones. Otro rasgo de este paradigma “estatista-populista” presente en la política cultural del municipio es que, al no poner el foco en la intervención transformadora del pueblo, no promueve la experimentación artística ni la crítica intelectual. Esto se ve ejemplificado en su relación con la experiencia del *Octubre Callejero*.

Nadia Olea fue la Subsecretaria de Cultura que gestionó esta área gran parte del gobierno de Walter Festa. Entrevistada para este trabajo, ya fuera de esa función, contó:

“En relación al financiamiento de la cultura, se priorizó la contratación de figuras que salían millones o cientos de miles en ese tiempo, antes que contratar a artistas locales. Siempre se les dio la posibilidad de estar, pero a la hora del financiamiento siempre iba dirigido a lo que más convocaba.”

En relación al *Octubre Callejero*, Nadia relata: “Doy fe de que fue recontra autogestivo. Había una grilla municipal anual de eventos, y todo el que hiciera algo por fuera tenía que adaptarse a esa grilla. Ahí te das cuenta de la falta de construcción con la comunidad y con las instituciones. El *Octubre* se tenía que adaptar a las actividades que se hacían por ejemplo en la Plaza de las Carretas. Siempre se lo colocaba en el rol de

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Disponible en: <https://www.hcdiputados-ba.gov.ar/proyectos/17-18d13220.pdf>

invadir. El que organiza por afuera invade lo que ya está armado, y eso habla de una falta de construcción con la comunidad.”

Y agrega: “A veces pasa que la interrelación misma de las áreas municipales es un problema. Nos pasaba mucho. Querés habilitar un evento y tenés que luchar con el área de habilitaciones. Era algo que estábamos declarando de interés municipal y desde otra área no se lo apoyaba. Existió esa falta de poder tirar todos para el mismo lado.”

Distintos autores señalan que las posibilidades de apertura de espacios de participación guardan mucha relación con los estilos de gestión del gobierno local. En esta línea, Daniel Arroyo afirma que estos pueden clasificarse en tres grandes grupos según sean: a) centralizados, el gobierno diseña y ejecuta sólo; b) descentralizados, el gobierno local delega en organizaciones sociales el diseño y ejecución de políticas y programas y c) de gestión asociada, donde el municipio y las organizaciones sociales planifican y ejecutan en forma conjunta. (Altschuler y Casalis en García Delgado y Nosetto, 2006: 91). La preeminencia de modelos centralizados de gestión en los gobiernos locales es un claro obstáculo a la participación.¹⁰⁵

Así, podemos reconocer tanto en el primer período como en el tercero, un estilo de gobierno centralizado, más acentuado en el tercer período. En el segundo, el de Natalia Kisman, si bien el Municipio no delega centralidad en el diseño de su política cultural, parecía que se encaminaba a un posible intento de gestión asociada, lo que hubiese requerido sin dudas de más tiempo de gobierno, entre otros factores.

En este sentido, Javier Alejo Alcalá sostiene que **“en un proceso participativo, lo que está en juego es el poder institucional y sus estructuras monopólicas”** (Sirvent, 1994:24). De allí que “en la medida que esa <apertura democrática> o ese discurso participativo no implican de manera alguna una ideología de la modificación de las estructuras de concentración de poder social, político y económico, estas experiencias aisladas de participación real tienen un límite: el momento que, como resultado del crecimiento y desarrollo humano de los individuos y grupos comprometidos, se

¹⁰⁵ Extraído de Javier Alejo Alcalá: “Mutual El Colmenar: aportes del diagnóstico, la planificación y la gestión desde la comunicación a la comprensión y generación de procesos participativos en una organización social”. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Maestría en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales.

convierten en una amenaza o riesgo contra el poder institucional. Aquí se corre el riesgo de su interrupción o su cooptación” (Sirvent, 1994:180).”¹⁰⁶

En la experiencia analizada, si bien no se habría llegado a la situación de que el grupo nucleado en torno al *Octubre Callejero* se hubiera convertido en una amenaza directa contra el poder institucional (salvo el episodio que desata la ruptura con la gestión durante el primer período de gobierno), sí podemos interpretar que **se trata de una praxis que en su despliegue cuestiona las formas instituidas de construcción y ejercicio de poder:**

“La transformación de los partidos en *máquinas electorales*, genera que los colectivos sociales que trabajan en un territorio sean visualizados por los partidos, sobre todo en el espacio municipal, como competidores, es decir, como actores que son capaces de participar de una elección y, por consiguiente, derrotar al partido gobernante. Es decir, **cuando nos encontramos con organizaciones sociales que muestran que “otro mundo y otro modo de hacer las cosas es posible”, lo que se da no es un apoyo del proceso iniciado, sino la búsqueda de su destrucción o cooptación.**”¹⁰⁷

Podríamos agregar a estas dos operaciones (destrucción o cooptación de las organizaciones) otra que sería el desconocimiento o la falta de apoyo estatal. Lo que, en las condiciones de inferioridad en las que se encuentran las organizaciones sociales ante las lógicas neoliberales dominantes, equivale a una dificultad muy grande por parte de las mismas para permanecer y expandirse territorialmente.

En las últimas charlas mantenidas con los organizadores del festival, reconocían la importancia cada vez mayor y determinante de la articulación con el Estado. En relación a esto Freddy afirma: “Si hoy fuéramos a empezar de nuevo, yo no lo haría sin recursos y sin el Estado, por una cuestión de presencia. Pero sí pelearía por ejemplo la presencia en todos los territorios que se pueda y la calidad de la programación.”

Queda entonces planteada la que tal vez sea una de las grandes incertidumbres y desafíos para una política cultural transformadora con posibilidades de disputar hegemonía al mercado: **¿es posible desarrollar una articulación en términos de**

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Idem.

cogestión entre el Estado, en cualquiera de sus niveles, y las organizaciones sociales autónomas? ¿Qué características debería tener esa co-gestión o asociación para potenciar el poder transformador de las prácticas territoriales?

Hacia otras estructuras de sentimiento

1. “Aparateo” vs. nuevas relaciones

En línea con lo que planteaba Gabriela Massuh, Sirvent afirma: “El proceso de construcción de la democracia debe darse también y muy fundamentalmente en la sociedad civil y sus múltiples organizaciones. **Es en el plano de la cultura, de las formas de vida, de las características de las organizaciones sociales, donde se juega el futuro democrático**”.

Sonia Paredes, en esta senda, plantea: “Esas redes que se van armando durante estos diez días deberíamos poder aprovecharlas mucho más. Pero ahí me parece que ya chocamos con temas más organizativos que tenemos en general las organizaciones populares que *no sé por qué nos cuesta tanto a veces coordinar*. No sé la respuesta, pienso en muchas cosas, **a veces es miedo a perder tu propia identidad, ciertas mezquindades que aparecen de manera natural, cómo reproducimos también parte de los mecanismos del sistema en el que crecimos, y es romper todo el tiempo con eso, se va rompiendo de a poquito**. A mí me da mucha manija porque Moreno es un lugar que está lleno de propuestas diferentes, populares, culturales y políticas. **Pienso, si por lo menos para ciertas cosas pudiéramos bajar un poco la guardia... pero es difícil porque a veces bajás la guardia y el otro no tenía intenciones tan copadas, o bajás la guardia y el otro no la baja**. Millones de posibilidades hay. A mí me gustaría crecer en ese sentido.”

Así, como plantea Javier Alejo Alcalá, “No sólo se necesita pensar modificaciones en el Estado, sin dudas necesarias, sino que también: “debe trascenderse, desde las organizaciones de la sociedad civil, cierta lógica de autorreferencia y de desconfianza básica hacia los que se constituyen como los otros. **Si este salto de confianza y apertura no puede realizarse, lo que queda es el predominio de prácticas propias de otros**

intereses y sentidos de la acción, deteniendo los procesos colectivos de posible transformación” (García Delgado y Molina en García Delgado y Nosetto, 2006: 267).¹⁰⁸

Evidenciando esto, Fredy relata: “Una de las últimas cosas que nos pasaban era sentir que (algunas organizaciones políticas con las que articulábamos) nos querían apartear, entonces ya nos parecía una experiencia muy ridícula esa. Estamos luchando porque haya teatro, **nos encontramos no desde el lugar del ego sino desde un lugar que no está marcado por el tipo de relación social que existe en todos los demás ámbitos, que es esto del intercambio con afán de ganancia.** En el teatro nos encontramos desde un lugar distinto, y eso estaba bueno: poder hacer visible y vivible esa experiencia. En ese momento empezamos a ver que la articulación con organizaciones políticas nos limitaba un cacho en lo que teníamos que hacer.”

Raymond Williams utiliza el concepto de *estructuras del sentimiento* para intentar pensar algunas experiencias vinculadas a la cultura emergente. Sus esfuerzos teóricos apuntan a desentrañar las complejas articulaciones que suceden en un proceso hegemónico y, dentro de él, en las posibilidades de oposición o alternativas que pueden producirse:

“Este proceso complejo puede ser, en parte, descrito en términos de clase. Sin embargo, siempre existe otra conciencia y otro ser social que es negado y excluido: **las percepciones alternativas de los otros en las relaciones inmediatas; las nuevas percepciones y nuevas prácticas del mundo material**”.¹⁰⁹ Estas percepciones alternativas y estas nuevas prácticas, según Williams, nunca son sólo una cuestión de práctica inmediata, sino que forman parte de una “**pre-emergencia activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada**”.¹¹⁰

¿Podemos pensar en estos planteos tanto de Sonia como de Fredy como intentos por constituir nuevas *estructuras de sentimiento*, en el marco de procesos de construcción social y políticos? No se trata de percepciones individuales sino compartidas y elaboradas en el marco de experiencias colectivas. Podemos encuadrar esto en el fenómeno social más amplio de crisis de representatividad y formas de ejercer lo político que atraviesa la

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Raymond Williams (2000). “Marxismo y literatura”. Ediciones Península. Barcelona.

¹¹⁰ Idem.

época, una crisis que ya tendría al menos dos décadas pero que todavía no se habría resuelto y sus consecuencias seguirían operando sobre la sociedad, impulsándola a buscar nuevas formas (de vínculos, de praxis).

Analizando la propia práctica, Sonia menciona: “Yo me siento sorprendida porque ya tengo casi 30 años y siento que recién ahora me está cayendo la ficha de la sinceridad. Pensaba que esa práctica estaba mucho más asentada y por ahí a nosotres que éramos más chicos nos costaba más, pero no, no es algo que tengamos como organizaciones populares o sociales. Hacemos reuniones para organizar y decirnos las cosas pero no las decimos. Decimos lo que nos animamos o lo que pensamos objetivamente que puede convenir decir y ahí está qué le llega a la otra persona. Y eso es a veces interno, incluso con tus propios compañeros de organización. Por no animarte, por no tener la práctica, por pensar que mejor es decir la verdad pero masomenos modificada se va forjando una bola de algo medio indescifrable que se puede transformar en otra cosa y la re cagamos a veces.”

En algunos casos, se trata de nuevas *estructuras del sentimiento* más fáciles de reconocer, ya que se encuentran en proceso de constituirse como formaciones y/o instituciones. Como en el caso del feminismo. Fredy cuenta: “Cuando apareció fuerte la cuestión de género se notó que los chabones que se empezaron a sentir cuestionados en sus prácticas se empezaron a borrar. Hubo algunas interpelaciones directas producto de algunas prácticas que empezaban a ser revisadas, con las compañías y al interior del colectivo. Muchas chicas empezaron a ir a los encuentros que se hacían de mujeres. Muchas fechas coincidían con el *Octubre* y había que elegir. Un año decidimos hacerlo en simultáneo y otro año cambiamos la fecha, porque las mismas pibas planteaban que querían ir”.

Mariela agrega: “No tenía que ver con el *Octubre* ni con los compañeros del *Octubre*. Era una movida que venía arrasando los pies de todo el mundo, las bases de toda organización. Pero en ese momento no teníamos la claridad para verlo.”

Este aspecto de la experiencia se vincula con lo que la filósofa y psicoanalista Suely Rolnik conceptualiza como *micropolítica*.¹¹¹ Se trata de políticas del deseo y los afectos que apuntan a disputar los dispositivos hegemónicos de producción de

¹¹¹ Suely Rolnik. “Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente”. Tinta limón ediciones. 2021.

subjetividad. A diferencia de la *macropolítica*, que busca cambiar las relaciones desiguales de poder entre las clases y democratizar el acceso a los derechos, la micropolítica “busca reapropiarse de la potencia vital en su fuerza creadora” que habita en los cuerpos y que es abusada por la lógica expropiadora del capital¹¹². Sin dudas la experiencia del *Octubre Callejero* intervino sobre las dos dimensiones (micro y macropolítica) de la praxis humana-social-comunitaria.

CONCLUSIONES

Nos propusimos analizar la experiencia del festival de teatro *Octubre Callejero* desde la perspectiva de una práctica surgida de la sociedad, que logró consolidar una política cultural autónoma. Nos preguntamos y estudiamos sus características para situarla en alguno de los paradigmas de políticas culturales descritos por Canclini. Encontramos que, debido a distintos aspectos metodológicos, conceptuales y de praxis, podemos ubicar al festival **dentro del paradigma de la democracia participativa**. Por esto, creemos dar cuenta de que se trató de una experiencia que buscó y consiguió, en cierta medida, propiciar una dinámica transformadora de las estructuras sociales vigentes, planteando **una alternativa concreta al paradigma hegemónico de la privatización neoconservadora**. *Octubre Callejero* estimuló la participación colectiva en todas las etapas del festival: en la etapa previa, con las tareas para recaudar fondos para solventarlo, en la elección de los lugares en donde realizar las funciones, en la participación de las organizaciones y vecinxs durante el desfile inaugural, en la recepción crítica de las obras estimuladas en comidas compartidas entre artistas, vecinxs y organizadores después de las presentaciones, entre otras acciones. Y todo esto se hizo a través de la articulación con instituciones y organizaciones sociales de los territorios, lo cual dotó al evento de un

¹¹² Suely Rolnik. “Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente”. Tinta limón ediciones. 2021. Pag. 120.

impacto duradero y eficaz, permitiendo a éstas capitalizar gran parte de lo sucedido para sus trabajos barriales y quitándole a la actividad todo carácter espasmódico.

Desde un punto de vista macro podemos decir que las características generales de la propuesta sostenida durante una década la situaron en una posición contrahegemónica: en medio de una época que profundizaba vertiginosamente la mediatización y virtualización de las relaciones sociales, apoyada en la financiarización de la economía, el festival sostuvo e impulsó la herramienta del **teatro callejero** como lenguaje y dispositivo que *precisó y precisa* de la presencia de los cuerpos (actuales y no actuales) interactuando en una dinámica de “espectáculo”, en territorios concretos, con públicos reunidos compartiendo una misma escena. El eje teatral le confirió a la experiencia algunas características del dispositivo ritual en el que se *con-celebra* un *sentido* de cuya producción todos forman parte. Vimos cómo este *sentido* que se logró experimentar en los encuentros se relacionó con la trama organizativa que lo envolvió y los procesos comunitarios que impulsó y/o fortaleció.

Siguiendo los planteos de González Requena vimos que el festival logró situarse en una línea de continuidad entre los polos del *espectáculo* y del *ritual*, tomando de cada uno los aspectos más virtuosos para la experiencia humana y social: la lógica del espectáculo desplegada habilitó una *dinámica de simbolización colectiva*, alejándolo del consumo cultural individualizado que prima en la llamada sociedad del espectáculo. Esta simbolización colectiva permite contrarrestar de alguna manera los efectos narcotizantes y reductores de la complejidad social que vehiculiza la lógica hegemónica mediática. Esta podría ser una hipótesis de trabajo para futuras investigaciones: de qué forma estos dispositivos -en este caso el teatro callejero comunitario- contrapesan las lógicas alienantes de una sociedad que se derechiza, acercándose incluso a posiciones neofascistas.

Analizando específicamente algunas de las acciones y metodologías desplegadas, vemos que el festival logró desarticular ciertas lógicas propias de la industria cultural: a diferencia del ídolo de masas característico del *sistema de estrellas* mediático (star system), que invisibiliza las condiciones de producción del arte, el festival expuso el detrás de escena de cada espectáculo y todo lo que envuelve al artista, considerado un trabajador/a del arte. Así, se logró propiciar una relación de identificación entre el público y los artistas en lugar de un vínculo de idealización e idolatría. Esto operó en dirección a

un acercamiento entre el arte como lenguaje expresivo y las personas que vivenciaban las obras. Vimos el ejemplo concreto de Sonia, una joven que participaba de una murga barrial y que decidió dedicarse a la actuación a partir de conocer el *Octubre Callejero* e integrarse en su organización. También relevamos **una incipiente apropiación de la herramienta teatral en algunas de las instituciones y barrios** en donde el festival se presentó con regularidad. Tal fue el caso de la organización FOL que dio cuenta de la incorporación del lenguaje teatral a la cotidianidad de algunxs de sus integrantes, en algunos momentos del año. Sin embargo, **este aspecto de la política cultural del festival no llegó a consolidarse**. Por eso creemos que lo que ocurrió puede pensarse como el *esbozo de una metodología* que avanzó en dirección a la democratización no sólo del acceso a los bienes culturales sino también de la producción artística. Una pregunta que se abriría entonces es por los factores que harían posible la profundización de esto que se dio de forma incipiente.

Otro aspecto metodológico de la experiencia que abrió una lógica alternativa a la dominante fue la relacionada con el factor económico. Vimos que el festival logró autosustentarse y desacoplarse de los vaivenes políticos por los que atravesó su relación con el Municipio de Moreno. Esto, sin embargo, también le significó un límite importante a la hora de profundizar en otros objetivos, como el de la vinculación con las organizaciones, ya que gran parte de las energías se destinaban a las tareas de financiamiento.

El sistema de gorra colectiva fue un mecanismo novedoso que puso en juego una lógica solidaria, redistributiva e igualitaria. Como vimos con González Requena, el hecho de que los espectáculos fueran de acceso libre, con un aporte voluntario, desinvistió al arte y a lxs artistas de la lógica mercantil del dinero que prima en la industria cultural hegemónica. Así, el dinero pasó a cumplir otro rol y se asoció no al cuerpo del artista fetichizado sino al mismo/a como un/a trabajador/a del arte, y al festival no como un mero show sino como una construcción sostenida con el aporte y el esfuerzo colectivo.

El hecho de que los espectáculos salieran del espacio privado de la sala o el teatro y se situaran en espacios o instituciones públicas, al aire libre, en escenarios no convencionales colaboró en resignificar estos lugares y cargarlos de una politicidad cuestionadora del ordenamiento burgués de la ciudad.

El contenido de muchos de los números artísticos que se presentaron tuvo un carácter abierto e interactivo con el público (sobre todo los espectáculos más ligados a la tradición circense, del clown y de lxs payasxs). Aquí el arte funcionó como un termómetro de situaciones sociales y un canalizador de humores comunitarios: “Si la obra es abierta y participativa, a veces aparece lo que le está pasando al barrio”¹¹³. Esta característica se alejó del estilo de producto cerrado y estandarizado que prima en el arte comercial y en los medios de comunicación. Las propuestas que ofreció el festival se diferenciaron de las que ofrece la industria cultural dominante, en donde casi todos los productos están atravesados por la lógica del cálculo, la especulación y el negocio.

Ahora bien, si por un lado todos estos mecanismos contrahegemónicos existieron y sin dudas produjeron efectos en la realidad, no debemos perder de vista el contexto en el que estuvieron insertos, que es el de la hegemonía del modelo de la privatización neoconservadora y, por lo tanto, los desafíos constantes y crecientes con los que la experiencia se encontró. En las últimas entrevistas realizadas, cuando el festival ya había concluido y lxs organizadores se encontraban en plena elaboración personal y grupal de lo sucedido, algunxs de ellxs daban cuenta del cambio producido en los barrios con la presencia de grupos narcos y afirmaban que “habría que volver a pensar qué es la calle hoy”¹¹⁴. A su vez afirmaban que “hoy no sería posible hacer el festival sin apoyo del Estado”¹¹⁵. Un apoyo que, como se vio, es entendido como una cogestión y no una delegación de facultades.

En tal sentido, una de las conclusiones provisorias a las que llegamos, y que podría ser retomada en futuras investigaciones, es que este tipo de intervenciones sociales desde el campo del arte y la autogestión logran crear y consolidar experiencias de referencia, a modo de “casos testigo”, que plantean alternativas efectivas a las formas dominantes, constituyéndose en resistencias sociales a la espera -activa- de nuevas configuraciones hegemónicas que posibiliten su despliegue.

En cuanto a la relación con el Municipio de Moreno y su política cultural, analizamos las diferentes etapas por las que atravesó el vínculo y vimos que, haciendo un balance, primó la dificultad para la articulación, incluso interrumpiéndose por períodos.

¹¹³ Marcelo Garritano, de “Circo descartable”. Entrevista completa en Anexo 1

¹¹⁴ Mariela Campanoni. Entrevista completa en anexo 1

¹¹⁵ Alfredo Perusso. Entrevista completa en Anexo 1

De esta manera no pudo desarrollarse una co-gestión entre ambos actores, Estado y organización social. Vimos que esta co-gestión es por demás compleja, porque implica un cambio de actitud por parte del Estado y su lógica centralizadora, lógica que hegemoniza la tradición estatal y que suele operar o bien cooptando, o bien desarmando o bien diluyendo las experiencias sociales que intentan construir formas de poder social a partir de lógicas alternativas a las dominantes. Pero también, por parte de lxs organizadores del festival, vimos un reconocimiento de ciertas dificultades asumidas como propias para afrontar el vínculo con la institución municipal. Pensamos que una posible explicación de este desencuentro podría ser que no estuvieron dadas las condiciones para que se produjera un entendimiento y una potenciación mutua, aunque a la vez creemos que, como en toda relación en que hay asimetría de poder (el Estado siempre va a tener mayores recursos y por tanto mayor poder que las organizaciones civiles), hay una responsabilidad mayor de esta institución en promover una relación productiva y respetuosa. Pero para esto debería partirse de reconocer el valor que tiene la diversidad y la diferencia en las formas de construir sociedad y comunidad. ¿Cuál es la forma de construir sociedad propia del Estado en general y del Estado de Moreno en particular? ¿Cuál es la forma de construir comunidad propia de las organizaciones sociales autogestivas en general y del *Octubre Callejero* en particular? ¿Cómo pueden tenderse puentes y potenciarse ambas lógicas? Creemos que esta pregunta es importante porque consideramos que, de la articulación de estos actores, del desarrollo de formas exitosas de co-gestión y cogobierno entre Estado y organizaciones sociales puede depender la posibilidad de contrarrestar los efectos nocivos sobre la sociedad del modelo hegemónico de privatización neoconservadora. Tal como vimos con Gabriela Massuh, es necesario preservar y potenciar los espacios sociales en donde se produce pensamiento crítico, o pensamiento a secas: intercambio de miradas, opiniones diversas, reflexiones, acciones conjuntas, construcción de *lo común*. Y en esto sin duda cumplen un papel primordial las organizaciones comunitarias, las instituciones barriales, los movimientos sociales, los espacios territoriales que desarrollan y consolidan dinámicas de autogestión y autoorganización capaces de perdurar en el tiempo.

Como vimos en la experiencia del *Octubre Callejero*, la autogestión fue la forma organizativa que encontraron para preservar las principales características y los valores del proyecto, sin verse afectados por objetivos externos. La autogestión sería una dinámica de trabajo que en contextos fluctuantes e inciertos es capaz de preservar la

misión por la que se constituye un grupo, dotándolo de una capacidad autorreguladora y autopoietica que lo emancipa de toda tutela o dependencia externa. En el caso del *Octubre Callejero* esta dinámica les permitió funcionar durante una década sin interrupción, creciendo cada año. Sin embargo, esta modalidad también implicó dificultades, como la falta de acceso a financiamiento estable, que pueden haber incidido en los límites del proyecto: “En un momento nos surgió la pregunta: ¿Será que la autogestión tiene un techo?”¹¹⁶. Cabría preguntarse si no sería pertinente aquí la advertencia de lo que Félix Guattari describió como riesgo de la autogestión, en cuanto a que esta se convirtiera en un principio en sí mismo perdiendo de vista, de alguna manera, los objetivos generales a los que se apunta con la práctica. Si no se logran superar los límites que pueden presentarse por la escasez de recursos, ya sean económicos, materiales, humanos, etc. (de la manera que fuese: mediante la articulación con el Estado, con otras organizaciones, institucionalizándose, etc.), puede llegarse a un cuello de botella del que sea difícil salir. No creemos que este haya sido el único factor que incidió en el final del *Octubre Callejero*, pero sí que puede haber sido una de sus causas.

Finalmente, en la experiencia estudiada registramos una incidencia sobre aspectos micro-políticos, movimientos en lo que con Williams llamamos “estructuras del sentimiento”: el *Octubre Callejero* fue canal por donde se pusieron en juego y se tensaron formas de construir y formas de vincularse de las organizaciones y de las personas. En un tiempo histórico en el que todavía se encuentran en crisis y crujen las formas de representación, de institución, de participación, de relación, y en el que todavía no terminan de nacer y consolidarse nuevas formas, sino que más bien nos encontraríamos en un período largo de transición, espacios como el *Octubre Callejero* funcionan como receptores o campos de experimentación para que esas nuevas formas encuentren vías de expresión.

¹¹⁶ Mariela Campanoni. Ver entrevista completa en Anexo 1

A modo de epílogo: “La ciudad sin horizonte”

Puede venir un filósofo muy mediático a hablar sobre educación y política a una calle cortada del centro de Moreno y la mayoría no enterarse/ Puede haber un acampe docente de dos meses, conseguirse una comisión vinculante de la comunidad educativa y la mayoría no enterarse/ Puede celebrarse la décima edición de un festival internacional de teatro callejero que recorre muchos barrios de Moreno y la mayoría no enterarse/ Pueden ocurrir muchas cosas extraordinarias todos los días y la mayoría no enterarse...

Porque los grandes medios lo ocultan/ Porque pensarse como “Moreno” implica pensarse desde una vastedad inabarcable/ Porque las ciudades en las que vivimos son máquinas de invisibilizar/ Porque los territorios donde vivimos no se conciben como entidades autorreguladas sino dependientes de otras instancias superiores (y no interdependientes)/ Porque el prana, chi o energía vital se estanca en ciudades sin diseños inteligentes/ Porque sociedades con sus vasos comunicantes obstruidos son sociedades desensibilizadas, sin posibilidad de canalizar las empatías/ Porque somos más amuchamientos o amontonamientos humanxs que comunidades vivientes./ ¿Y será todo esto una de las primeras fuentes de apatía, desinterés y desencanto de “la mayoría”?/ Habrá que encontrar las rendijas por donde ir desobstruyendo y fluir, como bicis que avanzan sin problema entre los autos de un embotellamiento, ante la mirada boquiabierta de lxs conductores.”¹¹⁷

¹¹⁷ Los hechos mencionados son reales, ocurrieron en la ciudad de Moreno en el año 2018. Texto extraído de “A centímetros del suelo. Crónicas para la polinización”. Leonardo Valenzuela Palacios y Matías Perez Ibarguren. Ed. De los Umbrales. 2021

BIBLIOGRAFÍA

AHUMADA, Matías. (2021) “Sentipensar América. Anotaciones a partir de la filosofía de Rodolfo Kusch”.

ALABARCES, Pablo. (2020) “Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación”. Universidad de Guadalajara.

ALCALÁ, Javier Alejo (2007). Mutual El Colmenar: aportes del diagnóstico, la planificación y la gestión desde la comunicación a la comprensión y generación de procesos participativos en una organización social”. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Maestría en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales.

ALVARELLOS, Héctor. “Teatro callejero en la Argentina. 1982-2006. De lo visto, vivido y realizado”. Editorial Madres de Plaza de Mayo.

ARUGUETE, Natalia. 2015 “El poder de la agenda. Política, medios y público”. Biblos, Buenos Aires: (Cuadernos de comunicación).

BAJTIN, Mijaíl. (1974) “La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais”. Ed. Barral.

BENITO, Karina. (2017) “Autogestión cultural en la ciudad de buenos aires”. Instituto de investigaciones Gino Germani- Facultad de Ciencias Sociales. UBA.

BOLDANI, Pablo y DEL CUETO, Carla (2010). “Los límites del barrio. Fragmentación, identidades y conflictos en dos barrios de Moreno”. En KESSLER, SVAMPA, GONZÁLEZ BOMBAL (coord.), “Reconfiguraciones del mundo popular. El ConurbanoMBonaerense en la postconvertibilidad”. Buenos Aires. Prometeo Libros y Universidad Nacional de General Sarmiento.

BORBA, Juliano. “El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria”. En “Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica”.

BOYÉ, Pablo (2021). Esto no es (sólo) un sello. La experiencia de los sellos de gestión colectiva y una política cultural para la música emergente. Tesina de grado de la Facultad de Ciencias Sociales, carrera de Comunicación Social de la UBA.

CARELLA, Lucía Mariel y DE PAULA, María Guadalupe (2019). “Organización territorial y disputas simbólicas: Un análisis comunicacional y cultural de “El Morenazo”. Tesina de grado, Facultad de Ciencias Sociales, carrera de Comunicación Social de la UBA.

CASULLO, Nicolás, FORSTER, Ricardo, KAUFMAN, Alejandro. (1999) “Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad.” Ed. Eudeba.

DEBORD, Guy. (2000) La Sociedad del espectáculo. Ed. Valencia: Gallimard.

ENTEL, Alicia, LENARDUZZI, Víctor, GERZOVICH, Diego. (1999) “Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad”. Eudeba.

FORD, Aníbal. (1994) “Los medios. Tráficos y accidentes transdisciplinarios” en Navegaciones. Comunicación, cultura, crisis. Bs. As. Amorrortu.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1990). “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. Grijalbo. México.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (Compilador) (1987). “Políticas Culturales en América Latina”. Grijalbo. México.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2001) “Por qué legislar sobre industrias culturales”. Revista Nueva Sociedad N° 175.

GARCÍA DELGADO, DANIEL Y NOSETTO, Luciano. (2006) El Desarrollo en un contexto posneoliberal. Hacia una sociedad para todos. Ediciones Ciccus, Buenos Aires, Argentina.

GARCÍA LINERA, Álvaro (2020, septiembre, 8). "Estamos viviendo un empate catastrófico entre proyectos progresistas y neoliberales", Página 12, Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/290550-alvaro-garcia-linera-estamos-viviendo-un-empate-catastrofico>

GUATTARI, Félix. (2013) “Deseo y revolución. Félix Guattari. Diálogo con Paolo Bertetto y Franco Bifo Berardi.” Edición: Tinta Limón.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. (1988) “El discurso televisivo espectáculo de la posmodernidad”. Editores: Madrid: Cátedra, D.L. España.

HORKHEIMER, M y ADORNO T. (1973) Dialéctica del Iluminismo, Sur, Buenos Aires.

HUYSEN, Andreas (2008). “Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo”. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.

INFANTINO, Julieta (2019). “Arte, transformación social y políticas culturales. Reflexiones desde la antropología”. En “Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires”, RGC Libros.

KAUFMAN, Alejandro; MASSUH, Gabriela, ROZITCHNER, Alejandro; GONZÁLEZ, Horacio. (2005) “¿Qué es una política cultural y cuál es su relación con la cultura política?”. Revista Argumentos, sección Conversaciones.

MUÑIZ, Sodré (1998). Reinventando la cultura: la comunicación y sus productos. Gedisa editorial.

MORENO, Oscar (2005). Programa de Seminario de Doctorado “Políticas e industrias culturales”. UBA

NEIRA, Hernán. (2007) “La naturaleza del espacio público. Una visión desde la filosofía”, de. En “Espacios públicos y construcción social”. Ediciones SUR. Chile.

OBSERVATORIO DEL CONURBANO (2020). Organizaciones sociales según localización y campo de acción. Partido de Moreno. Recuperado de <http://observatorioconurbano.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/415-Org-Soc-MORENO.pdf>

RINDONE, Francesca (2020). “La calle como espacio escénico y como vocación: algunas reflexiones sobre el teatro callejero en Buenos Aires.” Revista Urdimento. Recuperado de: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/165057>

ROITTER, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. Nuevos Documentos CEDES.

ROLNIK, Suely. (2021) “Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente”. Tinta limón ediciones.

SALCEDO, Javier (2011). Los Montoneros del barrio. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Centro de Estudios sobre Genocidio.

SVAMPA, Maristella (2019), “Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias”. Ed. CALAS.

TASAT, José Alejandro (2012). “Las políticas culturales de los gobiernos locales en Argentina”. Universidad Nacional de Tres de Febrero. Disponible en http://www.asociacionag.org.ar/pdfcap/6/Tasat_Jose.pdf

WILLIAMS, Raymond (2000). “Marxismo y literatura”. Ediciones Península. Barcelona.

YÚDICE, George (2002). “El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global”. Ed. Gedisa. Barcelona.

ANEXO 1: ENTREVISTAS

A continuación, se transcribe la primera entrevista realizada a Fredy Perusso y Mariela Campanoni, fundadores y organizadores del festival, en junio 2018.

Fredy Perusso: Esto de abordar el espacio público, te das cuenta de que se lo estás disputando a todos los que se lo apropian con un uso más privatista. Porque la primera cosa que sale es: “Nadie en el espacio público”. Entonces en algunos lugares modifican las plazas, las hacen difíciles de transitar, pero en otros los ocupan con la idea de “Yo tomo el espacio para mí”. Y es una disputa permanente que nunca se resuelve. Lo que hoy es buena onda, por ejemplo al vendedor de panchos le conviene que estés ahí actuando, te va a tirar la mejor. Si se ve perjudicado en sus ventas te va a intentar combatir, lo mismo pasa con el Estado y con cada uno, es complicado. La misma gente, por ahí los que ven un día la obra y la ven bien en sus cabezas mismas tienen este formateo de que ocupar el espacio público está mal, es de piqueteros. No hay nada definido, por eso cada vez que pensamos que el Octubre tenía cosas resueltas nos chocamos con una piña. Lo que más podés tener definido es esta posibilidad del fracaso.

Nosotros hace tiempo nos vinculábamos con un compañero que decía que todo giraba alrededor de la cultura. Hinchaba las bolas con que teníamos que tener una revista, un centro cultural. En la época en que nosotros ni siquiera habíamos abierto El Churqui. Él decía que lo que se disputaba era sentido común. Generar espacios y referencias que hicieran que alguien quisiera estar con vos, compartir el espacio con vos, actividades, desde un lugar de compartir y que la dimensión política aparecía sola a través de la cultura. Esto que dice Canclini que cultura es sinónimo de ideología. Nosotros pensábamos que el tipo de participación se definía en ámbitos políticos.

Mariela Campanoni: Acá en la Muni nos han dicho: “Pero ustedes son independientes, ¿no quieren trabajar con nosotros, no?”. Como entendiéndose por independiente que si no te ponés su camiseta sos lo contrario, o sos opositor, que a veces puede ser así pero no necesariamente.

FP (En relación a la experiencia que tuvieron de conocer el proceso cultural del Chavismo en Venezuela): Todos llegábamos con nuestras experiencias de teatro comunitario y contábamos un poco cómo lo desplegábamos. Y había dos concepciones de teatro comunitario: una la que se desarrollaba dentro de las comunidades y con la gente activa

de las propias comunidades, por ahí con algún apoyo desde el Estado para favorecer esa experiencia, y otros que aparecían con el Estado que se montaba ahí, ponía 3 o 4 agentes en territorio y desarrollaba la experiencia que por ahí la utilizaba para algún fin determinado, como combatir el narcotráfico o frenar la violencia. El teatro como herramienta de trabajo social, de organizar a la comunidad por fuera de la misma, con agentes del Estado. Ahí donde estábamos nosotros habían dos muchachos, uno que todavía apoyaba al chavismo y otro que habiendo sido chavista se había pasado al antichavismo. Y nos decía que él estaba en Mérida, desarrollando una experiencia ahí y el Estado llegó a interrumpir esa experiencia, desmontar todo y después se fueron, fueron con una clara intención de obturar un proceso que se estaba desarrollando. Ambos reconocían que este encuentro al que nos habían invitado era más una careteada del Estado.

MC: Esto que se repite acá de que los punteros manejan todo: la cultura, los recursos, los votos. Eso pudimos escuchar mucho de boca de los que no estaban en eso, obvio.

FP: El 2001 explotó pero nos encontró a todos corriendo como locos y nadie tenía organización, nadie tenía un grupo de referencia, un sentido de pertenencia más allá de esta cosa abstracta del campo popular. No había un espacio que estuviera acumulando.

Salvo los movimientos de desocupados...

FP: Sí, que ya tenían su trayectoria y que así y todo de ahí para acá en vez de seguir creciendo exponencialmente como lo venían haciendo en los 90 se fragmentaron y otra vez empezaron a luchar por sus personalismos. Lo más que pudieron hacer muchos fue seguir laburando juntos de manera masomenos articulada pero que también el kirchnerismo los pasó por el medio, los puso de un lado o del otro, algunos hasta fueron funcionales a la derecha con la 125.

FP: El Estado, por más que sea piola, tiene la función de regular, controlar. Nosotros estuvimos en Iruya hace unos años y hablábamos con una referente de allá que nos decía que Iruya tiene una fuerte composición comunitaria, la propiedad comunal de la tierra. Y nos decía: “Tenemos un problema fuerte y es que el Estado de Salta declaró a Iruya por un lado Patrimonio de la Humanidad pero por otro lado dijo que todo lo que está debajo de la tierra es propiedad del gobierno de Salta. Entonces si mañana descubren que debajo de nuestras tierras, nuestros cultivos, que son patrimonio de la humanidad, hay riquezas

no van a dudar en venir a hacernos mierda.” Pero además, decía, el kirchnerismo les aportó por un lado todo un sistema de modernización que fue buenísimo pero por otro lado los partió al medio porque les planteó la propiedad privada de la tierra, y ellos ni siquiera pensaban que son dueños de la tierra, sino que hay un ciclo del cual somos parte. Pero esa es la intervención del Estado, y al mismo tiempo no podían rechazar eso porque para muchos hermanos implicaba un desarrollo económico pero que al mismo tiempo los separaba de la vida comunitaria. Les pedían que armaran un proyecto agropecuario y que les iban a mandar ingenieros agrónomos.

FP: Una cosa que nos atraviesa como colectivo es la mirada sobre el peronismo. Algunos son requete desconfiados, otros son profundamente antiperonistas, otros son profundamente kirchneristas, otros creemos que el peronismo es el partido de la clase. Entonces uno tiene que por lo menos tener buena relación, aún reconociendo el patoterismo de West, la inoperancia del estado municipal actual. Este año por ejemplo vamos a ir a Almafuerres con Lili, vamos a ir a Okupas, hicimos la variedad en el sindicato de canillitas. Estamos peronizando el Octubre... (risas). Sí me parece que para los tiempos que se vienen tenemos que tratar de estar todos los que estamos haciendo algo lo más juntos que se puede, porque van a ser tiempos donde van a tocar a uno y vamos a tener que sentir que nos tocan a todos. Lo mismo que está pasando en educación se tiene que reproducir en todos los otros planos. Lo que estamos construyendo tiene tanta fragilidad que tenemos que ser mucho más cuidadosos.

A continuación, se transcribe la segunda entrevista realizada a Mariela Campanoni y Alfredo Perusso en 2021.

Alfredo Perusso: Hoy me parece que podríamos ser un poco más pragmáticos y tener un festival menos ideologizado, menos idealista, y por ahí eso nos permitiría...

Creo que el Octubre pudo ser lo que fue porque tenía esta mirada un poco adolescente de no transar, de no negociar, de pararse de culo con las autoridades, una relación conflictiva con el Estado. Hoy con más madurez y más años pensaría si el proyecto para sobrevivir necesita si o si que el Estado lo sostenga económicamente y eso al mismo tiempo garantizaría poder seguir estando en el territorio, en más espacios y mejorar la calidad de la producción... pero igual me parece zarpado lo que hicimos con nada, con pocos

recursos. La nobleza de ese proyecto me parece que no habría sido posible de otra manera. Si hubiese habido un recurso desde el primer momento se hubieran empleado las cosas.

Cuando hablábamos de horizontalidad no era una declamación, era una práctica y esa práctica lleva mucho tiempo, tanto que mucha gente no se la banca. Mucha gente se cree que la horizontalidad es que cualquier barrilete que pasa opina y hay que tenerlo en cuenta, y en realidad es una construcción, vos elegís eso. Después nos dábamos cuenta que había un núcleo central donde estábamos Mariela, yo, Lara, Sonia más tarde que estábamos en la toma de las decisiones pero porque estábamos en todo momento, entonces vos estás dispuesto a la horizontalidad como proceso de construcción pero tiene que ser una práctica constante. Somos horizontales en la medida de que todos disponemos del mismo tiempo para ponerle al proyecto, sino o le das bola a los fantasmas y te la pasás discutiendo con gente que pasaron esa tarde y después no volvieron en dos meses y vos te quedás en el freezer esperando que vuelvan, es muy difícil... y también es difícil sostener una construcción con los ausentes. Todos queremos estar en la toma de decisiones pero después hay tres o cuatro que asumen las tareas. Entonces siempre se vuelve a un centralismo.

Y la discusión con las organizaciones. Una cosa es laburar entre sujetos y otra con sujetos que responden a distintas organizaciones que ya vienen con sus objetivos planteados y discutidos. Entonces cuando vos hablás con el otro estás hablando con toda una organización que no se va a mover de ahí, eso es difícil.

Y las últimas cosas que nos pasaban era sentir que nos querían aparatear, entonces ya nos parecía una experiencia muy ridícula esa. Estamos luchando porque haya teatro, nos encontramos no desde el lugar del ego sino desde un lugar que no está marcado por el tipo de relación social que existe en todos los demás ámbitos que es esto del intercambio con afán de ganancia. En el teatro nos encontramos desde un lugar distinto, y eso estaba bueno: poder hacer visible y vivible esa experiencia.

¿Cómo era la toma de decisiones?

Mariela Campanoni: Teníamos el colectivo donde habían más personas, siempre teníamos las reuniones donde se planteaba la agenda y, con el tiempo fuimos avanzando en esto de llegar a las reuniones ya con un temario que íbamos preparando y poníamos la fecha. Costaba mucho reunirse porque todos los sujetos que estaban en el Octubre estaban

también en otras experiencias entonces había que negociar en qué momento nos juntábamos. Una vez que se ponía la fecha íbamos armando el temario con todas las inquietudes que necesitábamos que se resolvieran. Necesitábamos que en las reuniones se decidiera por ejemplo quién se iba a encargar de tal cosa o tal otra. Dependiendo de los momentos, teníamos reuniones de casi 30 o de 7 u 8.

FP: A medida que el festival se hacía cada vez más grande y demandaba cada vez más, menos personas estaban dispuestas, y cuando apareció fuerte la cuestión de género con las pibas ahí, los chabones nos empezamos a borrar. Yo no porque ya formaba parte, pero los chabones en general no estamos muy dispuestos a ser interpelados en nuestras prácticas, en nuestras miradas. Es un privilegio que tenemos. Entonces cuando empezó a pasar eso y lo empezamos a ver, también se notó que chabones que se empezaron a sentir cuestionados en sus prácticas se empezaron a borrar.

MC: Hubo algunas interpelaciones directas producto de algunas prácticas que empezaban a ser revisadas, con las compañías y al interior del colectivo.

FP: Ponele, si vos tenías en tu vida privada muchas relaciones, incluso en simultáneo, en algún momento eso alguna compañera podía no sé si reprochártelo pero sí señalártelo “che estás siendo un poco desprolijo, no puede ser que una compañera esté llorando por los rincones porque vos te fuiste y no diste explicaciones. No es manera de proceder entre compañeros...”, y los chabones no nos bancamos esos planteos, porque nos parece que la vida privada es otro carril que la vida... lo político es también personal, y estamos en una época de mucho cambio y bueno, en los últimos tiempos del Octubre nos pasó eso. Muchas chicas empezaron a ir a los encuentros que se hacían de mujeres. Muchas fechas coincidían con el Octubre y había que elegir. Un año decidimos hacerlo en simultáneo y otro año cambiamos la fecha, porque las mismas pibas planteaban que querían ir.

En las últimas reuniones eran todas pibas y yo. Para mí perderme una reunión del Octubre... me tenían que cortar una pierna. Porque en ese momento yo no concebía mi vida sin el Octubre Callejero.

MC: Acompañaron los últimos años del Octubre una revisión también en las organizaciones sociales. Los compañeros que estaban en las organizaciones también llegaban más cuestionados, con más cabeza en cómo se trabajaba en el barrio, cómo debía ser la organización dentro de cada barrio, de cada actividad. Como que en el último

tiempo todo se puso en tela de juicio. Entonces era mucha presión o mucha tensión. Por ejemplo si se hacía una jornada en la Universidad de Luján, parecía que más vale que valiera la pena. En esos términos estaba puesto todo. En cuanto a la cantidad de público que se convocaba.

FP: Se estaban disputando espacios de poder. Cosas que a veces eran ajenas a nosotros pero que empezaban a suceder adentro del Octubre. Una vez pasó con una interna de una murga, que tenían una secuencia con un compañero violento, pero como la murga estaba programada... Nos dijeron “Muchachos, o bajan a la murga de la programación o les escrachamos la fecha”. Todo un montón de situaciones que había que atender y que nos fue atravesando como experiencia.

MC: A la vista de aquellos tiempos fue buenísimo que eso pasara, porque vemos que no tenía que ver con el Octubre ni con los compañeros del Octubre. Era una movida que venía arrasando los pies de todo el mundo, todas las bases de toda organización. Pero en ese momento no teníamos la claridad para verlo.

También empezó a pasar que la calle se empezó a poner más violenta. En cada jornada donde estábamos, sea céntrica o barrial, siempre estabas con un elemento de tensión.

FP: Ahí se notó el cambio político. La tensión que se vivió durante los años del macrismo era indisimulable. Porque ya había una tensión que ya existía en todos y se reflejaba en las jornadas. En este momento creemos que el Octubre sería imposible como lo pensábamos. Sí o sí necesitaríamos protección de nuestros equipos, cuidar la integridad de la gente que asiste al festival. Porque la calle está re distinta.

MC: En los barrios empezaban algunas peleas entre narcos, y los pibitos que antes estaban todo el tiempo en la calle hinchando las pelotas, ahora formaban parte de las cuadrillas, había que estar con cuidado, mirando, no podías estar en los momentos de los partidos de fútbol.

FP: Una vez nos pasó en San Carlos II, en una jornada de difusión del encuentro, llegamos con tres autos y vemos a los pibes en la esquina enfierrados, vienen y nos bloquean la esquina.

¿En los lugares a donde iban de la mano de organizaciones también?

FP: Sí, porque las orgas también tenían la disputa del territorio. En Pfizer por ejemplo. A los chicos de “Ey Caramba” los cagaron a palos, por una cuestión ajena a ellos. Se agarraron a palos unos locos del barrio y la ligaron ellos que quisieron proteger a los pibitos de la murga.

MC: En los lugares céntricos, donde había acumulación de gente, pasaban los pibitos que duermen en la calle y afanaban. Encima con presencia de la cana que nos decían “Cuando pase algo no vengan a joder”, porque se acercaban persiguiendo a los pibes y se los querían llevar, entonces nosotros interveníamos y decíamos “No te los lleves...”.

FP: Cuando terminamos la décima edición era un momento de gran felicidad. La cuestión artística, había unos espectáculos de muchísima calidad. Era increíble poder estar en una plaza viendo tremendos espectáculos sin que hubiera ningún sponsor, nadie atrás, en el medio de un contexto social que cada vez se hacía más mierda. Y veíamos también que ese no era el afán de muchos de los compañeros que integraban el Octubre. Por ahí estaban más embarcados en la pelea por algún espacio interno y no valoraban tanto esto de que era un encuentro de teatro.

¿Ustedes estuvieron en la movida de Héctor Alvarellos en capital?

FP: A Héctor yo en lo personal lo quiero mucho, lo valoro un montón, sé que generacionalmente tenemos miradas distintas de lo que es hacer arte en la calle. Él tiene esta mirada de que el arte en la calle es convertirla en un teatro y que todo el mundo se someta a la disciplina del teatro, es medio estalinista en eso. Hay una función de teatro y no puede ni ladrar un perro, ni ocurrir nada que afecte a la teatralidad, para él la teatralidad es un acto central. Y nosotros acá en Moreno al revés, laburábamos con el emergente, no porque lo incorporábamos a la obra sino porque creemos que el teatro te puede salvar la vida, que en distritos como el nuestro es muy necesario que todos veamos teatro y que todos vivamos la experiencia del teatro. Y Héctor pensaba que las producciones de ellos eran inviables acá, que nosotros estábamos más cerca del circo, el clown, el mimo, algo así como los primos pobres del teatro.

MC: Aún así ellos se vinieron en la 1º, 2º, 3 en la 8º y en la 9º edición.

FP: Él apoyaba, pero nos miraba así como “estos jóvenes locos idealistas que están quemando salud en vez de venirse al parque y hacer teatro”.

MC: En ese momento formábamos parte de la Red Operativa del Teatro Callejero, donde estaban ellos y otros grupos que habían nacido también del Parque Avellaneda y donde la problemática, mirándola ahora ya hace diez años atrás del Octubre, era ¿qué es hacer teatro en la calle? ¿Qué debías cumplir para que sea un espectáculo callejero? Y estaba centralizado en el tipo de actuación, en la problemática o mensaje que la obra llevara. Esa era la discusión en ese momento. Y si vos sos parte del teatro callejero, quién pone la plata para lo que era la organización de los grupos que practicaban ese lenguaje y el funcionamiento. Porque ellos tenían su sala particular, pero querían un espacio dentro del Parque y querían que se los respetara como tal, los miércoles de tal hora a tal hora, que todo el Parque estuviera al servicio de esa actividad, manejaban la programación. Cosa que nunca pudieron, siempre fue un espacio en disputa con el Gobierno de la Ciudad, pero también en disputa con los vecinos y con los otros sectores culturales.

FP: Nosotros a ellos los bancamos porque son los que abrieron todo un camino acá. Hasta hoy mismo vos mirás el país y se mide por la realidad de lo que pasa en la ciudad, es muy ombliguista. Y ellos abrieron la actividad, y se bancaron que los detengan. Héctor era sindicalista de Gas del Estado antes. Estaban acostumbrados a pelearse con la cana. Hacían teatro desde un lugar muy como la resistencia peronista. Eran tipos que se la bancaban y que decían “hay que tomar la calle”. Lo que hoy existe es gracias a que estuvieron estos tipos hace 30 o 40 años. Y después la generosidad que han tenido ellos, todos los maestros que hemos conocido. Con nosotros y con otra cantidad de grupos que llegaban ahí buscando hacer una experiencia, y ellos sabiendo que no éramos de su palo y de su escuela igual nos daban cabida. Han venido acá a apoyar los desfiles de apertura con zanquistas, por ejemplo.

Cuando arrancamos también nos estábamos jugando una parada acá en el distrito, porque había una cantidad de teatreros de vuelo bajo, en el sentido de que vivían de la Muni y de Cultura, y que habían armado un quiosquito pobre y entraban ellos y nada más. Y cuando llegamos nosotros acá y quisimos hacer la nuestra, lo primero que nos marcaron es “acá no hay lugar para nadie más, somos nosotros nada más”. Y nosotros lo que les queríamos demostrar era que íbamos a hacer la nuestra, nos chupa un huevo que ustedes estén en la Dirección de Cultura, en el Municipio, porque nosotros hacemos calle y es la nuestra. Y cuando les contamos a Héctor y a todos los de allá de que estábamos jugando acá también una parada de a ver quién la tiene más grande, porque así arrancamos, vinieron y nos

bancaron y entonces empezó a existir el Octubre en Moreno como una cosa más que pasaba.

¿En qué sentido “a ver quién la tiene más grande”?

FP: En Cultura en ese momento estaba Gladis, había onda, a ella le copó el proyecto y todo, pero atrás de Gladis habían tres o cuatro que estaban en Moreno y no querían saber nada. Nosotros cuando estábamos empezando el Octubre empieza el Carlos Carella, que era un festival de teatro de sala que organizó la Dirección de Cultura, donde se juntaban reconocidos directores del teatro, todos bancados cada uno por su Municipio y hacían un encuentro al que iban los cuatro parientes. Hicieron tres ediciones del Carlos Carella y se terminó el festival porque se terminó el apoyo, porque las direcciones tampoco pagaron autores, ni contratos, ni qué se yo. Era un quiosco. En un momento le decían a Gladis: “No pongas plata en el Octubre Callejero porque no tiene sentido, no nos sirve para nada. Hagamos el Carlos Carella”. Y nosotros después seguimos existiendo y el Carlos Carella se terminó a la tercera edición.

¿Cómo saben que se decía eso?

FP: Porque Moreno tiene una lógica de pueblo. Los que hacíamos teatro hace diez años en Moreno no éramos tantos y veías gente que daba talleres en la Muni pero que tenían buena onda con nosotros y nos decían: “Acá el miedo que tenían era que ustedes quisieran dar talleres, que quisieran el teatro...”.

Al principio me decías que a la luz del tiempo te replantearías algunas cosas...

FP: Ahora es inviable. Yo ahora no me metería en una experiencia inviable. Hacerlo ahora es inviable. Porque se correspondió con un tiempo. Era el Kirchnerismo, había una alegría, era como una primavera la calle.

En cuanto a la relación con el Estado, ¿ahora te replantearías el tema de no aceptar ningún financiamiento, por ejemplo?

FP: Ahora me parece que sin el Estado es imposible hacerlo porque con el Estado vos podés llegar a todos los barrios de Moreno, por ejemplo. Para mí mirada, sin el Estado podés llegar, como nosotros, a algunos barrios. Pero también terminás construyendo o aportando a una secta de esa manera. No sé bien qué cosas podés negociar y cuáles no para hacerlo con el Estado, porque el Estado también tiene sus manejos que son desde

infantiles hasta contrarios a los intereses de las mayorías. Pero es necesario, porque el Estado tiene presencia en todos los barrios.

Pero ustedes en la anterior entrevista planteaban que quisieron hacerlo en cogestión con el Municipio...

MP: Los primeros tres años lo hicimos con ellos directamente. Cuando nos acercamos a presentar el proyecto en la Muni tenía que ver con eso. Siempre dijimos que no queríamos caer como paracaidistas a un barrio. Los que tenían gestión en un barrio eran ellos. Después, con el tiempo no solo intentaban como censurar algunas cosas del festival, como lo que se decía concretamente, sino que solamente podíamos ir a los barrios que ellos tenían. Los barrios donde no tenían actividad, no querían poner recursos para eso. Entonces ahí empezamos a notar las diferencias. En un momento Gladis nos lo dijo: “Se tienen que poner un poquito la camiseta, porque nosotros no vamos a financiar algo que nos esté criticando”. Y de alguna manera tenía su lógica.

FP: Pasa que eso también te lleva a discutir ciertas cosas. Una cosa es el Estado como uno cree que tiene que ser y con el Estado con el que está dispuesto a negociar y otra cosa es el Estado con el que te encontrás. Nosotros cuando chocamos y dejamos de estar con la Muni fue cuando nos dijeron que a veces había que resignar un poco la independencia, la independencia tiene un límite.

Y en ese momento ustedes no negociaron eso...

FP: No, porque nos parecía que no nos quedaba margen para negociar. Se querían meter en la programación y decirnos quién estaba y quién no estaba. Era hacerles caso y ser empleados de ellos.

MC: Empezamos a notar varias mezquindades en el camino que nosotros desconocíamos. Por ejemplo: tenían que poner gente para hacer las bajadas de luz. Y ellos tenían que medir que esa gente, o estaba en la actividad de ellos o estaba en la actividad nuestra, porque por ahí solamente podían conseguir los dos fines de semana, ya eso tenía un costo. Entonces te mandaban a cualquiera que no tenía ni cinco de ganas de mover el orto, le pedías que ponga el equipo acá y te decía “no, el equipo va acá porque siempre se puso acá”. Oka, siempre se puso ahí pero esta es una actividad distinta. Ahí faltó cintura de parte de ellos como Secretaría de Cultura a ver de qué se trataba la actividad, cómo era y qué requerimientos necesitaba.

Eso signó mucho los límites en la posible articulación...

MC: Y terrible...

Pero a la vez decís que tenía cierta lógica esto de ponerte la camiseta. ¿Ahí hacen una especie de autocrítica en eso?

FP: Para mí se hizo lo que se pudo y de la manera que se pudo y así resultó la experiencia. Si hoy fuéramos a empezar de nuevo, yo no lo haría sin recursos y sin el Estado, por una cuestión de presencia. Pero sí pelearía por ejemplo la presencia en todos los territorios que se puede y la calidad de la programación.

El modo de la articulación es lo que pelearían. No a cualquier precio o cualquier costo.

FP: Es que me parece que sino terminás regalando esfuerzo. Cuando arrancamos éramos más jóvenes, teníamos más polenta, más energía. Después vino Macri e hizo pelota todo.

MC: Pero antes de eso, fue hermoso cuando ellos ponían un cachet para las compañías. Pero hermoso no por el dinero, sino porque te descomprimían a la organización de tener que estar pensando en cómo como hago para llenarle la gorra a este tipo, que se viene de no sé dónde.

FP: Y un reconocimiento también.

Esa energía que gastaban en eso la podrían haber empleado en otras cosas.

FP: Ahora tenemos buena onda con el actual Secretario de Cultura y con la gestión del teatro, ellos también pensaban que si eran gobierno el Octubre podía volver a ser posible. Hoy me parece que el Octubre no es posible no por una cuestión de la gestión sino por cómo están las cosas.

MC: Habría que volver a pensar qué es la calle hoy, qué pasa en la calle hoy y qué queremos de hacer teatro en la calle, para qué queremos eso.

FP: A quién le tenés que disputar la calle hoy.

La calle y lo público

FP y MC: si... la calle y lo público.

MC: Hoy justamente fui al teatro a hablar con Cintia¹¹⁸ en relación al teatro en las escuelas. Y yo hablando con ella me daba cuenta de que estamos más atrás, retrocedimos veinte casilleros. Porque los barrios están más carentes, la gente está más hecha percha y encima la pandemia hace como que no tengas una proyección, se improvisa todo, el día a día para comer, el día a día para laburar y changuear. ¿Quién puede pensar qué vas a hacer el año que viene? Nosotros programábamos de un año para el otro los espectáculos, la programación, la venta de todos los eventos que hacíamos para juntar un mango. Hoy *es imposible pensar qué vamos a hacer el año que viene si no tenemos garantía de nada*.

FP: A eso es a lo que uno me parece le tiene que rajar; te va instalando esta cosa de que se hace lo que se puede, pero se deja de desear lo imposible, entonces se vuelve todo muy de vuelo bajo. Ponele, ahora si se levantan las restricciones igual la actividad teatral acá en el Municipio está muy debilitada porque no hay un proyecto o una idea que vos digas “estos tipos la están re llevando, van a dar una serie de capacitaciones, ciclos”. Estamos todos muy metidos en que no se puede, que no hay recursos y hay un montón de cosas que se pueden hacer con menos recursos, que no tienen que ver nada más que con la guita. Me parece que eso nos va poniendo un techo.

MC: Nosotros cuando pensábamos en esos años qué era hacer teatro en la calle, Alvarellos con toda su impronta de la apertura democrática, nosotros con toda nuestra impronta de ¿por qué no llega a Moreno algo que solamente trasciende en capital? Era esa la preocupación, y de hecho los primeros años nos dieron esa respuesta. Fue poner espectáculos en la calle para que la gente asista a esos espectáculos. Nunca fue masivo porque la difusión nunca fue masiva y porque había un montón de cosas en el medio...

FP: Y porque el teatro viene atrás de otras expresiones.

MC: También, pero viste que la plaza Buján pasó a ser un lugar cultural, había folclore, tango, rock, circo, la gente formaba ruedas alrededor de un hecho artístico. Hoy es más complejo verlo. Hay otras urgencias, otra preocupación de estar habitando el espacio público, la calle. Cada uno salió para cualquier lado.

¹¹⁸ Cintia Donghi en ese momento era la directora del Teatro Municipal de Moreno.

FP: Yo le achaco al macrismo. Para que Macri haya podido llegar al poder hubo también una construcción de parte de la sociedad que habilitó eso. Que ese pensamiento tan individualista, tan antiderecho venga a ocupar un lugar tan importante.

MC: Pensá que no podemos tener convivencia en los estadios por ejemplo. Cuando nosotros arrancamos el Octubre, los equipos iban a ver a sus equipos, las tribunas se llenaban de gente, hoy ya eso no sucede. Pareciera que las normas de convivencia en los grandes conglomerados no son posible. Ponele palabra pandemia, violencia, pero todo el tiempo el mensaje es:

FP: No nos juntemos que es peligroso.

MC: Es fuerte eso.

¿Cómo interactuó el Octubre como experiencia cultural y contracultural con toda esa realidad de esa cultura dominante? El Octubre como un montón de experiencias pequeñas que tal vez no pueden combatir contra esa cultura hegemónica pero qué es lo que sí hacen, qué es lo que sí pueden todas estas experiencias chicas desde su pequeña irradiación para resistir aunque sea la oscuridad total. Un poco tengo esa pregunta, ¿qué es lo que pueden las pequeñas experiencias? O ¿para qué?

MC: Yo he encontrado algunas respuestas a esas preguntas en lo chiquitito, en lo micro. Me parece que muchas personas que se acercaron a la organización del Octubre y que eran pibes y pibas muy jóvenes y que no tenían ninguna idea de qué hacer con sus noches y con su tiempo libre encontraron dentro del espacio un espacio de formación también. De hecho, si hoy vemos todos los jóvenes que formaron parte del colectivo alguna vez, casi todos, están activando en otros lugares, están activando otras células, viajando buscando respuestas, están terminando sus estudios relacionados con el arte. Y fueron respuestas muy rápidas, no hubo que estudiar cinco años, era ahí, la realización de terminar la jornada de laburo y sentir la felicidad del ritual colectivo que se daba a lo largo de cada jornada. Y eso era indiscutible, estábamos todos felices. Eso es lo primero que puedo encontrar. Y pensar que a lo mejor en lo que fue la organización colectiva hubo fallas que habría que revisar, que vamos revisando y encontrando, pero que hay que volver a ponerlo en conjugación con una nueva organización de ese estilo para volver a equivocarse básicamente. Lo que nos falta es eso.

FP: Viste que dicen que la experiencia es un peine que llega cuando ya no tenés pelo.

MC: Está piola eso. Yo creo que fue muy potente para nosotros.

FP: Yo agregaría a eso el tema del lugar donde se desarrolla esta experiencia. Lo último que hemos vivido acá como experiencia colectiva fue el Morenazo. Me parece que Moreno tiene mucha historia y tradición de organizaciones y de experiencias que surgen a la sombra del poder y que existen de hecho, porque también está el tema de la extensión territorial. En ciudad rápidamente llegan, te allanan y te meten en cana, cada vez que vos intentás alguna cosa que sea medio insurgente. Acá en Moreno prosperan todas esas experiencias como prosperan muchas otras cosas que por ahí no están buenas. Porque no hay una mirada tan estricta del control. Cuando nos dijeron que no podíamos ocupar las plazas o que teníamos que pedir permiso ya existíamos.

¿Cómo fue la relación con el Morenazo?

FP: Llega a partir de una tragedia pero llega en un momento donde todos teníamos una furia adentro, un nivel de violencia, estábamos todos dispuestos a explotar como explotó la escuela. Para nosotros fue una articulación lógica.

MC: Nuestra articulación fue con la escuela 49. Cuando nos acercamos al Morenazo que empezaba acá en el acampe, nos pareció que no se podía ir como colectivo, que tenía que ver con otra sensibilidad y que cada uno se acercaba, formábamos parte de las marchas, cada pibe acompañaba con su murga, los compañeros que estaban en las escuelas desde las escuelas. En algún momento pensamos, qué pasa si las jornadas del *Octubre* se hacían dentro del acampe, y nos dio como una especie de pudor.

FP: Como que íbamos a robar público, atención. Lo que sí nos pasó es que nosotros ya veníamos laburando en las escuelas y ese año como estaban habiendo ollas y amenazas a los docentes, ir con el *Octubre* a bancar esas paradas.

MC: Nosotros como temática del desfile inaugural tomamos lo de la explosión de la escuela y lo de las ollas sí-ollas no. Y utilizamos los muñecos del Morenazo para formar parte del desfile callejero. Estuvimos en una jornada del día del niño en la escuela 49. Pero nos parecía que era hasta ahí donde teníamos que estar.

FP: Para agosto ya teníamos casi el desfile armado, porque lo veníamos laburando desde hacía mucho tiempo, veníamos laburando los 10 años del Octubre en Moreno, reflejar un poco lo que era el teatro en los barrios y la diferencia hasta arquitectónica que se da entre

el centro y las periferias y esta diferencia económica y de tensión de poder entre el centro y porque Moreno a su vez es una periferia. Muchas cosas estaban en juego y cuando pasa esto de la explosión de la escuela dijimos ¿cómo no vamos a estar? Nos salíamos de la vaina por estar en todos los territorios, para acompañar y estar. Era lo mismo que nos venía pasando de siempre, ahora habían muerto dos compañeros docentes y adentro de una escuela, pero la muerte nos venía recorriendo desde siempre.

MC: Y en lo exclusivamente organizativo teníamos un montón de funciones en las escuelas que ya no funcionaban.

FP: Fue muy loco escribirle a un montón de compañías y decirles, che miren que cambió la situación, no hay escuelas, no hay funciones pagas, todavía están a tiempo de no sacar los boletos... ¿qué quieren hacer? Vamos igual, ¿cómo no vamos a ir? Decían.

MC: Con esos espectáculos estuvimos donde pudimos, viste que algunas escuelas se juntaban para hacer distintas jornadas, estuvimos ocupando esos espacios. También funcionaba Escolarte.

FP: Pasaron cosas re locas. Un día hicimos una jornada en Villanueva, que nunca habíamos estado allá. Cuando armábamos jornadas en las escuelas íbamos a las que podían pagar una función y en Villanueva no había un mango, pero estaba Enrique Díaz, compañero docente, militante, aparte un amigo que siempre apoya y acompaña y dijo “che vamos a Villanueva” y fuimos. Esa escuela es emblemática porque tiene al lado un edificio nuevo abandonado, a donde iba a ser la nueva escuela que se paró la construcción en el 2015 y los dejaron abandonados, un territorio que está en disputa y fuimos ahí y estuvo re buena la jornada, y era estar... se dieron muchas cosas. Yo tenía el taller de teatro para adolescentes en el Hormiguero, y venía la hija de Mabel y Rubén y el sobrino, y nosotros contándoles a los pibes lo que íbamos a hacer y de qué trataba el desfile, entonces estábamos todos muy vinculados. En paralelo estábamos con Jóvenes y Memoria.

En relación a la resonancia del Octubre en las comunidades de los barrios en donde se presentó. ¿Qué es lo que queda? ¿Hay algún lugar a donde haya quedado algo en pie más allá de la presentación?

FP: Yo en lo personal tenía esa inquietud. Por las dinámicas de las comunidades es todo muy efímero. El Centro Cultural Catonas, por ejemplo, que a mí me parecía un buen lugar

para desarrollar cosas, tuvieron intentos de toma, la gente que laburaba en el Octubre se fue de viaje y quedaron otros compañeros.

MC: Pero si laburando con la actividad cultural quedaron de esa época el Campamento de los Vientos que después se dejó de hacer por la pandemia, pero se siguió sosteniendo después del Octubre. Eso nació con la necesidad de juntarse un grupo de vientos para poder acompañar los desfiles, por ejemplo. Eso había surgido como una necesidad de empezar a sonORIZAR los desfiles callejeros, uno que estaba en el centro dice “y si armamos un campamento de los vientos...”. Había gente que tocaba en la Guarnición, gente de las murgas, gente suelta, gente de Casanova que estudiaba allá y se vino.

Después no lo sabemos porque no volvimos a buscar qué pasaba, pero en ese momento en que empezaba a aparecer la cuestión de género, la cuestión de la mujer empoderada muchas compañeras empezaron a hacer teatro o a tratar de tomar alguna herramienta más teatralizada para denunciarse a sí mismas, al mismo grupo de mujeres lo que estaba sucediendo. Eso en los barrios empezó a pasar. Le pidieron a Freddy una mano para algunas compañías, no sabemos después qué sucedió...

En San Carlos, por ejemplo, y en Rodríguez, en Las Latas. Yo creo que con la pandemia todo eso se cerró de alguna manera.

FP: Y el cotidiano también de las organizaciones. Habría que ver en qué andan.

Fue muy lindo laburar con personas como Sonia o Ezequiel, porque eran otra generación, mucho más jóvenes, otras miradas, mucho más punkis que nosotros.

En un momento empezamos a mirar y eran todos pibitos muchos más jóvenes que nosotros. Era muy heterogéneo.

MC: Este año nos invitaron a un ciclo de conferencias o de charlas que se hicieron en la Universidad General Sarmiento, yo trabajo ahí, y por esto de la pandemia se empezó a pensar en cómo el arte invadía la calle, en qué situaciones invadía las calles. Se llamó a un colectivo de mujeres que está en capital, al colectivo que forma parte de las Madres de Plaza de Mayo, a Circo sin Techo que andan por ahí formando a cirqueros que andan en las barriadas y nos llamaron a nosotros también. Todas experiencias distintas, sumamente potentes, algunas siguen desarrollándose, otras quedaron en el camino. Fue lindo pensar cómo cada necesidad llevó al arte a la calle con manifestaciones totalmente distintas pero

al mismo tiempo con una identidad. Cada manifestación callejera tiene una identidad, y si no tiene una identidad, la calle se la come, no existe, desaparece rápidamente. Y eso también hizo que volviéramos a pensar y de alguna manera a encontrarnos con nuestro cierre.

FP: Cada experiencia es emergente de su contexto y al mismo tiempo de alguna manera viene a darle algún tipo de respuesta. Me parece que en ese sentido hemos podido existir.

MC: Creo que fue necesario poder cerrar ese ciclo de diez años por las buenas o por las malas, porque insisto que si hubiéramos seguido con la inercia que traíamos también nos hubiéramos estrellado. Me parece que ahora si pensáramos en la posibilidad de volver a trabajar para la comunidad de Moreno, para la calle, primero hay que empezar todo de vuelta en el sentido de pensar qué calle tenemos hoy y para qué hacemos el teatro que hacemos, qué nuevos objetivos perseguimos. Y una vez que pudiéramos pensar eso recién ahí pensar qué características tendría que tener el festival. Y también pensar si no haría falta hoy en día trabajar de manera, como se terminó el Octubre, más articuladas las artes, esto de la música, la pintura, el teatro, la poesía. Creo que no tendría que ser solo teatro callejero. Porque en el camino las bandas quedaron sin lugar, los grupos de teatro quedamos sin lugar, hasta el mismo folclore quedó sin lugar. Habría que volver a pensar cuáles son las necesidades y qué cosas se capitalizaron y para dónde queremos ir.

Parecería a simple vista que tendríamos que pensarlo casi solos, porque nadie nos ha convocado a pensar algo en colectivo, es decir que nosotros que siempre perseguimos eso también podríamos ser quienes otra vez convocáramos a quienes nosotros creyéramos en un principio sencillamente a pensar la cuestión y después ver para dónde salimos.

FP: Para mí son procesos. Cuando nos sumamos al Churqui era ya un colectivo que se venía juntando y nos llamaron si queríamos formar parte porque sabían que éramos un grupo de teatro que en ese momento no teníamos espacio físico. Nos sumamos a ese colectivo, estuvo re buena la primera etapa. Pero en un momento empezamos a ver que la articulación con organizaciones políticas nos limitaba un cachito en lo que teníamos que hacer. Casi que teníamos que pedir permiso, dar cuenta de nuestro recorrido, y entonces empezamos a sentir que necesitábamos un espacio propio y así fue como conformamos el colectivo para armar El Hormiguero, junto a otras personas y con la idea de hacer un centro cultural independiente. Al mismo tiempo, mientras existía el *Octubre* y El Hormiguero había una articulación muy fuerte. Hubo un *Octubre* que El Hormiguero fue

la sede, acá dormían las compañías de teatro. Después nosotros vamos viendo también que es un tiempo y después o se te pasan las ganas o necesitás cambiar de aire y hacer otras cosas, o cambia el contexto.

MC: Muchos de los lugares que fueron sede o que fuimos articulando con el Octubre hoy están siendo espacios de resistencia. Quisieron tomar el centro Catonas, hay un quilombo con El Galpón de Villa Ángela. Está todo a pura efervescencia. Parecía que todos nos tuvimos que recluir pero al mismo tiempo esos espacios están en disputa.

¿A ustedes les interesa pensar su práctica como una política pública?

FP: Si, pero desde un lugar medio hippie también. Debería haber una mirada que pueda gestionar aún sin recursos, que no sea todo bajar la expectativa, porque ya de lo imposible se sabe demasiado. Desde ese lugar se me ocurre que nosotros podríamos gestionar cosas. Pero después la cuestión de lo público tiene un montón de cosas en el medio que también tenés que estar como muy dispuesto a negociar y esas cosas

Volvemos al mismo límite entre lo social o la organización social y las políticas estatales. Me refiero a que ustedes en estos diez años desarrollaron una política cultural impulsada desde la sociedad civil. ¿No les interesaría incidir en un diseño de política pública desde su fortaleza de experiencia territorial?

FP: A mí me gustaría apoyar con fervor alguna gestión pero yo no me imagino teniendo incidencia ni creo tener ese deseo. Me gustaría que las cosas sean de una manera y yo tengo una manera en la cabeza de cómo se deberían hacer las cosas, pero entiendo que en el camino puedo estar equivocado, puede que las cosas como yo las veo no sean

MC: Eso en el caso de Fredy, en mi caso yo siempre estuve cerquita de esa posibilidad. Con unas compañeras en algún momento queríamos fuertemente meternos en el tema de educación y que se pudieran generar espacios dentro de las escuelas diferentes a lo convencional que hay en las escuelas. Cuando hablaba con Cintia, del teatro Municipal, le decía que hoy no alcanza con que el teatro esté bonito y abierto a la comunidad. Como espacios de organización la escuela, y por ahí el teatro de cada lugar, el hospital las instituciones que han perdurado, el resto se hizo pelota, no tenés una sociedad de fomento, cuesta mucho articular con los predios sindicales, cuesta mucho que de ahí salgan políticas para la comunidad. Es una visión panorámica. Si creo que hay que hoy tenemos

la urgencia de mirar más lejos. Nosotros antes nos sentíamos contentes con este lugar del festival, con reproducir un arte callejero de calidad acá. Hoy eso no alcanza.

FP: Yo al Evita le veo un montón de madera de construcción territorial. Me parece que Mariel, a diferencia de todos los que han gobernado antes el distrito, tiene una construcción muy específica, muy territorial, y que tienen ese laburo, lo hacen muy bien y tienen en claro su objetivo.

Yo creo que, a los artistas y a los intelectuales, independientemente de la gestión de gobierno, nos está faltando proyección. No hay articulación, no hay proyección, no hay camaradería, no hay diálogo. Más allá de la gestión, no sé qué pasa.

A continuación, se transcribe la entrevista realizada a Mariano Gedwillo. Participante del festival con su número artístico “Cronopio Payaso” y como organizador. En el año 2018 en la Plaza San Martín, frente al Municipio de Moreno, mientras se realizaba una fecha del festival.

Mariano: “Vine invitado al *Octubre* N°2. Esa vez eran Fredy, Mariela, Lara y dos personas más que le estaban dando una mano. Yo me re emocioné porque trabajo en la calle hasta el día de hoy, no es que empecé haciendo calle y después me metí al teatro y me cultivé, hago todo lo que es escénico, en cualquier espacio. Y cuando vi que era un festival callejero, y vi que era el único del país, aunque en ese momento estaba el de la Runfla, que es la escuela de teatro de capital, y que en realidad estaba medio cerrado a un circuito, después se dejó de hacer y el *Octubre* siguió haciéndose. Esa vez me invitan con una compañía que tenía antes, y les dije que tenían que traer a más gente porque solos se iban a volver locos, y sumar, sumar, fue una propuesta que les hicimos. Ahí me sumé yo, después gente de las murgas La Pororoca y otra más. Eso trajo mucha gente que se sumó a la organización a colaborar. Hoy son 30 en la organización.

Mi ayuda es con equipos, o haciendo trabajo técnico. Vivo de ser payaso, “artista”, pero también considero la técnica como algo importante y me gusta hacerlo. Hay otro mundo detrás de lo que se ve en escena, que es complejo, difícil pero muy valorable. Porque tampoco es que sobra equipo, siempre hay que estar atento a adaptarse y solucionar. Iluminación, sonido, cables, colgar telones, armar un escenario, todo el marco para el artista y los grupos que vienen. Algunos no son callejeros plenamente y necesitan contención. Realmente no hay mucha gente trabajando en la calle, es la realidad. O son algunos grupos de circos, pero no hay tanto artista callejero.

Eso hace que algunos grupos que nunca han probado calle empiecen a probarla y a darse cuenta de que el teatro tiene que ir a la gente y no solo la gente al teatro. Es un gran problema que tenemos nosotros, donde nos metemos en una sala y esperamos que la gente

venga, pero no va a venir, la persona que labura todo el día no tiene tiempo y conmovirlo para que venga es todo un trabajo. Entonces hay que sacarlo a la calle y el que viene de laburar ve, se informa, se visibiliza, porque acá ahora hay 150 personas, y en Moreno viven 600 mil. No llegamos a un dígito de cantidad de gente que asiste. Es muy bajo el porcentaje de la gente que accede y que consume. Acá hay bastantes personas porque están las escuelas pero sino... es un gran tema que nosotros hablamos, de ver qué está pasando que la gente no va al teatro. Porque el esfuerzo es enorme,

Tal vez la apuesta principal del Octubre no pase por la masividad...

M: Es que tiene que ser masivo. Y no quiere decir que sea un escenario rock. Pero este tipo de trabajo debe apuntar a la masividad, y lo hace porque va a escuelas... no digo la masividad de salir en televisión y en canal 13 pero sí en cada obra y movida tiene que estar lleno de gente. Y no es una cuestión del Octubre sino del teatro en sí, que va más allá de lo particular del Octubre. Yo vengo de trabajar afuera y era una megamovida y sin embargo las salas no estaban llenas como deberían estar.

¿Por qué pasa eso?

M: Porque hacemos un teatro aburrido. Hacemos una copia, de copia de copia, entonces nos elevamos un montón y le erramos. El espectador por más que sepa o no de teatro sabe cuándo le están mintiendo. Entonces sabe si ese trabajo que se ve es de mentira o una parte es de mentira, porque no se trata de buscar nuestra singularidad sino que muchas veces se copian formas y funcionan, pero no tienen esas ganas de ser singulares, no especiales. La palabra original no viene de que sea algo que nadie hizo sino de nuestro origen, de nuestra esencia como trabajadores del arte. Ese es el laburo a hacer, encontrar un teatro que no es que sea show pero que sea súper real para que la gente se conmueva. Porque a veces uno ve un montón de cosas y terminamos como espectadores pensando en que no saqué la basura, porque ese teatro que está ahí no termina de atrapar. No es que esté mal o bien, es algo de todos que no logramos, dentro de las dificultades que tenemos económicas, de apoyos, de municipalidades que no abren las puertas que la hacen difícil. Pero tenemos que seguir insistiendo y laburando para que el teatro atrape. No tenemos que pretender que nos adoren, pero sí que atrape, que conmueva. Una persona conmovida no te adora porque realmente te mueve algo, no es de cartón, entonces te hace empático como espectador a lo que estás viendo. Sí, te agarra la idolatría pero no va a la idolatría de masividad sino a la empatía que te conmueve. Porque acá de por sí no estás viendo que es un mega escenario. Entonces dentro de este tipo de escenas simples hay que laburar y laburar y ser cada vez más prolijos y desde lo más simple como no errarle con el sonido, ser re prolijos, con los tiempos, con todo. Porque hay todo un cuestionamiento de la gente a este tipo de teatro, porque no lo ve tan show y dice “son unos hippies”, entonces nosotros como profesionales que somos tenemos que pensar en eso y encontrar prolijidades para atrapar a la gente en sus maneras de ver el mundo y traerlos a esta, y compartirla, no evangelizarlos. Pero vos hoy hacés un afiche con poca calidad y la gente no lo ve porque está acostumbrada a un celular de 10, 20, 30 megapíxeles por foto, entonces el ojo del espectador está súper exigente, inconscientemente. Porque cualquiera que le ponés un

youtube en 144 K lo mira un ratito y si suena mal se va. Siempre digo cuando hacemos clase que tenemos que crear una fantasía tan real y tan prolija que el espectador no pueda escapar. Tenemos que hacer una fantasía hiperreal. Desde lo más simple hasta lo más conceptual que sea real y sincero, y laburado y prolijo. Porque a veces como artistas de calle salimos a probar las cosas, porque total como no cobramos entrada, liberamos y exigimos al espectador una devolución positiva. Y ahí le erramos, porque tenemos que preparar a donde sea, con lo mínimo, lo más prolijo, ordenado y conmovedor posible. Vamos a un teatro y nos pintamos, nos arreglamos, y en la calle...

En el *Octubre* siento que cada vez estamos más prolijos, ha pasado con el desfile, son los años de laburo, es todo un laburo en una organización tan grande. Este año la gente del FOL, que son militantes, intentó construir desde el hecho artístico también, y eso está buenísimo, y no es que todo el mundo tenga que ser artista, tal vez sí. Pero este grupo que es de trabajo social intente ponerse en escena es buenísimo porque eso hizo que crezca más y que el *Octubre* no sea solo de artistas para artistas. Eso es lo bueno que está ocurriendo

¿Ahí ves un contagio del lenguaje artístico, más allá de los artistas en escena?

M: Claro, porque todo el mundo tiene algo que decir a través de las formas que sea. Pero bueno, el hecho artístico te enmascara un poquito y te protege la humanidad que siempre es reprimida para levantar la voz. Entonces en la protección de una máscara teatral uno se libera y suelta un poco más su interior. Eso no quiere decir que hay que ser autobiográfico, porque a veces hacemos cosas muy autobiográficas todo el tiempo, pero sí empezar a que cada uno tiene su propia mirada del mundo y ponerla. Lo que no quiere decir que en el *Octubre* no seamos en algunas cosas todavía desprolijos, siempre hay algo que está bueno mejorar. Estamos en el año 2020, nuestro teatro puede ser simple pero hay que evolucionarlo, porque eso ha alejado a la gente del teatro, el paquete del teatro, y lo cuestiono todo el tiempo y soy amante del teatro, pero cuestiono ese paquete que ha hecho que nos pongamos muy sobre el escenario. Entonces el hecho callejero hace que los niveles se emparejen, nos hace mejorar porque no es lo mismo estar en una sala con un montón de protecciones que en un espacio al aire libre, eso sí o si hace aguerrida y agresiva la actuación, que no quiere decir violenta, violencia es una cosa y agresividad, como esta cosa de sobrevivir, de lo salvaje mismo es lo que tenemos que tener. Nos tiene que desesperar, tenemos que estar mirando el todo del todo. Porque hoy con internet y con todo la gente está mucho más informada de un montón de cosas, hay otros que están atrapados en la matrix y no van a salir por mucho tiempo, pero hay mucha más movilidad en la información, entonces el espectador se educa más entre comillas y empieza a exigir y nosotros tenemos que estar atentos a eso.

No deja de haber cierta distancia entre el que está en escena y la mayoría del público...

M: El carnaval es una fiesta popular donde no hay escenario, espectador y el actor, porque es una fiesta del pueblo. El teatro es una fiesta del pueblo pero no está hecha por todo el pueblo, y entonces el carnaval es un poco más liberador. Igual me parece bien que cada

uno ocupe su lugar porque yo sé construir muchas cosas pero hay otras que no sé y para eso está el carpintero, el técnico electrónico, el doctor, pero no está mal nosotros saber algo de medicina y que el laburante de otra cosa haga algo de arte porque siempre es un camino para liberar y decir un montón de cosas, porque vos a tu patrón no le podés decir “che este color gris de la fábrica me arruina”, pero enmascarado en algún contacto con lo artístico podés poner esa suerte de liberación o sanación del hecho artístico. A mí me gusta conocer muchas cosas, poder informarse, no el otro solamente tiene la palabra santa, sí delegar pero tener consciencia de un montón de cosas, porque si no nos ponemos esperando la ayuda del otro y terminamos buscando asistencialismo y formas que nos ayudan en un momento pero no nos dan tanta evolución, y terminamos dependiendo de un montón de cosas y cuando esas cosas no están, que este mundo lo logra muchas veces, no sabemos qué hacer, entonces ser integrales en todo. Aparte de ser observadores verse creadores. Crear en lo que vos hacés. A veces el teatro que hacemos nosotros de izquierda se pone discursivo, y dice cómo pensar y cómo hacer y no se invita a una reflexión común, y ahí empieza la demagogia, y el héroe actor y el héroe médico.

Esto del lenguaje moderno, hiperreal, en los medios masivos eso está presente.

M: Hoy los medios le han puesto drama a las cosas, entonces despiertan pasiones en la gente y eso es lo que termina atrapando, y el culo, la teta, el músculo. A veces pienso: no es que copiemos ese lenguaje pero sí buscar la prolijidad y las formas estéticas que sean poderosas para que puedan competir con eso, para poder atraer gente, porque necesitamos que el público venga más al teatro. Yo por ejemplo planteo sobre la difusión de las actividades: hay que meterse en los canales de difusión masiva, ponerse mucho más estéticos y prolijos para atraparlos y que vengan a consumir un teatro simple, que no quiere decir que no sea estético, profesional ni prolijo. Pero no van a venir porque no está esa venta. Entonces nosotros en las difusiones tratar de meternos y parecer de ese mundo, porque a veces siento que venimos con un lenguaje y si el público no lo entiende nosotros seguimos hablando ese lenguaje y si supuestamente venimos a traer una suerte de ofrecimiento sanador, reflexivo y que se yo, tenemos que bajar de nuestros rollos y ponernos al mismo nivel de la gente que no consume este tipo de teatro, para poder entablar un lenguaje en común y de ahí empezar a invitarlos y si pseudo evangelizarlos, porque necesitamos traerlos para acá porque lo que hay acá es hermoso, no es que no vale la pena. Mucha gente flashearía y sería recontra feliz con esta forma, pero hay que atraparlos, hay que hacer un marketing, meterse en esos espacios, eso no quiere decir venderse. Porque así está funcionando ahora.

Yo viajo por el mundo hace años, no tengo ni casa, sigo alquilando pero conozco el mundo. Tenés que formarte y hacer un gran trabajo artístico.

Entre tanto bombardeo de información nosotros debemos encontrar conmover y atraer esa gente, porque esto sigue siendo hermoso. Nos rendiría más también desde la gorra.

¿Por qué elegís Moreno para vivir?

Soy medio renegado de los guetos y en capital hay mucha info pero también mucho gueto. Y me gusta el campo, tener gallinas, mis hijos viven en Merlo. Seguimos teniendo hace muchos años una cultura de teatro en Moreno, que ha ido mutando entre Terra Firme, el Marechal cuando tenía una escuela, y mirá este festival: es el único festival de teatro callejero que hay en el país, me tengo que quedar en Moreno si hacemos calle.

A continuación, se transcribe la entrevista realizada a Sonia Paredes, artista y parte del equipo organizador del festival. La entrevista fue realizada en el año 2018, en la plaza San Martín, frente al Municipio de Moreno, en una fecha del festival.

Sonia: Me sumo en el 3° *Octubre* porque formaba parte de la murga Meta Negra y Semifusa y nos sumamos como murga a la organización. Somos sede del Octubre, en Mi Barrio, actuamos y organizamos. Después se va haciendo difícil sostener como organización el espacio del Octubre. Quedamos los que más nos interesaba el Octubre estar desde adentro. Después fui cambiando las maneras de mi participación, al principio estaba medio perdida, después de a poco me fui acomodando. Ahora durante todo el año intenté enfocarme más en algunas cosas y soltar otras, más allá del interés. También me propuse tomar algunas tareas que por lo general las hacen los chicos que vienen desde el principio del festival y suelen ser medio embole o no sabemos cómo hacerlas, para sumar a esto de que roten los roles, por una cuestión de que sea sano para el grupo. Me metí en programación y estoy en la parte técnica. En técnica tenés que cargar, descargar y armar el sonido. Por lo general lo hacen una o dos personas y si falta cagaste... por eso estamos tratando de romper con eso desde el Octubre y desde las organizaciones que estamos alrededor. La programación es mucho de armar planillas, revisar mails, eso si me parece más embole pero es importante hacerlo. En eso se basa el festival.

¿Qué es lo que te motiva del Octubre Callejero?

Me gusta por un montón de cosas. En mi experiencia personal terminé haciendo teatro gracias al *Octubre*, ya hacía murga y hacíamos teatro pero de una manera mucho más inconsciente. A partir del *Octubre* ya me pongo a hacer, y a juntarme con otra gente, a puntualizar. Eso porque me flasharon cosas que vi que nunca había visto. Siendo que masomenos ya tenía un acercamiento al arte. Eso me hace pensar en todas las personas que no tienen acceso, porque en los barrios no tenemos acceso al arte, está sistemáticamente negado desde la escuela, desde lo institucional y estatal es muy elitista. Más allá de que para el día de la primavera o el día de se hagan cosas siempre es desde un lugar de espectador pasivo y nada más, siempre el artista es alguien inalcanzable, alguien que tiene un don. Todo eso el *Octubre* lo rompe, me lo rompió a mí, entonces confío en que le puede pasar a otras personas. Eso es muy potente y el arte me parece que es muy potente. Más allá de que estamos al horno (políticamente a nivel país) me parece que no tiene que dejar de estar, es un lugar ganado el del *Octubre*, estar 10 años con este festival, y todo lo que se va generando alrededor durante el año. Porque no es un evento de 10 días y nada más, los vínculos que se dan, las cosas que generan en las personas que no las podemos saber. Por otro lado fortalecer otras luchas que van desde otras miradas,

fortalecerlas desde el arte. Porque no llegamos a los barrios solos, llegamos de la mano de los docentes, de organizaciones sociales o culturales, y es como ponerles un resaltador a eso. Y el encuentro, que es muy zarpado, el encuentro en todo sentido.

¿Sentís que podría crecer más el *Octubre* o está bien así?

Yo pienso mucho en eso, pero me pregunto qué es crecer más. Hay momentos obviamente que pensamos en que todo está para la mierda, cuando tenemos que solucionar millones de cosas para mañana, ¿por qué hacemos un festival de 10 días? ¿Por qué 30-40 personas que tienen que dormir en una casa, que alquilamos para que se queden? Es una locura y está buenísimo. Ahora nadie quiere hacerlo de 3 días. ¿Cómo sería crecer más? Yo creo que estamos bien, incluso podría bajar un poco en la cantidad de artistas que hay por ejemplo, ahora hay 40 artistas que están entre la casa que alquilamos para que se queden y casas nuestras, y todos nosotros les damos de comer y tratamos de que se sientan bien, pero qué pasa, que en el día a día y en todo lo que se mueve, de ir a un barrio, de ir a otro, si tenés muchas personas y muchas tareas se pierde un poco esto de lo humano. Bueno, yo sé que dormiste bien, que comiste bien, que descansaste, que voy a cumplir a la hora que te dije que nos vamos, pero también me parece importante que se conserve esto que es esencial del *Octubre* que es el encuentro con las personas. Porque es eso lo que se llevan los artistas, no veo que se lleven otra cosa. Acá no te llevás plata, te llevás sí un porcentaje de la gorra pero acá hay gente que viene de México así que imagínate lo que significa la gorra para ellos. Crecer más en ese sentido que en el crecer de lo masivo. Igual de todas maneras el que se haga, así fuera masivo que por ahí a mí no me representaría tanto quizás o me daría pena que se pierda lo otro, pero ya que se haga un festival de teatro internacional en Moreno me parece zarpado, me parece un golpe a lo establecido, porque vos traés personas de todos lados, ya que se vengan de otro municipio es muy difícil a veces que venga gente acá a actuar o a tocar, no es un lugar turístico este, no es a simple vista lindo. De hecho cada tanto se pone de moda en la tele por los secuestros, y los robos, la pobreza, la basura. A mí como habitante de un barrio me parece muy emocionante. Yo me siento todo el tiempo tratando de contradecir lo que me quisieron imponer, entonces el *Octubre* me parece que es eso en la máxima impresión.

¿Disfrutás el festival durante estos 10 días? ¿No hay como una preocupación por el grado de eficacia política que tiene en el territorio?

Yo creo que es un año muy particular para todes en el ámbito de lo social, la lucha y las personas que nos vamos encontrando de una u otra manera resistiendo desde diferentes lugares. Fue muy difícil tener una programación para el *Octubre*. Las escuelas están cerradas, muchos somos docentes, todo es muy caótico. No queremos escapar a eso, pero el nivel de exigencia te obliga a que lo bajes, si viene gente y lo disfruta ya está. Sería muy masoquista si quisiéramos que todo salga como lo planificamos.

¿Cómo ves que el *Octubre* rompe con la lógica del arte elitista?

Hay casos en donde pasa que vamos solo una vez al año, para la función, porque tenemos mucho menos aceiteada la relación con la gente que está ya laburando en el barrio y hay

lugares en donde estamos haciendo cosas todo el tiempo, todo el año, y se entrecruzan, por ejemplo, el Centro Cultural Las Catonas en donde yo participo. No a nombre de *Octubre Callejero*, pero somos las mismas personas. Sería raro, no pasa por ahí sino por darle una continuidad de alguna manera. Parece una gilada pero no va mucha gente a actuar a los barrios, y nosotros lo hacemos y nos gusta, no lo hacemos por caridad. Si no existiera eso capaz que no actuaría nunca.

Me parece que en ese sentido hay mucho potencial para crecer, en esto de generar cosas durante el año y más sólidas. Esas redes que se van armando durante estos diez días aprovecharlas mucho más. Pero ahí me parece que ya chocamos con temas más organizativos que tenemos en general las organizaciones populares que no sé por qué nos cuesta tanto a veces coordinar. No sé la respuesta, pienso en muchas cosas, a veces es miedo a perder tu propia identidad, ciertas mezquindades que aparecen de manera natural, cómo reproducimos también parte de los mecanismos del sistema en el que crecimos, y es romper todo el tiempo, se va rompiendo de a poquito. A mí me da mucha manija porque Moreno es un lugar que está lleno de propuestas diferentes, populares, culturales y políticas. Pienso si por lo menos para ciertas cosas pudiéramos bajar un poco la guardia... pero es difícil porque a veces bajás la guardia y el otro no tenía intenciones tan copadas, o bajás la guardia y el otro no la baja. Millones de posibilidades hay. A mí me gustaría que crezca en ese sentido.

La murga cumple 10 años este año, yo me fui hace dos. Cumplí ahí un ciclo, pero mi corazón está ahí y cuando puedo voy. Vivo en Las Catonas.

Tengo un personaje cuando actúo sola que se llama “Carpanta”. Vamos a participar con una obra el domingo cierre del festival, junto a Marcelo, con una obra que se llama “Cuestione de la vida personal”. El número que estoy haciendo ahora es una cocinera que llega tarde a su trabajo porque viene viajando en transporte público, le pasa de todo en el camino. Cuando llega su jefe, que se llama Juan Carlos la caga a pedos, termina súper alienada y matando a su jefe, que es invisible. Casi siempre termino contando historias de trabajadoras, no lo puedo evitar.

Yo me siento sorprendida porque, capaz que medio ingenua, ya tengo casi 30 años y siento que recién ahora me está cayendo la ficha de la sinceridad. Capaz tenía una idealización cuando era más chica y ya me empecé a meter en cosas, y a activar, a ir a reuniones que capaz no entendía nada pero iba igual y capaz que idealizaba un poco que gente que yo veía militante hace más tiempo que tenía más clara ciertas cosas como esta cosa de decir: “Mirá, me parece que estás equivocado por x razón...” o “Disculpen, me mandé una cagada” o decir “che no me gusta esto que está pasando, si tomaste una tarea y no la hacés...” yo pensaba que esa práctica estaba mucho más asentada y por ahí a nosotres que éramos más chicos nos costaba más, pero no, no es algo que tengamos como organizaciones populares o sociales. Hacemos reuniones para organizar y decirnos las cosas pero no las decimos. Decimos lo que nos animamos o lo que pensamos objetivamente que puede convenir decir y ahí está qué le llega a la otra persona, y eso es a veces interno, incluso con tus propios compaleros de organización. Por no animarte, por

no tener la práctica, por pensar que mejor es decir la verdad pero masomenos modificada se va forjando una bola de algo medio indescifrable que se puede transformar en otra cosa y la re cagamos a veces.

¿En la Feria del Fin del Mundo y en el *Octubre* cómo lo sentís?

Yo siento que a veces nos pasa. Y también entiendo que hay gente que no puede hacerlo por ahora. Lo he hablado con otras personas y es “hay cosas que si las digo empiezo a las puteadas o hablo mal, no puedo hablar bien y decir ciertas cosas” y lo entiendo y me imagino también de dónde viene. Yo creo que nadie es puro, que todos estamos criados en este sistema y tenemos vicios pero me parece que está bueno por lo menos poder charlarlo y decir lo más que se pueda.

¿En los espacios donde vos estás sentís un grado de acuerdo sobre esos temas?

Sí, y a veces no, realmente son espacios muy diversos y no nos creo ideales. Pero sí me parece que las cosas no son personales. No me parece que no tengan solución o que sean espacios que ya fue, no, me parece que es parte de la deconstrucción en todo sentido. Bueno, venimos acostumbrados a militar así o a organizarnos de esta manera, bueno hay otras maneras. El que se dé cuenta en ese momento que lo diga y que sea la mosca. Es re feo cuando te instalás en un lugar y entrás en un automático, es feo para los demás porque no los estás considerando y es feo para vos porque es re aburrido.

¿Tiene que ver con esta idea de que lo personal es político?

Sí, si, si, esto que vos me decías antes, si para vos la honestidad, la sinceridad es un valor para tu vida, por qué no lo va a ser para lo colectivo.

Cuando una experiencia adquiere cierto tamaño comienza una tensión entre lo grande y lo chico, no siempre lo grande es deseable y lo chico es muy valioso... Crecer para qué y cómo.

Me parece que tiene que ver con la confianza y el esfuerzo que te llevó crear eso, darle una esencia, una mística, darle vida todo el tiempo, conseguir recursos, autogestionarse. En el caso de ustedes tenían esos dos caminos: confiar en alguien más o terminar re saturados. Me parece mejor intentarlo porque tampoco nada es para siempre, también hay mucho miedo a eso, “¡que no se pierda!”, pero nada se pierde, es esto de la confianza, vos ya sabés cómo es, lo tenés controlado, a veces cuesta mucho confiar en los demás... Pero bueno es aprendizaje.

Y también pasa, que es la realidad, posta que hay personas que vos confiás y a veces no tiene la misma manera de comprometerse, es muy relajada y no cae en la cuenta de que si no lo hizo no lo hace nadie, pero bueno hay que saber lidiar con eso también, porque no por esas cuestiones tenés que hacer todo vos o tenés que dejar afuera a alguien que realmente sí quería y te perdiste la oportunidad de crecer.

A continuación, se transcribe la entrevista realizada a Marcelo Garritano, clown, participante como artista y como organizador del festival desde la edición 2013.

Marce: Vas a hacer una función por un lugar cerca y el chico se acuerda después de 3 años de detalles... Wuau... Para mí cualquier acción que uno va y hace en el barrio re queda. Imaginate que a tu barrio llega un grupo de gente y le pone música, color, guirnalda, personas de otros países... son 3 o 4 horas que pasa algo y después se va.

En el 2013 cuando terminé fue wuau.... Una locura. Ojalá pudiésemos estar todos los días girando así...

¿Creés que la experiencia es tan importante hacia adentro del grupo como hacia fuera?

M: Y sí, para uno que está haciendo la acción sí. Yo este año quiero estar los 10 días y disfrutar de eso. Pintar, actuar, cocinar o hacer la técnica. Sí, es fuerte, pero porque uno está en la búsqueda de eso. Si uno quiere hacer plata esto no te lo va a dar.

Yo tengo una ludoteca hecha con madera, y la uso en los barrios. ¿Ayer fui a capital, a Urquiza, y algunos me decían: “che, tenés que hacer plata con esto...” y yo me quedaba... “Querés hacerlo? Armá el proyecto, te lo presto”. Por eso no quiero ser millonario o tener plata, porque te aleja de estas cosas. Había pibes de 8 años que se asombraban haciendo pilas de madera y tirándolos. Y uno dice ¿qué pasó? La tecnología... Hay algo que pasa ahí, no sé, será que el pibe no tiene la calle, pero me pareció algo tan sencillo.

Ayer miraba la inauguración de los Juegos Olímpicos Juveniles, la cantidad de plata que gastaron en eso... Y vos decís ¿No es mucho?

Ale (otro payaso y colaborador): bueno yo trabajo en capital y resulta que las escuelas necesitan micros para transportar a lxs chicxs, bueno resulta que no hay micros, ¿por qué? Porque están todos para las olimpiadas.

M: Sí, te da un miedo eso. Aparte dicen que no hay recursos e hiciste semejante cosa ahí. Cortaron calles y dejaron todo sucio, después cuando la gente hace cortes de calle, se manifiesta.

Creo que cuando uno se aleja de lo que le gusta y empezás a tener otra búsqueda, acá no la encontrás. Ahora, si querés encontrar esto de juntarse, hacer, proponer hay algo de eso, de aprender.

¿Cómo es el nombre de tu número?

Yo hago hace mucho una función que se llama Circo Descartable. Es un número de payaso. Este año voy a hacer función para chicos sordos. Es un buen desafío, pero es eso, es la búsqueda. Acá creo que buscamos algo parecido, en el fondo hay algo que nos junta. Como un objetivo medio oculto: ¿qué nos moviliza a cada uno de nosotros? Creo que es algo social, cultural, político, no partidario, esto de que yo quiero hacer algo ahí.

Yo tengo un cartel que cada tanto uso que dice: “jugar es un acto político”, y es la clave, no es político porque hago partidismo, sino porque uno decide con qué jugar, con quiénes jugar. A veces pasa que la política a la gente la asusta un poco.

Ayer pasó que una nena hizo una pila de bloques y la pateó, y la madre enseguida “No, por favor, cómo vas a patear eso, cómo puede ser que trate así a las cosas” y nosotros le decíamos “dejala que se exprese, es un juego” no podíamos creer que la madre la estaba cagando a pedos... pero bueno, la política de la señora era mezclar la violencia con la expresión de la hija... ¡Dejala, quiere explotar! ¿Por qué uno hace arte? Porque si no estaría rompiendo todo. Expresás y después bajás y vivís con todo el quilombo.

Si la obra es abierta y más participativa a veces aparece qué le pasa al barrio, o qué hay, como pasaba en el acampe docente. La gente se juntaba y ya está, es juntarse, después está la charla, el debate.

Ona (profe de plástica, colaboradora del *Octubre Callejero*): te digo que es re necesario, cuando desarmaron el acampe nos sentimos re colgados. La otra vez nos juntamos y decíamos qué gran espacio de catarsis.

M: Pero hasta el estar... a veces el estar ya es algo.

Ona: Yo no me quedé nunca a dormir, pero pasaba todos los días y me quedaba un rato con los compañeros a charlar y no hablabas del conflicto, era estar y ver que estaban y que se seguía sosteniendo. *M*: No sé qué hay, debe haber algo en ese estar.

O: Ahí se veía plasmada la lucha.

M: Es esto: si bien el *Octubre* empieza el 18, ya empezó, esto es empezar.

Pasa por el confiar también. Nosotros estamos confiando en esto. Y después cuando se plasma en esos diez días es genial.

A continuación, se transcribe la entrevista a Paula Limache, integrante del Frente de Organizaciones en Lucha (FOL), Comisión de Género. En otro tiempo estuvo en el bachillerato popular de esta organización. Es docente y bibliotecaria. Vive en Reja Grande. Nació en Jujuy pero se vino de chica a vivir a Moreno. Trabaja en la Escuela Primaria N°4 de Moreno Centro.

¿Cómo te sumaste al *Octubre Callejero*?

Yo soy parte de un movimiento social territorial, el FOL. Participamos todo lo que podemos, nos sumamos a las comisiones que podemos bancar, porque nosotros dentro del movimiento tenemos un montón de otras cosas. Todo este tiempo tuvimos un montón de medidas de lucha. Tratamos de llevar el *Octubre* a los barrios donde estamos. En

Moreno estamos en dos barrios: San Carlos y Bongiovani. En Merlo en otros dos. Uno en General Rodríguez y uno en La Matanza. Tenemos compañeras trabajando territorialmente, ya sea con los merenderos, bachilleratos populares, talleres de costura. Organizamos a las compañeras primero para que incluyan al barrio en las actividades, cómo hacemos para que el barrio haga actividades colectivas, y después cómo nos organizamos para el trabajo que es la parte más importante. La mayoría de las compañeras que se suman (digo compañeras porque la mayoría son mujeres) se suman por cuestiones económicas, laborales. Pero además tratamos de hacer otras actividades. Todos los barrios tienen merenderos. En los que podemos incluimos apoyo escolar, en algunos tenemos talleres de costura, ahora estamos incluyendo talleres de construcción para que los compañeros y compañeras tengan otras herramientas. Cosas que hagan que el barrio vaya mejorando. No quedarnos en lo que tenemos sino saber que entre todos podemos hacer un poco más. El *Octubre* va a varios barrios donde trabajamos. Va al bachillerato de educación primaria para adultos, en Lagos del Bosque, Merlo. Por la mañana ahí tenemos el taller de costura. Ese fue uno de los primeros barrios donde fue el *Octubre* y lo seguimos sosteniendo. También va a San Carlos, un barrio que está en una toma al costado de un arroyo. Ahí nos cuesta mucho porque está fuerte el tema de la droga, que se naturalizó mucho, los que venden. Las compañeras tuvieron que hacer un trabajo más de involucrarse para ver cómo se trabaja con ese tema. En Bongiovani, que también es una toma, mucho más grande, estuvimos ayudando, hicimos toda la organización para que los vecinos y vecinas hicieran la toma como corresponde. Buscamos que se comprometan a organizarse por lo que quieren, y eso ha dado muchos frutos, vos vas ahora a la toma y tenés construcciones de material terribles, porque muchas de las familias que viven ahí, muchas son paraguayas, muchas son familias que se dedican a la construcción, que han hecho casas hermosas. Otro de los barrios donde va el festival es en Las Latas, Rodríguez, en donde las compas compraron un terreno. Lo que hizo el *Octubre* fue llevar el acceso al teatro a barrios donde generalmente no pasa. Las familias tienen 20 mil problemáticas y lo que menos pueden hacer a veces es darse un momento de dispersión de salir al teatro a ver una obra. Para las compas que tienen muchas hijas e hijos es inaccesible.

También lo que hace el *Octubre* es que las compas se organicen todo el año, qué preparamos para el día que viene el Octubre, cómo lo recibimos, juntamos plata para hacer una merienda para los chicos, para la gente que viene. Eso está bueno porque van naturalizando que también hay otras actividades para el barrio. De hecho en muchos de los barrios para el día de la niñez se hacen actividades artísticas con esas compañeras que participan en las obras cuando viene el Octubre. Estos espacios culturales van siendo parte de la vida cotidiana y se van apropiando las compas de estas cuestiones más culturales. A mí siempre me llamó la atención y uno de mis primeros impactos que tuve con el *Octubre* fue cuando fue la toma de Bongiovani, que yo nunca me olvido de ese momento, porque eran la niñez ahí adelante y la familia ya alejada, como si fuera que el teatro solamente es para chicos y chicas. Y vos veías a los hombres matándose de la risa desde adentro de las casas de los espectáculos. Hay una plaza que le pusieron “Plaza de la Lucha”. Y con las mamás también pasó esto: las veías lejos riéndose que se iban acercando de a poquito hasta que en un momento se habían olvidado de los chicos. Fue muy fuerte la escena.

Ahora vas y toda la familia se incluye en la propuesta del *Octubre*. Ya van a esperar. Llevan el tereré, las sillas y se van instalando ellos solos. Cómo se van apropiando de esta dinámica de que la cultura vaya pasando por los barrios.

El *Octubre* generalmente lleva todo. Desde el barrio llevamos banderines, carteles, cosas más externas. En Las Latas me sorprendí mucho el año pasado porque pusieron en la canchita una cantidad de banderines interminable, porque se entusiasman. Algunas compañeras que están en costura y guardan retazos. Me sorprende mucho cómo van naturalizando ciertas cosas y van tirando ideas. El año pasado se sumaron al desfile inaugural las compañeras, para una parte en que se hizo un ritual de brujas, y las compañeras prepararon unos trajes terribles. La mayoría de ellas era de la comisión de género. Ahora también van a ser parte del desfile inaugural. Se quieren involucrar y hacen parte de sus vidas para hacer parte de esos espacios. Para ensayar, para buscar los materiales necesarios. Y también juntarse a darse fuerza, porque no es fácil, la mayoría de los artistas están acostumbrados a estar frente al público, pero para las compas del barrio no es tan fácil salir a hacer un ritual de brujas.

El FOL surge en el 2001 concretamente por falta de comida. Después cuando pudimos ir superando ese tránsito empezó a incluirse el tema laboral, cómo vamos transformando esas realidades.

La mayoría de las compañeras tienen trabajos precarizados. Tratamos de mantener autonomía del Estado pero les pedimos recursos porque son los responsables. Muchas cosas tratamos de autogestionarnos, pero los recursos que el Estado nos tiene que dar se los reclamamos y nos organizamos para que esos recursos lleguen a donde tienen que llegar.

Somos una organización horizontal, tratamos de llevar cada debate a las instancias orgánicas, tenemos muchas instancias orgánicas. La básica es la asamblea de los barrios. Cada barrio tiene una asamblea semanal en donde se debaten las cuestiones particulares del barrio y del movimiento. Cada asamblea tiene un delegado o delegada que se reúne con los delegados de toda la regional, donde lleva y trae las cuestiones. Hay una instancia general que es la Mesa. Si el conjunto de las asambleas barriales apoya se avanza, si no, no. Por eso a veces nos cuesta tomar decisiones inmediatas, porque buscamos respetar lo orgánico. La idea es que los compañeros y compañeras se sientan parte.

Siempre remarcamos como la parte más importante a nuestras compañeras, es lo que fortalecemos siempre: que la participación en la asamblea es importante.

Hay muchas instancias que ha llevado mucho tiempo que se generen. Por ejemplo, la comisión de género al principio era una grupa que nos reuníamos, ahora tenemos en casi todas las regionales comisiones de género, y más allá de acompañar situaciones de

violencia tenemos talleres para fortalecernos, organizar actividades, como el *Octubre Callejero*, vamos al Encuentro Nacional de Mujeres y nos formamos para eso.

Hay mucha voluntad.

A continuación, se transcribe la entrevista realizada a Natalia Kisman, Secretaria de Políticas Públicas Culturales, Recreativas y Educativas en el período de abril de 2014 a diciembre de 2015. La entrevista fue realizada en el año 2021.

Antes de este cargo, Kisman había estado a cargo de la Subsecretaría de Economía Social en el Instituto Municipal de Desarrollo Económico Local (IMDEL) durante diez años, del 2004 al 2014. Ahí estuvo a cargo de los proyectos productivos (desarrollo de productos en el centro de diseños, desarrollo de producción gastronómica, centro de diseño con maquinaria e indumentaria, banco de insumos para la producción, compras colectivas o préstamos colectivos para abaratar costos, canales de comercialización, proyecto del Mercado Popular itinerante, desarrollo de la marca Hecho en Moreno (HEM), desarrollo de la Plaza Buján).

Kisman: Una de las patas importantes era la descentralización y complementariamente a eso todo el trabajo de vinculación en cada lugar con sus referentes, tanto instituciones como movidas culturales y artísticas. Dentro de esa territorialización había distintos programas, como “Tú plaza late” que eran actividades itinerantes que anclaban en plazas, sobre todo. Se hacía un relevamiento previo de la zona para ver quiénes podían participar del escenario. En ese momento habíamos conseguido gestionar un escenario móvil. Además de actividades más lúdicas destinadas a niñeces. Era una variedad artístico y cultural donde el foco estaba puesto en que también se valorice artistas locales y movidas locales. Esto sucedía a la par de otras actividades que se hacían en las bibliotecas, desde el Municipio se buscaba incentivar a armar las movidas en cada lugar.

Dentro de esa relación territorial con mayor dinamismo y con distribución de los recursos que, sino siempre quedaban centralizados en Buján y el Marechal, en esa idea estaba la línea de los Museos, se intentó visibilizarlos, relacionarlos al Colectivo Cultural, que llegó a salir cuatro o cinco veces por día. La línea del teatro fue una de las acciones en ese sentido.

El *Octubre Callejero* nos inspiró a pensar en hacer teatro en lugares no convencionales en términos de que no sea sólo el teatro. Hubo toda una movida en ese momento, con acuerdos que se hicieron con el teatro Cervantes, con Nación y con Provincia donde tuvimos obras de teatro que se pudieron presentar en muchos lugares abiertos y públicos y que eran como ciclos. Era un momento de mucha producción en Argentina en términos de políticas públicas. Gracias a todos esos convenios más algunas movidas locales que se trató de sumar a esa agenda, se hacían las presentaciones. Ahí *Octubre Callejero* va a ser obviamente un referente clave dentro de toda esa movida en que, por un lado, una de las líneas de acción era pensar de ese modo el mapa de Moreno.

Cuando vos me preguntás por *Octubre Callejero* yo lo que pienso es que, por supuesto que el festival pre existe, y yo tengo el registro desde siempre que trabajé en la Municipalidad, desde que estaba en el IMDEL y trabajaba en la Plaza Buján, vi ese crecimiento de ese espacio desde el IMDEL. Recuerdo que lo que pasaba es que no tenía posibilidad de trabajar con Cultura. Había mucha resistencia en ese momento que no siempre tiene que ver con la decisión política de un gobierno sino, y esta es una interpretación mía, que a veces tiene que ver con las limitaciones que tenemos los humanos y las humanas. Entonces por algún motivo no podían terminar de... que puede ser por fricciones también de disputas de posicionamientos políticos. Terminamos trabajando con ellos, como habilitando la Plaza Buján, así como después se había logrado que estén en lo que hoy es la Universidad de Moreno, todo una movida donde el IMDEL fue, me parece que, dentro de los representantes de la gestión, quien habilitó y logramos articular con cultura para que se pueda hacer una movida. Cuando a mí me toca asumir en Cultura, yo ya eso lo tenía claro, y la sensación que a mí me queda es que se hizo mucho y lo de *Octubre Callejero* quedó como una de las tantas acciones, porque empezó a haber mucho teatro, y además el Marechal mismo, empezó a haber teatro en la Casa de la Cultura. Es como que explotamos mucho más los lugares. Dentro de lo que era el centro de Moreno, el Museo Alcorta, la Casa de la Cultura, que nunca había sido un lugar tan fuerte de propuesta abierta, se terminó volviendo también en un punto de escenario en el patio, adentro. En el Museo de Bellas Artes. Tratamos de defragmentizar un poco, lo que estaba todo muy fragmentado: el teatro en el Marechal, los Museos como si fuera letra muerta. Muchas cosas que fue ponerlas todas en su potencia y su relación, y la movida del teatro para mí era una movida más, importantísima, pero junto con otras movidas como la musical, que también fue muy importante en términos de que pudiera haber posibilidad de que artistas accedan a tocar en el Marechal, o en el ciclo Patio que se hacía en el Museo Alcorta. Se trató de ir haciendo, un poco entre el recorrido del colectivo cultural, un poco entre habilitar estos espacios de modo con mayor dinamismo de intercambio con la comunidad, las plazas, la Buján misma, es como que la Plaza Buján no dejó de tener importancia pero pasó a ser un circuito de plazas, y con el teatro lo mismo.

Entonces parte de los grupos del *Ocutubre Callejero* también estuvieron en el Teatro Marechal, que no sé si habían logrado estar antes, o si solo había sido alguna presentación. Siempre hubo mucha dificultad en el acceso a los lugares de uso. Yo recuerdo que hayan estado bastante, que se haya habido una remuneración en algunas de las presentaciones. Eso fue una pequeña conquista, aunque fuera poco, que el Estado empiece a reconocer a la cultura en el sentido del trabajo. Fueron algunos pequeños cambios que se intentaron hacer.

Tengo registro que hayan estado en distintos lugares, pudiendo ser parte de una propuesta, recuperando la organización autogestiva y comunitaria, recuperando eso, que pudieran estar. Para mí se logró mejorar ese vínculo en ese sentido, de que tuvieran más acceso. Después fue tanto, tan intenso y tan poco tiempo que yo ni siquiera me acuerdo si llegué a sentarme con ellos, no sé a quién le habré pedido que articule. No sé para ellos si se

cumplió. Mi percepción es que hubo un tiempo que había muchos obstáculos para que se pudiera desarrollar y tenían que hacer demasiados caminos y alianzas con distintas áreas de la Municipalidad para poder lograr que eso funcione bien, después de a poquito de se fue pudiendo poner en agenda que el Municipio la tome, pero no en el sentido de cooptarla sino de apoyar la movida, y después con la posibilidad de estar en la Subsecretaría de Cultura que sea una de las tantas movidas que hay. Esa es mi interpretación y recuerdos.

Muchas de las actividades que se desarrollaron tuvieron que ver con conocer los proyectos. Yo creo que gran parte de la tarea fue conocer los proyectos.

Para mí uno de los desafíos fue poder abrir las puertas del Municipio con esta utilización de los recursos más en función de las realidades concretas que había, de los proyectos que estaban en marcha. Gran parte de mi tiempo yo lo usaba en entrevistar, conocer, ir, que vengan a la oficina. De ahí salieron muchos proyectos. La sensación que yo me llevé es que la comunidad, al ver que se iba pudiendo participar de una actividad, donde los proyectos tenían importancia, donde se pusieran en valor esos proyectos hasta donde se pudo. Me pedían entrevistas. Recuerdo que, aún habiendo perdido en las PASO, casi hasta el último día tenía en la agenda todos los días algún grupo o referente de algún lugar que quería venir a hablar para hacer algo. Al poder conocer, descubrir esos proyectos mejor, se pudieron hacer un montón de acciones.

Acorde a lo que necesitaba o deseaba cada grupo. Por ejemplo: algunos querían nada más venir a tocar un día en algún escenario con público, otros querían que el Municipio les reconozca alguna cuestión, otros que les facilitemos (impulsemos, difundamos) alguna actividad. Según eso fue como se fue armando la relación, entendiendo qué es lo que buscaba cada grupo. Yo concibo así la política institucional. Creo que lo hecho fue reflejo de ese modelo de entender la relación con las instituciones y los proyectos, desde el lugar del respeto, nunca sentí que fue desde un lugar de cooptación. Incluso lugares que estaban cerrados, como algunos de los museos, fue ponerlos en funcionamiento en términos de impulsarlos.

Muchos habitantes, vecinos, vecinas de Moreno por primera vez pudieron ver el teatro gracias al Colectivo Cultural. A la noche a veces íbamos a buscar al barrio a un grupo, lo llevábamos al teatro, hacíamos la visita guiada, un poco de historia, un poco de recorrido, un poco de espectáculo que además por lo general eran de un nivel interesante en términos del mensaje, de lo que se desarrollaba en escena. O que hayan ido por primera vez a un museo y que lo hayan sentido de otra manera. Todo eso es una forma de entender cómo tienen que relacionarse los espacios y las instituciones con las comunidades. Fue romper bastante el formato de cómo se venía trabajando.

Fue todo muy intenso y terminó de una manera que no me lo hubiera esperado jamás.

Lamentablemente no tengo mucho registro de ese período. Yo creo que para Moreno fue un momento cualitativamente importante en términos de política cultural, y una se apena que eso se pierda, por más que los dos gobiernos siguientes intentaron recuperar algo de eso yo creo que fue un momento donde empezaba a entenderse la importancia de tener

una propia política cultural activa, despierta y en vinculación con el territorio. Yo creo que de lo que estamos hablando acá cuando hablamos de modelo fue pensar cuáles son los privilegios en la cultura. Vos tenés la parte artística, por decir, que también surge autogestivamente, fue darle un lugar a eso. Pensá qué importante es para un Municipio tener un registro de artistas, todo eso se empezó a impulsar en ese momento. Había pero los registros eran muy acotados, siempre eran los mismos grupos. Casi que sería en términos de lo que menciono y no menciono, por eso hablo de privilegios, porque todos esos grupos o instituciones y proyectos que no estaban en ese pequeño listado que no abarcaba para nada la mirada territorial, yo creo que fue la posibilidad no sólo de tener noción de su existencia sino de que tengan un lugar. Para mí romper... cuando hablamos de esto de la descentralización que me parece espantoso pero es así, el modelo cultural concentrado en uno o dos lugares más céntricos de Moreno y con todo lo que acontece en cada lugar, me parece que fue un modelo que intentó romper tanto con decir que quienes estaban en lugares más alejados tuvieran y se sintieran con ese derecho a poder venir a actividades, y por eso te decía de facilitar con el poco recurso que había la posibilidad de que vengan. Ahí recuerdo dos acciones concretas: una la que te conté, que el colectivo vaya a buscar, porque no siempre te podés trasladar para ir, y la otra fue trabajar mucho con referentes de cada zona incentivándoles a que vengan a espectáculos o actividades facilitándoles las entradas, esas fueron dos acciones muy fuertes. Por lo general la metodología es que tenés que llegar al lugar del espectáculo y un rato antes retirar la entrada, se hace muy difícil que vos te arriesgues. Fue romper eso y generar el sentir a tener derecho a poder venir, estar, participar y por otro lado el tenerlo en tu propio lugar. Entonces volviendo al Octubre Callejero o a las movidas de teatro mejor dicho, porque me parece que es mucho más amplio, poder tener el teatro y otras actividades en tu propio lugar, que vos salgas de tu casa y caminando un par de cuadras o ahí nomás tengas esa posibilidad, fueron como dos vías de lo mismo. Estar más cerca y a la vez recuperar esto del derecho a acceder. Lo más profundo, pensando en esto, es qué tipo de política cultural quiere un distrito. Visibilizar a quienes están, existen, se desarrollan, impulsar nuevos desarrollos de deseo en lo cultural y en lo artístico.

No es lo mismo pensar todas las propuestas de capacitación descentralizadas fuertemente (hubo una cantidad de talleres descentralizados impresionantes), valorizando los lugares del territorio, valorizando en dónde se pueden hacer estos talleres. Faltó mucho, por supuesto, pero si creo que se pensó en este cambio de paradigma de cómo entender el trabajo con la identidad territorial, desde todos estos aspectos: valorizar la identidad, el lugar, dar la oportunidad a quien nunca pudo estudiar un taller de teatro.

Una vez me crucé un compañero de Yoga que había viajado bailando tango y dice “y pensar que yo aprendí acá en el Museo Manuel Belgrano, en la Casa de la Cultura”. Yo no le dije nada pero sabía que había sido la oportunidad para él de desarrollarse como artista porque tuvo la posibilidad de aprender porque fue una política pública. O sea que la política pública claramente impacta en las trayectorias de la vida y las políticas culturales lo que tienen es esta posibilidad de conectarnos con esta necesidad de

desarrollarse en otros aspectos, de descubrirse en otros lenguajes. Con todas las expresiones artísticas se intentó hacer lo mismo.

Esto generó una relación interna entre barrios, zonas. Me parece que fue como darle una conectividad. Parte del programa tenía que ver con eso, pensar esas rutas no recorridas en términos de la cultura. Sino todo queda focalizado en tu lugar.

Todo esto no se dio de modo aislado. Había un contexto nacional propicio, incluso con una intensidad diferente pero provincial. Tuvimos bastante trabajo en lo que era el Instituto Cultural de Provincia. Había programas educativos. Más que con el Ministerio de Cultura trabajamos mucho con el Ministerio de Educación de Nación, y con áreas de Provincia de Cultura. Había un contexto político que permitía un auge de ganas de una comunidad que está en una etapa, no está en la crisis que está ahora, y por otro lado un gobierno local que yo creo que la línea del trabajo nuestro estaba en la sintonía de lo que eran las Mesas Barriales y el Presupuesto Participativo. En ese sentido el área de Cultura trabajó mucho articuladamente con esas patas. También con otras, como Desarrollo Social, Obras Públicas, etc. pero en términos del modelo lo nuestro tenía que ver con eso que se impulsó en esa etapa del gobierno de West, que tenía que ver con pensar de esa manera el territorio.

El *Octubre Callejero*, en definitiva, fue como algo más dentro de un todo que creció. Sin que pierda su peso propio. El teatro itinerante fue una línea de acción que incorporó al *Octubre Callejero*.

¿Cuál es el rol del Estado, de la comunidad, de las instituciones en sus proyectos autogestivos? Que en su función de, también, dinamizadores y organizadores de una comunidad plantean al Estado la posibilidad de cómo el Estado no sólo hace lugar sino sobre todo de cómo distribuye recursos. Cómo redistribuye. Si esa es una de las funciones del Estado, la de redistribuir recursos, acá estamos hablando de recursos que no son solo económicos y que, aunque parecerían más otro tipo de capitales, simbólicos por ejemplo, pero que eran importantes. Porque no es lo mismo que a vos te difundan, que puedas tener acceso a otras comunidades y redes, no es lo mismo que tengas un escenario, que tengas un equipo de sonido, que puedas exponer, no es lo mismo que te lleguen a poder dar un incentivo monetario, que vos aparezcas en un programa. No es lo mismo que tengas posibilidad de plantear lo que vos considerás y creés que hay que hacer. No es lo mismo esa escucha desde el Estado, que es la que te garantiza poder construir un poco más en conjunto. Que cada uno cumpla su rol, de modo complementario, de modo enriquecedor para todas las partes. Un Estado no es unidireccional, un Estado no tiene la posibilidad siquiera de poder hacer todo, de hecho, me parece que claramente es un trabajo en conjunto solo que cada uno tiene una responsabilidad diferente. El Estado tiene una responsabilidad sobre toda una comunidad. Cómo garantizar esto que decíamos derechos culturales, hay que repensar si se están garantizando, cómo, qué sería un derecho cultural.

En ese momento en el área de Cultura éramos casi 300 personas, trabajadoras y trabajadores. Un número importante era de docentes y talleristas.

Museos: no estaban activos. Había que poner en valor. Reconciliar a quienes estaban a cargo a los trabajadores con la mirada programática de la función pública. Uno de los primeros desafíos fue tener diagnóstico rápido, hacer mapeo, conocer inquietudes, qué demandas ya tenían detectadas. Entrevisté uno por uno, una por una, en como tres meses. De ahí saqué un montón de ideas, sobre todo de áreas que no conocía tanto, como esta de los museos.

Teatro. Tenía una política centralizada en el teatro Marechal y en los talleres en la Casa de la Cultura y en la plaza Buján. Había alguna que otra actividad puntual, como los coros. Ahí repensamos la función de los coros en el distrito. Hubo un trabajo interesante en ese sentido. Recuerdo un programa: “Que siga la melodía”, que lo habíamos armado en ese momento, y buscaba vincular todo lo que estaba desarticulado y que funcionaba en el distrito. Vos tenías coros de orquesta, por Provincia, Nación, los municipales, eso estaba todo desarticulado y fue una línea de acción importante.

Ahí estaba Liliana Roldán. Fuimos una buena dupla. De esas acciones se desprendió la apertura de la Casa de la Cultura de Trujui. Habíamos inaugurado un lugar también en Cuartel V. Eran dependencias municipales que comenzaban a estar fijas.

Creamos un área nueva, no recuerdo el nombre, que tenía que ver con darle fuerza a los proyectos artísticos, ahí estaba Federico Cogo. Con él hicimos fuerte el trabajo de relevamiento de músicos, músicas principalmente. Ahí se armaron los registros digitalizados, se cambió la metodología del Primavera Rock, se hizo votar a la comunidad por primera vez. Cada grupo o banda podía a su vez promover...

En todas las líneas de acción se buscaba tener más ida y vuelta con la comunidad.

Teníamos equipos que se encargaban específicamente de las actividades de las plazas. En un momento había todos los días casi actividades. Empezó a haber mucha demanda, porque el cronograma lo armábamos con los pedidos que nos hacían los referentes y las referentes que íbamos vinculando en los lugares. Se hizo una apropiación, era de los recursos más requeridos el de “Tú plaza late”. Organizábamos la agenda en función de la demanda. Era una estructura de movimiento importante.

Había otro equipo que organizaba el colectivo cultural, que siempre tenía alguien haciendo de guía. Con cada equipo se trabajaba lo específico y después íbamos armando trabajo más interrelacionado entre equipos. Fue una época de mucha producción. La Biblioteca pasó a ser un centro de encuentro. El colectivo cultural pasaba por la Biblioteca Municipal. Buscamos generar un circuito activo de intercambio con la comunidad que iba participando de las actividades. Entonces había un equipo de bibliotecas, uno que estuviera con el teatro móvil, otro con el teatro en el Marechal, otro con las programaciones de las plazas, otro con estas actividades temáticas específicas que se transversalizaban con las otras acciones, otro con la vinculación previa en cada zona para que cuando llegáramos con la actividad se hubiera podido hacer ese trabajo no sólo de difusión zonal sino de ver qué referentes, referentas, artistas podían participar de esas

actividad, que por ahí era su primera vez en un escenario, su primer reconocimiento. Había equipos con los que empezamos a hacer cafés literarios.

Busqué apoyar mucho en los saberes de quienes llevaban adelante desde sus saberes personales y grupales. Creo que se generó cierta mística en algunos de los que participaban porque fue sentirse parte protagonista de una agenda que se empezaba a hacer. Armé un equipo de comunicación que para mí era fundamental. Nos reuníamos, teníamos una modalidad de trabajo. Con todos los equipos era transversal ver los recursos que se necesitaban. Algunos equipos formaban parte de la estructura del organigrama, otros no se llegó a tener eso pero funcionaban pudiendo sentir la confianza de coordinar una actividad. El “gabinete” interno de Cultura era con quienes coordinaban las actividades o tenían cargos de estructura. Había reuniones con cierta frecuencia, sobre todo para empezar a relacionar las actividades que se iban haciendo por separado. Teníamos las reuniones con Mariano West y ahí se pensaban las acciones de Cultura en relación a todas las Secretarías. Por los años de trabajar ya tenía mucha vinculación con quienes estaban a cargo, pero participar de las reuniones de gabinete era muy importante.

Uno de los sueños que me quedó pendiente fue establecer un puente entre economía social y cultura. Con la Feria de Álvarez se intentó ayudar también, pero tenía mayor autonomía el espacio. La agenda se iba armando en función de esas articulaciones que se iban haciendo. Por ejemplo, los centros tradicionalistas.

Hubo proyectos como el de la reconstrucción de la memoria oral que por ahí no llegaron a visualizarse o tener tanta repercusión porque eran procesos más largos, pero es interesante cuando se piensa en una política pública. Porque es verdad que tenés que hacer acciones a corto plazo generando un impacto, generando la posibilidad de fortalecer vínculos y relaciones para que no sea una acción impuesta, no sean acciones ajenas, pero a la vez hay un montón de cosas que no estaban planificadas e iban saliendo a partir de conocer mejor la historia de cada lugar.

Es esta propuesta de una política de Estado pero también con la necesidad de esta articulación hacia los ministerios y otras áreas, la línea más política del rol de ser funcionaria, esos diálogos que vas entablando con Ministerios, con referentes políticos de otros lados, que es también parte del trabajo.

Asignar tareas específicas a un montón de personas fue una tarea importante.

Yo creo que lo que nos faltó fuertemente, porque no suele hacerlo el Estado y es un error, y ahora que lo veo todo a distancia y lo veo trabajando en la Universidad a donde sí esto cobra relevancia es cómo contar la historia. No quedaron registros, los pocos que quedaron son los que se llegaron a filmar. No sólo la política comunicacional en términos de lo que hacés sino de la registración. Como para mí era importante en términos de mi experiencia en el Imdel, tengo algo y la verdad es que algún día me encantaría hacerlo. Eso lo cambiaría.

Todo se acomodó de una manera que ya tenía cuerpo como para que siguiera creciendo, y hubiese sido interesantísimo. Pienso que nos faltó tiempo. Lo que nos jugó en contra es que fue muy poco el tiempo, fue un año y medio masomenos. Las PASO habían sido en agosto, yo seguí trabajando hasta el último día de diciembre, pero ya sabés que ahí no podés seguir creando. En ese duelo de esos últimos meses fue tratar de hacer lo máximo posible para dejar todo por una cuestión de convicción, como la responsabilidad de estar ahí. Algunas cosas se mantuvieron y fueron recuperadas por el gobierno de Festa, otras ahora.

Yo no tuve la posibilidad de elegir equipo. Si reacomodar, ubicar y sugerir incorporación de personas que se sumaron al cuerpo docente. El resto fue el trabajo pedagógico de cómo vamos a trabajar como área. Creo que se pudo hacer por la experiencia anterior de gestión. Yo creo que eso es muy importante, la experiencia, la convicción y cierta claridad que va surgiendo en la medida que vas tomando confianza en el rol.

Yo creo que cuando empezamos fue muy pensado el qué queremos hacer desde la Secretaría. Esas conversaciones internas de qué se esperaba en un área así, los ejes de pensar cómo unir el territorio, pensar esa itinerancia o descentralización. Al principio hubo que hacer más itinerancia porque no te da la estructura en tan poco tiempo, pero para eso hubo que adquirir recursos, no sucede de modo aislado. Fue parte de un plan de gobierno con un proyecto presentado para la Secretaría que tuvo un aval para hacerlo. Tuve diálogo muy fluido con Mariano West, Patricia Jorge, Silvia, parte del equipo que pensaba cuál podía ser el proyecto. Pero hubo una libertad inmensa para el trabajo. Jamás tuve obstáculos desde la conducción. Yo creo que se valoró la parte de la inteligencia creativa.

Al crearse la Radio Pública, por ejemplo, cultura tuvo programas propios, la creación de los radioteatros. Compañeros y compañeras que ya estaban en Cultura pudieron desarrollarse ahí. Yo mínimo iba una vez por semana a la radio porque me interesaba que se entendiera por qué se estaba haciendo tal actividad, cuál era el sentido y además que se difundiera. Pero me interesaba eso, contar los por qué. No es todo tan arbitrario, lo arbitrario tiene que ver con que hay algo que tiene que ver con una conquista del común. Es una forma de conducción. No es una imposición. La radio era una piedra fundamental de todo el engranaje.

Grupos que asistían a las funciones:

Muy variado. Grupos de centros de jubilados y jubilados, lugares de niños y niñas, grupos de personas que se anotaban libres, grupos de personas que armábamos para ir a buscar al barrio y del barrio venir. Muy variado, bien periférico del centro de Moreno. Todo esto lo íbamos hablando con referentes y referentas. Sentarse a conversar con estos referentes y referentas de una institución era abrir todo el abanico de posibilidades. “¿Qué fortalece lo que ustedes están haciendo? ¿Quieren a su vez que algunos grupos de acá hagan algunos recorridos? ¿Quieren tener entradas para el teatro?”. La agenda del Colectivo Cultural se armaba sola. Fue una de las actividades que no daban abasto de la demanda que había y, como te contaba, llegó a tener cuatro o cinco salidas por día. En una época

el colectivo salía de la Buján y se anotaban ahí espontáneamente. Buscábamos que fuera alternado. O que salieran de puntos fijos con las personas que se inscribían, los que estaban destinados a grupos que nos habían solicitado, por lo general era a instituciones, después los espontáneos cuando habían eventos. Era novedoso en Moreno tener una propuesta así. Creo que la comunidad puso en valor estas actividades. ¿Vos sabés qué lindo que hubiese un colectivo y hacer un recorrido? El que era literario, por ejemplo. Vas escuchando hablar de un autor, aprendiendo algo de la historia de ese autor, llegar a un lugar, que te reciban con una actividad. Por eso tenía tanta aceptación y demanda.

Así que era una actividad heterogénea en edades, heterogénea en condiciones socioeconómicas, grupos de mujeres.

Para redondear yo creo que para pensar una planificación de un área como la de Cultura primero una tiene que pensar qué entiende por cultura, qué es una política cultural.

Yo soy psicóloga pero siempre estuve en la línea de la psicología comunitaria. Creo mucho en las prácticas comunitarias que son desde la salud mental. Creo que la cultura también es una forma de pensar a la comunidad de una cierta manera, por lo tanto, es una forma de la salud mental comunitaria. Haber trabajado diez años en economía social fue importantísimo porque me hizo pensar la multiplicidad de economías que coexisten en una época, en una región, en un distrito y eso también tiene que ver con pensar la cultura. Ese fue un desafío que no llegué a poder hacer, quedó en el deseo. Yo que también vengo del palo de la educación, para mí toda esa línea de pensar el desarrollo local, la cultura (que no es sólo lo artístico), pensar la salud mental, el mundo educativo y además yo venía de trabajar cuestiones de género, creo que todo eso hace a una política en el sentido más general y después una trata de abocarlo a lo más específico de lo que en ese momento se recortó como área.

Es muy interesante toda la perspectiva de la planificación participativa. Una puede tener una propuesta que representa al gobierno e el cual estás trabajando pero a la vez la planificación si no es tan rígida es permeable a lo que vas pudiendo dialogar con los deseos, las ganas, las necesidades. ¿Cuál es entonces el objetivo de estar en el Estado? Uno es redistribuir los recursos. Cuando trataba de decir esto de explicar el sentido de lo que se hacía, no hay un solo sentido, pero un sentido también es poder fortalecer proyectos, hacer lugar, redistribuir recursos, que no son solamente económicos sino también del uso de los espacios. Creo que una de las marcas que quedó de la gestión fue el uso de los espacios públicos, así como la colaboración con proyectos y organizaciones, volviendo por ejemplo a lo del Octubre Callejero que probablemente quedó corto para todo lo que se podría haber hecho. Pero es colaboración, respetando los lugares de cada uno.

Finalmente yo creo que estar en un rol de gestión es importante porque primero tenés que poner en diálogo un montón de niveles diferentes de la realidad. Para que algo funcione, vaya cobrando cuerpo, tiene que ir pudiendo relacionarse con los discursos que necesite cada grupo. Cada sector tiene un interés distinto, en ese sentido es como una gran mediación entre intereses. Hablo de gabinete interno, gabinete externo, comunidad,

representantes. Una va midiendo todas esas voces y viendo cómo crear mesas de trabajo donde se pueda entender la importancia de qué es lo que quiere cada uno de estos sectores. En este sentido, uno de los proyectos que no llegamos por la falta de tiempo fueron jornadas para toda la cultura en términos de pensar esto, la planificación participativa.

En definitiva, somos parte de un pedacito de la historia. Habrá cosas que se pueden recuperar como interesantes, como positivas para una comunidad, que van dejando posibles huellas. Por ejemplo, este aspecto de pensar mucho y poner en valor los puntos y las historias de Moreno. No era hacer por hacer en cantidad. Yo creo que es cantidad y cualidad, ¿por qué se hace? ¿por qué paramos con el Colectivo Cultural acá?

Yo creo que todo puede pensarse en términos de continuidades y discontinuidades. Cuando una gestión asume recuperará algo de lo anterior y a la vez creará algo nuevo, dejará una impronta propia, y a la vez eso construirá a futuro una perspectiva para quienes vengan después. Según cómo se vayan dando esos procesos uno podría ir diciendo “en tal época se trabajaba así, en consonancia con este momento histórico y específico del distrito”. Sería muy interesante hacer esa línea. Creo que es una debilidad de los gobiernos, que para poder hacerlo necesitás estar un poco más de tiempo. Es, también, construir saber. Poder tener un poco más de diagnóstico, registro, y que eso quede plasmado. Que no quede solamente en ese hacer-acción. Que ese saber quede plasmado para quienes vienen después. Me parece que es una deuda que tenemos en general. Estos análisis me hubiera interesado un montón poder hacerlos. Recuperar procesos históricos que cruzan un montón de aspectos de la realidad para, simplemente, poder entender la relación entre las políticas culturales, las políticas en general, los gobiernos, las ideologías, qué concepciones hay detrás de todo eso respecto a este sujeto colectivo que es la comunidad. ¿Qué se entiende por un trabajador y una trabajadora? Para mí es crucial esto de la mística en los y las trabajadoras, esto de las ganas, sentirse parte, no ir a cumplir. ¿Cómo salgo de eso? Eso construye una institucionalidad.

Las instituciones construyen subjetividad y a la vez quienes somos parte construimos esa forma de darnos esas instituciones. Ser conscientes de eso me parece que es una acción política importante y una posición ética.

A continuación, se transcribe la entrevista realizada a Felipe, Felipe Arce, Valentina, Francisco y Roberto, de la Compañía teatral chilena “Fuera de Lugar”, en 2018.

La compañía estaba integrada por dos directores, ocho actores en escena, tres músicos, un asistente técnico y la productora. Once intérpretes en escena. Vinieron 14 a Moreno para la edición del festival Octubre Callejero de ese año.

Felipe: Hace dos años del preestreno de la obra, en el patio de la universidad donde estudiamos. Somos todos compañeros de la universidad. Egresamos juntos y ahí nos

conformamos. Empezamos en mayo del 2016. La estrenamos el 8 de junio de 2017. La obra es una reescritura del texto “El centroforward murió al amanecer” de Agustín Cuzzanni. El segundo acto de la obra es bien conservador. Intentamos presentarla readaptándola, pero cuando la presentamos no nos hizo mucho sentido. Al segundo tiempo le faltaba alma y coreografía. Lo adaptamos para noviembre y empezamos a trabajar la segunda obra, que es la que hacemos ahora.

“El 9, un goleador de colección”, así se llama la obra, pero acá le pusieron “El 9 de Chile”.

¿Cómo fue el contacto con el Octubre?

Roberto: Como compañía queríamos salir de nuestra zona de confort que era Santiago y empezamos a descubrir festivales buscando, apareció Octubre Callejero en Argentina. Queríamos potenciar el lenguaje del teatro callejero. En Chile nos tocó ir al norte para meternos a hacer teatro en poblaciones donde gente que no puede ver teatro tuviera la oportunidad de conectarse con la experiencia teatral.

Chile está súper centralizado en Santiago, si bien no es tan frecuentable por la gente en región no sucede, a no ser que haya un festival que vaya a los barrios...

Fuimos al desierto allá en Caldera, es una zona muy árida. Hay minería extrayendo y contaminando. Es una hermosura en extensión. Esa fue nuestra primera salida a cancha de verdad, porque habíamos estado en sala pero la intención del 9 era salir a las poblaciones. Corría un viento atroz. Estuvimos ahí con los niños que no habían tenido oportunidad de ver teatro.

A las figuras de los personajes las respetaban muchísimo. Los niños podían intervenir, podían gritar, formaban parte del teatro y lo vivían con nosotros. Nunca habíamos estado en un escenario tan real. Se rompió muchísimo la distancia entre el actor y el público. Ya no es el espectador, sino que está participando activamente. Se prendió la hinchada mirando el partido y no tanto el espectador mirando la obra.

Energéticamente como actores lo sentimos.

Al volver a Santiago hicimos de nuevo la obra, en Matucana, un teatro formal, una fiesta de una radio para pagar los pasajes para venir a Argentina. Cuando entramos incluimos banderas. A la entrada de la obra ya hay un público con banderas. Había muchos hinchas de Magallanes, que era el club del que hacíamos, que al entrar ya estaban cantando por

su equipo. Es como que la hinchada nació en Atacama pero nosotros hicimos cosas para que reapareciera en Matucana.

Lo más sorprendente es la invitación que hace de activarse, el espectador se siente invitado a jugar y la obra tiene más energía. Por ejemplo, cuando fuimos al teatro fueron 500 personas que nos estaban viendo y jugaban con nosotros. Siempre funciona la obra porque no está al servicio de que nosotros la hagamos bien sino de que se produzca un acontecimiento escénico. Que todos podamos sentirnos activos en esta construcción.

Y el público al final de la obra ya empatizó tanto que se siente parte importante y que puede decidir. El público tiene el conocimiento al final de la obra que toda la fuerza que le entregan al personaje es la fuerza que voy a necesitar para enfrentar a lo que viene. Todo se conduce para eso y se sienten con poder de decidir. ¿Qué tan importante es el apoyo que entrego yo como público hacia lo que está ocurriendo en escena? Eso siempre se siente.

En lo personal me atormenta la pregunta de cuál es esta realidad. Al momento de llevar a escena tratas de llevar la realidad, y acá está hecha la pega.

F: Es fuerte llegar acá y que te reciban y lo primero que me dicen es que hace dos meses no hay clases, se reventó una escuelita, murió gente. Uno quiere venir a hacer teatro, sobre todo en estas circunstancias donde hay una energía de resistencia de por qué estamos haciendo esto. Llegar a barrios vulnerables donde circula droga y estar haciendo cultura, en un encuentro con los niños, hay talleres. Un punto de encuentro de poder ser parte de algo, estar viviendo una experiencia teatral, que te cuenta una historia... muy llenador a modo personal la experiencia de estar acá en este festival y en estas condiciones. Te deja mucho aprendizaje y cuestionamientos en torno a qué cosas uno está haciendo mal, qué puedo aprender o cómo puedo aportar.

Valentina: La convivencia con la gente... entender el contexto, porque uno sabe que es una provincia que no es centro, y que podés ir a espacios comunitarios, conectar con personas del barrio. La teoría es muy diferente a la experiencia. En otro festival que participamos del Estado de Chile, tenía más fondos, muchas comodidades que se alejaban mucho de lo que estabas viviendo al llevar el teatro a los lugares. Y acá me sentí mucho más parte de todo lo que estábamos haciendo. Del trabajo juntos, de compartir en la casa con las compañías, ayudar en la cocina, formar parte de la comunidad y eso lo propone el

festival. Fue súper fuerte. En nuestra obra haciendo la arenga, hablábamos que esto es lo que busca la compañía nuestra, estar fuera del lugar, llevarle este teatro a las personas y la obra pelea contra la empresa y con toda esta idea del capitalismo que está rompiendo a Moreno y eso es lo que acaba de pasar acá entonces tenemos que hacer esto con mucho corazón, cobra mucho sentido en la práctica.

¿Cómo fueron las 3 presentaciones que hicieron en Moreno?

F: Fueron súper distintas las tres. La primera fue el domingo 21 de octubre. Llegamos tipo 15 hs, almorzamos, y nos fuimos de una. Era el día de la madre acá en Argentina y llovió, entonces fue súper difícil que llegara gente. Fue en La Herrería, teatro de San Miguel. Empezó a llegar la gente, elencos amigos de acá del *Octubre*. Es un espacio súper íntimo y de resistencia. Hicimos la función y fue súper gratificante para todos. Súper rica para la compañía. Encontrarse, saber que unos ya habían llegado, habíamos tenido función hace poco, cómo veníamos de eso, otros veníamos recién llegando y conectándonos a la energía de lo que había acá. Era una especie de ir conectando todo en función de la obra, la parte artística. La experiencia con el público fue buenísima. Había uno que era el espectador ideal, porque estaba con la bandera de Magallanes y a los 20 minutos ya había inventado canciones y usaba el piso como bombo, y le gritaba a Garibaldi “puto vendido, gato”. Nosotros pensábamos que para los argentinos iba a ser una explosión en el corazón.

La segunda función fue en una escuela en Villanueva. El personaje de árbitro también lo hace Valentina. “La árbitra”. Y apareció una perspectiva de género. No fue algo consciente, se hizo consciente en Atacama. Yo soy feminista pero no lo tenía presente. Apareció porque los niños se veían súper enfrentados a esta figura femenina y no entendían nada.

R: Fue muy impactante la conexión con el lugar, fue un lugar muy difícil, una función muy batallada. Había una persona que tenía música muy fuerte en el barrio y la subió. Al comienzo de la obra nosotros habíamos hablado con ellos, nos habían dicho que no había ningún problema, pero en un punto la música, y todos distraídos porque estaba muy fuerte, yo vi a Mariela ir hacia allá y la subieron aún más... Y ahí se nos evidenció esta lucha de la cultura y el educar con lo que pasa en el barrio, y es como que entienden que no somos mala onda pero está esa lucha egocéntrica.

Puede ser visto desde el barrio como un gesto evangélico... y es muy válido de su parte, está viviendo su realidad. “Este es mi espacio, es mi lugar”. Se trata de entender lo que está pasando ahí...

V: Es un barrio donde nos dijeron que se mueve mucha droga, que los niños ya con 8 años vinculados a ese mundo y que nosotros los estemos convocando para otra situación era conflictivo... Eso complicó la atención del elenco, de los chicos no tanto. Las chiquillas estaban súper ahí, es parte de su cotidiano que estén haciendo algo y halla ruido a su alrededor.

F: Las niñas siempre quieren sacarse fotos con ella (árbitra)... encuentran en ella un espacio de mucha protección, eso para nosotros es nutrición al alma que te trae la obra. Hay una empatía directa... como que dicen “oye esto que hiciste me habla”. En el medio de la obra hacemos un juego, y las niñas nunca se atreven.

R: El acento es otra cosa. La obra es rápida y nosotros hablamos muy rápido. Yo pensaba si estaban entendiendo lo que decíamos... hay palabras que se escapan de su cotidiano. Es parte de entrar a otra dimensión... quebrar espacios.

F: La tercera función fue en el galpón de Villa Ángela. Es claramente un galpón de resistencia. En una parte de la obra me encuentro con un estencil de Santiago Maldonado de frente... Estábamos llenos de murales, de resistencia, ideología y lucha. Ahí mismo están haciendo clase por la situación de Moreno. Todo se va conteniendo, cada experiencia va nutriendo cada vez más el montaje de lo que se va haciendo.

R: Es distinta la experiencia de llevar la obra a un lugar, empaparte del lugar, estar ahí uno o dos días y tener que irte. Porque sigue la vida. Esta instancia de tener 10 días y de entrar en un contexto de festival que de pronto te hace vivir con las personas, a mí en lo personal me da esperanza, de poder unir fuerzas para hacer algo más grande. Porque claro, está Entepola en Chile que es relativamente grande, pero ¿qué gran proyecto latinoamericano existe de poder conectar a las personas por medio del teatro, de poder jugar juntos algo? De pronto aparece un nuevo sueño al venir para acá y decir wuau, hay más gente que se está desviviendo como uno con los que podría suceder algo... ¿cachay? Algo en términos de impacto social... Cómo chucha hacemos para que esta idea, que nace acá en el sur de Latinoamérica, de pronto pueda tener nuevos horizontes... Qué pasa si vamos a Brasil, a San Pablo, a donde están los problemas sociales, la realidad. A mí en

lo personal me pongo a soñar, a flipar negro... porque imagínate qué pasa si Latinoamérica logra unirse en uno solo por medio de una acción tan humana y humanitaria como es jugar... Juntémonos a jugar, comamos, cocinemos todos juntos algo, vivamos nuestras vidas un poco más alegres, seamos felices.

F: Si pudiéramos generar algo desde todos los países... Qué pasa si nos unimos en todos los países los que estamos haciendo cosas en los espacios comunitarios y que somos muchos... y pudiéramos hacer un festival grande autogestionado... el impacto que generaría socialmente sería doloroso para el estado capitalista.

V: En Villa Ángela fue extraordinario, el lugar tenía una mística increíble, la gente llegó a pesar de la lluvia, mucha participación del público, había una iluminación escasa pero súper funcional. El otro día me decían “Qué rico sentir la energía femenina ahí, en este juego rudo”, en una función en Chile que tuvimos antes de venirnos.

R: Fue lo que fuimos encontrando porque el guión propone estos personajes súper femeninos, como la tía Dominga, que es el arquetipo de la madre que se hace cargo del niño. Y la Vera, que es la bailarina preciosa que baila.... Súper aceptado por el patriarcado. Pero el rol que juega la Ale es que es ella parte de este grupo de actores que está entrando a jugar el partido, y ahí está la fuerza pareja, ahí es donde ella puede entrar a mojar la camiseta como todos los demás. La entrada de los personajes es así, ellos entran como performers, como jugadores de fútbol, y esa es la realidad que estamos jugando, evidenciamos eso. Y ahí está la teoría de Brecht de evidenciar al personaje. Durante la función nosotros no somos directores con el Felipe, hacemos de DT.

En esto de percibir la realidad por el público creo que está contenido cómo nos tomamos el juego nosotros. Tenemos por debajo una realidad pero nosotros también estamos en otra realidad. Ir mezclando esos planos enriquece mucho la experiencia. Uno entra en un plano del juego muy activo.

F: A lo Bielsa: alta precisión, con transiciones rápidas y directo al arco.

Y fue muy difícil entender eso en la práctica porque nosotros buscábamos con el personaje del árbitro, que antes era otra cosa, contar que estamos jugando un partido, durante toda la obra. Y ese juego es un juego real.

Es el proyecto con el que partió este sueño: ir a los barrios más pobres de las regiones.

Yo creo que lo difícil que se viene ahora es después de identificar todo esto, de tener esta experiencia, qué hacemos al respecto. Allá (en Chile) no tenemos conexión con Entepola y ellos vienen haciendo algo parecido a esto hace 30 años.

Algo que veo en el *Octubre* es que cuando lo político viene de la mano de lo cultural y lo artístico tiene un poder mucho más fuerte... La atención no deja de estar en el hecho artístico y ahí está la eficacia también.

F: Es la acción, deja de estar el discurso en el mundo de la idea y en el acto mismo de ejecutar algo con todo tu ser, con todas tus entrañas eso es.

El discurso conecta con el mundo de las ideas y de la inteligencia. Cuando se propone una imagen y una historia te conecta con una emoción y esa emoción te genera una experiencia porque estás viviendo un momento, vives con nosotros lo que está pasando en la historia. Si vivo la experiencia lo voy a recordar para toda la vida. Entonces está conectando con otra inteligencia que tenemos los humanos.

¿Esa experiencia sería deseable que continúe o con esa experiencia alcanzaría?

V: No, ahí está el desafío y lo más difícil: permanecer ahí, generar una comunidad, un grupo que pueda seguir trabajando y llevarlo más allá... No están los medios para hacerlo.

Tener un horizonte social, cómo se transforma la realidad a partir de esto.

Que Mariela, Lara y Freddy sean profesores conecta con el objetivo educativo que tiene esto y con la trascendencia en el tiempo. Porque hay muchos espacios donde actuamos que son escuelas donde ellos trabajaron o donde están apoyando o resistiendo hoy en Moreno. Y es lo mismo que nos pasa a nosotros en Chile.

Facebook: cia.fueradelugar

Instagram: cia.fueradelugar

A continuación, se transcribe la entrevista realizada a Nadia Olea, ex Subsecretaria de Cultura del Municipio de Moreno durante los años 2016 y 2019. La entrevista fue realizada en el año 2022.

Nadia: Si bien hubo siempre una política descentralizada de la gestión, hablando desde el peronismo, respecto a lo cultural, y hoy se profundiza, hoy si hay verdaderamente una

vocación de trabajar sobre las identidades culturales territoriales. En ese momento, en la práctica, el financiamiento de la cultura particularmente, se priorizó la contratación de una figura que salía millones o cientos en ese tiempo, antes que contratar a artistas locales. Siempre se les dio la posibilidad de estar, pero a la hora del financiamiento siempre iba a lo que convocaba. Fue una disputa interna que yo estando dentro de Cultura la viví. Siempre mi planteo era ese: ¿por qué no contratamos a veinte artistas locales? Calculá la mitad de lo que sale en técnica. Desde el lado de los artistas, siento que falta el acompañamiento en la regularización, en que pueda registrarse, para la contratación, falta también ese artista del interés, solo quiere ir a tocar y ahorrarse todo lo que se requiere. Y también desde el Estado hay mucha burocracia. Si bien está bueno que el artista se registre, sea monotributista, en el papelerío te piden un millón de cosas.

Un grupo como el *Octubre* que quiere hacer un ciclo artístico en los barrios, para hacerlo de manera legal en cuanto a la habilitación del espacio público, de la luz, no existía una normativa que contemple eso, el artista si lo quería hacer independiente tenía que pasar por 800 mil pasos. Hoy existe una ordenanza de arte callejero, para artistas en espacios públicos y no convencionales, en la que se pide hacer un registro de espacios públicos, que contemple justamente eso, que exista un circuito de espacios que no necesite tanta burocracia, que esté en orden, que tenga todo lo que se requiere para hacer un evento público, y esto no está reglamentado. Es de esta gestión.

Yo lo veía como una necesidad, fui parte del armado de esta ordenanza. Está para reglamentar. Yo sé que en el registro se avanzó.

A partir de ese registro se permitía pasar la gorra, un circuito de espacios avalados por las autoridades para que puedan generar actividades, que exista una bajada de luz, las medidas básicas para que se puedan llevar adelante eventos.

Doy fe de que (el *Octubre Callejero*) fue recontra autogestivo. Había una grilla anual de eventos, y todo el que hiciera algo por fuera tenía que adaptarse a esa grilla. Ahí te das cuenta la falta de construcción con la comunidad y con las instituciones. El *Octubre* se tenía que adaptar a las actividades que se hacían por ejemplo en la Plaza de las Carretas. Siempre estaba en el rol de invadir. El que organiza por afuera invade lo que ya está armado, y eso habla de una falta de construcción con la comunidad.

Yo al *Octubre* lo veía por fuera, no vi que estuviese incluido en ese tiempo en una política de Estado Municipal. Yo lo veía como un actor interesante. Tendrían que haber estado contemplados en la política cultural municipal, no tenían que haber pedido por favor un baño, tenían que haber estado contemplados.

A veces pasa que la interrelación de las áreas es un problema. Nos pasaba mucho. Querés habilitar un evento y tenés que luchar con habilitaciones, pero es algo que estamos declarando de interés municipal y de otra área no se lo apoyaba. Existió esa falta de poder tirar todos para el mismo lado.

El último año lo coordinamos, se apoyó desde Cultura, intentamos apoyarlo al *Octubre*. El intendente no lo veía.

Las políticas que se destinan tienen que ser construidas con esos sectores. No se puede hacer algo sin el sector. Cuando hicimos los primeros encuentros con cada sector era esa la idea. Convocamos a los artistas de teatro, a los artistas de danzas, el consejo de la danza se creó a partir de eso. El Pre Cosquín lo armamos junto a los bailarines. No podés construir sin el sector, porque después no representás a nadie.

Creo que la ordenanza fue producto de la construcción con ese sector. Tarde quizás, pero es una política que está buenísima y que ojalá se siga llevando adelante.

Hay otra ordenanza que está buena para que se ponga en funcionamiento que es la de mecenazgo.

Para mí legislar sobre esos sectores es fundamental, porque sino tenés muchas trabas burocráticas. Para habilitar por ejemplo un centro cultural no le podés pedir lo mismo que le pedís a Nine, no tiene relación. Tenés que legislar para el sector, y eso lleva trabajo.

A continuación, se transcribe la entrevista realizada a Rocío de la Fuente, integrante de las murgas Para el Cachetazo, Ey Caramba y del FOL, y parte del equipo organizador del festival.

Siempre participé formando parte de algún espacio, en representación. Al comienzo en un espacio que se llamaba Río Bravo, antes como murga Para el Cachetazo, y después como Murga Ey Caramba y la última vez desde el FOL.

Participaba en tareas logísticas y en lo que se pudiera ayudar desde atrás. Como murga participamos como artistas, fuimos parte de la grilla.

Conocí El *Octubre* gracias a la murga Para el Cachetazo y a toda la movida más cultural que conocí en El Churqui. Individualmente también me interesaba participar. Siempre tuve un espacio más colectivo desde el que participé. Un poco la intención del *Octubre* es llegar a los barrios y está bueno que cuando llega a los barrios sea desde un lugar organizado, que una organización o espacio que estaba en el barrio y durante el año generaba distintas actividades para los vecinos y que sumaba al Octubre Callejero como un evento central pero que pudiera laburar el resto del año aspectos culturales.

Con el que recuerdos más lindos tengo es con la murga Ey Caramba. Participábamos tratando de colaborar en la previa, en todo lo que implicaba las actividades previas que tiene que ver con el financiamiento del *Octubre*, venta de comida, actividades, difusión, etc. En el durante con lo que pudiéramos aportar en la logística. Esto era en 3 de Diciembre-Pfizer, atrás de Las Catonas. Con la murga laburábamos previamente con todos los pibes, las pibas antes en el barrio, convocando a la gente, invitando a participar. Para el lanzamiento del *Octubre*, los 15 días previos empezábamos a volantear y a contar

que venía el Octubre Callejero. Porque no era solo la fecha de nuestro barrio, esa era importante para laburarla con nuestros pibes e invitar pero en ese momento nosotros llevábamos a los pibes a todas las fechas que podíamos en distintos barrios, para que pudieran acceder a todo lo que pudieran de teatro. Y participábamos del desfile de apertura que era algo hermoso, muy importante, que se hacía en el centro de Moreno y siempre tenía una temática distinta. Ahí capaz que un par de meses antes nos poníamos con los niños y niñas de la murga, íbamos a ensayar, sumábamos alguna propuesta, ideas para acompañar eso.

Muchas veces el ensayo se hacía en nuestra plaza. Habían chicos de 3 años hasta 16. 15 o 20 llegaron a participar en el *Octubre*. Hemos llevado 15 pibes a ver obras de teatro, a los barrios más cercanos íbamos caminando. A veces se sumaban los padres.

Niños que no sabían lo que significaba la palabra títere y que un día pudieron ver un títere. A mí me moviliza también desde lo individual porque he visto obras que me hab flasheado, artistas que vos decís wuau, salís llorando, a ese nivel de ver algo impresionante. Y con los niños era ver mucha maravilla, no hubiesen tenido ninguna otra posibilidad de ver algo así si no hubiese sido por el *Octubre*.

Las obras que tenían un contenido para seguir laburando lo re hacíamos. Por ejemplo, con lo ambiental lo hemos hecho. Nos gustaba proyectar mucho “Lorax”, el guardián del bosque. Laburamos mucho la cuestión de los basurales en el barrio, hacíamos varias movidas.

En Octubre- Noviembre ya nos empezábamos a preparar para el carnaval, empezando a elegir la temática que iba a tratar el show. El *Octubre* ayudaba a disparar alguna cuestión. Era cantidad de días viendo artistas, quedábamos muy manijas, participábamos del desfile y nos servía para eso.

Los malabares era algo que generaba en los pibes querer aprenderlo. Nos pasó con familias que en el marco del *Octubre* conocían algún centro cultural o algún profe de teatro y empezaban a indagar para mandar a sus pibes a teatro.

Pibes que no sabían lo que era una trompeta y al conocerla querer aprender y aprender de hecho.

La murga Ey Caramba arrancó en 2013. Era autogestiva. Estuvo hasta hace tres años.